



Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pencas de balangandãs

Tadeu Mourão

Como citar:

MOURÃO, T. Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pencas de balangandãs. *MODOS: Revista de História da Arte*, Campinas, SP, v. 6, n. 1, p. 231-265, jan.2022. DOI: 10.20396/modos.v6i1.8667809. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/mod/article/view/8667809>.

Imagem modificada: André Hora. *As Mães da Noite*. 2018. Ilustração digital (detalhe). Imagem cedida pelo artista.

Acima de tudo, as Mães: tradições artísticas e cosmológicas negras nas pencas de balangandãs

Above all, the Mothers: black artistic and cosmological traditions in the pencas de balangandãs

Tadeu Mourão*

RESUMO

Peças compostas de três partes (nave, berloques e correntes), as pencas de balangandãs faziam parte da indumentária de mulheres negras escravizadas e livres do período colonial e imperial. Esses objetos já tiveram seus elementos lidos por abordagens realizadas em diferentes pesquisas acadêmicas. Entretanto, parte significativa dessas investigações tratou de modo superficial ou mesmo equivocado algumas questões fundamentais para seu entendimento, principalmente no que tange às tentativas de relacionar seus elementos visuais às culturas africanas e afro-brasileiras. A falta de subsídios históricos, artísticos e teóricos para aprofundamento nas questões de africanidade que tangenciam as análises das pencas se dá, muito provavelmente, pela quase inexistência de um campo estruturado de estudos das artes africanas e afro-brasileiras nos cursos de Artes Visuais e de História da Arte das universidades brasileiras. Com o intento de preencher essa lacuna, o presente artigo propõe análises que realoquem as pencas ao meio epistemológico e às tradições artísticas das quais elas são desdobramento.

PALAVRAS-CHAVE

Pencas de Balangandãs. Arte Africana. Arte Afro-brasileira. Ìyámi.

ABSTRACT

A piece composed of three parts (nave, trinkets and chains), the pencas de balangandãs were part of the attire of enslaved and free black women from the colonial and imperial period. These objects have already had their elements read by approaches carried out in different academic researches. However, a significant part of these investigations dealt superficially or even mistakenly with some fundamental questions for their understanding, especially regarding the attempts to relate their visual elements

to Africans and Afro-Brazilians cultures. The lack of historical, artistic and theoretical subsidies to deepen the Africinity issues which touch the pencas analysis is most likely due to the almost non-existent structured field of studies of African and Afro-Brazilian arts in the college programs of Visual Arts and of History of Art at Brazilian Universities. In order to fill this gap, this article proposes investigations that relocate the pencas to the epistemological meanings and the artistic traditions from which they are an offshoot.

KEY WORDS

Pencas de Balangandãs. African Art. Afro-Brazilian Art. Ìyámi.



FIG. 1. Autor desconhecido. *Penca de balangandãs*. 1780-90. Prata e madeira. Acervo do Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro. Fonte: Arts and Culture Google.

Introdução

Raul Lody é um dos nomes mais relevantes no que concerne às pesquisas e publicações que se relacionam à produção da arte e da cultura material

afro-brasileira. A primeira obra que se torna referência sobre as pencas de balangandãs [Fig.1] é resultado de uma de suas tantas pesquisas sobre o universo cultural e artístico dos negros no Brasil. Todas as pesquisas posteriores que se detêm sobre o tema das joias de crioula ou das pencas de balangandãs são também diálogos travados com as escritas de Lody (Silva,2005; Godoy,2006; Cunha, 2011; Hardman, 2015).

No que tange às heranças artísticas e cosmológicas negras das pencas de balangandãs, com menor ou maior aprofundamento, todas as pesquisas que o sucedem, retornam às relações com as práticas e objetos artísticos negros levantadas pelo autor, a saber: a importância da tradição de joalheria do grupo akan para a compreensão da técnica e parte da morfologia das joias de crioulas; a relevância de pensar Ogum e a relação formal de um de seus ferros mais representativos com as pencas; perceber que representações existentes nas pencas são presentes em outros elementos da joalheria afro-brasileira do Candomblé; relacionar as figuras dos berloques das pencas com alguns Orixás; notar a circulação, popularização e modos de uso de tais objetos e outros similares a partir do registro visual nas obras de Jean-Baptiste Debret e Carlos Julião.

Além de revisitar esses temas, as obras que o sucederam não propuseram novidades representativas em relação à análise das pencas a partir da compreensão de outras dimensões e desdobramentos das heranças das tradições artísticas e culturais africanas no Brasil. Mesmo a referida obra de Lody, surpreendentemente, não se aprofunda em questões iconográficas importantes entre elementos das pencas e a tradição artística iorubá, por exemplo. Em certa medida, parece que, ao repetir a ideia da arte afro-lusa trabalhada por Arthur Ramos, o autor passa a ler os sentidos das pencas por um verniz embranquecido, algo que esmaece suas tentativas de análise de elementos africanos significativos do objeto, o que transparece em momentos de sua escrita:

Além das questões tecnológicas - o fazer os balangandãs - destaca-se o significar os balangandãs e como interpretá-los diante do conceber e do

olhar do africano e do processo afro-católico com o inevitável e fortíssimo sincretismo de deuses da África com santos da Igreja. Aliás, decodificar os balangandãs é tarefa quase arqueológica, contando-se com fontes históricas mais calcadas na tradição oral do que em outros registros que propiciem maior profundidade sobre as informações. (Lody, 1988:28)

Lody traz a citação de Afrânio Peixoto que acaba por reforçar uma leitura católica de certos atributos das pencas. O pássaro, elemento quase onipresente nas naves das pencas e, por vezes, nos berloques, na visão de ambos simbolizaria o Espírito Santo, somado ainda a uma série de leituras sincréticas entre os santos e Orixás que, por vezes, parecem pouco prováveis. O exemplo mais notável é a relação entre Oxum e as uvas. As uvas são uma das representações mais recorrente entre os berloques. No entanto, não há rito, mito ou símbolo religioso africano ou afro-brasileiro que justifique o menor diálogo entre Oxum e as uvas. Tais leituras dos elementos iconográficos das pencas não foram problematizadas nas pesquisas seguintes; pelo contrário, foram repetidas. Aqui temos, por conseguinte, dois problemas: (1) A leitura simbólica sincrética relacionada a alguns elementos das pencas não encontra nenhum respaldo nos mitos, nos ritos, ou nos objetos de arte tradicionais das comunidades afro-brasileiras ou africanas, como no caso das uvas. (2) Quando a investigação aborda a influência do imaginário ocidental, deposita muito peso ao conteúdo cristão oficial e parece deixar em segundo plano o que acredito ser a maior contribuição europeia, para além da clara influência formal: o conteúdo mágico dos amuletos da cultura popular do sul da Europa.

Laura Cunha afirma que a chatelaine é a principal influência europeia das pencas (Cunha, 2011:124). A chatelaine é sem dúvida a principal fonte estilística para a composição formal dos elementos das pencas, como podemos observar na peça do Museu de Arte da Philadelphia [Fig.2]. Nela há uma série de ornamentos rococós, como rocalhas, volutas e temas florais muito similares aos encontrados em quase todas as pencas. Portanto,

há indubitável influência do imaginário e da tradição artística europeia nas pencas. Contudo, não acredito que esses objetos afro-brasileiros se relacionem com as chatelaines para além de uma inspiração morfológica, visto que suas funções são completamente diferentes.



FIG.2. Autor desconhecido. Chatelaine. 1838. Prata. França. Parte da coleção do Philadelphia Museum of Art. Fonte: Disponível em: <https://www.philamuseum.org/collection/object/39966>.

Simone Trindade levanta outras categorias de objetos europeus que possuem, além da forma, função similar ao das pencas (Silva, 2005:171 e 173). A chatelaine guarda objetos de uso cotidiano como chaves, tesouras ou relógios, tendo, por conseguinte, uma finalidade pragmática. Já os amuleto-joias, as cambulhadas e as cimarutas citadas pela autora têm função

apotropaica, mágica. Muito provavelmente, esses objetos também são parte da origem das pencas, principalmente por sua função, que pouco guarda do catolicismo oficial, mas que se assemelha notadamente com práticas religiosas mediterrâneas arcaicas¹, as quais permaneceram vivas na cultura popular do sul da Europa.

A função das pencas evidencia um diálogo entre concepções cosmológicas das africanidades com as reminiscências das práticas pagãs europeias que sobreviveram nas crenças do sul da Europa e chegaram ao Brasil por meio de fé popular, não submetida aos cânones da Igreja. A pesquisa de Simone Trindade corrobora essa afirmação. A mesma pesquisa, no entanto, comete equívocos quando tenta pensar as heranças negras das pencas.

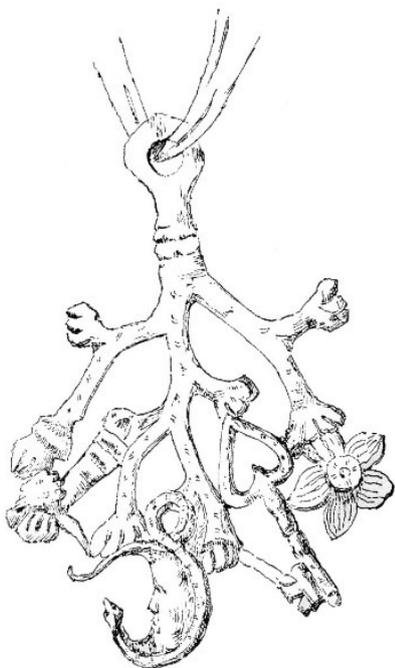


FIG.3. Cimaruta. Ilustração do livro "The Evil Eye" de Frederick Thomas Elworthy, 1885.

A autora traz novamente as relações já citadas por Lody (akans, o ferro de Ogum), mas tenta aprofundar algumas questões. Talvez por desconhecer

os objetos do Candomblé e suas terminologias, Trindade se equivoca ao tratar a corrente de ibá como o ibá em si mesmo, sendo eles objetos completamente distintos². Outro equívoco relevante é afirmar que é a corrente do ibá que influencia a penca de balangandãs, quando o oposto pode ser o mais provável. Afirmo isso, pois as roupas utilizadas pelas pessoas iniciadas aos Orixás femininos são claramente à moda feminina ocidental do século XIX. Sendo assim, a penca de Oxum e das demais divindades femininas é que podem ser inspiradas nas pencas de uso das mulheres negras do século XIX e não o oposto.

Os outros trabalhos que seguiram não propuseram aprofundamentos nas questões relativas às heranças africanas das pencas, sendo as leituras realizadas por Lody reproduzidas sem desdobramentos mais contundentes ou contestações. Talvez a morfologia rococó dos elementos da nave e da maioria dos berloques desencoraje a busca das áfricas nas pencas. Não obstante, como o próprio Lody afirma, “(...) todos ficaram submetidos a uma estética de dominação, contudo transgredida pela ação e memória viva das populações negras nos Candomblés” (Lody, 1988:13). A forma pode ser ocidental, mas o conteúdo que a estrutura e o modo de composição das pencas, assim como as escolhas iconográficas, são claramente heranças das cosmologias e da arte do oeste africano. Temos que ter em mente que estamos tratando de objetos de uso exclusivos de mulheres negras nascidas em um Brasil de maioria negra. Afirmo isso a partir de quatro elementos das pencas que considero absolutamente eloquentes quando vistos em relação às tradições artísticas africanas trazidas pelo tráfico humano às Américas:

1. O acúmulo e a agregação: a escolha da cambulhada e da cimaruta entre tantos objetos apotropaicos europeus para fazer parte do cotidiano afro-brasileiro se relaciona com a noção ética-estética da agregação, comum aos bantos, aos fon e aos iorubás.

2. Dualidade complementar: a escolha de figuras em pares em cada

nave se relaciona profundamente com a representação da dualidade comum à arte tradicional iorubá, como podemos ver na escultura-emblema da sociedade Ogboni.

3. Os pássaros: esses elementos quase onipresentes nas naves das pencas de balangandãs só possuem forma similar às representações do Espírito Santo, mas seu uso nessa peça é de origem iorubá, onde o pássaro é símbolo do poder mágico; em especial, do poder feminino.

4. Os elementos vegetais: o nome penca é definido no dicionário como “esgalho de fruto ou flores”; ou seja, a referência formal das pencas é a morfologia vegetal. A fitolatria é parte estrutural das religiões do oeste africano e continua viva nas práticas do Candomblé.

O acúmulo e a agregação

Em 1974 Arnold Rubin cunha o conceito de “acumulação” como importante princípio da estética de diferentes grupos culturais africanos, em especial os iorubás e os fon (Rubin, 1974; Rush, 2013). Para Rubin, o processo de acumulação tem um começo, mas não necessariamente tem fim, sendo um constante *work in progress*. O autor ainda sugere duas categorias que andam juntas dentro da estética acumulativa da arte tradicional do oeste africano: a que ele denomina como *display*, ou seja, sua apresentação visual; a que ele denomina como *power*, elementos considerados mágicos que concentram poder sobrenatural ligado à força da divindade materializada pela arte. Elementos que dão poder não precisam ser sempre vistos e, por isso, estão em outra categoria que não a de *display*. Muitas das vezes os objetos que concedem poder sobrenatural precisam ser ocultados dos olhos comuns, pois sua agência também se alimenta do mistério do poder que está oculto, não facilmente acessível. Como exemplo disso temos as esculturas bakongo dos *Minkisi*. Nelas, os elementos que fornecem poder divino são geralmente

escondidos dentro da barriga espelhada da escultura ou colocados dentro de cabaças, garrafas ou tecidos, configurando-se como modos de presentificar o poder do sobrenatural.

Apenas os sacerdotes *nganga nkisi* sabem a composição e os modos de operar o poder divino incorporado na escultura ou outro objeto que traga à comunidade a presença física do *nkisi* (Macgafey, 1993). Apesar de toda a variedade possível nos modos de realização de um *nkisi*, há algo que atravessa todos eles: os elementos que dão poder a essas obras são coisas como conchas, folhas, terra, unhas, sangue, saliva ou cabelos e é justamente seu acúmulo, incorporado materialmente no interior do objeto, que possibilita a apreensão do poder sobrenatural do *nkisi*, criando algo que se aproxima de um duplo do ente sagrado. A poética do acúmulo é tão forte na construção do *nkisi* que muitas vezes em seu exterior podem ser vislumbradas outras formas de acúmulo. A mais conhecida é a perfuração por pregos nos *minkisi nkondi*. Tais pregos são materializações de pedidos dos fiéis que, ao colocarem tais objetos no *nkisi*, despertam a força divina que adormece em seu interior e que irá solucionar o problema materializado pelo prego. Então percebemos aqui um duplo acúmulo. O primeiro que se relaciona aos diferentes itens que possibilitam engendrar o poder sobrenatural à escultura e o segundo pela ação ativa entre a comunidade e esse objeto, que se transforma visualmente a partir da necessidade do coletivo.

Em um de seus textos, Suzanne Blier discorre sobre a primazia da assemblagem nas artes do culto aos voduns. A autora afirma que boa parte da produção artística entre os fon se dá por meio dessa construção visual tridimensional acumulativa. Ao abordar a pesquisa de Blier em seu levantamento sobre historiadores da arte que se debruçaram sobre arte africana, Dana Rush traz preciosa informação sobre a etimologia das palavras do *fongbé* que designam o que nós definimos como assemblagem e, ademais, a autora cita o que queremos afirmar - a evidente relação entre vivência social e produção artística:

Eles são kple, ha, agblo e fo. De acordo com Blier, esses termos sugerem

as ideias de “trazer junto”, “unir”, “aglomerar” e “reunir”. Tais termos de ação são importantes para a compreensão da laboriosidade ativa no empreendimento da assemblagem tanto nas artes Vodun quanto no próprio sistema religioso. (...) A assemblagem ativa era a chave, não apenas para a força do reino por meio de acréscimos contínuos de potências estrangeiras, mas também para uma compreensão do sistema estético associativo. (Rush, 2013: 26)

Trazer junto, unir, aglomerar, agregar são palavras que definem a tradição artística da assemblagem dos fon, grupo jeje. Assim como os *minkisi* dos bantos, os *bocio* dos jeje também possuem forte ligação com a poética do acúmulo como forma de presentificação material de poder sobrenatural. Segundo Blier, usualmente os *bocio* não são figurações de divindades, mas sim representações visuais de forças mágicas ligadas às divindades [fig. 4]. Cada elemento agregado à escultura possui valor simbólico ligado à função sobrenatural do objeto e auxilia a ampliação de seu poder de agência na comunidade (Blier, 1995).



FIG.4. Autor desconhecido. Garrafa-bocio. Materiais diversos. Fotografia de Mara Balint. *Soul of Africa Museum*, Esse, Alemanha. Arquivo do autor.

Ao falar sobre o sistema religioso jeje, Luís Nicolau Parés discorre sobre o que ele denomina como “princípio da agregação” (Parés, 2005). Para o autor, há na cosmologia desse grupo o hábito de se apropriar de divindades estrangeiras e de cultuá-las junto a seus deuses nativos. Segundo Parés, essa cosmovisão seria a base para a estruturação das práticas de culto dos Candomblés. Graças à prática cultural de agregar, as instituições religiosas afro-brasileiras cultuam no mesmo espaço divindades que na África eram cultuadas em templos distintos, ou mesmo por grupos étnicos rivais, conciliando “deuses inimigos” e recriando pela agregação a cosmologia negra nas Américas.

Segundo Nei Lopes (2005), há entre os bantos o que ele intitula como a crença na apropriação do *mooyo*, conceito muito próximo ao princípio da agregação, conceituado por Parés:

Todos os povos têm seu mooyo. Portanto, incorporar símbolos, ritos, crenças e valores de outros povos pode significar aumento do nosso próprio mooyo. Quando escolhermos esse caminho, não precisamos abandonar nossas crenças originais. Desde que proporcionem saúde, fecundidade, estabilidade, harmonia e prosperidade, todas as experiências são bem-vindas. (Lopes, 2005:50)

Tanto o *mooyo* quanto o princípio da agregação mostram uma relação entre o eu e o outro, construída pelo reconhecimento da força existente no diferente. As fronteiras demarcadas por vivências etnocêntricas ocidentais que direcionam o olhar ao outro com menosprezo caem diante dessa relação de alteridade em que eu não só me construo pela diferença, mas me potencializo por incorporá-la. O outro, o diferente, o estranho é sempre dono de uma potência, que pode enriquecer a minha, graças à minha apreensão dela. Quanto mais acumular melhor, pois assim mais é agregado e, graças a essa agregação de potências, há empoderamento e ampliação. Tal princípio ético com desdobramentos estéticos é evidenciado em diferentes mitos do Candomblé, reafirmando a sobrevivência do acúmulo e da agregação como

herança das tradições africanas nas instituições religiosas afro-brasileiras. Um dos mitos de Oyá/Iansã parece reafirmar a existência desse corpo ético, fornecendo modelos de lida com a alteridade e a diferença por meio do acúmulo e da agregação:

Iansã usava seus encantos de sedução para adquirir poder.
Por isso entregou-se a vários homens,
deles recebendo sempre algum presente.
Com Ogum, casou-se e teve nove filhos,
adquirindo o direito de usar espada
em sua defesa e dos demais.
Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar escudo,
para proteger-se dos inimigos.
Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia
para realizar os seus desejos e os de seus protegidos.
Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,
para suprir-se de carne e a seus filhos.
Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu
e usou de sua magia para transformar-se em búfalo,
quando ia em defesa de seus filhos.
Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar
e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d'água
para a sobrevivência sua e de seus filhos.
Com Obaluaê, Iansã tentou insinuar-se, porém, em vão.
Dele nada conseguiu.
Ao final de suas conquistas e aquisições,
Iansã partiu para o reino de Xangô,
envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.
Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento.
O posto da justiça e o domínio dos raios.
(Prandi, 2011: 296)

Oyá é originalmente Orixá do rio Níger, mas sua mítica no Brasil não a vincula ao rio. Ela é o ar em movimento, da brisa ao furacão; é a tempestade, o relâmpago que rasga o céu da mesma forma que o Níger rasga a terra; é

ar que alimenta o fogo e o próprio fogo; a paixão incontida; “a deusa dos limites, da interação dinâmica entre as superfícies, da transformação de um estado de ser para outro” (Gleason, 2006:12). Também, como cita Lody, “por excelência é Iansã uma quebra de padrões, modelos sociais, morais e outros” (Lody, 2006:120). O mito anteriormente citado mostra que Oyá traz em si uma interessante estratégia de alteridade: seduzir o outro, o diferente, se entregar a ele sem se perder e retornar potencializada pelo atributo do companheiro com quem manteve relações, transformando-se e tornando-se ainda mais poderosa. A cada novo encontro, Oyá se deixa contaminar e estende seu poder, pois acumula e agrega o conhecimento do qual o outro era portador. Ao trazer o novo atributo adquirido de seu parceiro, também enriquece os seus filhos, pois compartilha o conhecimento assimilado.

Portanto, a opção afro-brasileira pela incorporação dos objetos apotropaicos europeus que acumulam amuletos como a cimaruta e a cambulhada não se deu ao acaso. Foi uma escolha que correspondia à sua compreensão de mundo, desdobrada em uma ética e estética familiar às tradições artísticas do oeste africano. Tal ética, parte importante da epistemologia afro-brasileira, nos fala sobre uma relação de alteridade em que não há descrença nem demérito no outro e suas idiossincrasias (Nogueira, 2020), pois o diferente possui suas potências divinas que podem ser perigosas se confrontadas. Ante à situação de enfrentamento, mais vale incorporar a força do outro do que repudiá-la, pois, assim, por acumular e agregar, fortalecemo-nos; ao unir nosso poder à força do rival, construímos um universo cosmológico mais poderoso e extenso, ao mesmo tempo em que pacificamos a divindade-potência estrangeira.

Ao observar tal peculiaridade ética em diferentes instâncias culturais africanas e afro-brasileiras, podemos aventar a hipótese de que incorporar o outro, o “inimigo”, pode também ser percebido como estratégia de resistência viva e de uso corrente na lida com a alteridade e a diferença, uma vez que resistir não implica, necessariamente, em repelir. Pelo contrário, neste caso, resistir significa absorver o que interessa do outro, o que é visto como

potência do estrangeiro. Destarte, ampliam-se os domínios cosmológicos, amplia-se a si mesmo em uma noção de perpétua possibilidade de acúmulo e agregação como extensão ilimitada, modo estratégico de resiliência, de resistência e (r)existência na vida e na arte.

A Dualidade

A cosmologia iorubá divide o mundo em duas partes: o *òrun*, território invisível habitado por divindades, espíritos e outros seres sobrenaturais, espaço associado ao masculino; o *àiyé*, a terra, espaço habitado pela humanidade, associado ao feminino (Lawal, 2008 e 2011). Mesmo os Orixás, as divindades, são atravessados por dualidade interna, pois eles apresentam uma face benfazeja e outra perigosa. Aqui não é aplicável o maniqueísmo do universo religioso judaíco-cristão. Como nos lembra a letra da canção que Oderp Serra e Roberto Mendes fizeram baseados em orikis, “Oxum é água que faz crescer as crianças, que aparta a morte, que melhora a cabeça ruim”. Mas essa mesma água pode se tornar “onda que inunda a casa do traidor”. Na mesma divindade cabem distintas expressões arquetípicas. No caso de Oxum, a mãe, a guerreira, a feiticeira, a sábia, a sedutora são todas dimensões diferentes, mas complementares, que estruturam a mesma divindade.

Babatunde Lawal lembra que a cabaça da criação do mito cosmogônico iorubá é composta por duas partes. Para o autor, esse elemento dual da criação pode ser percebido atravessando todo o sistema cosmológico iorubá, sendo, inclusive, o corpo e a alma humanas delimitados por ele (Lawal, 2008). Segundo a epistemologia iorubá, a metade direita do nosso corpo é herdada do pai e a esquerda herdada da mãe. Os ossos são compreendidos como masculinos e a carne como feminina. O próprio conceito de belo é dividido em *ewà ode*, beleza física e exterior, e *ewà inù*, beleza moral e interna. Nossa existência espiritual no *àiyé* só é possível por existir uma

contraparte nossa que vive no *òrun*. O bem viver depende da manutenção do equilíbrio entre os opostos complementares.

Esse sistema dual complementar está em tudo o que existe; sendo assim, não seria diferente nas artes (Lawal, 2008). Um dos exemplos mais conhecidos do dual da arte iorubá é sem dúvida as esculturas ibeji. O nascimento de gêmeos entre os iorubás é muito comum e, pelo menos desde o século XVIII, é visto como um bom presságio pelo sistema nativo de crenças. Caso um dos gêmeos venha a falecer, é necessário que os pais encomendem uma escultura portátil. Esta passará a ser o duplo do falecido e será carregada e cuidada pelo resto da vida por seu irmão vivente. Caso isso não seja feito, o laço que une os gêmeos pode em pouco tempo tentar unir o irmão vivo ao morto. A necessidade de criar um duplo para a criança gêmea morta está intrinsecamente relacionada com o entendimento cosmológico da natureza espiritual das coisas existentes na terra e a manutenção do equilíbrio entre os opostos. Há uma contraparte espiritual no *òrun* de cada coisa existente no *àiyé*. Como define Juana Elbein dos Santos, “cada indivíduo, cada árvore, cada animal, cada cidade etc. possui um duplo espiritual e abstrato no *òrun*” (Santos, 2008:74). No entanto, o nascimento de gêmeos é a exceção a essa regra, pois o nascimento duplo anuncia que as duas partes do espírito vieram ao *àiyé*, não tendo os gêmeos sua contraparte no mundo espiritual, pois a metade que deveria permanecer no espaço invisível, o *òrun*, decidiu vir à terra (Lawal, 2011).

Em seu artigo sobre a dualidade complementar na arte iorubá, Lawal ainda traz outros exemplos importantes para o aprofundamento de sua hipótese: as esculturas emblemáticas dos edan ogboni são representadas como um homem e uma mulher ligados por uma corrente [fig.5]; o oxê de Xangô, principal insígnia do Orixá do fogo, do trovão e da justiça é um machado duplo; motivos com elementos duplos (dois homens, a cobra juntamente com o pássaro) são comuns nas máscaras Geledés. Cabe aqui ressaltar que em cada uma dessas produções de arte tradicional iorubá

existem ainda outras camadas de oposições complementares, como, por exemplo, o machado duplo de Xangô. O oxê comumente possui a representação de uma mulher, mas Xangô é compreendido como divindade masculina. No continente africano seu culto é muito ligado às sacerdotisas e lá, homens iniciados a Xangô usam indumentária e penteado associados ao feminino (Lawal, 2008; Matory, 1994).



FIG.5. Autor desconhecido. Bastões Edan Ogboni. Século XIX. Latão. Nigéria. The Metropolitan Museum, New York.

Fonte: Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/316605>.

Não há como acessar a concepção de dualidade que reverbera na produção artística africana iorubá e não a associar à escolha formal da

composição das naves das pincas de balangandãs. Das 27 pincas do Museu Carlos Costa Pinto analisadas por Raul Lody e Simone Silva, apenas duas não possuem pares de personagens em suas extremidades laterais. A maioria absoluta possui duplas de pássaros, sendo exceções duas duplas de anjos e uma nave com um par de personagens que remetem a sereias. Aqui é importante pensar como em meio ao Brasil escravagista dezenas de peças teriam sido estruturadas por meio de concepções de arte tradicional iorubá e, mesmo assim, tendo sido amplamente aceitas pelos senhores brancos. A meu ver, é uma falácia perceber os elementos da cultura negra apenas pelo viés do perseguido e do marginalizado, sem ao mesmo tempo notar que boa parte de sua capacidade de resistência se dá, justamente, pelo fato de agregar elementos alheios e realocar essa incorporação no berço cultural do “inimigo”, ao ponto de o dominante não conseguir distinguir mais o que é próprio de seu meio nativo e o que foi lhe enxertado.

Do trabalho que exigia força aos processos manuais mais delicados, do espaço doméstico às ruas, os negros e seus descendentes no Brasil assumiam inclusive postos que, a princípio, deveriam ser de exclusividade branca. Arthur Ramos (2010 [1949]) chama a atenção de que mesmo os decretos reais, como o de 20 de outubro de 1621, o qual estabelecia textualmente que “nenhum negro, mulato ou índio pode trabalhar como ourives”, não foram suficientes para circunscrever tal profissão aos brancos. Sendo assim, não é difícil compreender como uma concepção cosmológica e estética iorubá se apresenta de modo tão estruturante nas escolhas compositivas das pincas.

Tais elementos não chamam a atenção do gosto nem da fé cristã pois, formalmente, não há nada de estranho às informações visuais reconhecidas pela cultura ibérica. Há um rearranjo sutil, uma implementação de esquemas de composição e escolhas de temas que conseguem responder às tradições negras e, ao mesmo tempo, não ferem em nada as tradições morfológicas reconhecidas pela cultura europeia. Tal fato mostra, para além de um amálgama afro-luso gerado “naturalmente” pelo contato, algo

mais complexo. As pencas são uma prova não apenas da inventividade, mas também da sofisticação intelectual do artista africano e afro-brasileiro, de seus meios criativos de mediar o tradicional africano com as exigências e regulações do sistema opressor. Não é difícil compreender como as tradições artísticas negras poderiam ser tão influentes no Brasil escravocata, a despeito da vigilância do catolicismo oficial. Em 1835, Salvador possuía uma população de aproximadamente 65 mil habitantes, 36 mil eram pessoas escravizadas, representando mais da metade da população. Dentre os 36 mil, mais da metade era composta de pessoas nascidas na África (Lopes, 2005) e mesmo as famílias brancas pobres dificilmente não possuíam ao menos uma pessoa escravizada (Mattoso, 1988). Sendo assim, não é estranho perceber que elementos estruturantes das artes tradicionais africanas estivessem vivos, atuantes e presentes inclusive fora dos espaços clandestinos dos terreiros e calundus.

Os pássaros

Quando em 1988 Raul Lody estabelece os diálogos entre as pencas e as tradições artísticas e cosmológicas negras no Brasil, provavelmente influenciado pela leitura de Afrânio Peixoto, acaba por aplicar um filtro equivocado sobre a leitura dos pássaros como tema nas pencas. Os autores seguintes reproduzem a interpretação de Lody e relegam a presença do pássaro ou à simples ornamentação; ou à influência da iconografia cristã do Espírito Santo. Quando tentam relacioná-lo ao universo afro-brasileiro, por algumas vezes comentem equívocos, como dizer que o pássaro é símbolo de Iroco e do otá (Cunha, 2011:126).

Como dito anteriormente, das 27 pencas do Museu Carlos Costa Pinto analisadas por Lody e Silva, apenas seis aparecem sem o par de aves nas naves. Eram incontáveis as opções possíveis de temas a serem utilizados;

por qual motivo o imaginário afro-brasileiro opta pela representação de pássaros em uma posição de tanto destaque nas pencas? Primeiramente, é necessário pensar quem portava esses objetos e em que situações eles eram utilizados.

As pencas de balangandãs eram objetos utilizados por mulheres negras, em especial “negras de ganho”, em seu conjunto de traje de baiana³. Essas mulheres, escravizadas ou libertas, tinham no comércio de produtos alimentícios um de seus principais meios de ganhar dinheiro. A historiografia registra o estranhamento causado em especial pela presença das mulheres “minas” (iorubás e jejes), tidas pelos colonos como donas de um espírito rebelde e independente, sendo, portanto, consideradas menos “dóceis” que as mulheres das demais etnias africanas. A “arrogância mina”, assim como sua suposta empáfia e modos considerados altivos faziam delas a escolha perfeita para o comércio de comida, pois desobrigava as mulheres brancas de lidar com um feminino estranho à cristandade. São muitos os relatos de viajantes que reportam o sucesso das mulheres negras minas nas vendas de produtos culinários (Faria, 2011; Soares e Gomes, 2011). Aqui é importante ressaltar que tal sucesso se deve antes de tudo a um saber nativo relacionado ao feminino entre os iorubás. O comércio de alimentos é muito associado ao feminino entre eles, tanto que em sua cosmologia este é um dos trabalhos ligados a Oxum (Oyěwùmí, 2016).

Os estudos de concepção do feminino nativo iorubá, trazidos pelas publicações da professora Oyèrónké Oyěwùmí, nos fazem compreender o estranhamento gerado pelo comportamento das mulheres iorubás no Brasil escravagista, frente à noção de comportamento de gênero atribuído à mulher cristã ocidental. A cultura iorubá e seu sistema de crenças, anteriores à influência cristã e islâmica, não determina que o feminino seja inferior ou intrinsecamente dependente do masculino. Eram muitos os cargos e funções sociais iorubás ocupados pelos dois gêneros de modo igualitário (Oyěwùmí, 1997:74). Portanto, segundo a autora, antes da

colonização os iorubás não reconheciam o papel feminino como passivo, frágil ou dependente da figura masculina.

Ao falar sobre o modo de usar das pencas de balangandãs pelas mulheres negras do século XIX e uma de suas funções, Simone Silva conclui que: “O uso das pencas à cintura estabelece uma conexão corpórea entre adereço e usuária, que pretende fixar o olhar do observador para a região dos quadris da mesma. Essa área de sedução tem um forte apelo à sexualidade” (Silva, 2005:79). Aqui parecem faltar à autora referências nativas africanas sobre corporeidade e suporte histórico sobre as violências sofridas pelos corpos das mulheres negras no Brasil.

Segundo Lawal, na concepção iorubá, o corpo humano em si é uma obra arte, pois foi moldado como escultura em sua gênese por Obatalá (Lawal, 1996:15). Deste modo, vestir-se e portar-se de modo belo é retornar a essa noção epistemológica, pois uma obra feita por uma das principais divindades do panteão iorubá não pode ser relegada ao descaso, ela precisa fazer jus à habilidade infinita do artista divino. O ato de se embelezar não é algo feito para outro sujeito, mas para si mesmo e por respeito ao trabalho divino. O desejo dos senhores de exibir seus escravizados bem-vestidos como forma de ostentação de sua riqueza, veio apenas de encontro à concepção nativa iorubá, maior grupo étnico negro na Bahia no século XIX. A opulência no uso das joias não é apenas registrada em mulheres escravizadas, mas igualmente nas libertas.

Em meio a um contexto de estupro endêmico das mulheres negras, é pouco provável que elas desejassem ter qualquer apelo sexual adicional por meio do seu modo de vestir ou quisessem direcionar o olhar dos homens aos seus quadris, principalmente estando expostas e vulneráveis em um trabalho realizado na rua. Acredito, portanto, na ideia oposta à afirmação de Simone Silva citada anteriormente. As pencas são justamente um objeto de defesa, de fechar o corpo, que pode manter a violência do sistema escravista distante, princípio apotropaico que pode ser observado em outros adornos

das religiões negras no Brasil, como o fio-de-contas. Sua função primordial é afastar o perigo, o que muito provavelmente inclui o assédio e a violência sexual. Esse também é um dos prováveis motivos dela ser usada na região dos quadris.

O útero é compreendido como portal mágico entre mundos, um símbolo ligado a personagens extremamente poderosos e temidos entre os iorubás, as Ìyámi, o coletivo das Mães Ancestrais. Aqui estaria o provável motivo da escolha dos pássaros entre tantos temas figurativos que poderiam compor as naves das pencas: a evocação do poder das Mães Ancestrais como forma de proteção da coletividade feminina negra. As aves são um tema constante na arte tradicional iorubá, pois “o reconhecimento do axé da Ìyádade é visualmente representado nos pássaros que estão incrustados na coroa de miçangas de Ọba. Na iconografia, pássaros são o emblema do poder de Ìyá” (Oyěwùmí, 2016:29).

Os pássaros aparecem recorrentemente na arte iorubá e dos fon, eles estão acima de espadas, acima da coroa de reis, acima de palácios, acima da coroa de Obatalá. Sobre essa tradição iconográfica, a obra de Oyěwùmí é muito esclarecedora. Para os iorubás, as hierarquias sociais não são marcadas por gênero, mas por senioridade e, sendo assim, simbólica e literalmente, não há como ser mais velho que sua mãe. A mãe é o princípio que confere origem, sendo sempre anterior e, portanto, hierarquicamente superior. Ao nos debruçarmos sobre as obras da referida autora, chegamos à conclusão de que mesmo o princípio divino da criação do universo, Olorun/Olódumarè, não poderia ter sido traduzido como “Deus”, como vemos comumente na literatura (Oyěwùmí, 1997:140). Deus cristão é pai e, dentro de interpretações possíveis, a partir dos diálogos com o raciocínio da autora sobre a epistemologia iorubá pré-colonização, ou concebemos Olódumarè como ente de gênero neutro, ou, já que é o ser anterior a tudo, poderíamos concebê-lo como Ìyá não generificada. Somente pai, entretanto, é pouco provável!

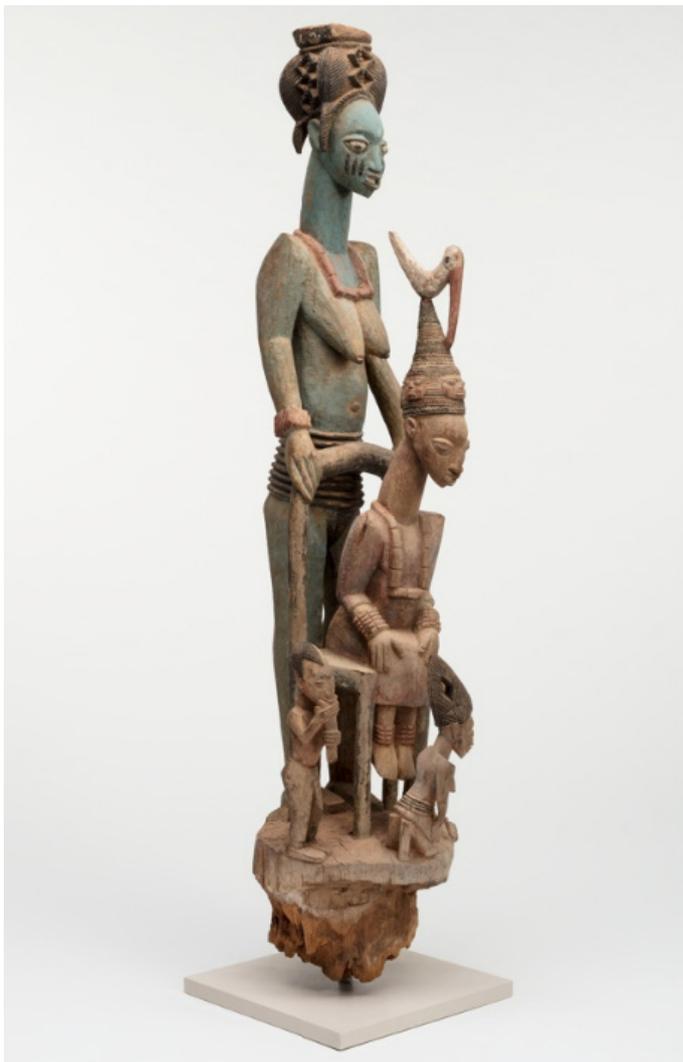


FIG.6. Olowe of Ise. Opo Ogoga. 1910-1914. Madeira e pigmento. Ikere, Nigéria. Art Institute of Chicago. Fonte: Disponível em: <https://www.artic.edu/artworks/102611/veranda-post-opo-ogoga>.

Há uma escultura iorubá que, possivelmente, se relaciona de modo profundo com essa concepção da relação entre Ìyá, anterioridade e poder. Nela, um rei parece ter sido coroado por uma figura feminina com proporções maiores que ele, que aparece atrás do trono, segurando-o [Fig.6]. Acima da coroa do rei há um pássaro. Tanto a imagem feminina quanto a ave estão acima do rei. Ela parece dar segurança e estabilidade ao trono,

enquanto o pássaro coroa a coroa. Em uma leitura simbólica, a mulher e o pássaro parecem ser desdobramentos do mesmo ente (Ìyá como instituição, replicada em seus dois maiores emblemas), garantindo e dando estrutura ao poder real, mas permanecendo notadamente superior a ele em hierarquia. Uma citação de Oyěwùmí não deixa dúvida sobre os sentidos políticos e epistemológicos dessa escultura:

O funcionamento harmonioso de qualquer comunidade iorubá repousa sobre o axé de Ìyá que foi dado a elas por Olódùmarè. Consequentemente, entende-se que nada pode ser alcançado sem o seu consentimento e participação; daí a admiração e a reverência mantidas em relação a Ìyá. Ìyámí, um culto de poderosas anafêneas, é uma das reconhecidas organizações necessárias ao funcionamento da organização política. (Oyěwùmí, 2016: 29)

A forma dos pássaros que aparece nas naves das pincas pode remeter formalmente às representações do Divino Espírito Santo, principalmente quando são figurados de asas abertas. No entanto, o Divino Espírito Santo é sempre representado como um só. Já as Ìyás são um coletivo e seus pássaros, uma de suas insígnias mais importantes juntamente com a cabaça-útero, são igualmente muitos. Outro personagem mítico extremamente relacionado ao coletivo das Mães Ancestrais é o Orixá Oxum. Em mais de um mito conhecido nas comunidades de terreiro, Oxum se transforma em pássaro (pombo, pavão, abutre) e é reconhecida como a representante divina máxima das Mães Ancestrais (Oyěwùmí, 2016).

A arte do Candomblé é igualmente eloquente em relação à presença do pássaro como símbolo do poder mágico das Mães. Aqui no Brasil, Obatalá/Oxalá é o único Orixá masculino que carrega em sua indumentária vários símbolos do feminino. Há um mito conhecido entre o povo de santo que explica essa peculiaridade. Diz o mito que, para auxiliar homens injustiçados, Oxalá furta as roupas de Nanã, divindade do matriarcado, dona da lama que deu forma à humanidade. Ele se veste com as roupas de Nanã

com o intento de ludibriar as pessoas. Ele tinha como intuito defender os homens em um julgamento, visto que Nanã era uma juíza parcial que sempre dava a causa às mulheres, não importando o ocorrido. Depois de descoberto, como compensação para seu ato desonesto, para sempre ele passa a vestir saias. Aqui é importante notar alguns pontos que podem aprofundar a compreensão desse mito. Segundo Oyewùmí, a generificação não é uma prerrogativa da epistemologia iorubá (*Ibidem*, 2016: 2), o que inclui o entendimento das divindades. A mesma divindade pode ser concebida como feminina em uma região e como masculina em outra (Oyewùmí, 1997: 140).

Ao pensarmos na proximidade cosmológica entre Oxalá, o criador da humanidade, e Olódùmarè, criador do universo, ambos são entes relacionados ao poder gestador que a autora denomina como matripotência. Tal conceito também não precisa ser generificado, pois gestar e criar não estão presos somente ao ato biológico, mas, igualmente, ao simbólico. Ao ganhar os emblemas do feminino em sua indumentária como compensação pelo ato de trapaça, Oxalá mostra que é igualmente detentor da força geradora matripotente. Além de saia, ele pode usar abebe, o leque-espelho das divindades femininas com formato que remete ao útero (Lody, 2003). No entanto, seu símbolo mais representativo é o opaxorô, um cajado que figura seu poder sobre as diferentes dimensões existentes. Seu cajado, símbolo fálico do grande pai ancião do panteão afro-brasileiro, tem comumente em seu topo justamente o pássaro, lembrete maior de sua relação com a força gestora e mágica das Mães.

Os elementos vegetais

Sobre as Mães Ancestrais, há um mito que pode trazer luz às escolhas compositivas realizadas pelo imaginário afro-brasileiro na construção dos elementos das pencas, para além dos pássaros:

As Iá Mi Oxorongá são as nossas mães primeiras,
Raízes primordiais da estirpe humana, são feiticeiras.
São velhas mães-feiticeiras as nossas mães ancestrais.
As Iá Mi são o princípio e tudo, do bem e do mal.
São vida e morte ao mesmo tempo, são feiticeiras.
São as temidas ajés, mulheres impiedosas.
As Oxorongá já viveram tudo o que se tem para viver.
As Iá Mi conhecem as fórmulas de manipulação da vida,
Para o bem e para o mal, no começo e no fim.
Não se escapa ileso do ódio de Iá Mi Osorongá
O poder de seu feitiço é grande, é terrível.
Tão destruidor quanto é construtor e positivo o axé,
Que é a força poderosa e benfazeja dos Orixás,
Única arma do homem na luta para fugir de Oxorongá.
Um dia as Iá Mi vieram para a Terra e foram morar nas árvores.
As Iá Mi fizeram sua primeira residência na árvore do orobô.
Se Iá Mi está na árvore do orobô e pensa em alguém,
Este alguém terá felicidade, será justo e viverá muito na Terra.
As Iá Mi Oxorongá fizeram sua segunda morada
Na copa da árvore chamada araticuna-da-areia.
Se Iá Mi está na copa da araticuna-da-areia e pensa em alguém,
Tudo aquilo de que a pessoa gosta será destruído.
As Iá Mi fizeram sua terceira casa nos galhos do baobá.
Se Iá Mi está no baobá e pensa em alguém,
Tudo o que é do agrado da pessoa lhe será conferido.
As Iá Mi fizeram sua quarta parada
No pé de Iroco, a gameleira-branca.
Se Iá Mi está no pé de Iroco e pensa em alguém,
Essa pessoa sofrerá acidentes e não terá como escapar.
As Iá Mi fizeram sua quinta residência nos galhos do pé de Apaocá
Se Iá Mi está nos galhos da Apaocá e pensa em alguém,
rapidamente essa pessoa será morta
As Iá Mi fizeram sua sexta residência na cajazeira.
Se Iá Mi está na cajazeira e pensa em alguém,
tudo o que ela quiser poderá fazer,
pode trazer felicidade ou a infelicidade.

As Iá Mi fizeram sua sétima moradia na figueira.
 Se Iá Mi está na figueira e alguém lhe suplica o perdão,
 essa pessoa será perdoada pela Iá Mi.
 Mas todas as coisas que as Iá Mi quiserem fazer,
 se elas estiverem na copa da cajazeira,
 elas o farão,
 porque na cajazeira é onde as Iá Mi conseguem seu poder.
 Lá é sua principal casa, onde adquirem seu grande poder.
 Podem mesmo ir rapidamente ao Além, se quiserem,
 Quando estão nos galhos da cajazeira.
 Porque é dessa árvore que vem o poder das Iá Mi
 E não é qualquer pessoa
 que pode manter-se em cima da cajazeira. (...)
 (Prandi, 2001: 349)

Por que a chatelaine e a cimaruta ao serem agregadas aos objetos de uso mágico-religioso afro-brasileiro mudam de nome? Por qual motivo passam a ser chamados de penças e a serem “guardadas” pela quase onipresente figura dos pássaros? Depois de compreender o quão tradicional são os pássaros na arte iorubá e sua associação com o poderoso coletivo das Mães Ancestrais, não é de se estranhar que se torne um motivo figurativo constante em objetos de uso restrito do feminino. No entanto, o mito acima nos dá um lugar de pouso a esses pássaros: as árvores.

Caso nos atentemos aos outros elementos figurativos presentes nas naves das penças, perceberemos motivos de folhas, flores, além de diferentes frutos que aparecem como berloques. O dicionário define penca como: “Substantivo feminino. 1. Conjunto ou esgalho de flores ou frutos. 2. Cada um dos grupos frutíferos dos cachos de bananas (...)” (Penca, 2021). O nome do objeto em si já diz o que ele é – um motivo vegetal – o que também nos dá um local para o pouso das aves, acima das árvores, como no mito das Mães Ancestrais. Muitos berloques são representações de frutas como romãs e uvas, ladeadas por outros elementos diversos, mas há, invariavelmente,

frutas. Se retornarmos ao mito e nos atentarmos a duas das árvores citadas, dentre elas a jaqueira [fig. 7], uma das árvores sagradas no Candomblé, ligada às Mães Ancestrais, compreenderemos uma relação morfológica bastante eloquente que pode explicar a transformação da chatelaine e da cimaruta em pencas.



FIG.6. Vinod Kumar. Detalhe de uma jaqueira com frutos. Fotografia retirada do banco de imagens da Unsplash.
Fonte: Disponível em: <https://unsplash.com/photos/GO49uWrfkPA>.

A fitolatria é parte estrutural da religiosidade de grupos étnicos africanos sequestrados para as Américas. Entre eles “a veneração de árvores e outras espécies vegetais era prática comum em várias partes da África Ocidental, e na Costa da Mina adquiriu uma notável dimensão...” (Parés, 2016: 126). No Brasil, as folhas e sua ciência no Candomblé são elementos-base para a realização de praticamente todos os seus rituais, sendo Osanyin, divindade herborista, mago dono do segredo das folhas, uma divindade

reverenciada diuturnamente nos terreiros. Além de Osanyin, a presença da árvore-divindade Iroko é mandatória em todas as casas tradicionais de Candomblé.

Osanyin é representado por esculturas de metal que figuram uma árvore estilizada/simplificada. Nela, a ponta do galho central pode dar sustentação a um pássaro, ou todos os galhos podem portar um pássaro [fig. 8]. Essa escultura é nomeada de Opá Osanyin/ Osanyin ou ferro de Osanyin, e pode ser vista tanto no Brasil quanto na iorubalândia. O pássaro que repousa sobre a árvore de Osanyin é novamente o lembrete do poder das Ìyás, o coletivo das Mães Ancestrais (Lody, 2006), confirmando a circulação e a vitalidade da imagem mítica dos pássaros das Grandes Senhoras que repousam em árvores específicas, árvores essas, relacionadas a Osanyin.



FIG.8. Yorùbá. Ferro de Osanyin encimado por um pássaro. Século XIX ou XX. Ferro, 65,1 cm de altura. Brooklyn Museum, New York. Fonte: Disponível em: https://www.wikiwand.com/en/Osanyin_staff.

O motivo vegetal encimado por pássaros é extremamente comum na arte iorubá e um dos emblemas mais conhecidos do Candomblé. Na publicação em que cataloga os ferros dos Orixás no Brasil, o Babalorixá Mauro T'Òsún nomeia diferentes peças que possuem motivo formal similar aos já citados Òpàsòrò e Opá Osanyin. O pássaro e escolhas formais que parecem abstração de elementos vegetais estão presentes em todas essas peças: Irín Onirè, Akorò Ògún, Opá Makindè, Opárolè, Opá Erínlé, Irín Lagburè, Irín Aganá, Irín Gnayrá, Opaoká, Irín Jagun, Opá Ìrokò, Opá Agé, Opá Ogé, Opa Ogá, Irín Igí Esá, Kasóngá, Ìyá Mama (T'Òsún, 2014). Isso sem contar a constante presença dos pássaros nas correntes de ibás de diferentes Orixás, ou ainda como ornamentação dos abebés.

Conclusão

Quando nos relacionamos com todo esse conteúdo mítico e artístico das tradições do oeste africano, fica evidente que as penças se relacionam profundamente com esse imaginário e que todas as suas escolhas compositivas passam por um critério estruturado pela epistemologia africana. O acúmulo de símbolos que representam poder, beleza e relação de alteridade; a dualidade complementar; os pássaros como representantes de Ìyá, acima de tudo; os temas vegetais como referência à fitolatria. Todo esse conjunto de elementos torna a penca quase uma compilação visual da persistência da cosmovivência iorubá no Brasil.

O coletivo das Ìyás, as Grandes Mães, poderia ser representado por pássaros que pousam sobre temas vegetais, reforçados ainda pelos berloques em forma de bolotas, que, juntos, lembram as jacas pendentes na jaqueira, um dos símbolos mais relacionados com esses entes no Candomblé. Apaoka, a jaqueira, é em si uma mãe ancestral, considerada em alguns mitos como a mãe de Oxóssi, a divindade da caça e da fartura. Seus frutos lembram

cabaças e úteros gravídicos, explodindo da magia necessária para fazer a vida acontecer.



FIG.8. . André Hora. *As Mães da Noite*. 2018. Ilustração digital. Fonte: Imagem cedida diretamente pelo artista.

As portadoras das penças eram/são igualmente Ìyás. Hoje elas são as ancestrais do Candomblé e se tornaram parte do coletivo das Mães Ancestrais. A pença, além da função apotropaica, era anúncio de status espiritual. Longe de ser mero ornamento, ou simples adaptação de objetos do sul da Europa, eram distintivos de uma classe: as Ìyás. Uma obra do artista André Hora resume bem os sentidos míticos das Mães Ancestrais e, ao mesmo tempo, traz à vista os símbolos citados como parte das penças [Fig.9]. Nela, o coletivo Mãe Ancestral é o bando de aves que, pousado sobre as árvores e seus frutos, vigiam atentas, altivas e temíveis a luta de seus descendentes no novo mundo.

Referências

- BEATRIZ, S. A boa história de sorte do balangandã. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, p.3, 4 de maio de 1970. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/Hotpage/HotpageBN.aspx?bib=089842_08&pagfis=5854&url=http://memoria.bn.br/docreader#. Acesso em: 03/06/2020.
- BLIER, S. P. *African Vodun: Art, Psychology, and Power*. London; Chicago: The University of Chicago Press, 1995.
- _____. *The Royal Arts of Africa: The majesty of form*. New York: Harry N. Abrams, 1998.
- _____. Words about Words Words about Icons: Iconologology and the Study of African Art. *Art Journal*, New York, v. 47, n. 2, p. 75-87, 1988. Object and Intellect: Interpretations of Meaning in African Art.
- CASCUDO, L. da C. *Superstição no Brasil*. São Paulo: Global, 2002.
- CUNHA, L. *Jóias de crioulas*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.
- ELWORTHY, F. T. *The evil eye: An account of this ancient and widespread superstition*. Dover Publications, 2003.
- FARAONE, C. A. *The Transformations of greek amulets in roman imperial times*. Pennsylvania: University of Pennsylvania Press, 2018.
- FARIA, S. Damas mercadoras - as pretas-minas no Rio de Janeiro (século XVIII a 1850). In: SOARES, M. C. *Rotas Atlânticas da diáspora africana: da baía do Benim ao Rio de Janeiro*. Niterói: EdUff, 2011, p.101-135.
- GLEASON, J. *Oyá: Um louvor à deusa Africana*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2006.

GODOY, S. S. *Círculo das contas: jóias de crioulas baianas*. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

_____. Por que é que a baiana tem? In: *O que é que a Bahia tem: ourivesaria do Museu Carlos Costa Pinto - Salvador*. Edições Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006, p.xx-xx.

LAWAL, B. *The Gèlèdè Spectacle: Art, Gender, and Social Harmony in as African Culture*. Washington D.C.: The University of Washington Press, 1996

_____. Èjìwàpò The Dialectics of Twoness in Yoruba Art and Culture. *African Art*, v, 41, n. 1, p.24-39, Spring 2008. Disponível em: https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/afar.2008.41.1.24?casa_. Acesso em: 03/06/2020.

_____. Sustaining the oneness in their Twoness: Poetics of Twin Figures (Ères Ìbejì) among the yoruba. In: PEEK, P.M. *Twins in Africa and diaspora cultures: double trouble, twice blessed*. Indiana: Indiana University Press, 2011, p.81-98.

LODY, R. *Pencas de balangandãs da Bahia: um estudo etnográfico das joias amuletos*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

_____. *Jóias de axé: fios-de-contas e outros adornos no corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *O povo do santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

LOPES, N. Kitábu. *O livro do saber e do espírito negro-africanos*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2005.

MACGAFFEY, W. The Eyes of understanding: Kongo Minkisi. In: *Astonishment & Power*. Washington DC.: National Museum of African Art, 1993, p.21-103.

_____. Meaning and Aesthetics in Kongo Art. In: *Kongo across the Waters*. Gainesville: University of Florida, 2013, p.172-179.

MATORY, J. L. *Sex and the empire that is no more: gender and the politics of metaphor in Oyo Yoruba Religion*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1994.

MATTOSO, K. M. de Queirós. *Família e sociedade na Bahia do século XIX*. São Paulo: Corrupio, 1988.

MENDES, J. R. C.; SERRA, O.J.T. Louvação a Oxum. In: BETHANIA, M. *Olho d'água*. São Paulo: Universal Music, 1992. LP.

PARÉS, L. N. *A formação do Candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia*. Campinas: Editora Unicamp 2007.

PARÉS, L. N. Transformações dos Voduns do mar e do trovão na área gbe e no Candomblé jeje da Bahia. In: MOURA, C. E. M. de. *Somàvo: o amanhã nunca termina. Novos escritos sobre a religião dos voduns e orixás*. São Paulo: Empório de Produção, 2005, p.34-62.

PENCA. In: *Dicionário Michaelis on-line*. São Paulo: Editora Melhoramentos, 2021.

Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?r=o&f=o&t=o&palavra=penca> .
Acesso em: 16/06/2021

OYĚWŪMÍ, O. *The invention of women: making an African sense of wester gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.

_____. *Matrpotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood?* New York: Palgrave Macmillan, 2016 [capítulo 3, p. 57-92, tradução de Wanderson Flor do Nascimento]. Disponível em: <http://docplayer.com.br/181362069-Matripotencia-iyá-nos-conceitos-filosoficos-e-instituicoes-sociopoliticas-iorubas.html> . Acesso em: 21 maio 2020.

PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, A. A arte negra no Brasil. In: ARAUJO, E. (org.). *A mão afro-brasileira: significado e contribuição artística e histórica*. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/Museu Afro Brasil, 2010, p.247-259.

RUBIN, A. *African accumulative sculpture: power and display*. Nova York: Pace Gallery, 1974.

RUSH, D. *Vodun in Coastal Bénin: unfinished, open-ended, global*. Nashville: Vanderbilt University Press, 2013.

SILVA, S. T. V. da. *Referencialidade e representação: um resgate do modo de construção de sentido nas penças de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto*. Salvador, 2005. 232p. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Escolas de Belas Artes, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

SOARES, C. E. L.; GOMES, F. dos S. G. Negras-minas no Rio de Janeiro: gênero, nação e trabalho urbano no século XIX. In: SOARES, M. C. *Rotas Atlânticas da diáspora africana: da baía do Benim ao Rio de Janeiro*. Niterói: EdUff, 2011, p.193-226.

SOUZA, P. R. *Axós e Ilequês, rito, mito e a estética do Candomblé*. Tese (Doutorado em Sociologia) FFLCH, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2007.

T'ÒSÚN, B. M. *Irín Tité: ferramentas sagradas dos Orixás*. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

Notas

* Doutor em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, é professor do Instituto Federal de São Paulo. E-Mail: tadeu.mourao@ifsp.edu.br. Orcid: <https://orcid.org/0000-0001-8508-1687>.

1 São muitas as semelhanças entre os elementos das cimarutas, cambulhadas e penças com os amuletos apresentados por Christopher Faraone em *The Transformations of greek amulets in roman imperial times*. Além de trazer vasta informação sobre a figa, peça quase onipresente nas penças, a publicação também aponta a origem mediterrânea para o tema da uva usado nos amuletos apotropaicos europeus para representar Dionísio (Faraone, 2018:59). Uma reportagem de Sonia Beatriz no jornal *Correio da Manhã* de 4 de maio 1970 traz uma informação que reforça a relação da uva com a

memória da cultura popular europeia. Intitulada “A boa história de sorte do balangandã”, a repórter em entrevista com o Professor Menezes de Oliva (o mesmo pesquisador que Câmara Cascudo usa como referência para apontar a presença da Romã nas penca [Cascudo, 2002:45]) relata que: “Por exemplo, o português imigrante oferecia à companheira um cacho de uvas em prata para lembrar-lhe os tempos da vesta da vindima em sua terra natal” (Beatriz, 1970:3).

- 2 A corrente do ibá é uma corrente metálica que tem presa em si uma série de símbolos miniaturizados ligados à mítica do Orixá que representa (Lody, 2006:167). A autora comete um equívoco ao reduzir o nome “corrente do ibá” para “ibá”. Silva faz isso repetidas vezes, como, por exemplo, quando exhibe a imagem da aquarela de Carybé e descreve como “Oxum com ibá na cintura” (Silva, 2005:162). O ibá é o assentamento do Orixá. Junto com o transe de seus iniciados é uma das principais presentificações das divindades. Composto por uma série de objetos consagrados contidos em um recipiente (que na iorubalândia costuma ser a cabaça e aqui pode ser substituído por cerâmica, barro, caldeirão de metal, gamela, variando de acordo com a divindade), assim como os iniciados, está presente nos principais ritos internos do Candomblé. A corrente de ibá pode ser um dos elementos constitutivos do ibá; ela também é comumente chamada de penca ou èwón (T’Òsún, 2014:192). De modo algum é chamada pelo povo de terreiro como “ibá” ou confundida com ele.
- 3 Aqui é importante ressaltar que o nome “traje de baiana” é uma construção histórica erigida pelo olhar do estrangeiro e de brasileiros sudestinos em relação à indumentária típica utilizada por mulheres negras da Bahia que reúne peças de origem portuguesa e do oeste africano.

Artigo enviado em julho de 2021. Aprovado em outubro de 2021.