

Robert Farris Thompson

FLASH OF THE SPIRIT

Arte e filosofia africana
e afro-americana

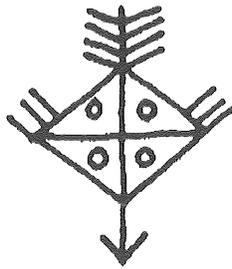
Tradução: Tuca Magalhães

 museu afrobrasil

 GOVERNO DE
SÃO PAULO

2

A marca dos quatro momentos do Sol:
A arte e a religião dos Kongo nas Américas



Ao escrever Kongo com K, em vez de C, os africanistas distinguem a civilização do Kongo e o povo Bakongo da entidade colonial chamada de Congo Belga (atualmente Zaire) e da atual República Popular do Congo-Brazzaville, que incluem numerosos povos não Kongo. Tradicionalmente a civilização Kongo abrange o moderno Baixo-Zaire e os territórios vizinhos na moderna Cabinda, o Congo-Brazzaville, o Gabão e o norte de Angola. Os povos Punu (do Gabão), Teke (do Congo-Brazzaville), Suku e o Yaka (da área do rio Kwango, a leste do Kongo, no Zaire) e alguns dos grupos étnicos do norte de Angola partilham conceitos culturais e religiosos fundamentais com o povo Bakongo e também sofreram, com eles, a experiência penosa do tráfico de escravos transatlântico.

Os traficantes de escravos do começo dos anos 1500 usaram o nome “Kongo”, pela primeira vez, somente em relação ao povo Bakongo¹. Depois, gradualmente, usaram-no para designar qualquer pessoa levada da costa ocidental da África Central para a América. Similarmente o significado de “Angola” se ampliou ao longo dos séculos. “Ngola” referia-se, outrora, somente ao governante da parte Ndongo da cultura Kimbundun, situada atualmente no norte de Angola. De acordo com o historiador Philip Curtis: “O primeiro significado europeu [de Angola] referia-se precisamente à imediata hinterlândia de Luanda”. Depois, o termo se tornou o nome não somente da moderna Angola, mas também, algumas vezes, de toda a costa ocidental da África Central – do cabo Lopez, no noroeste do Gabão, a Benguela, na própria costa de Angola².

A ampliação dos significados de “Kongo” e de “Angola”, enquanto durou o comércio atlântico de escravos, reflete a expansão desse tráfico pelos europeus no coração do Kongo e nas sociedades relacionadas com os Kongo, ou seja, durante os séculos XVII, XVIII e XIX. Milhares de pessoas foram abduzidas dessa área culturalmente rica. E, em oposição à visão predominante de que todos os africanos, amontoados nos galeões dos navios negreiros e desesperadamente alienados uns dos outros, eram pertencentes a diferentes “tribos” e falavam diferentes “dialetos”, os do Kongo e os de Angola partilhavam crenças e línguas fundamentais. Quando se encontraram nas plantações, fazendas e cidades do hemisfério

ocidental, estes fomentaram sua herança comum. A civilização e a arte Kongo não foram obliteradas no Novo Mundo: elas reviveram na união, aqui e ali, com numerosos escravos do Kongo e de Angola.

A presença dos Kongo emerge inesperadamente nas Américas, em muitos lugares e de muitas maneiras. Vejamos, por exemplo, o inglês vernacular e o canto. No sul dos Estados Unidos, importantes palavras e conceitos Ki-Kongo influenciaram o inglês falado pelos negros, especialmente os léxicos do *jazz* e do *blues*, e também o do amor e do uso das ervas. Muitas palavras derivadas do Ki-Kongo têm sido descritas por etimologistas como “de origem desconhecida”. A palavra *jazz* é provavelmente uma forma crioula Ki-Kongo: ela é similar em som e em significado original da palavra *jizz*, o vernáculo americano para sêmen. E *jizz*, sugestivo de vitalidade, parece derivar do verbo Ki-Kongo *dinza*, que significa “descarregar o sêmen”, “gozar”. O verbo *dinza* foi assimilado pelo linguajar crioulo de Nova Orleans e de outros lugares, entre os negros dos Estados Unidos, como *jizz* e *jism*.

O termo *funky*, uma gíria das comunidades negras, referia-se originalmente a um forte odor do corpo, e não a *funk*, que significa “medo” ou “pânico”. A nuance negra parece derivar da palavra Ki-Kongo *lu-fuki*, “mau-cheiro do corpo”, e talvez seja reforçada pelo contato com a palavra *fumet*, “aroma da comida e do vinho”, na Louisiana francesa. Mas a palavra Ki-Kongo é mais próxima da palavra *funky* do *jazz*, na forma e no significado, pois tanto os jazzistas como os Bakongo usam *funky* e *lu-fuki* para elogiar pessoas pela integridade de sua arte e por terem “conseguido” atingir seus objetivos. Atualmente, no Kongo, é possível ouvir um ancião ser louvado e elogiado dessa maneira: “Veja, ele é realmente uma pessoa *funky*! Minha alma se volta para ele a fim de receber sua bênção” (*Yati, nkwa lu-fuki! Ve miela meami ikwenda baki*)³. Fu-Kiau Bunseki, eminente autoridade nativa sobre a cultura do Kongo, explica: “Se alguém é muito idoso, eu vou e sento-me a seu lado para sentir seu *lu-fuki*, ou seja, eu gostaria de ser abençoado por essa pessoa”. Porque, no Kongo, o cheiro de um ancião trabalhador traz sorte⁴. Esse sinal Kongo de ação vigorosa é identificada com a energia positiva de uma pessoa. Assim, *funk*, no linguajar característico do *jazz* da América, pode significar “simplicidade”, “um retorno aos princípios fundamentais”.

Nas tradições metafísicas dos negros americanos, de conjurar e de curar com ervas e raízes, existem palavras e frases que não podem ser rapidamente remontadas a origens europeias. *Goofer*, uma das palavras mais importantes no trabalho de súplica na América do Norte negra, refere-se à terra de túmulo que é inserida frequentemente num amuleto. No território Kongo, a terra de túmulo é considerada como irmanada com o espírito da pessoa enterrada. *Goofer dust* – poeira de *goofer* – remete ao verbo Ki-Kongo *kufwa*, que significa “morrer”. Outra palavra importante no léxico dos fabricantes de amuletos é *toby*, que nomeia um amuleto de boa sorte. Na forma e na função, a palavra certamente deriva dos amuletos *tobe* Kongo, cujo original era “feito de uma mistura de terra de túmulo com uma porção de vinho de palmeira, e acreditava-se que trazia boa sorte”⁵.

Mais importante que o impacto do Ki-Kongo sobre as línguas dos negros em todas as Américas, entretanto, é a influência da civilização Kongo em suas tradições filosóficas e visuais.

Aspectos da cultura Kongo incorporados pelos negros escravizados nas Américas inspiraram esses homens e essas mulheres a se juntarem como irmãos e irmãs nas sociedades Kongo americanas devotadas virtualmente à própria ideia de ser Kongo⁶. Na virada do século XIX para o XX, em Montevideu (Uruguai), a aparência externamente festiva de uma sociedade Kongo de dança poderia esconder, como Vicente Rossi observou num estudo sobre as origens do tango (1926), *cosas de negros* – “coisas de negros” –, uma séria reafirmação de autonomia:

“Existe algo ali, no meio do círculo de homens negros, algo que somente eles veem, sentem e compreendem [...] a voz do solo nativo, uma bandeira desfraldada em sílabas harmônicas. Existe algo ali, no meio do círculo de dança de homens negros, e é a terra mãe! Segundos fugazes de liberdade a evocaram e, uma vez trazida de volta, ela fortalece seus espíritos alquebrados. [...] eles têm, esquecidos de si mesmos, revivido a nação [Kongo] em uma de suas expressões típicas. [...] numa homenagem repentina, com um expandido poder de observação [...] eles dançam em torno dessa visão”⁷.

Um ato tão poderoso de recordação cultural teria inevitavelmente lembrado a alguns anciãos negros, moradores de Montevideu nascidos no Kongo, a grandeza de Mbanza Kongo, a antiga capital ideal, coração do antigo reino, onde “todos nasceram, cada clã ainda tem sua rua, e cada um tem parentes para recebê-lo”⁸. Pois os Bakongo visualizavam sua capital como um lugar nobre e ideal, onde “um chefe forte, sobrenaturalmente inspirado, confere a cada cidadão sua obrigação”⁹. A cidade de Mbanza Kongo fica situada no topo de uma colina e sua localização refletia uma visão do cosmos, profundamente arraigada na mente Kongo:

“O N’Kongo [isto é, o habitante da capital do Kongo] pensa sobre a terra como uma montanha sobre um corpo de água, que é a terra dos mortos, chamada Mpemba. Em Mpemba, o Sol se levanta e se põe exatamente como na terra dos vivos [...] a água é tanto uma passagem quanto uma grande barreira. O mundo, no pensamento Kongo, é como duas montanhas opostas em suas bases, separadas pelo oceano. Na alvorada e no pôr do sol, os vivos e os mortos trocam o dia pela noite. O pôr do sol significa a morte do homem e sua elevação, seu renascimento ou a continuidade de sua vida. O povo Bakongo acredita, e garante como verdadeiro, que a vida do homem não tem fim, que ela constitui um ciclo e que a morte é meramente uma transição no processo de mudança”¹⁰.

Os Bakongo simbolizavam a jornada diária do Sol em torno dos mundos espelhados dos vivos e dos mortos por meio da forma espiral da concha de *kodya*. Também expressavam a mesma ideia, arquitetonicamente, com os espaços concêntricos do recinto real (*luumbu*). Um novo rei eleito faria um percurso circular de seu domínio, passando simbolicamente através dos mundos dos vivos e dos mortos e adquiriria, através disso, as percepções místicas próprias apenas de um rei Kongo¹¹.

Em 1960, enquanto a maioria dos jornalistas ocidentais escrevia matérias sobre a “crise do Congo”, as mulheres Bakongo estavam penteando seus cabelos com esplêndidos padrões concêntricos e espirais, para celebrar a restauração do domínio negro e a forma circular

do recinto real da antiga capital ideal. Desse modo, elas evocavam a grandeza de Mbanza Kongo e comunicavam sua esperança de que a viagem de Kasa-Vubu pelo país tivesse lhe conferido um poder místico¹².

Os Bakongo consideravam sua capital um reino ideal, no qual as imagens da centralização prevaleciam. Era um mundo profundamente constituído por um cosmograma – um equilíbrio ideal da vitalidade do mundo dos vivos com a visão do mundo dos mortos. Amuletos e medicinas eram constantemente produzidos em busca da realização da perfeita visão, no mundo menos que perfeito dos vivos. É verdade que, diferentemente dos Iorubá, os Bakongo não possuíam um panteão complexo de deidades, mas, em vez disso, um complexo sistema de *minkisi* (medicinas sagradas), as quais acreditavam terem sido concedidas à humanidade por Deus. A religião do Kongo pressupunha Deus Todo-Poderoso (*Nzambi Mpungu*), cujo espírito iluminado e poderes de cura são controlados cuidadosamente pelo rei (*mfumu*), pelo especialista ritual, ou autoridade (*nganga*), e pelo feiticeiro (*ndoki*).

O rei tinha o poder de executar os condenados por crimes e os inimigos do Estado. Como autoridade suprema, esperava-se que ele vivesse decorosamente e incorporasse a imparcialidade¹³. Os especialistas rituais, ou *banganga* (plural de *nganga*), eram vários. Alguns curavam com amuletos – estes eram os *banganga nkisi*. Outros curavam com raízes e ervas e eram chamados *banganga mbuki*. Ainda havia outros, os *banganga ngombo*, que ministravam as necessidades dos consulentes através da adivinhação. Alguns, os *banganga simbi*, veneravam espíritos poderosos e misteriosos (*bimbisi*), “a classe mais elevada dos mortos”, seres imortais que se acreditava, por causa das suas boas obras, serem abençoados com o poder de resistir ao processo orgânico. Outros, os “escolhidos”, eram transformados, durante a iniciação, de pacientes recuperados em profissionais da prática das ervas e se tornavam membros da sociedade curativa de Lemba, um grupo de curadores que existia desde os anos 1660¹⁴.

Nesse tempo, o rei e os especialistas rituais controlavam os poderes místicos para o bem comum. Por contraste, o *ndoki* (feiticeiro) era uma caricatura do individualista que, sem consciência social, baseava sua segurança na insegurança dos outros. A crença na existência do mal, na feitiçaria – em última análise, na ação egoísta destituída de misericórdia – permanece viva no Kongo. Dialeticamente essa crença reforça a necessidade da sabedoria dos ancestrais e dos mais velhos, que conhecem os antídotos indispensáveis. Nem toda má sorte ou mal deliberado, entretanto, era provocado por feiticeiros. Ancestrais ofendidos também podiam intervir poderosamente nos assuntos dos vivos. Novamente, nessas instâncias, o povo Bakongo se voltava para as autoridades rituais a fim de aconselhamento.

Versões de algumas das autoridades rituais responsáveis pela cura através das ervas e da adivinhação do Kongo apareceram nas Américas e serviram como avatares do conhecimento e da doutrina do Kongo e de Angola no Novo Mundo. Em Cuba, os especialistas rituais do Kongo passaram a usar o nome antigo apropriado, *banganga*; nos Estados Unidos, eles eram amplamente conhecidos como “feiticeiros” e “pessoas de raiz”; e, no Brasil, eram chamados de pai de santo e mãe de santo, nomes aparentemente originários da

veneração Iorubá – *babalorixá* e *ialorixá*. Essas autoridades rituais foram amplamente responsáveis pela disseminação das culturas religiosa e artística em todo o Novo Mundo¹⁵.

As influências e as improvisações sobre a arte e a religião do Kongo no hemisfério ocidental são prontamente discerníveis em quatro importantes formas de expressão: nos cosmogramas marcados no chão para propósitos de iniciação e de mediação do poder espiritual entre os mundos; nas medicinas sagradas do Kongo, ou *minkisi*; no uso da terra de túmulos de pessoas falecidas recentemente como amuletos de vigilância ancestral e de retorno espiritual; e nos usos sobrenaturais relacionados com árvores, cajados, galhos e raízes.

Tendwa Nzá Kongo: o cosmograma Kongo

Wyatt MacGaffey, um estudioso e erudito da civilização do Kongo, resumiu a forma e o significado do cosmograma fundamental Kongo desta maneira:

“O espaço ritual mais simples é uma cruz grega [+] marcada no chão, como que para fazer um juramento. Uma linha representa o limite; a outra é ambivalente, tanto para a trilha que cruza o limite quanto para a trilha que dá no cemitério; e a trilha vertical do poder liga ‘o do alto’ com ‘o de baixo’. Por sua vez, esse relacionamento é polivalente, pois se refere a Deus e ao homem, a Deus e aos mortos, e aos vivos e aos mortos. A pessoa que faz o juramento ou voto fica de pé sobre a cruz, colocando-se entre a vida e a morte e invocando o julgamento de Deus e a morte sobre si mesma”¹⁶.

Essa é a manifestação mais simples do cruciforme Kongo, um “ponto” sagrado no qual a pessoa fica de pé para fazer um juramento ou voto, sobre o chão dos mortos, abaixo do Deus que tudo vê. Esse “sinal da cruz” Kongo nada tem a ver com a crucificação do Filho de Deus, mas seu significado coincide com a visão cristã. Os Bakongo tradicionais acreditavam em uma deidade suprema, Nzambi Mpungu, e eles tinham suas próprias noções sobre a indestrutibilidade da alma:

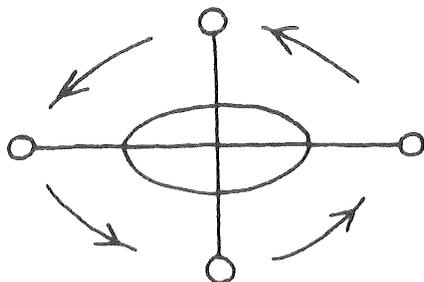
“Os Bakongo acreditavam e defendiam como verdade que a vida do homem não tem fim, que ela se constitui num ciclo. O Sol, quando nasce e se põe a cada dia, é uma marca, um sinal desse ciclo, e a morte é meramente uma transição no processo de mudança”¹⁷.

A cruz *yowa* Kongo não significa a crucificação de Jesus pela salvação da humanidade; significa, sim, a visão igualmente poderosa do movimento circular das almas humanas sobre a circunferência de suas linhas cruzadas. Consequentemente a cruz Kongo se refere à continuidade perene de *todas* as mulheres e de *todos* os homens justos e dignos:

Nzungi! N'zungi-nzila
N'zungi! N'zungi-nzila
Banganga ban'e E eel

“O homem vira na trilha
Ele meramente vira na trilha
Os sacerdotes, o mesmo”¹⁸.

Um garfo na estrada (ou mesmo um ramo bifurcado) pode aludir a esse símbolo crucialmente importante da passagem e da comunicação entre os mundos. A “virada na trilha”, isto é, a encruzilhada, permanece um conceito indelével do mundo atlântico Kongo como o ponto de cruzamento ou de intenção entre os ancestrais e os vivos. Aqui está uma versão precisa da cruz *yowa*¹⁹:



Yowa: a marca Kongo do cosmos e da continuidade da vida humana.

A linha horizontal separa a montanha do mundo vivo de sua contraparte espelhada no reino dos mortos. A montanha dos vivos é descrita como “terra” (*ntoto*). A montanha dos mortos é chamada “argila branca” (*mpemba*). A metade inferior do cosmograma Kongo era também chamado *kalunga* e se referia literalmente ao mundo dos mortos como completo (*lunga*), dentro de si mesmo, e a completude que acontece com uma pessoa que compreende as maneiras e os poderes de ambos os mundos²⁰.

Os iniciados leem o cosmograma corretamente, pois respeitam suas alusões. Deus é imaginado no topo do cosmograma, os mortos, no fundo, e a água, no meio. Os quatro discos nos pontos da cruz significam os quatro momentos do Sol e a circunferência da cruz, a certeza da reencarnação: a pessoa Kongo especialmente justa e correta jamais será destruída, mas retornará no nome ou no corpo de sua progênie ou na forma de um lago, de uma cachoeira, pedra ou montanha, todos perenes.

O cume do padrão simboliza não somente o meio-dia, mas também a masculinidade, o norte e o ponto alto da força de uma pessoa na Terra. Correspondentemente o fundo simboliza a meia-noite, a feminilidade; o sul, o ponto mais elevado da força sobrenatural.

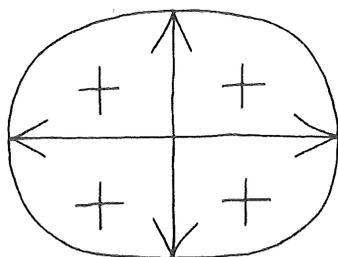
Membros da sociedade de curandeiros Lemba iniciaram ficar de pé sobre uma cruz riscada com giz no chão, uma variante do cosmograma. “Ficar de pé sobre essa marca”, Fu-Kiau Bunseki nos diz, “significa que uma pessoa foi inteiramente capaz de governar outras, que conhecia a natureza do mundo, que dominava o significado da vida e da morte”. Desse modo, ela podia se mover e agir com a confiança de um vidente – ou um profeta –, capacitado pelo poder das percepções de ambos os mundos, as duas metades do cosmograma²¹.

Desenhar um “ponto”, invocar Deus e os ancestrais, formava apenas uma parte desse ritual Kongo mais importante de mediação. O ritual também incluía “cantar o ponto”.

Na verdade, os Bakongo resumem todo o contexto da mediação com a frase: “cantando e desenhando [um ponto]” (*yimbila ye sona*)²². Eles acreditavam que a força combinada de cantar as palavras Ki-Kongo e de traçar, no veículo ou local apropriado, o “ponto” ou marca do contato entre os mundos resultou na descida do poder de Deus sobre aquele mesmo “ponto”:

<i>sikulu dya nene</i>	“Um barulho poderoso
<i>dyakulumukina</i>	Provoca a descida do
<i>Na Nzambi a Mpungu</i>	Senhor Deus Todo-Poderoso” ²³ .

O cosmograma Kongo surgiu nas Américas precisamente como *pontos de canto e de desenho do contato entre os dois mundos*. Na ilha de Cuba, quando os líderes rituais Kongo queriam fazer um amuleto *Zarabanda* importante (Ki-Kongo: *nsala-banda*, uma espécie de amuleto feito de pano), eles começavam por traçar, com giz branco, um padrão cruciforme no fundo de um caldeirão de ferro. Essa era a “assinatura” (firma) do espírito invocado pelo amuleto ou feitiço ou magia. Ela deriva claramente da marca ou sinal Kongo, exceto que os discos do Sol foram substituídos por flechas, para significar os quatro ventos do universo²⁴.



Assinatura de Nkisi Sarabanda,
no oeste de Cuba, século XX.

Uma das funções mais importantes do cosmograma Kongo, para validar o espaço no qual uma pessoa fica de pé ou onde se coloca um amuleto ou feitiço ou magia, permanece em pleno uso em certos círculos religiosos afro-cubanos. Sacerdotes afro-cubanos têm dito: “Todos os espíritos se sentam, eles próprios, no centro da marca ou sinal como fonte de firmeza”²⁵. Canções (*mambos*) são entoadas, como no Kongo, para persuadir essa concentração de poder sobre o ponto designado. Sacerdotes afro-cubanos ativaram antigos amuletos importantes ao cantar-e-desenhar um “ponto” sagrado. Eles cantavam textos sagrados em espanhol e em uma versão crioula Ki-Kongo enquanto abaixavam um amuleto do teto de um santuário até um sinal desenhado com giz no chão:

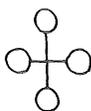
“Abaixar a trouxa era uma operação tediosa e delicada: ‘[uma sacola] era amarrada no teto; era enorme e pesava muito’. Juan O’Farril lembra claramente todas as canções que acompanhavam a descida da trouxa sagrada. Ele, com seu assistente e sua madrinha, varriam o chão cantando, [...] até que o chão estivesse imaculado e pronto para receber a trouxa sagrada. O sacerdote pedia pelo giz (*mpemba*) e traçava a cruz-dentro-do-círculo, a ‘assinatura’, no ponto preciso onde a trouxa sagrada deveria tocar o chão”²⁶.

E, durante todo o tempo em que essa trouxa de medicinas estava sendo abaixada, o sacerdote cantava o *mambo*, a canção para descê-la:

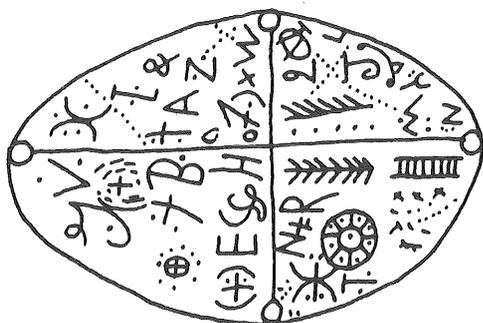
Mpatil mpatil mpatil! "Poder, poder, poder!
Mpemba, simbi ko? Caulim é um espírito *simbi*, não é?
Mpemba, simbi ko? Caulim é um espírito *simbi*, não é?"²⁷

A canção era uma advertência. Ela sugeria que o amuleto era como o trovão ou o raio, descendo, num movimento lento, um espírito, um *simbi*, uma força que não poderia ser tocada ou vista até que o *nganga* o tivesse descido completamente até seu ponto apropriado de revelação, de pertinência.

Existem numerosos cosmogramas relacionados com amuletos desenhados com giz sobre a terra em Cuba, incluindo um com peças de prata, colocadas no final dos eixos da cruz para completar o antigo padrão Kongo²⁸:

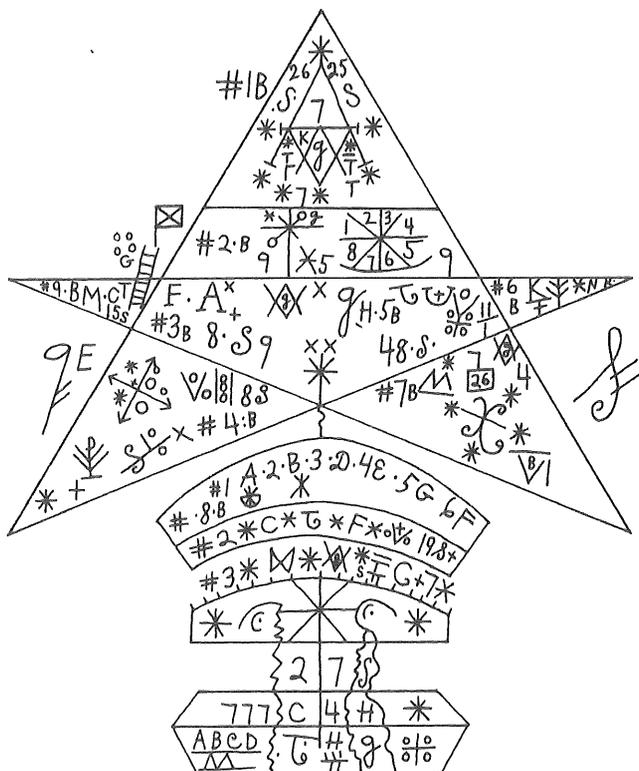


Em Cuba, o desenvolvimento dos desenhos místicos na Terra é paralelo ao das cruzes afro-cristãs desenhadas com giz como "pontos" críticos, entre os Gritadores de Trinidad. Desenhos no chão correlatos de um ritual de "luto" dos Shaker (Berradores) da Ilha de St. Vincent, uma das ilhas Windward ao norte de Trinidad, receberam sua estrutura básica do cruciforme, com discos no final de cada linha e de cada desenho circunscrito. Em St. Vincent, dentro de cada marca ideográfica desenhada no chão, alfabeticamente derivada, sinais ideográficos flutuam como uma poeira sideral – sinais como Υ , para viagem, ou \oplus , para batismo, ou ω , para Jericó. Um entrecruzamento de sinais espirituais do poder e da mediação é extraordinário nessa arte caligráfica afro-caribenha, como exemplificada por um desenho de giz, feito para um ritual fúnebre, publicado por Jeanette Henney, em 1968²⁹:



Um desenho de chão para um ritual fúnebre de St. Vincent, no Caribe.

Líderes rituais negros, entre os Gritadores de Trinidad, também elaboraram uma arte de mediação espiritual usando marcas desenhadas no chão: padrões geométricos com uma miríade de cifras e de anotações místicas. Vale considerar um desenho documentado em 1960 por George Simpson. Ele quebra o selo circular dos modos influenciados pelo Kongo para atingir o espírito através de sinais gráficos. Aqui, a sequência das formas é virtualmente arquitetônica, pois constrói um padrão climático de uma estrela. Cada elemento é cheio de conotações espirituais, miniaturas de cosmogramas, os números de certos salmos e cifras recebidos em transe³⁰:



Desenho de chão de Trinidad.

O resultado é uma glossologia visual, uma galáxia de pontos, indicando encontro espiritual e iluminação. Como Jeannette Henney revela: “[...] cada apontador [desenhista de ponto] tem um alfabeto diferente”. Uma mulher trabalhando com o espírito em St. Vincent pode “apontar almas”³¹, através do desenho com giz de sinais místicos sobre o chão num estado de iluminação espiritual. Seus significados não serão compreendidos por todos. Nesses rituais que envolvem a escrita no chão, para o “apontamento” de almas em St. Vincent e entre os Berradores de Trinidad, existe uma sobreposição com o ritual Kongo de “cantar e marcar um ponto místico” (*iyimbila ye sona*) que é sugestivo de um traço de influência Kongo, embora misturado com sinais e conceitos cristãos.

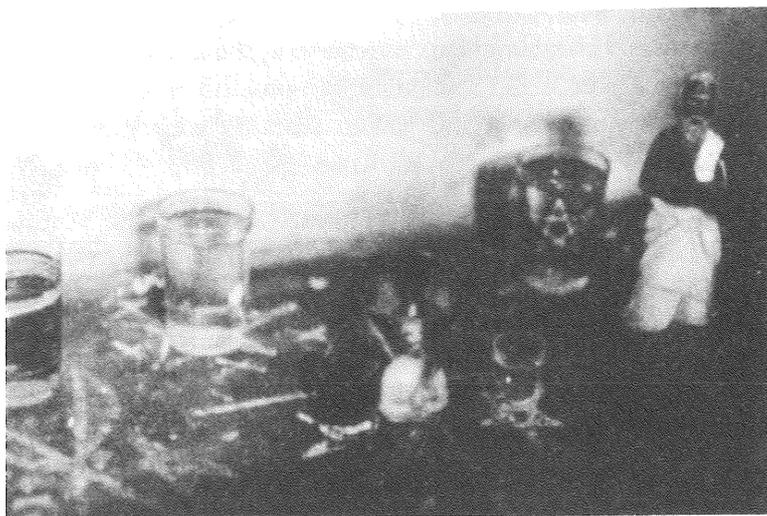
No Rio de Janeiro, onde houve grande importação de escravos do Kongo e de Angola, podemos encontrar cruciformes simples, desenhados a giz no chão de santuários e de altares, que se tornaram sinais complexos, fundindo diversas referências Kongo, Iorubá, Católicas romanas, entre outras. Esses sinais ou marcas abrangem os brasões dos espíritos, honrados na macumba do Rio de Janeiro, uma mistura de alusões Kongo, Iorubá, daomeanas, católicas romanas, nativas e espiritualistas.

No começo do século XX, existiam no Rio de Janeiro duas principais “nações” africanas com sua veneração característica: os seguidores das cidades Iorubá, nos ritos chamados de candomblé, e os seguidores das medicinas e dos espíritos do Kongo e de Angola, originalmente chamados de *cabula*, mas depois de macumba, após a absorção de influências adicionais:

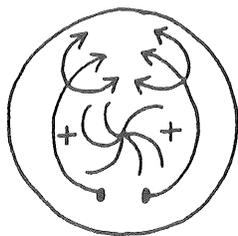
“Tudo que era necessário para produzir a macumba, como ela existe hoje, era a adoção, junto com [...] elementos Iorubá, dos espíritos de caboclos (índios nativos), dos santos católicos e dos mortos do espiritismo”³².

O espiritualista francês Allan Kardec – cujo *Livro dos médiuns* foi amplamente lido no Brasil – influenciou especialmente a macumba.

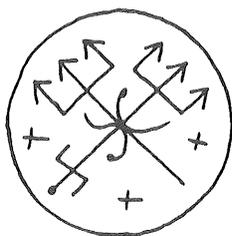
No começo, os sacerdotes da macumba invocavam os espíritos através de simples desenhos a giz, no chão, chamados de *pontos riscados*. Muitos refletiam as influências tanto Kongo quanto católicas romanas e eram essencialmente cosmogramas desenhados na forma de uma cruz latina. Apesar disso, algumas eram usadas à maneira Kongo para “centralizar” a água consagrada e outros líquidos importantes em recipientes para os espíritos (imagem 66). O termo afro-brasileiro para essas invocações visuais do espírito, *pontos cantados* e *pontos riscados*, relembra o costume Kongo de cantar e marcar simultaneamente a centralização do espírito (*iyimbila ye sona*).



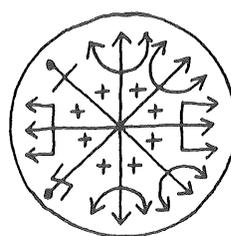
À medida que o tempo foi passando, os antigos cruciformes foram complicados por aspectos emprestados da iconografia Iorubá e enriquecidos pelos atributos dos santos católicos romanos, identificados com deidades da cultura Iorubá. Até mesmo Satã era identificado com Exu, uma deidade Iorubá, para desafiar criativamente a bondade. Desse modo, as “assinaturas” de Exu, associadas com as encruzilhadas, as repentinas mudanças na sorte e os comportamentos “diabólicos”, isto é, imprevisíveis, são marcas circulares nas quais se recombina o forçado de Satã, um sinal de cata-vento de mudança repentina e de movimento, um sinal parecido com uma encruzilhada e pontos místicos adicionais³³:



Ponto Exu Vira-Mundo



Ponto Exu Vira-Mundo



Ponto Exu Tranca-Gira

E depois é interpretado imaginativamente: “Quando o tridente de Exu está levantado, o trabalho é para o bem; virado para baixo, o trabalho é para o mal”³⁴. Os “pontos” Kongo podem invocar Deus Todo-Poderoso e, ao mesmo tempo, chamar os mortos nobres e bons. Mas os “pontos” da macumba no Rio de Janeiro evocam e convocam uma assombrosa multidão de deuses e deusas Iorubá e seus santos correspondentes, mais os espíritos nativos, mais os anciãos negros mortos (pais velhos), que retornavam nas vozes e nos corpos dos devotos. Mais de cem espíritos evocados atualmente no Rio de Janeiro, através do uso desses sinais ou marcas³⁵.

A maioria dos pontos riscados, traçados com giz sobre um chão brilhante ou nas areias das praias de Ipanema, de Copacabana e em outros lugares do Rio, tornaram-se sinais transitórios de invocação e de encontro. Mas alguns são permanentemente representados. As coleções do Museu da Polícia no Rio de Janeiro incluem uma cabaça de beber (imagem 67), ricamente laqueada de preto, entalhada com o ponto riscado de Pai Velho, um ancestral Kongo de poder e de percepção especiais³⁶. Seu ponto adverte o mundo de que ninguém,



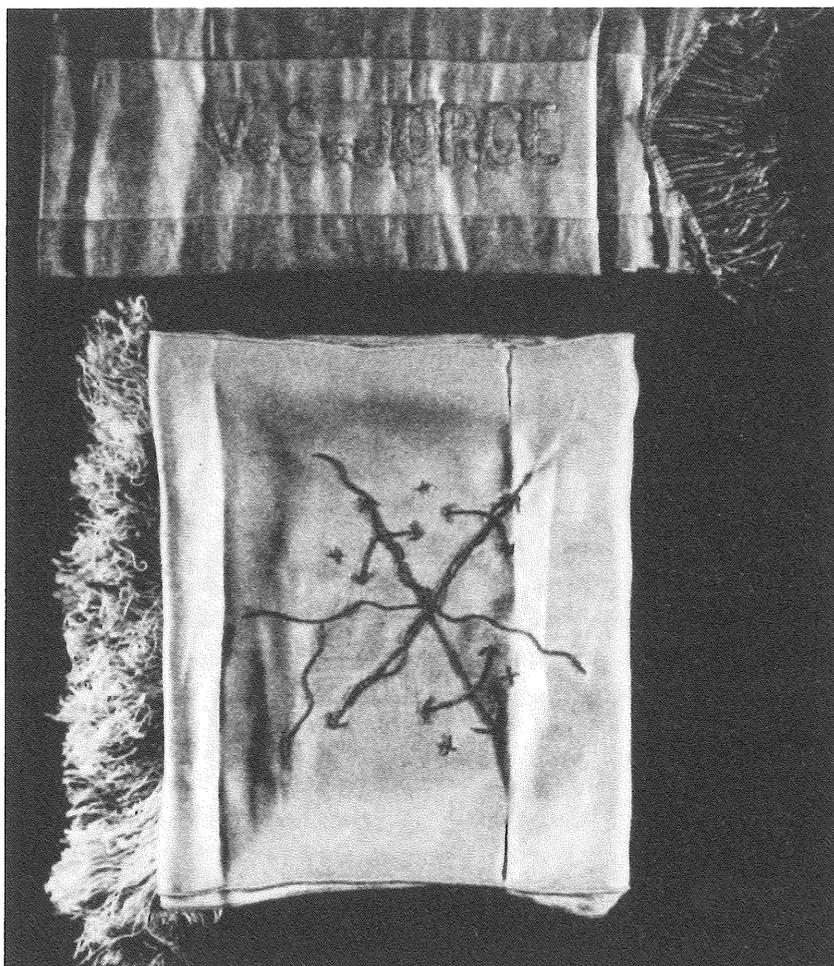
67

exceto uma pessoa em seu espírito ou um oficiante apropriado, pode usar sua cabaça de beber. O ponto, essencialmente uma cruz latina dentro de uma estrela de Davi, no meio de um círculo decorado com seis estrelas menores, é interessantemente comparável ao ponto cantado para o mesmo espírito:

“Ele é suspenso num círculo (e iniciado)
Pai Antigo, soberano
Pedra escura que desce
Ele volta, Grandioso Deus Todo-Poderoso-Oduduwa
Pai Antigo, soberano
Pedra escura, caindo, caindo”³⁷.

A descida de um meteorito, o espírito do Pai Velho, relembra o conhecimento e a doutrina do Kongo, em que estrelas cadentes têm sido interpretadas como espíritos cruzando os céus³⁸. A canção provê um contexto para as estrelas que cercam e decoram a cruz ou o cosmograma do Pai Velho.

Existe um soberbo ponto riscado para Ogum/São Jorge também no Museu da Polícia do Rio de Janeiro, apresentado em um bordado de linha vermelha feito em uma faixa de seda de cor verde-lima, usado com uma faixa parecida, na qual aparece a assinatura católica romana da mesma fusão de deidades. Ao representar as estradas de Ogum, as linhas se irradiam do centro desse cosmograma. Elas são também encruzilhadas, o elemento de Exu – daí, talvez, os forcados crípticos situados na extremidade dos três eixos indicados³⁹. Essa rica marca sobre seda resume uma história complexa de contato e de experiência cultural, em forma de pensamento geométrico. De fato, a mistura nos trouxe para longe do Kongo e dos reinos Iorubá, mas, sem esse encontro nas mentes e nas imaginações mais ricas e criativas do Rio de Janeiro, esse sinal ou marca jamais teria sido inventado (imagem 68).



68

Minkisi

Os cosmogramas do Kongo também reapareceram nas Américas na forma do amuleto *nkisi*. O *nkisi* (plural: *minkisi*) é um objeto estratégico na arte negra atlântica e dizem que tem poderes de cura e de outros fenômenos. Nsemi Isaki, ele próprio um Mu-Kongo, escreveu por volta de 1900:

“O primeiro *nkisi*, chamado Funza, originou-se em Deus e veio com um grande número de *minkisi* que ele distribuiu em todo o país, cada um com seus respectivos poderes, governando sobre seu domínio específico”⁴⁰.

Ele definiu *nkisi* como:

[...] o nome de uma coisa que usamos para ajudar uma pessoa, quando ela está doente, e da qual obtemos saúde; o nome se refere a folhas e medicinas combinadas [...]. Tem esse nome também porque existe para proteger a alma humana e guardá-la contra doenças, para quem quer que esteja doente e queira ser curado. Assim, um *nkisi* é também algo que caça e destrói as doenças e as expulsa do corpo.

Um *nkisi* é também um companheiro escolhido, em quem todas as pessoas encontram confiança. É um esconderijo para as almas das pessoas, para manter e compor a vida, de modo a preservá-la”⁴¹.

A crença em que existe um lampejo de divindade ou de alma dentro do *nkisi* leva os Bakongo a suporem que o *nkisi* tem vida:

“O *nkisi* tem vida; se não tivesse, como poderia curar e ajudar as pessoas? Mas a vida de um *nkisi* é diferente da vida nas pessoas, de forma que pode ter sua carne (*koma nkisi*) danificada, ser queimada, quebrada ou jogada fora, mas não sangrará ou chorará. [...] o *nkisi* tem uma vida inextinguível proveniente de uma fonte”⁴².

Os recipientes dos *minkisi* são vários: folhas, conchas, trouxas, sachês, sacos, vasos de cerâmica, imagens de madeira, estatuetas, rolos de pano, entre outros objetos. Cada *nkisi* contém medicinas (*bilongo*) e uma alma (*mooyo*), que são combinadas para lhe conferir vida e poder. As próprias medicinas são de incorporação de espíritos e de direcionamento de espíritos.

Os materiais de incorporação de matérias espíritos incluem terra de cemitério – considerada parte do espírito da pessoa enterrada – ou alguns equivalentes, como argila branca (*mpemba*) tirada dos leitos dos rios ou pó de madeira de sândalo africano, cuja cor avermelhada tradicionalmente sinaliza a transição e a mediação para os Bakongo. Esses materiais são geralmente embrulhados ou escondidos em um amuleto, mas estes – espelhos ou pedaços de porcelana amarrados ou pregados na parte externa de um *nkisi* – podem também significar poder – o lampejo e o aprisionamento do espírito.

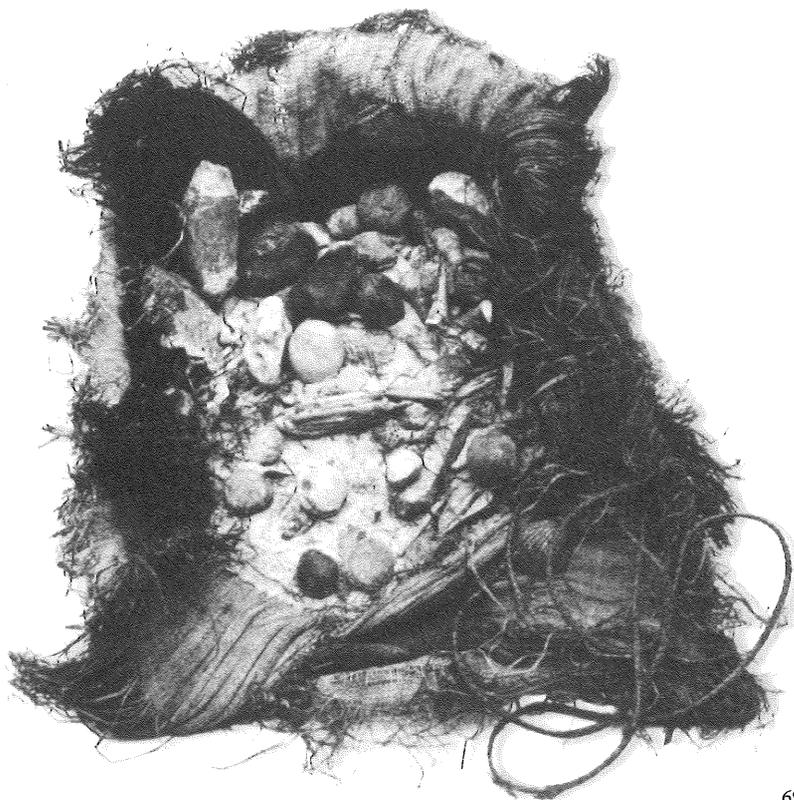
O lampejo vital ou a alma, na medicina de incorporação de espíritos, pode ser, de acordo com os Bakongo, um ancestral que voltou dos mortos para servir o dono do amuleto ou uma vítima de feitiçaria, capturada no amuleto por seu possuidor e forçada a cumprir sua ordem pelo bem da comunidade (se o dono for generoso e responsável) ou por motivos egoístas (se ele não for generoso e responsável)⁴³.

As medicinas de direcionamento de espíritos instruem estes no *nkisi* – através de trocadilhos e de símbolos – em como caçar e destruir o mal ou, digamos, em como tornar uma pessoa mais decidida em relação aos assuntos diários. Sementes, pedras, ervas ou bastões representam ação como aspiração. Os mandamentos espirituais de certas medicinas são as prerrogativas do chefe de um clã. Consequentemente alguns *minkisi* significativos carregam importantes nomes de clãs Kongo, como Nsumbu e Mbenza.

O *nkisi Nkita Nsumbu* exemplifica a simplicidade aparente e a complexidade interior dos amuletos Kongo⁴⁴. É um saco um tanto pesado coberto de ráfia, amarrado ao pescoço com uma corda. Sinos duplos de madeira (*kunda*) amarrados ao pescoço do saco sugerem seus poderes internos, pois se acredita que os *kunda* ativem as medicinas e espantem os espectros. Quando o *Nkita Nsumbu* é aberto e desenrolado (imagem 69), revelando suas medicinas, é como se estivesse olhando através da água clara para o leito de um rio coberto de pedrinhas.

As medicinas são impregnadas de caulim branco. A brancura brilhante do fundo do amuleto, debaixo de sementes, pedaços de cristal e pedras e outras coisas, sugere a metade inferior do cosmograma Kongo. O *Nkita Nsumbu* é extraordinário por suas quantidades de cristais de rocha, talvez porque, como os Bakongo explicaram a Karl Laman, na virada do século XIX para o XX, “o *Nkita* joga pedras na pessoa doente”⁴⁵. A presença de uma faca entre as “medicinas” reunidas nele pode justificar um propósito do amuleto, que é o de proteger contra doenças da pele, as quais, de acordo com os Bakongo, são causadas por facas e agulhas sobrenaturais jogadas contra ela. Jogos de palavras sobre lenitivos e cura podem estar ocultos nas sílabas dos termos *Ki-Kongo* para feijões, brotos de plantas e vários miolos de sementes que repousam acima da argila branca do rio.

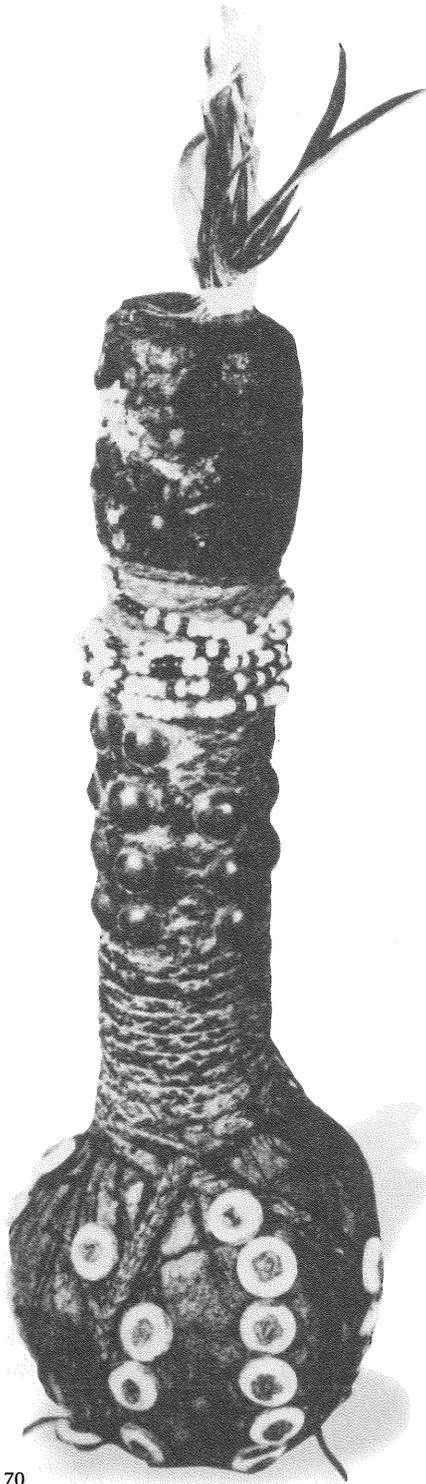
A pedra preta de formato quadrado, com um centro côncavo perto do topo do centro ilustrado do amuleto, é usada para pulverizar o caulim a fim de fazer uma pasta que é aplicada em volta dos olhos do especialista no ritual, concedendo-lhe uma visão mística. O pé de uma galinha e outras garras sugerem o poder cativante do espírito do amuleto. Uma semente em forma de pera chamada *kiyaala-mooko* (que estende as mãos) é provavelmente incluída por causa de sua semelhança com a imagem de duas palmas viradas para cima, juntas e estendidas, num gesto de generosidade. De acordo com um provérbio Kongo: “Ele, que estende suas mãos, não morre” (*kiyaala-mooko kufwa ko*). Finalmente o ovo branco brilhante perto do centro da fotografia é, de acordo com Fu-Kiau, “um símbolo de perigo, o tipo de ovo usado pelos feiticeiros Kongo para conjurar tornados e chamar o trovão”⁴⁶. Acredita-se que o *nkisi Nsumbu* representa o mundo em miniatura, pois misticamente apedreja o imoral com doenças da pele, protege o justo e cria tempestades e outros fenômenos naturais.



69

Outros amuletos Kongo são inspirados por essa metáfora do cosmos em miniatura, como o *nkisi Mbumba Mbondo*, que protege as pessoas de inchaços do corpo ou inflige essas doenças a criminosos ou inimigos que as merecem. O recipiente desse *nkisi* é algodão europeu coberto por um grosso emplastro vermelho de madeira de sândalo africano (imagem 70). Botões brancos de porcelana e de vidro são costurados no amuleto para lhe conferir brilho. Uma corda trançada de ráfia foi entrecruzada em volta do fundo e amarrada apertadamente no topo para sugerir o apresamento do espírito. Em volta do topo, que parece um pescoço, fica um colar de quatro fios de contas de vidro verdes, azuis e brancas. Esse amuleto, exposto no Museu de Tervüren, é encapado com resina, na qual penas foram inseridas à maneira de certos adereços emplumados de cabeça usados por importantes chefes e sacerdotes no Kongo. Aí, as penas significam crescimento contínuo e também plenitude. Assim, se a terra dentro do amuleto afirma a presença de um espírito dos mortos – do sobrenatural –, as penas coroando o amuleto sugerem a conexão com a parte superior do cosmograma Kongo, que representa o mundo dos vivos e o hábitat celeste de Deus.

A função mediadora dos *minkisi* é dramaticamente representada por amuletos entalhados na forma de um cachorro. No Kongo, algumas vezes esses amuletos são parecidos com Jano, olhando em direções opostas, para enfatizar seus papéis de videntes extraordinários.



70

De acordo com os Bakongo, “entre a aldeia dos vivos e a aldeia dos mortos, existe uma aldeia de cachorros”⁴⁷. Fu-Kiau estende a metáfora: “Espelho (*talatala*) e cachorro (*mbwa*) simbolizam a mesma coisa entre os Bakongo”⁴⁸. Assim, um cachorro ou um *nkisi* parecido com um cachorro é usado frequentemente pelos místicos Kongo para enxergar além de nosso mundo.

Na mitologia Kongo, o próprio Ne Kongo, o progenitor do reino, preparou as medicinas primordiais em um pote de cerâmica colocado sobre três pedras acima de um fogo. Desse modo, potes de argila foram sempre recipientes clássicos dos *minkisi*. O Museu Real da África Central, em Tervüren (Bélgica), tem uma coleção de *minkisi* de cerâmica, incluindo um, besuntado de argila branca, para representar o outro mundo, e um outro, coberto com um espelho, para simbolizar a água entre os reinos dos vivos e dos mortos. Esses recipientes são enchidos com terras incorporadas de espírito, pedras de direcionamento de espíritos e conchas.

No oeste de Cuba, existia, no século XIX, grande quantidade de recipientes e de trouxas de *nkisi* de inspiração Kongo. Atualmente muitos *minkisi* produzidos em Cuba e em bairros afro-cubanos nos Estados Unidos – especialmente nos de Miami e Nova York – são contidos por grandes caldeirões de três pernas usados para cozinhar. Os afro-cubanos chamam esses recipientes de *nkisi* de *prendas* (patas), pois refletem as obrigações rituais partilhadas pelo dono do amuleto e pelo espírito contido nele. Eis um *nganga* cubano, compondo sua *prenda* (pata), recriando o cosmos Kongo em miniatura:



“Primeiro, desenha-se uma cruz, com giz ou com cinza branca, no fundo do caldeirão. O caldeirão deve ser novo. Depois, coloca-se sobre esse sinal ou marca 5 *reales* espanhóis de prata, um no centro e os outros nas quatro pontas da cruz. [...] coloca-se do lado um caule de cana-de-açúcar preenchido com água do mar, areia e mercúrio e arrolhado com cera para que o *nkisi* sempre tenha vida – como o fluxo do mercúrio –, fique rápido e se movimente – como as águas do oceano – e para que o espírito no amuleto possa se fundir com o mar e viajar para bem longe.

O corpo de um cachorro preto pode ser incluído para conferir ao amuleto o sentido agudo do cheiro associado com aquele animal. [...] em cima desses objetos joga-se terra de um formigueiro e pequenos pedaços de madeira. Galhos [de vinte e sete espécies de árvores] são colocados em volta e também folhas e ervas são acrescentadas [...]. Depois de chegar a esse ponto, jogam-se pimenta, alho, gengibre, cebola branca, cravo, um pedaço de arruda e semente de pinheiro. O trabalho é completado pelo acréscimo de uma caveira de pica-pau ou bútio”⁴⁹.

Esse amuleto é inspirado pela estrutura do sinal ou marca dos quatro movimentos do Sol. E nele estão misturados objetos associados com o voo, através do mercúrio e de avatares da

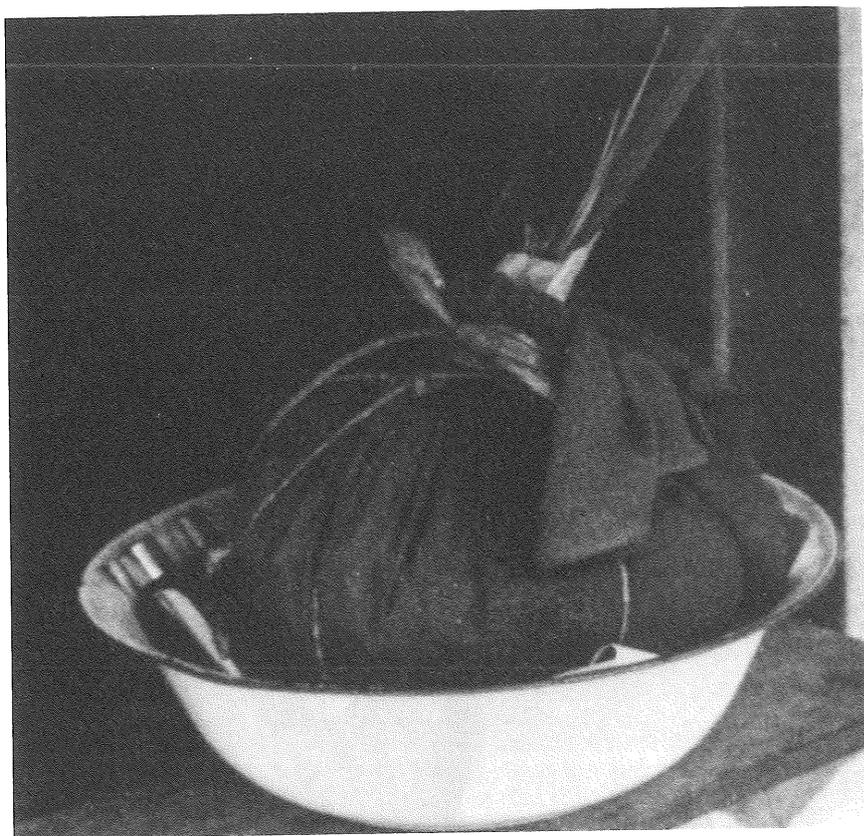


71

terra e do mar. As pessoas que faziam importantes prendas afro-cubanas sabiam exatamente seu significado e deixavam isso claro pelos ingredientes que usavam:

“A *prenda* é como o mundo inteiro em miniatura, um meio de dominação. O especialista no ritual coloca no caldeirão todos os tipos de força espiritual: ali ele mantém o cemitério e a floresta, ali ele mantém o rio e o mar, o raio, o trovão, o rodamoinho, o Sol, a Lua, as estrelas – forças em concentração”⁵⁰.

Um dos mais celebrados e temidos entre todos os *minkisi* de Cuba foi herdado por J. S. Baró, um especialista negro no ritual que vivia em Marianao, subúrbio de Havana. Era um caldeirão *nkisi* (imagem 71), feito originalmente, com toda probabilidade, por seus ancestrais na segunda metade do século XIX e renovado por várias vezes no século XX⁵¹. O *nkisi* de Baró carrega um nome deliberadamente longo e impressionante: *Árvore-da-Floresta-Sete-Sinos-Vira-o-Mundo-à-Meia-Noite-no-Cemitério*, um nome repleto de alusões cosmológicas. Sua sequência estrutural ascendente – recipiente redondo, faixa em volta do caldeirão, luxuosa exibição de penas – espelha-se na das formas dos *minkisi* ainda vistos atualmente no Kongo (imagem 72). O *nkisi* *Árvore-da-Floresta-Sete-Sinos* continha ossos e terras, para a captura do espírito, e contas, pedras e outros materiais, para dizer, cripticamente, ao espírito o que

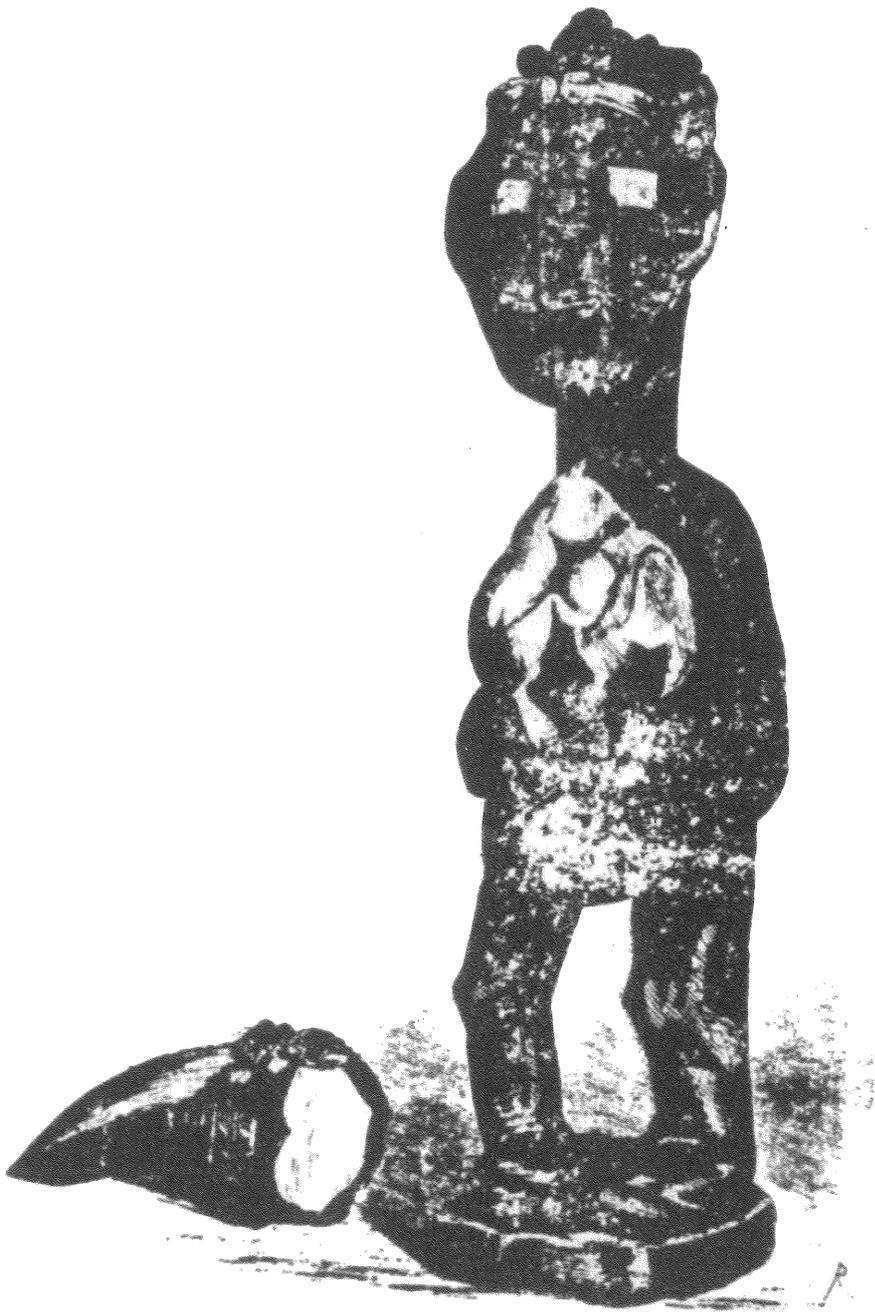


72

fazer. Acreditava-se até mesmo que ele era animado pelo “lampejo do espírito”, pelo fulgor de uma estrela cadente, misticamente absorvida, como no caso de outra famosa *prenda* cubana, a Sete Estrelas:

“Eles celebravam essa *prenda* não na casa, mas na floresta. [...] as estrelas desceram para esse amuleto. Existe uma hora, na noite, em que o *nkisi* é deixado sozinho na floresta, para que as estrelas possam descer e entrar em seu poder. Quando você vir algo descendo – em um lampejo, saberá que é uma estrela descendo em um *nkisi*”⁵².

Além das *prendas*, os Kongo cubanos do século XIX fizeram estatuetas *minkisi* para misticamente atacar os donos de escravos e outros inimigos e para seu reconhecimento espiritual. Lydia Cabrera descreveu-os como “estatuetas semelhantes a bonecos mágicos de cerca de 50 centímetros de altura esculpidas em madeira [...] com uma substância mágica inserida numa pequena cavidade”⁵³. Entre essas estatuetas havia uma chamada *matiabo*, documentada em 1875 (imagem 73)⁵⁴. A figura era fortemente influenciada pelos Kongo e vinha acompanhada de um chifre (*mpoka*). *Matiabo* eram os escravos que fugiram e, algumas vezes, uniram forças com grupos rebeldes na guerra de independência de Cuba contra a Espanha, no século XIX. Eles provavelmente usavam esses amuletos – como as estatuetas



73



74

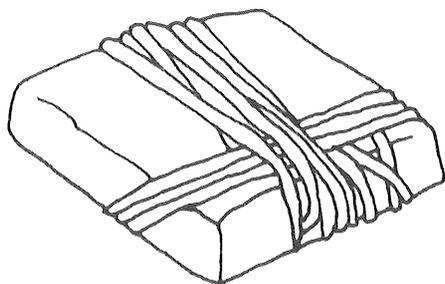
humanas montadas sobre chifres de antílopes usadas no Kongo – para revelar feiticeiros, curar doentes e localizar a caça (em Cuba a caça eram os soldados espanhóis).

Como em muitos exemplos da escultura clássica Kongo (imagem 74), os joelhos dos *matia* são dobrados, simbolizando vitalidade; os olhos brilham com vidros visionários; e medicinas foram inseridas no abdome e no chifre, o qual era tampado com um pedaço de espelho, novamente para conseguir uma visão mística⁵⁵.

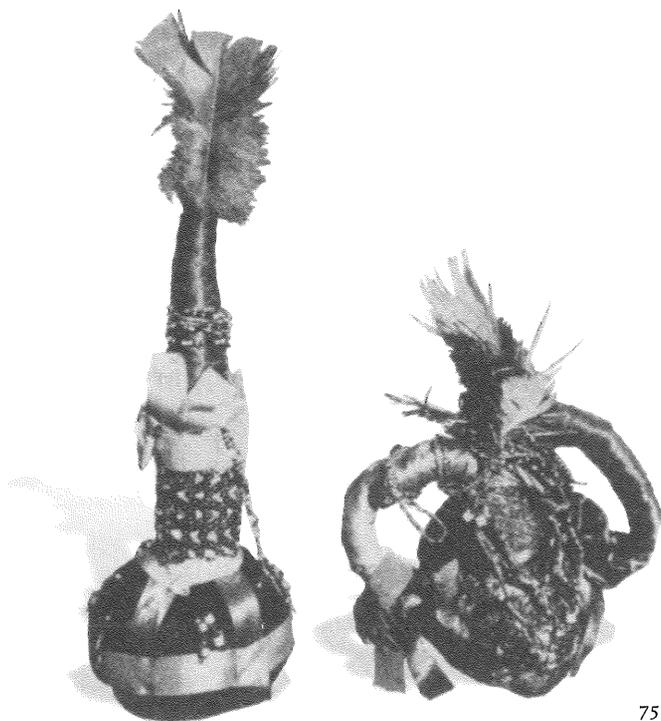
No Haiti, a Hispaniola Ocidental, reformulações originais de *nkisi*, algumas vezes chamados *pacquets-congo*, rivalizam com amuletos afro-cubanos em densidade e alusão⁵⁶. Os *pacquets* mais elegantes eram embrulhados em seda (imagem 75) – em vez do algodão ancestral (imagem 72) –, ou em tecido de ráfia; amarrados com fitas largas de seda (presas com alfinetes) – em vez de corda; adornados com lantejoulas e também com contas; e algumas vezes coroadas com plumas feitas de tecido metálico – e não as verdadeiras. Dois *pacquets-congo* feitos em 1979 – um com um talo de pena, chamado Simbi-das-Folhas (*simbi makaya*), e o outro, mais curto, com os braços nos quadris, chamado de Rainha-do-Kongo (*reine kongo*) – são obra de uma sacerdotisa vodu e de seu grupo, que viviam nos arredores a oeste de Porto Príncipe, e representam um modo visual crioulo das formas tradicionais de *nkisi* (imagens 75 e 76). Assim como os sinais em cruz feitos no chão pelos Kongo se expandiram – absorvendo os braços e os detalhes iconográficos de um assombroso número de deidades Iorubá e daomeanas nos *pontos* brasileiros –, da mesma forma a persistência de uma estrutura fundamental de talo-sobre-um-globo-na-base – evidenciada por

uma comparação do *nkisi Mbumba Mbondo* (imagem 70) no Kongo com um tipo importante de *pacquet-congo* haitiano, chamado *Simbi Macaya* (imagem 75) – não esconde inúmeras mudanças criativas. No Haiti, as cordas estreitas que unem a base esférica do amuleto no Kongo tornaram-se uma interação rica de fitas largas de seda, uma das quais, horizontal, enfatiza a cinta do amuleto, enquanto as outras, verticais, quebram a esfera em seções estéticas como esferas armilares⁵⁷. A amarração do amuleto – com essas fitas presas cuidadosamente com alfinetes – ressalta a captura das forças que guardam as casas possuidoras desses amuletos.

Acredita-se que os espíritos Kongo dos mortos, *bsimbi*, presidem em parte a produção e feitura dos *pacquets-congo* do Haiti⁵⁸. Um sacerdote do vodu disse a Alfred Métraux que os *pacquets* eram “guardiães” capazes de excitar e despertar as deidades em favor de seus donos. Privados desses *pontos*, as deidades perdem sua força. Desse modo, algumas vezes os *pacquets* haitianos, como as *prendas* e os *minkisi*, são interpretados de forma cosmogramática. Eles são *pontos* que intermedeiam a graça protetora entre os vivos e os mortos. A forte influência Kongo-Angola no Brasil é responsável por outra tradição *nkisi* no Novo Mundo – os amuletos brasileiros para o amor e a guerra. O *ponto de amarração* era um pequeno amuleto em um recipiente de pano, destinado a prender um espírito ou a atrair uma pessoa para seu possuidor. As cordas entrecruzadas de forma bem apertada – três ao longo de um eixo e seis ou mais ao longo do outro – representam decisivamente a prisão ou o fechamento do espírito.



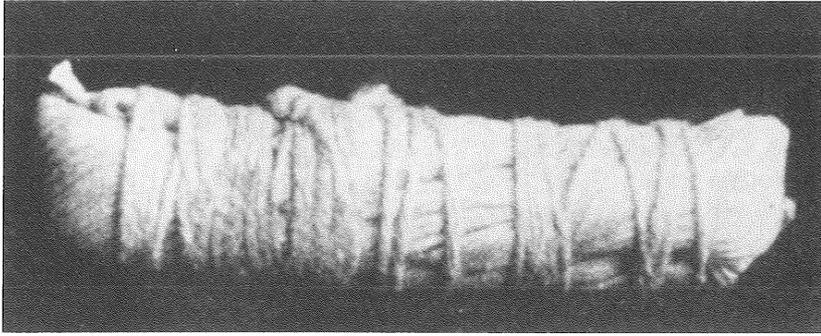
Amuleto dos negros do Rio de Janeiro:
ponto de amarração, século XX,
provavelmente antes de 1941.



75



76



77

A forma e a função dos *pontos de amarração* parecem com as dos amuletos miniaturas do Haiti, chamados *pwe*, “pontos”, e ambos os tipos são análogos aos *nkangue* Kongo-cubanos. Os *banganga* cubanos fazem *nkangue* para “amarrar” uma amante para um consulente, no intuito de evitar que ela se afaste dos braços dele. *Nkangue* significa literalmente “o que aprisiona” em Ki-Kongo e, no processo de fazer o amuleto, refere-se originalmente ao momento em que o *nganga* – depois de cantar todas as encantações e de terminar de encher e amarrar o amuleto – diz: “Eu fecho a porta”. E dizem que o espírito fica preso no amuleto como em uma habitação muito pequena (imagem 77). Esse diminuto objeto afro-cubano – de somente pouco mais de cinco centímetros – contém uma “carga” de terra de cemitério e de ossos pulverizados⁵⁹. Uma corda é amarrada bem apertada em volta de seu recipiente de tecido cuidadosamente dobrado. O objeto é comparável aos amuletos Kongo, que também são muito amarrados simbolicamente (imagem 76). Lydia Cabrera afirma que os *banganga* afro-cubanos frequentemente amarram o *nkangue* com quatro ou sete nós simbólicos, para sugerir vários significados sagrados. A forma, o tamanho e os elementos da amarração do *nkangue* são similares aos dos amuletos de amor (*muselebende*) atuais de Manianga, no norte do Kongo. *Muselebende* significa literalmente “fazer como um leopardo” (*kala nsele bende*), “pois o leopardo é um animal muito sério; assim, quando a alma de um amante é colocada dentro do amuleto, este toma o amante pela força, como faz um leopardo”⁶⁰.

Até muito recentemente acreditava-se que os Estados Unidos eram completamente imunes às tradições visuais de influência africana. Mas descobri que existe uma tradição surpreendentemente forte de fazer *minkisi* nas comunidades negras em todo o país. Não que a herança sempre tenha vindo do Kongo ou de Angola. A prática, bem conhecida durante a escravidão, de “temperar” ou “amansar” os negros por meio de um período de residência nas ilhas das Índias Ocidentais, antes de levá-los para as fazendas continentais, significou que, em algumas instâncias pelo menos, a tradição de *nkisi* Kongo já era provavelmente transformada antes de chegar aos Estados Unidos, passando por Charleston, Nova Orleans e outras partes⁶¹.

A herança Kongo evidencia-se claramente, nas comunidades negras norte-americanas, na fabricação de amuletos de amor, cujo propósito é trazer de volta amantes que se afastaram.

E, na forma em que são dobrados e trazem os nomes “amarrados”, eles relembram os *pontos de amarração* afro-brasileiros, o *pwe* haitiano e o *nkangue* afro-cubano. Robert Bryant, um negro de Nova Orleans, descreve assim a feitura de um amuleto de amor afro-americano:

“Pegue uma tira de flanela vermelha com cerca de trinta centímetros de comprimento e sete de largura, mais nove agulhas novas. Dê o nome da pessoa ausente à flanela. [...] dobre a flanela três vezes na direção de sua pessoa, de modo que a metade da tira fique dobrada, dizendo, a cada dobra: ‘Venha (dobra) para (dobra) casa (dobra)’. [...] Depois, vire a outra ponta em sua direção e faça mais três dobras: Papai (dobra) quer (dobra) você (dobra)’. Então enfie as nove agulhas formando uma cruz, trabalhando cada uma delas na direção de sua pessoa e enfiando cada uma delas três vezes no tecido, dizendo a cada vez as frases relacionadas com a pessoa que você quer, como, por exemplo: ‘Maria (enfie) dos (enfie) Santos (enfie). Por que (enfie) você (enfie) não volta? (enfie)’”⁶².

Fu-Kiau explica o amuleto de Robert Bryant desta maneira:

“Toda a ação de dobrar o tecido na direção do corpo e de inserir alfinetes significa excitar uma jovem para mim. Esse é um tipo de *nkisi* que usamos para abençoar ou punir, enrolado num pequeno sachê ou recipiente de tecido chamado *futu*. Esse nome também soa como *Nkisi Mpungu*, um dos mais poderosos *minkisi* no Kongo, que você usa quando deseja fazer amor com uma pessoa que realmente não enxerga você como um amante. Você canta três vezes o nome dela e três vezes o seu. Cada vez que chamar o nome dela e cada vez que chamar o seu, você enfia um alfinete no amuleto.

Entretanto, isso deve ser feito muito cuidadosamente, porque existe o perigo de, se uma das agulhas quebrar, o amante ficar enlouquecido. O gesto de dobrar o tecido, de ‘amarrar’ o amante ou a pessoa no amuleto é chamado de *futika* (fazer a bainha, dobrar, amarrar) *nkisi va taba* (dobrar uma parte do tecido que enrola um *nkisi*). A ação inteira – de dobrar e enfiar a agulha enquanto se chama o nome do amante – é chamada de *siba ye kanga*, ‘chamando e amarrando’, tomando o nome da amada ou do amado – se o amuleto é feito para uma mulher – e colocando esse nome no objeto, com as agulhas (*zinongo*) inseridas e os gestos de dobrar. O *futu* (sachê) é como uma casa e, quando eu termino o *siba ye kanga*, eu ‘fecho a porta’. Ele ou ela, o amante ou a amante, não pode sair; está dentro do amuleto, agora não pode agir por conta própria”⁶³.

Desse modo, o amuleto de Robert Bryant é significativamente Kongo; ele reafirma o *ponto*, pois o apresenta de maneira verbal e material. Além disso, sua prática recorda fortemente a feitura dos *n’kondi*, aquelas famosas estátuas Kongo, arrepiadas com lâminas, agulhas, cunhas e alfinetes semi-inseridos, cada um desses significando um voto ou um acordo legal.

Do Missouri, no século XIX, vem outro *nkisi* afro-americano, que se acreditava ter sido inspirado pelo “lampejo do espírito” e que supostamente deveria trazer boa sorte a seu possuidor:

“Uma ‘bola da sorte’ mais complicada foi feita por Charley Leland. Essa ‘bola’ continha, em resumo, quatro pedaços de linha branca dobrados quatro vezes (quatro é um “número

de sorte”), quatro pedaços de linha de seda dobrados do mesmo jeito (para amarrar seu amigo a você, enquanto a linha branca amarra os demônios) e com quatro nós amarrados ao ‘pacote’. Pois esses fios eram usados com nós, dando dezesseis nós ao todo. Essas meadas eram arrumadas como um ninho e se jogava uísque por cima para impedir que os demônios atravessassem os nós, e *dentro dele se colocava uma folha de alumínio (representando o lampejo do Espírito que estava sendo inserido na bola) [destaque do autor]”*⁶⁴.

O amuleto de Charley Leland é assim descrito por Fu-Kiau:

“A ‘bola da sorte de Charley Leland’ parece com os tipos de *minkisi* que fazemos no Kongo contra os poderes ou autoridades, a fim de desviar esses poderes em outra direção ou nos ajudar a conseguir um trabalho. Dobrar o tecido significa ‘amarrar’ a companhia ou a empresa ou as pessoas para que se concentrem e se preocupem com você. Se elas dizem: ‘Volte que discutiremos seu emprego daqui a três dias’, você amarra três nós no amuleto, para medir o tempo e canalizar, com precisão, o poder do amuleto às pessoas ou à empresa. Se, em outra instância, quero responder a um possível empregador em seis dias, mas faço somente quatro nós, o *nkisi* não tem efeito. Os nós (*makolo*) possuem encantações, feitiços e magias; seu número registra questões do tempo ou do espaço, envolvidas no assunto privado do possuidor do amuleto e, desse modo, constitui uma espécie de sistema matemático ritual africano. As dobras, os nós, as inserções, nesse tipo de amuleto, excitam e animam o espírito, despertam e inclinam o patrão ou o amante a seu favor”⁶⁵.

O verbo Ki-Kongo “dobrar” (*futika*) também significa “ligar, amarrar em um pacote”, um duplo significado que se pode intuir no amuleto afro-americano do Missouri, cuja intenção era ligar o possuidor a seus amigos, deter seus inimigos e melhorar sua sorte.

Os Bakongo que voltam de Kinshasa para suas aldeias consultam os *banganga*, em muitos casos, para fazer amuletos como o de Charley Leland.

De acordo com a mitologia Kongo, o primeiro *nkisi* dado ao homem por Deus foi o *Funza*, distribuidor de todos os *minkisi*, ele próprio encarnado em formações incomuns de raízes torcidas. Assim, segundo Fu-Kiau:

“[...] quando vir uma raiz torcida dentro de um amuleto, você sabe que, como um furacão escondido em um ovo, esse *nkisi* é muito, muito forte – não se pode tocar nele; somente o *nganga* pode tocá-lo”⁶⁶.

A associação de raízes torcidas com enormes reservas de poder persiste na América negra, onde esses amuletos são chamados de “altos” ou “grandes”.

O amuleto afro-americano mais famoso desse tipo é o *High John the Conqueror* (Alto João, o Conquistador), feito com uma raiz nodosa e retorcida. Se a raiz for comprida, ela é considerada masculina; se sua saliência for curta, é considerada feminina. No livro *Voodoo in New Orleans* (Vodu em Nova Orleans), Robert Talland escreve:

“Milhares de negros carregam raízes *Johnny the Conqueror* [João, o Conquistador], não somente em Nova Orleans, mas em todo o país, pois são vendidas em quantidade no Harlem, em Chicago, em Atlanta e em Charleston”⁶⁷.

Um homem de nome Abner Thomas disse a Talland que “para o amor e o jogo, o poder do ‘Johnny’ é considerado supremo”⁶⁸. E acrescentou: “Existe o Grande João e o Pequeno João. [...] o Alto João é a mesma coisa que o Grande João, que é o mais forte”⁶⁹. Assim, não surpreendentemente, os *blues* do delta do Mississípi, uma área não muito longe de Nova Orleans, algumas vezes fazem referências críticas aos amuletos influenciados pelo Kongo:

<i>I got a black cat bone</i>	“Eu tenho um osso de gato preto
<i>I got a mojo tooth</i>	Eu tenho um dente de mojo
<i>I got Johnny the Conqueror</i>	Eu tenho um João, o Conquistador
<i>I’m gone mess with you</i>	Eu vou mexer com você.”

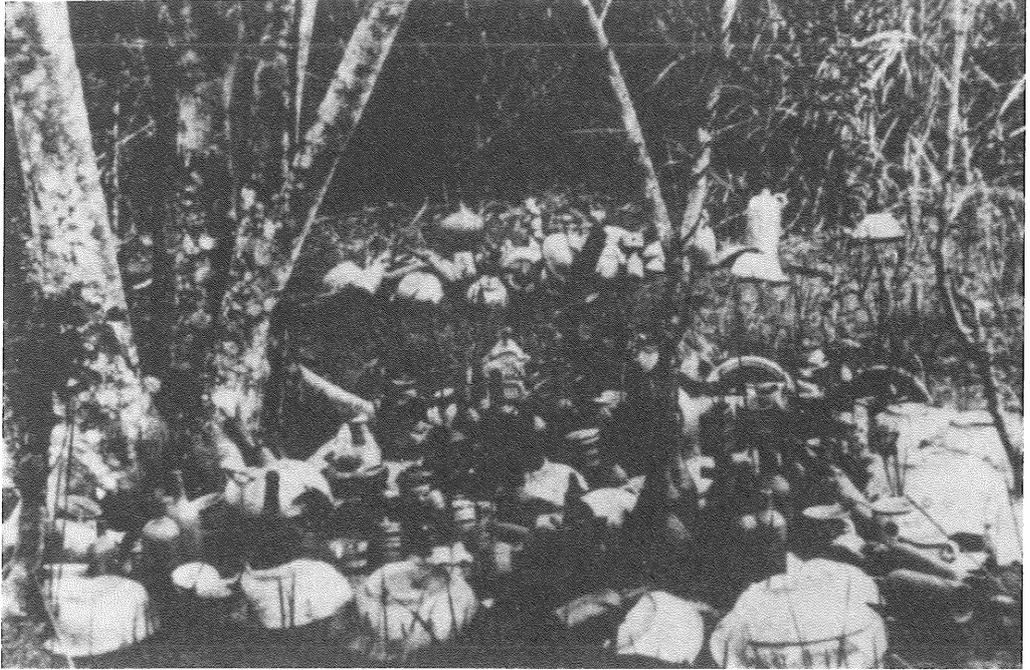
“*Hoochie Coochie Blues*”⁷⁰.

Finalmente, nos dias de hoje, existe uma enorme quantidade de raízes antifeticiária em toda a América, que são geralmente embrulhadas em flanela vermelha, “para que ninguém possa jogar o mal em você – e se o fizerem, o mal volta para quem o jogou”. Para os Bakongo, esses amuletos afro-americanos parecem derivar dos *minkisi wambi* e dos *minkisi wa nsini* – “*minkisi* do perigo” –, que são embrulhados em tecido carmesim.

Nzo a Nkisi: o túmulo

Em nenhum outro lugar do Novo Mundo a influência Kongo-Angola é mais pronunciada, mais profunda, do que nos cemitérios negros tradicionais em todo o sul dos Estados Unidos. A natureza dos objetos que decoram seus túmulos, como também ocorre em lugares tão diversos como o Haiti e Guadalupe, nas Índias Ocidentais, revela uma forte sequência lógica, uma conexão. Essa conexão pode ser caracterizada como o restabelecimento da noção Kongo do túmulo como um amuleto para a persistência do espírito. Relembre o recipiente do amuleto ou da medicina sagrada do Kongo, carregadas de ingredientes ativos – uma alma humana, objetos de incorporação de espíritos e de direcionamento de espíritos.

No caso de um local de enterro, o caixão e o monte de terra ou de pedras são os recipientes óbvios; a alma do morto é a centelha. Além da pedra tumular ou lapidar, existem objetos decorativos que, no Kongo (imagem 78) e nas Américas (imagem 79), honram cripticamente o espírito na Terra, conduzem-no para o outro mundo e impedem que ele vague sem rumo ou retorne para atormentar sobreviventes. Em outras palavras, as decorações da



78

superfície dos túmulos funcionam frequentemente como “medicinas” de advertência e de amor, e marcam um persistente elo cultural entre o Kongo e o Novo Mundo negro.

Os túmulos do Kongo e do Kongo-americano são frequentemente cobertos “com os últimos objetos tocados ou usados pelo falecido”. Aqui está o fundamento lógico, a base racional do Kongo para essa prática impressionante:

“Frequentemente pratos, xícaras e copos são selecionados para serem dispostos sobre a superfície de um túmulo. Acredita-se que ‘a última força de uma pessoa falecida ainda está presente dentro desse tipo de objeto’. [...] Minha própria mãe morreu enquanto eu estava fora. Quando eu voltar para minha aldeia e visitar seu túmulo, poderei tocar em seu prato e em sua xícara. Depois de tocá-los, mais tarde sonharei [...] de acordo com a maneira que minha mãe queria. Ao tocar esses objetos, automaticamente compreenderei os *mambu* (questões, assuntos) que minha mãe queria me transmitir”⁷¹.

Na América do Norte negra, acredita-se que os últimos objetos usados pelo morto também são especialmente impregnados com emanções, com traços do espírito. Pode-se acompanhar a continuidade dessa crença desde os tempos da *plantation* (1845-1865) – “Os túmulos dos negros eram sempre decorados com o último artigo usado por quem partia”⁷² – até o da ilha de Santa Helena, na Geórgia, em 1919, e o de Brownsville, também na Geórgia, por volta de 1939:



“Eles costumavam colocar sobre o túmulo as últimas coisas que a pessoa tinha usado. Esse gesto supostamente deveria satisfazer o espírito e impedir que ele seguisse os outros de volta para casa”⁷³.

No Kongo acredita-se que esse procedimento assenta o espírito e impede que ele cause mal aos remanescentes vivos. A retenção do espírito nos últimos objetos usados (*kanga mfunya*, que significa literalmente “amarrar as emanações ou as exalações de uma pessoa” ou, em outra tradução, “amarrar a raiva do morto”) direciona-o no túmulo para descansar em paz e honrar os seus poderes na Terra.

Uma “medicina” similar de direcionamento do espírito cobre muitos túmulos no Kongo e na América do Norte, esta última sob influência dos Kongo: a imagem de uma galinha branca (*nsusu mpembe*). No Kongo, algumas pessoas acreditam que os poderes do “reino branco” ou do mundo pintado de caulim dos mortos são libertados pelo sacrifício de uma galinha branca. De fato, a colocação de imagens de galinhas brancas nos túmulos Kongo simboliza a presença do morto dentro da brancura honorífica de seu domínio. Novamente uma imagem que honra os mortos e situa seus espíritos apropriadamente. Assim, um desenho do século XIX mostra uma galinha, entalhada em madeira, colocada no topo de uma carruagem funerária no Kongo (dizem que mais tarde ela foi colocada sobre a superfície de um túmulo)⁷⁴. Até 1816, observou-se no Caribe um costume:

“[...] o hábito de limpar os túmulos era repetido cuidadosamente nas manhãs de Natal e, nessas ocasiões, era costumeiro matar um galo branco e espalhar seu sangue sobre os túmulos da família”⁷⁵.

E na ilha Sapelo, na costa da Geórgia, uma fonte relatou, em 1939: “Eles matam uma galinha branca quando pretendem manter os espíritos afastados”⁷⁶. Miríades de galinhas em vidro prensado formam os substitutos *nsusu mpembe* sobre os túmulos da Carolina do Norte, no século XX, e, sobre o túmulo de uma criança no oeste da Carolina do Sul, datada de 1967, tem-se a seguinte descrição:

“[...] um enorme galo branco guarda o túmulo, ele próprio brilhando com uma cobertura cuidadosa de cascalho branco e animado com toques vívidos adicionais: um par de sapatos de metal em miniatura e uma pequena lâmpada para iluminação mística, como a luz noturna para o quarto de uma criança que acordará na glória e caminhará para Deus, usando sapatos prateados, os pés esmagando ruidosamente o brilhante cascalho branco”⁷⁷.

Acreditava-se que outra força mediadora nos túmulos Kongo é a concha do mar, pois serve para encerrar a presença imortal da alma, como testemunha uma prece Kongo para a concha *mbamba*:

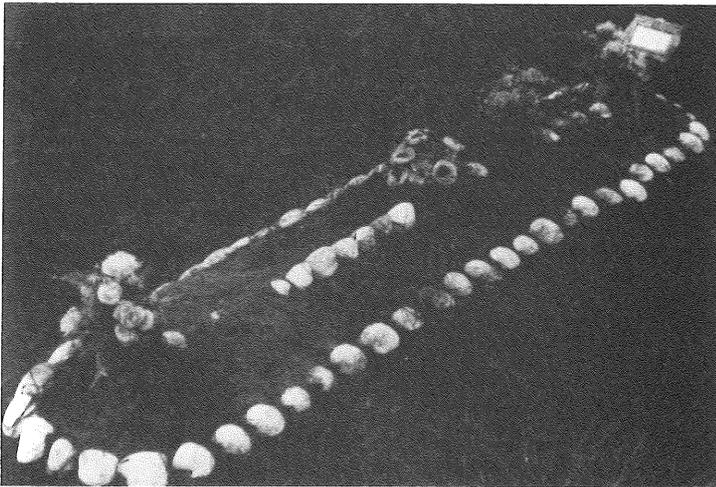
“Tão forte quanto sua casa, você manterá minha vida para mim. Quando você partir para o mar, leve-me junto, para que eu possa viver eternamente com você”⁷⁸.

A imagem mental Kongo da concha do mar permanece nas palavras de Bessie Jones, uma artista negra do século XX, da ilha St. Simons, na Geórgia:

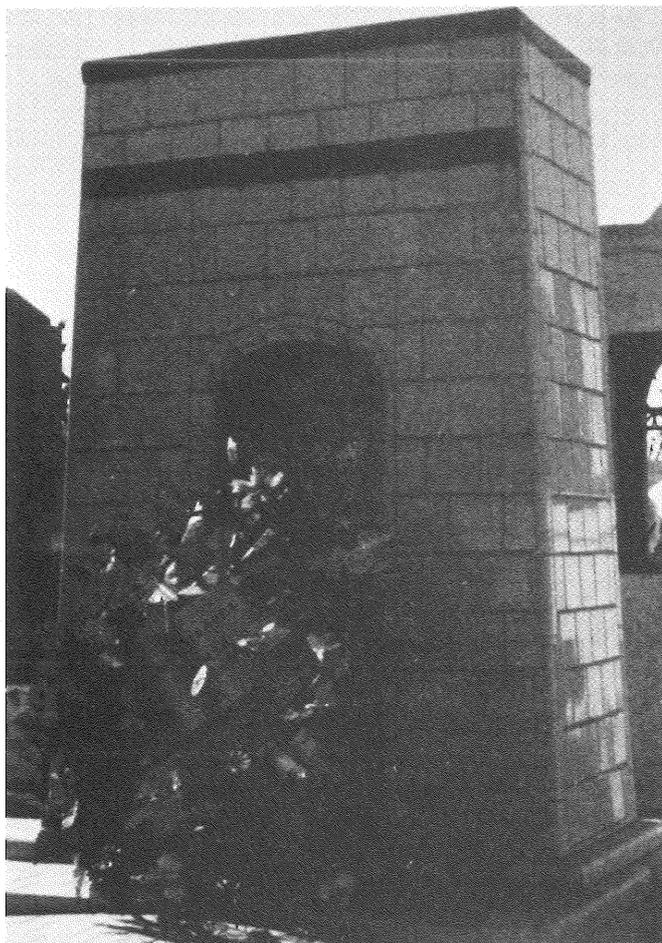
“As conchas defendem o mar. O mar nos trouxe, o mar nos levará de volta. Desse modo, as conchas nos túmulos defendem a água, os significados da glória e da terra dos mortos”⁷⁹.

Atualmente, o brilho das conchas ilumina e identifica os túmulos influenciados pelo Kongo e por Angola, de St. Louis (Missouri), passando por Algiers, através do Mississípi (Nova Orleans, imagem 80), até Jacksonville (Flórida), e dos Estados Unidos ao Haiti (imagem 81) e Guadalupe. Em Guadalupe, o costume negro é especialmente dramático, algumas vezes com montes de terra inteiramente cobertos com grandes conchas⁸⁰. Mas em nenhum outro lugar esse costume Kongo-americano é mais belamente praticado do que no interior da Carolina do Norte (imagem 82), onde os túmulos de negros e negras do começo do século XX e dos soldados negros que morreram no trágico conflito do Vietnã são honrados por esse antigo emblema Kongo de perenidade. O contraste entre esses enterros e os túmulos anglo-americanos (imagem 83) é óbvio e impressionante. De fato, a tradição inspirada no Kongo, acentuando o processo crioulo, em que uma cobertura de brilhantes conchas brancas é substituída por paredes de brilhantes azulejos brancos – correlacionados com a pureza e a água – pode explicar, pelo menos em parte, o fenômeno pelo qual os cemitérios do Kongo moderno e do Haiti (imagem 84) passam, apresentando estruturas construídas com esse material impressionante.





81
82
83

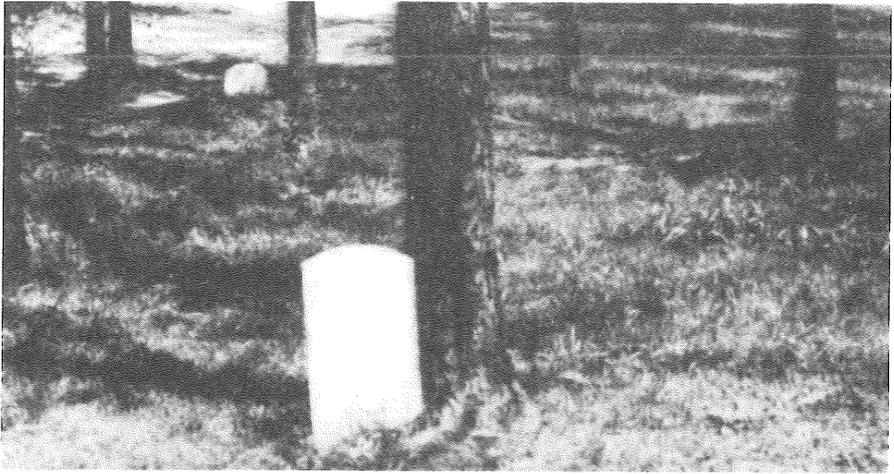


84

Árvores plantadas sobre túmulos também significam o espírito; suas raízes caminham literalmente para o outro mundo. Desse modo, os anciãos do Kongo plantam árvores sobre túmulos (imagem 78) e explicam: “Esta árvore é um sinal do espírito, em seu caminho para o outro mundo”⁸¹. A amarração do espírito, com árvores sobre túmulos, aparece no sul do Haiti, onde o fundamento lógico está na seguinte frase: “As árvores vivem depois de nós, a morte não é o fim”⁸². Nos Estados Unidos continental, em Hazelhurst (Mississípi), aprendemos que:

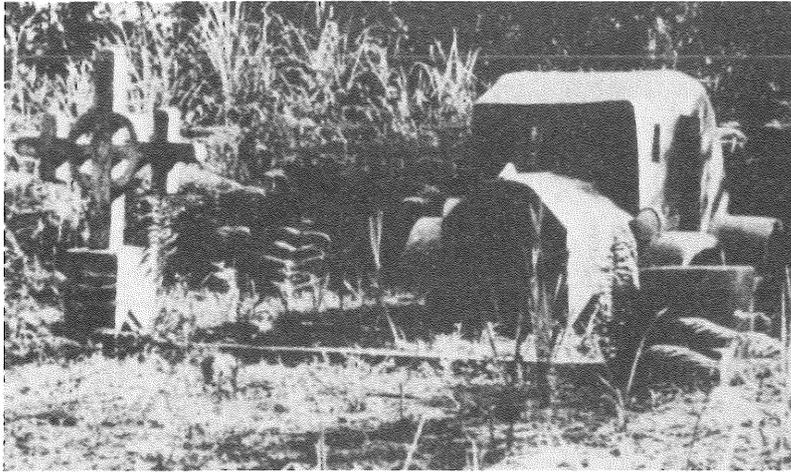
“[...] no funeral, é concedida uma oportunidade para os pregadores, com seus sermões cuidadosamente compostos e escritos. É então que se planta uma conífera, com folhas verdes o ano inteiro, sobre o túmulo. Essas árvores são identificadas com os que partiram e, se elas florescem, significa que tudo está bem com a alma”⁸³.

Em outras palavras, a árvore fica de sentinela, acima do túmulo, como uma presença imortal do espírito, imagem que dignifica incontáveis enterros afro-americanos – por exemplo,



85

86

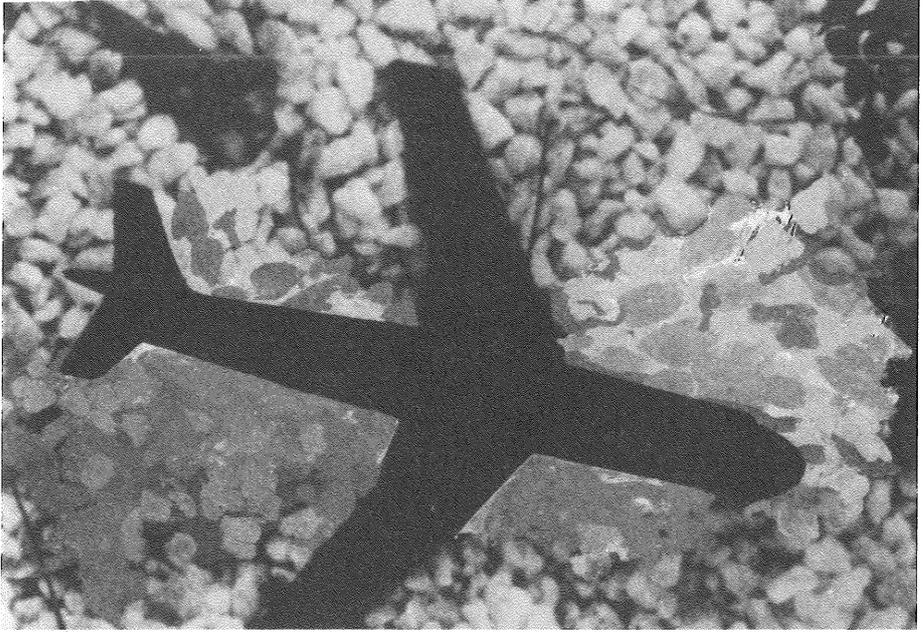


87

aqueles do oeste da Carolina do Sul (imagem 79) ou de Dallas, no Texas (imagem 85), em que a pedra e a árvore representam a pessoa que partiu.

Entre outras influências Kongo sobre os funerais negros do Novo Mundo estão as seguintes: a colocação de lâmpadas para iluminar o caminho para a glória (evocando antigas fogueiras Kongo, acesas nos túmulos para essa mesma finalidade); montes de terra cercados por garrafas (espelhando recipientes em miniatura similarmente representados nos túmulos Kongo), para manter o mal longe do espírito e impedir as emanações da alma de perambular de volta para o mundo dos vivos; depósitos de cachimbos de todos os tipos, representando a viagem desse mundo para o próximo, através de fumaça ou água; e emblemas modernos de mediação espiritual, que ecoam o pensamento pela adição de rodas sobre um túmulo moderno do Kongo; a homenagem por meio de um automóvel em concreto, com os faróis brilhando invisivelmente para a eternidade (imagem 87) ou um avião metálico de brinquedo, como o de um túmulo na Carolina do Norte (imagem 88), que significa ajuda para “o espírito viajar depressa para o céu”⁸⁴.

Um fato pouco notado, tratado com indiferença por observadores casuais, é que numerosos túmulos afro-americanos decorados de forma tradicional são adornados com potes de flores *deliberadamente virados de boca para baixo* ou encaixados com cuidado no solo ou colocados normalmente, mas enfeitados com papel floral verde laminado *com o avesso voltado de propósito para fora*, a fim de que o brilho do papel fique interno (imagem 89), como uma intimação do lampejo do espírito que partiu. Ambas as tradições são gestos para o morto. A inversão de bacias brancas furadas e de outros recipientes é comum em muitos cemitérios Kongo. De fato, o verbo “estar de cabeça para baixo” em Ki-Kongo também significa “morrer”. Além disso, a inversão significa perenidade, como um jogo de palavras visual sobre a força superior dos ancestrais, para a raiz de *bikinda*, “estar de cabeça para baixo, estar no reinado dos ancestrais, morrer”, é *kinda*, que significa “ser forte”, porque aqueles que estão de cabeça para baixo, que morreram, são os mais fortes⁸⁵.



88

89

Árvores de garrafa

Além da ampla reinstalação das tradições de decoração dos túmulos Kongo e Angola no hemisfério ocidental, existe uma tradição, derivada do Kongo, das árvores de garrafa – árvores enfeitadas com garrafas, vasos, recipientes e outros objetos, para proteger a casa através da invocação do morto. Nossa referência mais antiga para o costume, datada de 1776, é de Loango, na costa norte do Kongo:

“Para expulsar a esterilidade e os feitiços maléficos, depois de cultivarem seus campos, todos cuidam de afixar na terra, da maneira certa, alguns ramos de determinadas árvores, com algumas peças de vasos quebrados. Eles fazem mais ou menos a mesma coisa diante de suas casas, quando devem se ausentar por um tempo considerável. O ladrão mais determinado não ousará cruzar a porta de entrada da casa, quando ele a vê protegida dessa maneira por esses sinais misteriosos”⁸⁶.

Exatamente quinze anos depois, em 1791, foi notada a chegada desse costume nas Américas negras, na ilha de Dominica (Índias Ocidentais). Desse modo, Thomas Atwood ficou maravilhado diante da confiança dos negros da ilha “no poder dos mortos, do Sol e da Lua [...] e mesmo de varas, de pedras e de terra de túmulos pendurados em garrafas nos seus jardins”⁸⁷.

Atwood foi um dos primeiros a notar, sem compreender de fato, as implicações culturais e históricas do que estava observando: o aparecimento da tradição crioula das árvores de garrafa. Ela floresce atualmente no Caribe na área Berbice da Guiana⁸⁸ e na tradição *kandu* dos Djuka (quilombolas do Suriname), de amarrar garrafas e outros objetos nas árvores para proteger uma casa ou uma propriedade contra ladrões (imagem 90)⁸⁹, e também na ilha de Trinidad, onde o costume foi conservado em um conto de Samuel Selvon:

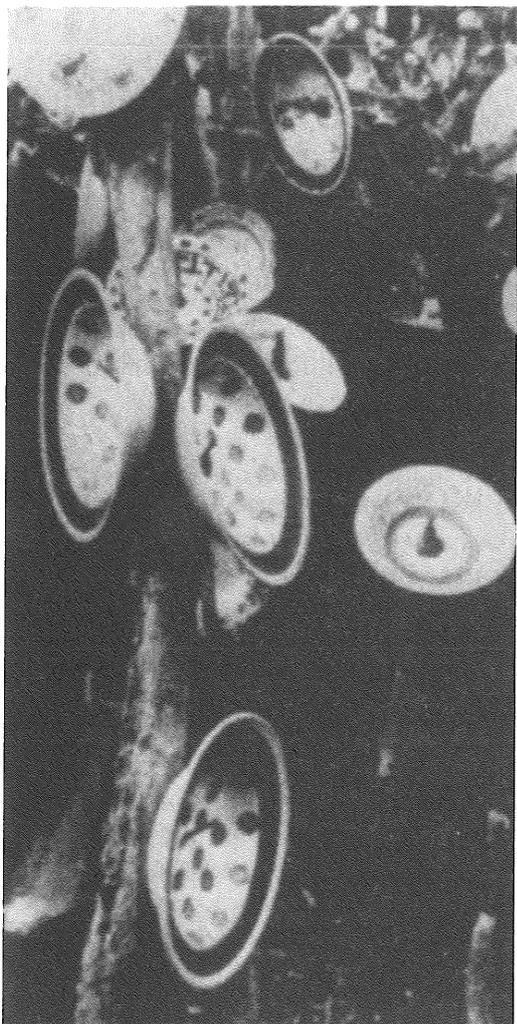
“Quando a mangueira começou a florescer, Ma Procup amarrou garrafas coloridas e ossos de animal no tronco. [...] meninos que perambulavam viram as mangas, mas hesitaram quando viram os ossos pendurados e as garrafas. ‘Obeah’, um deles murmurou, ‘eu não vou subir naquela árvore’”⁹⁰.

Entretanto é nos Estados Unidos que a maioria das árvores de garrafa de derivação Kongo pode ser encontrada – da área do rio Sabine, no leste do Texas, até a costa da Carolina do Sul, com concentrações na Virgínia, no sul do Arkansas, no norte do Mississípi e no sudeste do Alabama. Eudora Welty descreveu uma de suas variedades:

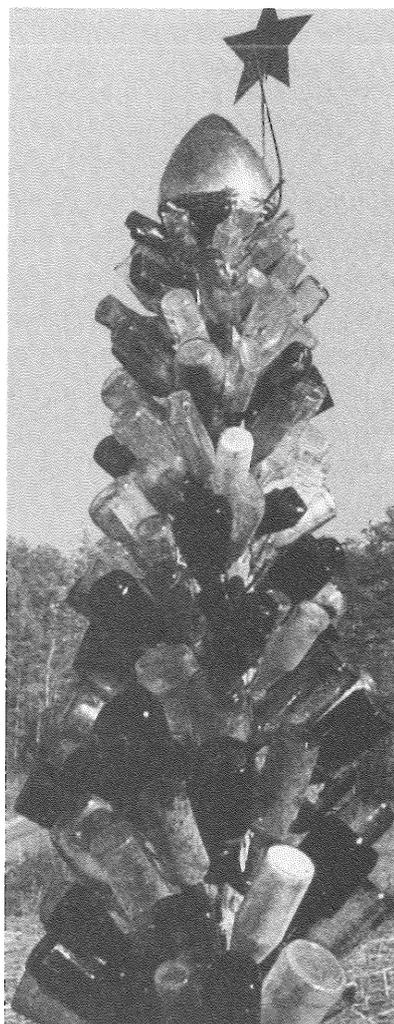
“[...] uma fileira de árvores nuas de murta, com cada galho terminando em garrafas coloridas, verdes ou azuis [imagem 91] onde podia haver um feitiço, e ela era familiar, desde a época em que nasceu, à maneira como as árvores de garrafa impediam que os espíritos do mal entrassem na casa – seduzindo-os para dentro das garrafas coloridas, de onde eles não podiam mais sair [...]. Solomon [um negro] fez as árvores de garrafa com suas próprias mãos ao longo de nove anos. [...] algumas vezes, o sol refletido nas árvores de garrafa as tornava mais bonitas do que as próprias casas”⁹¹.



90
91



92



93

Atualmente a função de expressões similares, que presidem os túmulos do Kongo (imagem 92), é o bloqueio ao desaparecimento dos talentos dos mortos importantes. Erguer seus pratos ou garrafas em árvores ou em arvoredos também significa “não o fim”, “a morte não acabará com nossa luta” e o renascimento dos talentos dos mortos que foram interrompidos, por meio do vidro brilhante e da elevação, com a absorção do vazio⁹².

No Mississípi, essas árvores (imagem 93) desprovidas de vida, carregando garrafas brilhantes – declarações visuais, novamente, da morte e do aprisionamento do espírito – simplesmente bloqueiam ou afastam o mal. O costume se compara com o existente no Texas, onde “um vidro no túmulo mantém ‘os espíritos do mal afastados’ ou afasta o espírito do homem”⁹³. Nesse sentido, as árvores de garrafa afro-americanas são espectros fugitivos do território de um cemitério, exatamente como os enterros com garrafas enfileiradas são árvores horizontais de garrafa.

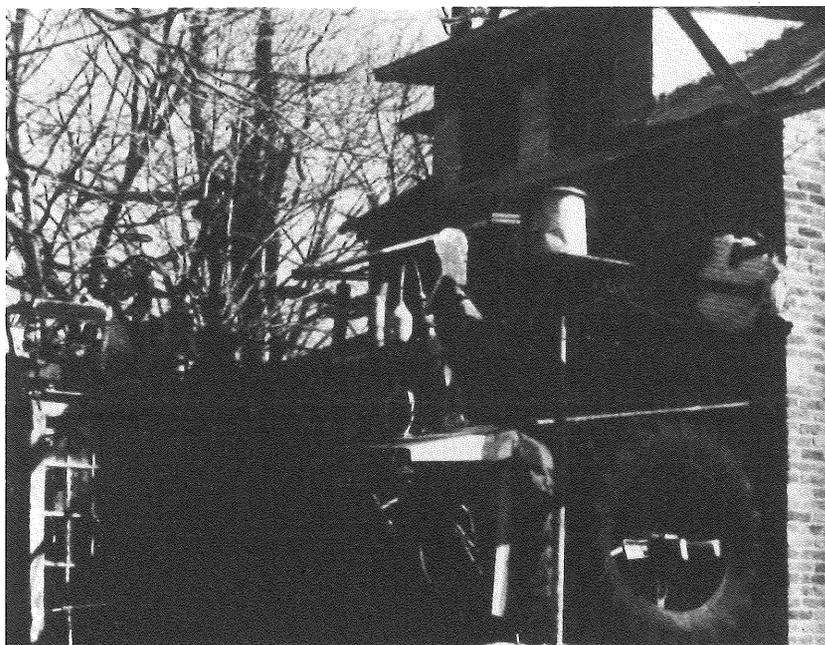
Coda: dois artistas afro-americanos

As mesmas forças culturais que animaram o ressurgimento da tradição do *nkisi* Kongo no Novo Mundo podem muito bem ser consideradas para explicar o material e o brilho do *Throne of the Third Heaven of the Nations Millennium General Assembly* (Trono do Terceiro Céu da Assembleia Geral do Milênio das Nações) (imagem 94), do falecido artista norte-americano James Hampton. Essa obra representa uma fusão excepcional da estatuária tradicional bíblica e afro-americana. Lynda Roscoe Hartigan estudou exaustivamente esse monumento extraordinário, um complexo de cento e setenta peças pares arquitetônicas colocadas em torno de um trono central, coroado com a legenda FEAR NOT (NÃO TEMAS)⁹⁴. De acordo com ela, a inspiração para esse complexo veio do *Livro das revelações* e seu argumento está correto – nesse sentido, o Filho do Homem diz: “Não temas... não temas nada do que sofrerás”, o que descreve um trono no céu com vinte e quatro assentos, anciãos vestidos de branco e coroados com ouro, bestas cheias de olhos e quatro delas com seis asas cheias de olhos em seu interior. É uma visão messiânica, imensa e intimidadora. Mas a genialidade de James Hampton foi se apoderar dessas imagens e abstrai-las – anciãos de branco sentados e coroados com ouro e asas com olhos – e as fundir com o próprio trono. A mobília alada de outro mundo aparece, portanto, diante de nossos olhos, anunciada por um voo lampejante e poético.

A revelação não sugeriu a James Hampton *como* conferir brilho a seu trono sagrado. Para isso ele confiou nos modos Kongo-americanos de ornamentação e revestiu formas curvas e esféricas – bulbos de lâmpadas, jarras de vidro, móveis descartados – com lâminas finas de metal prateado e dourado. A escolha das lâminas como revestimento do sagrado relembra imediatamente os vasos de plantas, os jarros de vidro e as latas de café embrulhados em folhas laminadas nos túmulos da Louisiana, das Carolinas e da Flórida; relembra também o tecido metálico sobre o *pacquet-congo* do Haiti, a inserção da folha laminada para atrair o espírito para dentro de um amuleto e muitas outras fontes.

Hampton nasceu em 1909 e foi criado em Elloree, na Carolina do Sul, no coração de uma área de túmulos afro-americanos extensamente decorados. Enquanto ele fazia seus acessórios e aprestos, em Washington D.C., por volta de 1950-1964, aparentemente para a fundação de uma religião que ele não viveu para praticar, seu gênio modelava as imagens da revelação como se elas fossem vastos receptáculos do espírito, enrolados em papel laminado dourado e prateado, para depositá-las sobre um túmulo na Carolina, sugerindo, perpetuamente, em seu fulgor, a obtenção da glória de Deus⁹⁵.

Enquanto James Hampton fazia seu *Trono do terceiro céu*, Henry Dorsey, um pedreiro de Brownsboro (Kentucky) estava transformando as paredes e os espaços de sua propriedade com ornamentações de humor festivo (imagem 95)⁹⁶. Ele modelou uma série de calembures materiais entrelaçados sobre os temas mediação e transcendência, recombinao objetos tirados de suas funções industriais originais e conferindo-lhes novos significados. Dorsey relacionou divertidamente um tipo de movimento a outro. Em parte, sua consciência era determinada pelo conhecimento da estrutura dos túmulos afro-americanos tradicionais.

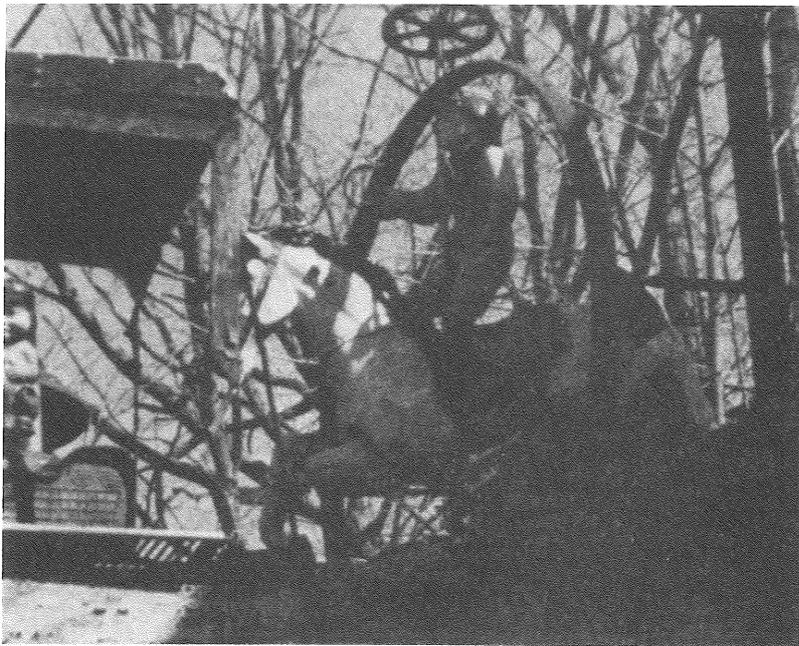
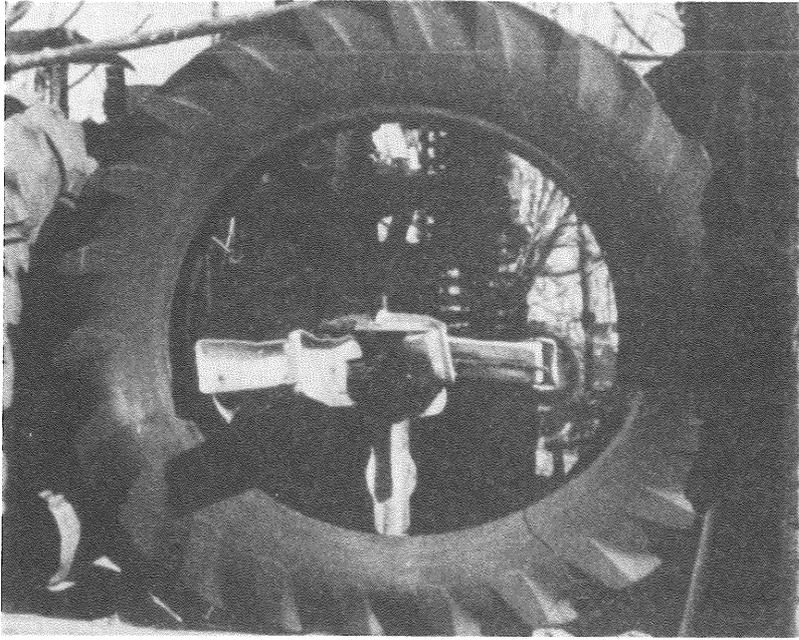


94

95

Modelou seus ornamentos como uma dádiva, um presente, como a oferenda de uma expressão pessoal, modelada por pipas de encanador, bonecas e rodas de plástico, portas e eixos, roldanas e pneus, e até mesmo por um batedor de uma máquina de lavar roupa, virado de cabeça para baixo (imagem 96).

As metáforas vibrantes desse universo alegre foram reunidas em combinações frequentemente climáticas; por exemplo, um homem, embaixo de um aro, forçado a pular sobre um cavalo através de um gigantesco arco, encimado por uma minúscula roda, para uma cabana onde está uma boneca à porta que se abre para uma cabina fantasma (imagem 97). Ou: uma boneca montada em um cavalo, sobre uma haste metálica, parecida com um cajado, parece galopar através dos galhos de uma árvore, com um pneu solto pendurado em outros galhos, como uma árvore de garrafa. Henry Dorsey pode jamais ter ouvido falar de Mbanza Kongo ou Loango – não precisava. Entendo que ele era sua progênie pela virtude dos culturalmente abertos e pelo espírito responsivo de sua imaginação.



96

97



98

Quando pendurava uma garrafa e lâminas de um ventilador (imagem 98), Dorsey não estava apenas citando, indiretamente, a imagem da árvore de garrafa, mas acrescentando novas dimensões à forma para satisfazer sua mente inquieta e entreter seus vizinhos. Ele estava alardeando e se gabando de seu controle sobre as forças em movimento do mundo moderno. Como as polias, rodas e disjuntores espectrais sobre um moderno tambor Kongo⁹⁷, ele juntou as garrafas, as lâminas de um ventilador elétrico e um disco de metal para formar uma constelação material de objetos divorciados de suas funções no mundo real, conferindo-lhes diferentes significados de sua imaginação. Com essas construções, ele colocava as questões: “O que isso faz?” e “O que faz isso funcionar?”

As esculturas funcionavam numa base combinada de inteligência e de humor, não na eletricidade (embora, mais para o final de sua carreira, Dorsey tenha se aventurado, por garantia, na arte da eletrocinética e caracteristicamente dominou magistralmente as complexidades da fiação elétrica). As correntes operacionais eram, de fato, traços da teoria de correspondências que formaram sua mente. O que suas obras fizeram, como no Kongo, onde as sementes e as garras eram misturadas nos *minkisi*, foi mandar mensagens lúdicas de execução positiva aos espíritos. Por exemplo, Dorsey inventou uma calota giratória brilhante, de metal branco, com imagens de Jesus, Maria e São José. O nascimento de Jesus e a expansão do cristianismo em todo o mundo foram conjurados no brilho do cromo que se movia.

Para Dorsey, os giros brilhantes em movimento eram o que os tronos alados prateados foram para James Hampton, o que as construções incrustadas de espelhos foram para os negros da Geórgia e do Bakongo.

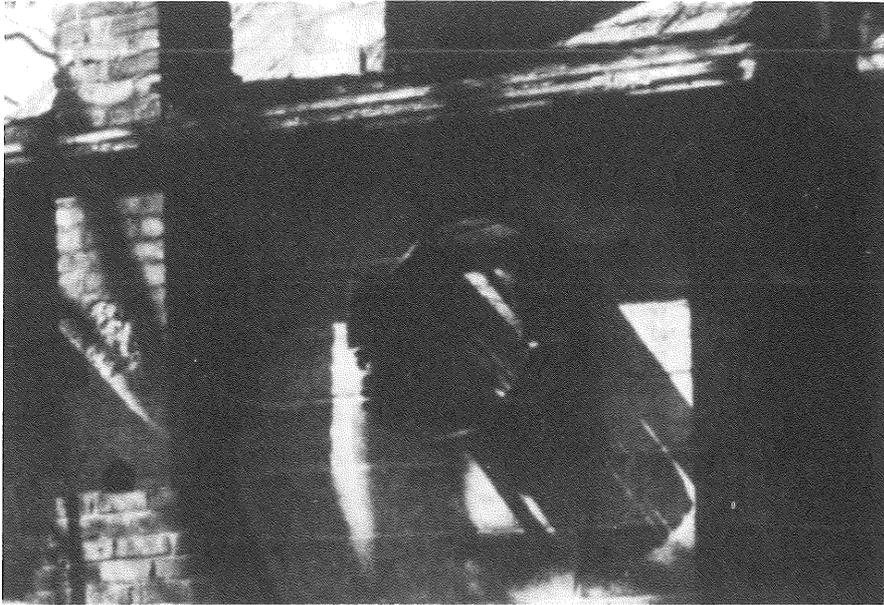
Henry Dorsey era neto de Maria Prewitt, uma das mulheres negras mais famosas do condado de Oldham, no Kentucky, que viveu mais de cem anos⁹⁸, nascida escrava no começo dos anos 1820 e falecida em 1924. Seu segundo marido foi Louis White, um negro. Um de seus filhos foi Alice White, que casou com Clarence Dorsey, um fazendeiro negro de Brownsboro. Henry, filho de Alice e Clarence, nasceu em 1897.

No verão de 1922, enquanto Henry trabalhava na cozinha de uma casa de chá na Fourth Street, em Louisville, a ventilação inadequada provocou um terrível superaquecimento do local. Dorsey desmaiou. Quando recobrou a consciência num hospital, ele estava surdo, da noite para o dia. Como que para compensar a perda horripilante de um de seus sentidos, Dorsey empreendeu uma odisseia de evasão e de autodescoberta⁹⁹. Ele tinha vinte e cinco anos quando iniciou uma longa viagem para o oeste pelas linhas de trem, como um vagabundo, e chegou a San Francisco. Depois voltou para o sul, trabalhando pelo caminho como grumete em um barco a vapor que ia pelo Mississípi até Nova Orleans. Daí, foi para o leste, trabalhando nas linhas ferroviárias do Mississípi e do Alabama. Algumas vezes presenciou coisas cruéis e horríveis no Sul segregado dos anos 1920:

“Um dia, vi um negro e seu patrão discutindo. O negro foi levado em um vagonete, morto e enterrado na mata próxima à ferrovia. Pois repito: Dorsey viu coisas terríveis em suas viagens”¹⁰⁰.

Viajando através da Louisiana, do Alabama e do Mississípi, ele percorreu o território das árvores de garrafa, passando por cemitérios que rebrilhavam com as oferendas tradicionais, casas de negros com esculturas de pneus de automóveis em seus quintais e por imagens fugazes de um movimento artístico destilado pela tendência popular de cantar os lamentos sombrios do amor e da ansiedade. Assim era o sofrimento e a alegria de ser negro no Sul dos Estados Unidos, nos anos 1920. E então, um dia, um pouco antes da Grande Depressão, Dorsey voltou para casa. Ele havia aprendido o ofício de pedreiro em Brownsboro e, a despeito da Grande Depressão, “teve sorte o bastante para ter tanto trabalho quanto pudesse fazer”¹⁰¹. Casou com Laura Johnson, uma negra, e vivia na casa que seu pai havia herdado do clã Dorsey. Henry e Laura tiveram quatro filhos e duas filhas. Em 1956, beirando os sessenta anos e sentindo sua saúde debilitada, demonstrou sua natureza corajosa e generosa ao representar seus sofrimentos físicos por meio de imagens sugestivas de assuntos alegres e importantes. Essas constelações figuradas, deliberadamente divertidas, em ferro e plástico e outros materiais do Oeste industrial, o ocupariam pelo resto da sua vida. Ele morreu no dia 8 de novembro de 1973. Sua mulher morreu logo depois. E a casa ornamentada onde viviam permaneceu enigmática para seus vizinhos. As poucas pessoas que conheceram a casa inteira caminharam à sua volta e deram às obras de Dorsey uma perspectiva cultural.

A arte de Henry Dorsey foi fruto da interação da casa com o cemitério, do clã com a pessoa. A chave para compreendê-la era um sinal na porta que dizia: “Vocês são bem-



99

vindos como as flores de maio” (uma frase-piada que o próprio Joyce usou em *Ulysses: Alo, Bonjour, welcome as the flowers of May* (“Alô, Bonjour, bem-vindo como as flores de maio”¹⁰²).

Dorsey nos ensinou a dominar as coisas, em vez de reclamar delas, a subjugá-las com armas artísticas de humor e de generosidade. Isso é exemplificado pelo cuidado com que ele traçou as datas de nascimento de seus próprios filhos, sobre uma laje de concreto discretamente escondida numa parede da chaminé, atrás de sua casa (imagem 99). A laje mostra, por exemplo (imagem 100), que seu último filho, Zack, nasceu no dia 19 de maio de 1939, com as citações das iniciais das outras crianças e as datas dos seus nascimentos. O D no Dorsey do nome de Zack é decorado com um minúsculo pedaço comemorativo de concha branca; o D no nome de uma filha sobrevivente, Costella A., é similarmente adornado. A laje atesta sua consciência histórica. No começo, ele sentiu a necessidade de confrontar seu vazio existencial com a celebração de nomes de maneira mais assertiva e pública. E em seguida ele começou a decorar a frente de sua casa para o entretenimento do mundo.

A decoração de sua casa com motivos de detritos industriais pode ser caracterizada, em parte, como um ato idiossincrático e, em parte, como uma apreciação da sensibilidade implícita no embelezamento de túmulos com objetos de porcelana e das árvores, com garrafas.

A evidência do contato de Dorsey com essas tradições se mostra dentro de seu próprio condado, pelo menos no que diz respeito a enterros; e suas viagens através da negritude do Mississippi e do Alabama aguçaram sua consciência para sempre e lhe disseram, visualmente, quem ele era e de onde vinha.

As antigas famílias negras do condado de Oldham sempre enterraram seus entes queridos com figuras de louça e de porcelana, com os últimos pratos e xícaras que usaram e outras representações materiais do espírito. Em 1967-1968, quando os construtores da Interstate Highway 71 (Estrada Interestadual 71) cortaram o terreno do mais antigo cemitério negro – o próprio cemitério onde Alice White Dorsey, mãe de Henry, tinha sido enterrada –, os túmulos foram removidos para outro lugar. Guy Dorsey, um irmão sobrevivente, relembrou:

“Quando chegaram, eles desmontaram os túmulos, pegaram as bonecas de porcelana, os pratos, as xícaras, todo tipo de coisa. Colocaram as coisas em caixas e as enterraram com os corpos em Peewee Valley”¹⁰³.

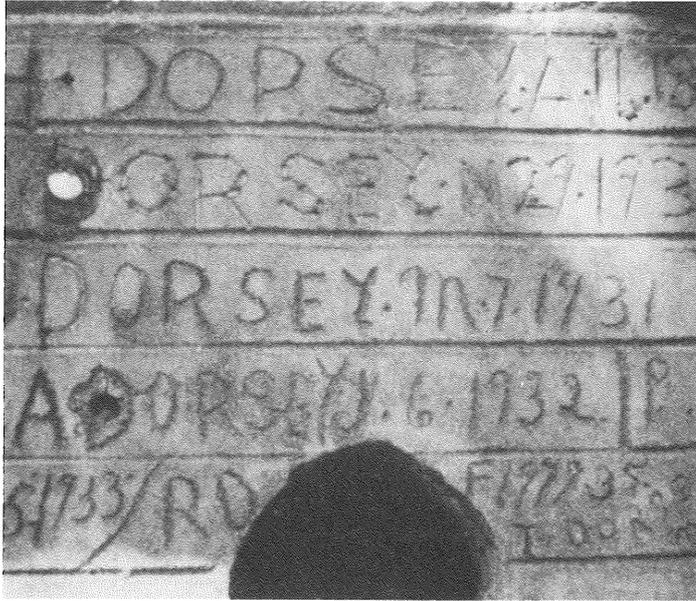
Eva Dorsey Williams, irmã de Henry, acrescentou: “Fiquei muito triste, porque minha mãe tinha sido removida daquele jeito”¹⁰⁴.

Desse modo, Henry Dorsey sabia tudo sobre os funerais negros. Ele enterrara seu próprio pai, Clarence Dorsey, esculpira a lápide do seu túmulo (imagem 101) com data de 1937. O desenho dessa lápide – esfera sobre esfera – nos oferece um ícone magistral.

O tema de círculos espelhados repete uma de suas primeiras esculturas com movimento, que data dos anos 1950 (imagem 99). É um pneu de trator que foi transformado num relevo em forma circular, que emoldura bandejas de gelo, agrupadas junto a um eixo de máquina de lavar roupa, virado de cabeça para baixo, para formar uma hélice de movimento constante. A precisão e a complexidade dessas metáforas de movimento entrelaçadas revelam gênio para a construção análoga.

Na ornamentação genial do amplo terreno da casa de Dorsey havia sugestões múltiplas: a suspensão de pratos de metal em árvores feitas de tubos de ferro (imagem 98) e a construção de um jardim de calotas de carros, suspensas como zínias de metal sobre troncos, também de metal, que ele tinha visto no Sul do país e o deixou impressionado pelo brilho das árvores de garrafa.

Seu amuleto refletia a resistência ao sofrimento, através de alegrias e contentamentos visuais e de elaborações esplendidamente bem-humoradas. Isso ficou claro por sua reação à rejeição de seus irmãos e irmãs a uma lápide que ele fizera com as próprias mãos, em 1963, para sua amada irmã Bernice. Os outros membros da família compraram, em segredo, uma lápide comercial de granito e a colocaram no túmulo de Bernice. Henry não lidou muito bem com o sofrimento que isso lhe causou, mas não destruiu sua lápide num ataque de ressentimento sem sentido. Em vez disso, pegou a lápide que fizera e instalou-a num canto de seu quintal, em cima de um cofre de ferro semelhante a um aquecedor de água (imagem 102), fazendo um túmulo simulado, ancorado na terra. Ele flanqueou esse “túmulo” com uma silhueta abstrata de uma locomotiva – não diferente da estrutura de rodas que assombra os participantes da procissão do funeral, vistos na pintura do túmulo de Clementine Hunter, de cerca de 1948, *The Funeral on Cane River* (O funeral no rio Cane)¹⁰⁵.



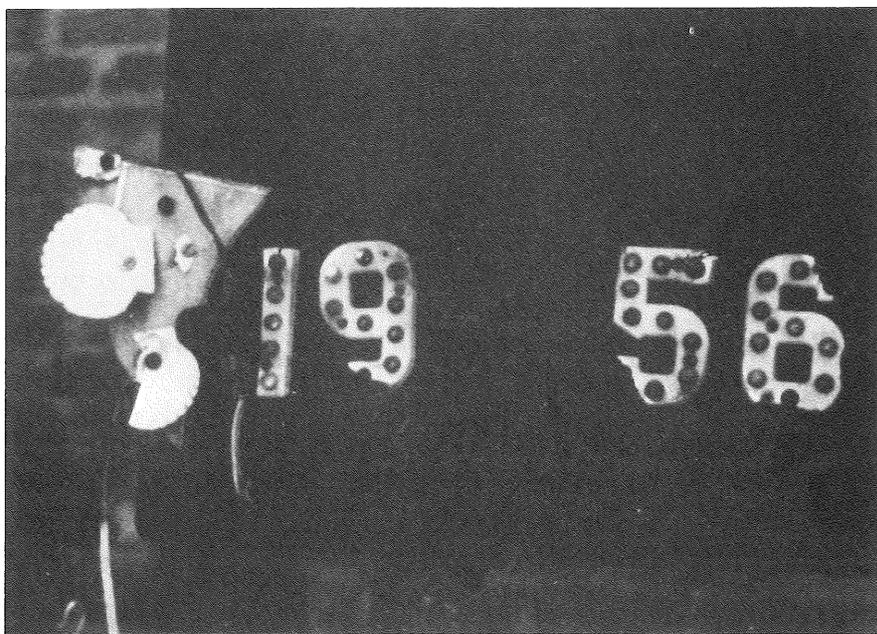
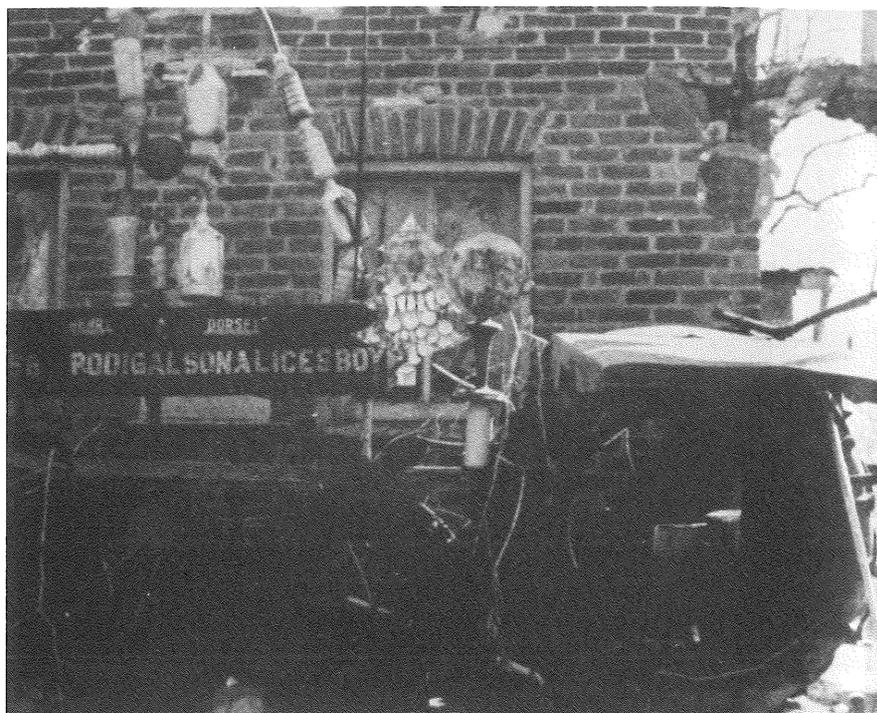
100
101



102

A locomotiva de Dorsey é meio edifício, meio veículo, pois tem somente uma roda e está enraizada no solo, com suportes em miniatura.

Um trem ao lado de um túmulo nos leva a uma metáfora magistral: sua casa como um trem-espírito. A colocação de rodas de trator em certos cantos de sua casa e nos limites de sua propriedade deixa implícito que a própria terra foi girada, que ela pôde ser colocada mentalmente em movimento. De fato, muitas vezes ele colocou seu nome em movimento na decoração da fachada de sua casa (imagem 103). Escreveu suas iniciais, "H. D.", em garrafas verdes e amarelas decoradas, entrelaçando-as, como contas gigantes em tubos. Ele colocou essa projeção fascinante acima de outra autocomemoração, uma placa que proclamava:



103

104

Henry Dorsey
1956 FILHO PRÓDIGO O MENINO DE ALICE

E depois colocou essa placa em cima de um par de rodas de trator. O lugar em que a placa está datada "1956" é marcado por um amontoado de conchas do mar (imagem 104). As conchas, simbólicas, tiradas do contexto funerário afro-americano, tornam-se duplamente desafiantes à morte, uma celebração, antes de sua morte, à permanência de seu nome. FILHO PRÓDIGO refere-se a suas viagens pelo Sul dos Estados Unidos e O MENINO DE ALICE, a sua volta para casa. Sua vida é unificada e emoldurada com conchas brilhantes. À medida que sua visão bem-humorada foi amadurecendo, Dorsey desenvolveu sua arte.

Ele dominou o uso de material elétrico. Num determinado momento, começou a trabalhar com roldanas, rodas e fios que se moviam. Ele estava representando, de forma explícita, o que outrora intuía. Nessa época, no final dos anos 1960, escritores começaram a visitar sua casa, atraídos pelas notícias contínuas sobre sua obra na imprensa de Louisville:

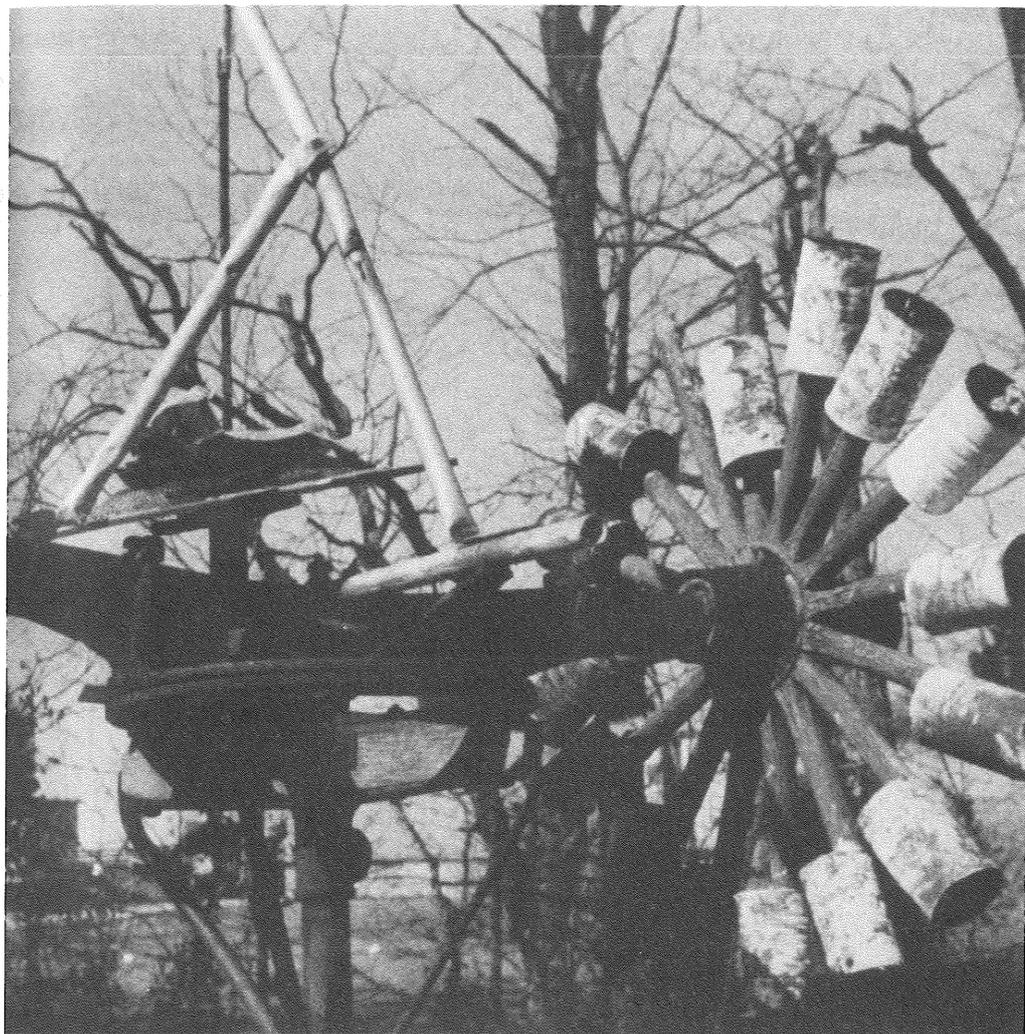
"Ele parece ter uma total compreensão da confusão de fios elétricos e correias de ventiladores e rodas-de-bicicletas-transformadas-em-rodas-voadoras. Modela a coisa no espaço vazio, definindo-a com ícones feitos de rebotalhos de ferro. Ele a constrói e certamente conhece a música de seus objetos de arte"¹⁰⁶.

Henry estava pintando um movimento metafórico, um aspecto da imaginação negra que levou James Hampton a afixar asas em cada porção importante de *O trono do terceiro céu*, que inspirou músicos negros a acrescentarem o som de um trem desaparecendo, para completar a atmosfera de ânsia, de enternecimento em seus blues. Hampton colocou a rubrica NÃO TEMA acima de sua obra; Dorsey depositou uma cabeça de palhaço sorridente no alto de sua série de composições em movimento, como uma bênção¹⁰⁷.

Ao se dedicar a um trabalho, a uma obra que era um jogo, uma brincadeira, uma tarefa festiva, ao exibir sua arte numa esfera comunal, Dorsey resgatou objetos jogados fora por pessoas treinadas para ver somente suas funções únicas e específicas, e os reciclou, dando-lhes sentido mais profundo (imagem 105).

Minha apreciação a respeito de Henry Dorsey e sua obra, neste capítulo, e sobre a influência do Kongo e de Angola na arte do Novo Mundo, é uma declaração sobre as coisas maravilhosas que virão a seguir, quando artistas negros de todos os lugares despertam para as implicações dessa corrente na história da arte negra atlântica. O tom da obra de Dorsey e sua preocupação com a mediação justa refletem o contato contínuo com as questões (*mambu*) do campo-santo, do cemitério – um bloco para baixo, na rua onde ele vivia. Seus ancestrais tinham indicado modos e maneiras de realizar a transcendência espiritual através de metáforas materiais. No mesmo grau em que ele expandiu suas percepções, expandiu o mundo Kongo-atlântico.

A casa de Henry Dorsey permanece um *nzo a nkisi* secular, um amuleto para a negação do sofrimento, para o redirecionamento de espírito, para saudar os provocadores com



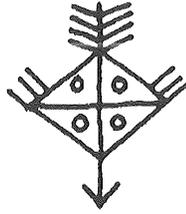
105

risos e com generosidade, para nos ensinar como resistir às dores, como prestar honras e homenagens, do mesmo jeito que os gregos antigos ensinaram sua progênie a forma de honrar os deuses, os pais e os estranhos.

Henry Dorsey descobriu a tradição *nkisi* Kongo por sua própria conta, sozinho. “O homem, em contato com suas origens”, assim dizem no Bakongo, “é um homem que jamais morrerá” (*mu kala kintwadi ya tubu i mu zinga*). Assim, no final, a casa de Henry Dorsey permanece como uma intimação para se saber o significado da existência, em termos que os Bakongo poderiam tê-los fraseado:

“Se sabe para onde está indo e de onde está vindo, você pode decorar o caminho para os outros mundos – a estrada para os ancestrais é para Deus; e seu nome será incorporado em sua glória para sempre”.

159



Capítulo 2

1. Philip Curtin, *The Atlantic Slave Trade: A Census* [O tráfico de escravos no Atlântico: um censo]. Madison: University of Wisconsin Press, 1969. p. 188.
2. *Ibid.*, p. 105.
3. Entrevista com Fu-Kiau Bunseki, inverno de 1979.
4. *Idem.*
5. Para fontes adicionais Kongo e outras sobre a fala negra americana, ver Winifred Kellersberger Vass, *The Bantu-Speaking Heritage of the United States* [A herança do banto falado nos Estados Unidos]. Los Angeles: Center for Afro-American Studies, UCLA, 1979. Ver também J. L. Dillard, *Lexicon of Black English* [O léxico do inglês negro]. New York: Seabury Press, 1977. Esse texto elegante é cheio de observações úteis, como (p. 61): “A música popular estabeleceu uma contratendência, na qual a terminologia negra virtualmente se apoderou do domínio do inglês americano”; e (pág.111): “A terminologia da obra de raiz e do conjuro difere mais da língua de uso comum do que de qualquer outra atividade”. A fórmula para os amuletos originais *tobe* é citada no *Dictionnaire Ki-Kongo Français* (Farnborough: reimpr. Gregg, 1964, vol. II.), de K. E. Laman.
6. Robert Farris Thompson and Joseph Corne, *The Four Moments of the Sun: Kongo Art in Two Worlds* [Os quatro momentos do Sol: arte Kongo em dois mundos]. Washington D.C.: National Gallery of Art, 1981. p. 149.
7. Vicente Rossi, *Cosas de negros: Los Orígenes del Tango y otros Aportes al Folklore Rioplatense* [Coisas de negros; as origens do tango e outros aportes ao folclore rioplatense]. Córdoba: Imprenta Argentina, 1926. p. 34-35. A fonte da observação de Rossi pareceria ser o naturalista francês Alcides d’Orbigny, que testemunhou um *candombe* em Montevidéu, em 1927, que o fez reconhecer que os africanos ‘recuperam, por um momento, sua nacionalidade’ na dança. Ver George Reid Andrews, *The Afro-Argentines of Buenos Aires: 1800-1900* [Os afro-argentinos de Buenos Aires: 1800-1900]. Madison: University of Wisconsin Press, 1980. p. 162-163.
8. George Balandier, *Sociologie actuelle de l’Afrique noire* [Sociologia atual da África Negra]. Paris: Presses Universitaires de France, 1955. p. 39.
9. Wyatt MacGaffey, *Custom and Government in the Lower Congo* [Costume e governo no Baixo Congo]. Los Angeles: University of California Press, 1970. p. 306.
10. John M. Janzen and Wyatt MacGaffey, *An Anthology of Kongo Religion: Primary Texts from Lower Zaire* [Uma antologia da religião Kongo: textos fundamentais do Baixo Zaire]. Lawrence: University of Kansas Press, 1974. p. 34.
11. A. Fu-Kiau Kia Bunseki-Lumanisa, *N’Kongo Ye Nza Yakunlungiila: Nza Kongo*. Kinshasa: Office National de la Recherche et de Développement, 1969. p. 14.
12. *Ibid.*

13. Como foi poeticamente exemplificado pela seguinte citação de Karl E. Laman, em *The Kongo III* (Uppsala: Studia Ethnographica Upsaliensia, 1962. vol. III, p. 42: “Ao herdar o reino de Vunda, um chefe precisa ver a montanha Ludi [...] antes de sua investidura, para capacitá-lo a julgar (*ludika*) com imparcialidade”.
14. Para detalhes da medicina e do governo Kongo, ver Thompson e Cornet, op. cit., p. 37-42.
15. Um ponto não perdido em W. E. B. Du Bois, que escreveu: “A principal instituição que restava era o sacerdote [...] o que curava o doente, o intérprete do desconhecido, o que confortava o sofrimento, o vingador sobrenatural da coisa errada”. Citado por John W. Blassingame, *The Slave Community: Plantation Life in the Antebellum South* [A comunidade escrava: vida das fazendas no Sul dos EUA antes da Guerra Civil]. (New York: Oxford University Press, 1979. p. 40-41.
16. De um trabalho ainda sendo elaborado, compartilhado gentilmente pelo professor MacGaffey com o autor.
17. Janzen e MacGaffey, op. cit., pág. 34.
18. Ibid.
19. Para detalhes adicionais sobre o sinal dos quatro momentos do Sol, ver Thompson e Cornet, op. cit., p. 43-45. Ver também Fu-Kiau Bunseki, *The African Book Without Title* [O livro africano sem título], publicado privadamente em 1980.
20. Fu-Kiau Bunseki, *The African Book Without Title*, cit., p. 3.
21. Fu-Kiau Bunseki, *N’Kongo Ye Nza Yakun’zungidila*, p. 30.
22. Entrevista com Fu-Kiau Bunseki, no inverno de 1978.
23. MacGaffey, op. cit., p. 25.
24. Lydia Cabrera, *El Monte*, cit., p. 136.
25. Ibid.
26. Ibid., p. 127.
27. Ibid. Wyatt MacGaffey traduziu esse fragmento do Ki-Kongo.
28. “Como se prepara uma *nganga*”, em Cabrera, op. cit., p. 118-148.
29. George Eaton Simpson, “‘Baptismal’, ‘Mourning’ and ‘Building’ Ceremonies of the Shouters in Trinidad” [Cerimônias de ‘batismo’, de ‘luto’ e de ‘construção’ dos gritadores em Trinidad”. *Journal of American Folklore*, 79, 1966, p. 537-550. Jeanette Hillman Henney, *Spirit Possession Belief and Trance Behavior in a Religious Group in St. Vincent, British West Indies* [Crença na possessão do espírito e o comportamento de transe em um grupo religioso de St. Vincent, nas Índias Britânicas Ocidentais]. Ann Arbor: University Microfilms, 1969. p. 202-204.
30. Simpson, op. cit., p. 547, diagrama 4. Círculos desenhados com giz em volta dos olhos dos iniciados os capacitam a “enxergar”, quando eles viajam espiritualmente, o que se assemelha estreitamente com a crença Kongo.
31. Henney, op. cit., p. 203. No Kongo moderno, Janzen e MacGaffey reportam (op. cit., p. 23, Fig. 3), que esse é “o cartão de associação da Igreja Universal dos Doze Apóstolos. O dispositivo central é um exemplo de glossolalia impressa. Originalmente, era vista como ‘um quadro de aviso no céu’ pelo fundador da Igreja [...]”.
32. Roger Bastide, *The African Religions of Brazil* [As religiões africanas do Brasil]. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978. p. 206.
33. Napoleão Figueiredo, “Os caminhos de Exu” [Sete brasileiros e seu universo]. Brasília: Departamento de Documentação e Divulgação, 1974. p. 89 e 96.
34. José Ribeiro de Souza, *400 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*. Rio de Janeiro: Eco, 1966. p. 60.

35. *3.000 pontos riscados e cantados na Umbanda e Candomblé*. Rio de Janeiro: Eco, 1975.
De acordo com Rainer Flasche, em seu *Geschichte und Typologie Afrikanischer Religiositate, Marburger Studien zür Afrika-und Asienkunde, Seria A* (p. 199): “Na área da Umbanda [como oposta, aparentemente, à macumba] que é considerada como especificamente científica, os pontos riscados atualmente não são valorizados com sinais sagrados que baixam os espíritos, mas somente como símbolos que elucidam os ensinamentos [sobre esses espíritos]”.
36. Quero agradecer ao Sr. Oresto Mannarino, diretor do Museu da Polícia do Rio de Janeiro em 1968, pelas muitas cortesias exigidas no estudo dessas peças. Tanto a xícara quanto a faixa são trabalhos do século XX, provavelmente datando de antes de 1941.
37. Souza, op. cit., p. 91. O texto da canção combina fragmentos de Ki-Kongo (*zungi, Nzambi*) e Iorubá (*Oduduwa*) e português.
38. John H. Week, *Among the Primitive Bakongo* [Entre os primitivos Bakongo]. London: Seeley, Service & Co., 1914. p. 281: “Acredita-se que as estrelas cadentes (*nienie*) são espíritos [...] que viajam [...] no céu”.
39. Para uma breve discussão da relação Exu/Ogum no pensamento afro-brasileiro, ver Roger Bastide, *Le Candomblé de Bahia*, cit., p. 226. Também existem imagens de argila para Elegba em Cuba, empunhando bastões de ferro, as “estradas de Ogum”.
40. Janzen and MacGaffey, op. cit., p. 35, 2. 4.
41. *Ibid.*, 1.1, 1.3, 1.6.
42. *Ibid.*, 4.2, 4.5.
43. Para detalhes, ver Thompson and Cornet, op. cit., p. 37-39.
44. Karl E. Laman, *The Kongo II*. Uppsala: Studia Ethnographica Upsaliensia, 1957. Figs. 35A, 38.
45. *Ibid.*, p. 132.
46. Entrevista com Fu-Kiau Bunseki, em julho de 1975.
47. Entrevista com Wyatt MacGaffey, no inverno de 1978.
48. Entrevista com Fu-Kiau Bunseki, em novembro de 1978.
49. Cabrera, op. cit., p. 123. Essa prenda específica também incluía a água benta da Igreja Católica Romana, “para fazer a medicina cristã”, a cabeça de um morcego, a cabeça de um camaleão e muitas outras coisas.
50. *Ibid.*, p. 131.
51. Informação que me foi dada por Lydia Cabrera, em entrevista pelo telefone, no inverno de 1979.
52. Cabrera, op. cit., p. 121.
53. Lydia Cabrera, *Porqué: Cuentos Negros de Cuba* [Por quê: contos negros de Cuba]. Havana: Ediciones C y R. 1948. p. 248-249. Cabrera menciona os nomes de entalhadores afro-cubanos de *minkisi* – Tata Ñunga, Sabá Caraballo e Ta Rafael – e de uma fazenda de cana, Las Canas, onde se diz que ocorreu o entalhamento intenso de figuras *minkisi*, na Cuba do século XIX.
54. *La Ilustración Española*, ano XLX, n. XXX (15 de agosto de 1875), p. 1.
55. A imagem *matiabo* foi tirada de um soldado rebelde em Zumarquacam, em Cuba, e se diz que foi enchida com as cinzas dos soldados espanhóis. Por outro lado, Fu-Kiau Bunseki (numa comunicação pessoal, em novembro de 1978) diz que o chifre poderia ter sido usado por um especialista em fazer a paz e também a guerra.
56. Louis Maximilien, *Le Vodou Haitien: Rite Radas-Canzo* [O vodu haitiano: rito Radas-Canzo]. Port-au-Prince: Imprimerie de l’Etat, 1945. p. 185-191. Conferir também Maya Deren, *Divine Horsemen* [Cavaleiros divinos]. New York: Chelsea House, 1970. p. 275: “*Pacquets congo* são amarrados como salvaguardas mágicas; sua eficácia depende da técnica de embrulho cuidadoso”.

57. Idem, fotografia de frente para a página 188.
58. Informante: André Phanord, março de 1975, Port-au-Prince.
59. Fonte: Lydia Cabrera, novembro de 1978.
60. Fu-Kiau Bunseki, em entrevista de dezembro de 1978.
61. Por exemplo, já no começo do século XVIII havia entre os negros, na Jamaica, notícias sobre amuletos que continham terra de cemitério.
62. Newbell Niles Puckett, *Folk Beliefs of the Southern Negro* [Crenças populares do negro do Sul]. New York: Dover, 1969. p. 273.
63. Fu-Kiau Bunseki, em outubro de 1978.
64. Puckett, op. cit., p. 233.
65. Fu-Kiau Bunseki, em entrevista de outubro de 1978.
66. Ibid.
67. Robert Tallant, *Voodoo in New Orleans* [Vodu em Nova Orleans]. New York: Collier, 1962. p. 229.
68. Ibid., p. 228.
69. Ibid., p. 229.
70. Eric Sackheim, *The Blues Line: A Collection of Blues Lyrics* [A linha dos blues: uma coleção de letras de blues]. New York: Schirmer Books, 1975. p. 432.
71. Thompson and Cornet, op. cit., p. 200, tirado de uma longa entrevista com Fu-Kiau Bunseki, no dia 30 de setembro de 1980. Para uma análise breve, mas brilhante, dos usos simbólicos de túmulos no Kongo, ver Kimpianga Mahaniah, *La Mort dans la pensée Kongo* [A morte no pensamento Kongo]. Kinsantu: Centre de Vulgarisation Agricole, 1980.
72. Sarah Hodgson Torian, "Notes and Documents: Antebellum and War Memories of Mrs. Telfair Hodgson" [Notas e documentos: memórias de antes e durante a Guerra Civil Americana, da Sra. Telfair Hodgson]. *Georgia Historical Quarterly*, 27, 4, dec. 1943, p. 352.
73. Georgia Writers' Project, *Drums and Shadows* [Tambores e sombras]. Athens: University of Georgia Press, 1940; para exemplos adicionais de como ligar o espírito da pessoa morta ao túmulo com os últimos objetos que ela usou, ver John Vlach, *The Afro-American Tradition in Decorative Arts* [A tradição afro-americana nas artes decorativas]. Cleveland: Cleveland Museum of Art, 1978. p. 40. Peter A. Brannon, autor de "Central Alabama Negro Superstitions" [Superstições de negros do centro do Alabama], *Birmingham News* (18 de janeiro de 1925) escreveu: "Um Gullah negro habitante ribeirinho do Santee me explicou que era seu costume colocar o último prato, o último copo e a última colher usados antes da morte, no túmulo".
74. R. E. Dennett, *Seven Years Among the Fjort* [Sete anos entre os Fjort]. London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1887. p. 14. Algumas vezes a carruagem fúnebre é decorada com outros itens que aparecem nos túmulos Kongo do século XIX – talheres, bandeiras, vasos e a pele de um gato selvagem.
75. Alexander Barclay, *A Practical View of the Present State of Slavery* [Uma visão prática do estado atual da escravidão]. London: 1828. p. 131-133.
76. Georgia Writers' Project, op. cit., p. 167.
77. Thompson and Cornet, op. cit., p. 167.
78. Laman, *The Kongo II*, cit., p. 37.
79. Entrevista pelo telefone, no outono de 1975, também citada em Thompson and Cornet, op. cit., p. 178.
80. Gilbert de Chambertrand, "La Fête des morts en Guadeloupe" [A festa dos mortos em Guadalupe]. *Tropiques*, vol. II, dec. 1954, p. 35-41. Ramona Austin chamou minha atenção sobre essa referência.
81. Fu-Kiau Bunseki, em entrevista de 9 de outubro de 1977.

82. André Pierre, entrevista em Port-au-Prince, em 22 de março de 1981.
83. Ruth Bass, "The Little Man" [O pequeno homem]. In: Alan Dunes (Ed.). *Mother Wit from the Laughing Barrel* [A sabedoria subjacente ao humor de resistência]. Englewood Cliffs: Prentice Hall, 1973. p. 395.
84. Thompson and Cornet, op. cit., p. 193-210.
85. Fu-Kiau Bunseki, em entrevista, no outono de 1977.
86. Abade Proyart, *Histoire de Loango, Kakongo, et autres royaumes d'Afrique* [História de Loango, Kakongo e outros reinos da África]. Paris: Berton et Crapart, 1776. p. 192-193.
87. Thomas Atwood, *The History of the Island of Dominica* [A história da Ilha de Dominica]. London: J. Johnson, 1791. p. 265.
88. Informante: Edward Kamau Brathwaite, Kingston, Jamaica, setembro de 1981.
89. Sou grato à Sra. Janina Rubinowitz, que me mostrou uma árvore *kandu* à beira do rio Tapanahoni, em Godo Olo (Suriname), onde vivem os Djuka, em dezembro de 1981.
90. Samuel Selvon, *Ways of Sunlight* [Caminhos da luz do Sol]. London: Longman, 1979. p. 99 e 101.
91. Eudora Welty, *The Wide Net and Other Stories* [A grande rede e outras histórias]. New York: Harcourt Brace Janovich, 1971. p. 156. Ver também a seção sobre árvores de garrafas em Thompson and Cornet, op. cit., p. 178-181.
92. Thompson and Cornet, op. cit., p. 208 e 137n.
93. *Ibid.*, p. 197, 209, nota 167. Essa seção é apenas uma avaliação preliminar do fenômeno da árvore de garrafas no Novo Mundo Kongo. John Mack, mantenedor assistente do Ethnography Department of the Museum of Mankind, generosamente me mostrou (numa comunicação pessoal em 21 de dezembro de 1981), as versões Bongo e Moru da árvore de garrafas entre as civilizações da África Oriental. Como evidência adicional, podemos mapear a distribuição das tradições intermédias Banto, entre a África Oriental e o Kongo, e revelar desse modo a miríade de possibilidades do reforço maciço da tradição no Novo Mundo negro. W. und A. Kronenberg, *Die Bongo* [O Bongo]. Wiesbaden: Franz Steiner, 1981. figuras 54, 55, 73.
94. Lynda Roscoe Hartigan, *The Throne of the Third Heaven of the Nations Millenium General Assembly* [O Trono do Terceiro Céu da Assembleia Geral das Nações do Milênio]. Washington D.C.: National Collection of Fine Arts, 1976; Montgomery, Alabama: Montgomery Museum of Fine Arts, 1977. p. 1-20.
95. A obra pode ser caracterizada como uma monumental glossolalia visual. Hampton delineou um roteiro secreto em associação com seu móvel sagrado, ele próprio uma espécie de escrita em três dimensões. O estudo dessa obra, em comparação com a "escrita espiritual", no Rio de Janeiro, em Trinidad e em Cuba, pode gerar ressonâncias e intenções nunca suspeitadas, particularmente em relação às cifras místicas geometricamente encerradas dos desenhos no chão dos "apontadores" sagrados da ilha de St. Vincent.
96. A literatura sobre a obra de Henry Dorsey inclui: John Fewttermann, "Tinkerer Dreams Up the Forest of Things" [Sonhos do latoeiro sobre a floresta de coisas], *Louisville Times*, September 13, 1960; John Christensen, "Henry Dorsey's House as Art" [A casa de Henry Dorsey como arte], *Scene* (revista de domingo do *Louisville Times*, november 18, 1972; Guy Mendes, "Found People: Some Figures on My Urn" [Povo encontrado: algumas figuras na minha urna], *Place/Rogues Gallery* II, 2, 1973, 44-46; Ellsworth Taylor, *Folk Art of Kentucky* [Arte folclórica do Kentucky]. Kentucky Arts Commission, 1976; Jan Wampler, *All Their Own: People and the Places They Built* [Tudo que lhes pertence: o povo e os lugares que constrói]. New York:

Oxford University Press, 1977. p. 150-155; Charles McCombs, *Modern Art in Brownsboro* [Arte moderna em Brownsboro]. Brownsboro: Charles McCombs, 1974.

97. Charles Duvelle, *Musique Kongo: Ba-Bembe, ba-Congo, ba-Kongo, Nseke, ba-Lari*. Ocora LP OCR35, com ensaio, ilustração 12: “tambor de fricção, um *mukwiti*. Esse é um tambor aberto, cilíndrico, no qual uma pele é presa com pregos; uma vara de madeira escondida dentro do corpo do tambor está firmemente ligada a uma outra no centro da membrana da pele. [...] vários objetos metálicos de origem ocidental – interruptores, bulbos de lâmpadas elétricas, cabos elétricos etc. – são amarrados ao corpo do instrumento e supostamente conectados a um audíofone situado dentro do tambor [...]. Enquanto toca, o executante opera os interruptores ou vira uma pequena alça [...]”
98. Agradeço a Eva Dorsey Williams, irmã sobrevivente de Henry Dorsey, que me permitiu copiar fatos pertinentes do livro de anotações de sua família, especialmente relacionados com a vida e a época de Maria Prewitt.
99. *Ibid.*
100. Entrevista com Guy Dorsey, irmão de Henry, em fevereiro de 1974. Em uma carta datada de 21 de outubro de 1974, Guy Dorsey acrescentou uma frase que resume, de muitas maneiras, a obra do seu falecido irmão: “Meu irmão Henry [...] passou muitas horas felizes juntando todas as suas quinquilharias e se divertindo com mostrá-las às pessoas que paravam para ver tudo que ele fazia”.
101. Entrevista com Eva Dorsey Williams, no outono de 1974.
102. James Joyce, *Ulysses*. New York: Vintage Books, 1961. Aparentemente Joyce se refere a uma canção relativa a um andarilho pródigo, um dos temas da casa de Henry. Mas essa coincidência interessante não pode nos deter aqui.
103. Entrevista com Guy Dorsey, em março de 1974.
104. Entrevista com Eva Dorsey Williams, em julho de 1974.
105. David C. Driskell, *Two Centuries of Black American Art* [Dois séculos de arte americana negra]. New York: Alfred A. Knopf, 1976. ilustração, p. 89.
106. Guy Mendes, *op. cit.*, p. 46.
107. Visível em Jan Wimpler, *op. cit.*, p. 151.