

O QUARTO ESTÁGIO: DOS MISTÉRIOS DE OGUM À ORIGEM DA TRAGÉDIA IORUBÁ

Wole Soyinka

SOYINKA, Wole. *The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy*. In: **Art, Dialogue and Outrage: Essays on Literature and Culture**. Nova Iorque: Pantheon Books, 1994, p. 27-39. Tradução para uso didático de wanderson flor do nascimento. Revisão de Rafael Vieira Menezes Carneiro.

A busca persistente pelo significado da tragédia, por uma redefinição em termos de experiência cultural ou privada é, no mínimo, o reconhecimento humano de certas áreas de experiência-profunda que não são explicadas satisfatoriamente pelas teorias estéticas gerais; e de todo o mal-estar subjetivo que é despertado pelas percepções humanas criativas; aquele arrebatamento na psique humana que vagamente definimos como “tragédia” é a voz mais insistente que nos convida a retornar às nossas próprias origens. Aí, ilusivamente, paira a chave para o paradoxo humano, para a experiência humana de ser e não-ser, sua dubiedade como essência e matéria, sugestões de transitoriedade e eternidade e os impulsos angustiantes entre a singularidade e a Unidade.

Nossa jornada para o coração dos mistérios iorubás percorre, por suas próprias verdades irônicas, através da luz de Nietzsche¹ e da divindade frígia; mas existem as saídas-chave inevitáveis. “Abençoados gregos!”, canta nosso devoto louco em seu arrebatamento recessional, “quão grande deve ser seu Dionísio, se o deus délico pensa que tais encantamentos são necessários para curá-lo de sua loucura ditirâmbica”. Tal é a semelhança de Apolo com a arte serena de Obatalá², o puro imaculado, com a expressão da “essência” de seus rituais, que é tentador

¹Nietzsche. *The Birth of Tragedy* [O Nascimento da Tragédia].

²Obatalá: Divindade da criação (pela tradição sincrética com Orixalá [*Orisa-nlá*]), essência das artes serenas. Obatalá molda as formas, mas o sopro da vida é administrado por Edumare, a Divindade Suprema. A arte de Obatalá é, assim, essencialmente plástica e formal.

colocá-lo no final de um eixo criativo com Ogum³, em uma relação evolutiva paralela à da irmandade nietzscheana Dionísio-Apolo. Mas Obatalá, a divindade escultural, não é o artista da ilusão apolínea, mas da essência interior. O bronze e a terracota idealistas de Ifé, que podem ensejar a comparação implícita com o “apolíneo”, morreram em algum período agora esquecido, evidência apenas da cultura universal da superfície das cortes e nunca mais ressuscitaram. É estranho ao espírito da arte iorubá “essencial” de Obatalá. Obatalá encontra expressão não no “espelho de encantamento”⁴ apolíneo de Nietzsche, mas em um desígnio de resolução do mundo. O mútuo temperamento de ilusão e vontade, necessário à compreensão do espírito helênico, pode nos enganar, quando nos deparamos com a arte iorubá, pois grande parte dela tem semelhança em sua serenidade estética com as artes plásticas helênicas. A arte tradicional iorubá não é ideacional, mas “essencial”. Não é a ideia (nas artes religiosas) que é transmitida para a madeira, interpretada na música ou no movimento, mas uma quintessência do ser interior, uma interação simbólica dos muitos aspectos das revelações (dentro de um contexto universal) com sua apreensão moral.

Ogum, por sua vez, é melhor compreendido, por meio dos valores helênicos, como uma totalidade das virtudes dionisíacas, apolíneas e prometeicas. Isso não é tudo. Transcendendo, ainda hoje, os mitos distorcidos de sua reputação terrorista, a poesia tradicional o registra como “protetor dos órfãos”, “teto dos desabrigados”, “terrível guardião do juramento sagrado”; Ogum representa uma justiça transcendental, humana, mas rigidamente restaurativa (diferente de Xangô, que é principalmente retributivo). Primeiro artista e técnico da forja, ele evoca, como o nietzschiano espírito apolíneo, uma “força descomunal da imagem, conceito, doutrina ética e simpatia”. Obatalá é a plácida essência da criação; Ogum, o impulso criativo e o instinto, a essência da criatividade.

³Ogum: Divindade da criatividade, guardião da estrada, divindade da tradição e arte da metalurgia. Explorador, caçador, divindade da guerra. Protetor do juramento sagrado.

⁴A expressão, no original alemão de *O Nascimento da Tragédia* é “*einen verklärenden Spiegel*” que, usualmente, em português se traduz por “*um espelho de transfiguração*”. Soyinka utiliza a expressão traduzida em inglês por “*mirror of enchantment*” (N.T.).

Opulenta é sua casa, mas decorada com folhas de palmeira
Ele se aventura, refúgio dos oprimidos,
Para resgatar escravos, ele desencadeou o julgamento da guerra
Por causa dos cegos, mergulhou nas florestas
De ervas curativas, Generoso
Quem é o baluarte para os descendentes dos mortos do céu
Saudações, ó ser solitário, que nada em rios de sangue.

Tais virtudes separam Ogum das danças distorcidas às quais o frenesi dionisiaco de Nietzsche levou-o à sua seletiva busca por uma alma “ariana”, mas não diminuem a grandeza revolucionária de Ogum. Ironicamente, é a iluminação profunda da intuição de Nietzsche sobre os impulsos universais básicos que nega suas conclusões racialmente excludentes sobre a natureza da arte e da tragédia. Em nossa jornada ao coração da arte trágica iorubá, que de fato pertence aos Mistérios de Ogum, e ao êxtase do coro de foliões, não descobrimos que o iorubá, como o grego, “construiu para seu coro o andaime de um reino subterrâneo fictício e nele colocou espíritos fictícios da natureza...”⁵ fundamento sobre o qual, afirma Nietzsche, se desenvolveu a tragédia grega: em suma, o princípio da ilusão.

A tragédia iorubá mergulha direto no “reino subterrâneo” [chthonic realm], o caldeirão fervilhante do mundo obscuro da vontade e da psique, a matriz transitória, embora incipiente, da morte e do devir. Nesse ventre universal uma vez mergulhou e emergiu Ogum, o primeiro ator, desintegrando-se no abismo. Sua remontagem espiritual não requer uma “cópia da realidade” na reencenação ritual de seus devotos, mais do que Obatalá faz na representação plástica, em sua arte. Os atores nos Mistérios de Ogum são o coro comunicante, contendo em seu ser coletivo a essência desse abismo transicional. Mas apenas como essência, mantida, contida e expressa misticamente. Dentro da convocação mística do abismo, o ator protagonista (e todos os indivíduos corais banhados por Deus) resiste, como Ogum antes dele, o passo final para a aniquilação completa. Daí só avança o ator eterno dos ritos trágicos, primeiro como porta-voz sem resistência da divindade,

5 A tradução brasileira de J. Ginsburg apresenta como tradução para essa passagem de *O Nascimento da Tragédia* (São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 54): “O grego construiu para esse coro a armação suspensa de um fingido *estado natural* e colocou nela fingidos *seres naturais*”. (destaques no original) (N.T.).

proferindo visões simbólicas do abismo transicional, interpretando o poder terrível em cuja essência ele está imerso como agente da vontade coral. Só mais tarde, na calma da libertação do clímax trágico, a autoconsciência serena de Obatalá reafirma seu controle criativo. Ele, o ator, emerge imóvel como a voz mediana da divindade, mas agora está como que fora de si, observando, compreendendo, criando. Neste estágio, ele conhece a alegria *estética* sublime, não no coração da unidade original de Nietzsche, mas na celebração distanciada da luta cósmica. Essa serenidade estética resolvida é o elo entre a arte trágica de Ogum e a beleza plástica de Obatalá. A divindade imaculada, Obatalá, é a entranha serena das reflexões subterrâneas (ou memória), uma força passiva que espera e celebra cada ato de restauração vicária de seu ser primordial (voltaremos mais tarde à história dessa primeira ruptura). Sua beleza é enigmática, expressando apenas a resolução da cura plástica por meio da sabedoria da aceitação. O sofrimento paciente de Obatalá é a conhecida estética do santo.

Para os iorubás, as divindades são a medida final da eternidade, assim como os humanos são da transitoriedade terrena. Pensar, em função disso, que a mente iorubá alcança intuitivamente à absorção na essência divina é interpretar mal o princípio dos ritos religiosos e interpretar mal, como muitos têm feito, o significado da possessão religiosa. Passado, presente e futuro sendo concebidos de forma bastante pertinente e entrelaçados na visão de mundo iorubá; o elemento de eternidade, que é prerrogativa da divindade, não tem a mesma qualidade de afastamento ou exclusividade que tem na cultura cristã ou budista. A crença iorubá contemporânea na existência desses aspectos do tempo dentro de sua experiência diária foi reconhecida por muito tempo, mas novamente mal interpretada. Não é uma abstração. O iorubá não está, como o europeu, preocupado com os aspectos puramente conceituais do tempo; eles são realizados de maneira muito concreta em sua própria vida, religião, sensibilidade, para ser meras etiquetas para explicar a ordem metafísica de seu mundo. Se pudermos colocar a mesma coisa em cognições carnis, a vida, a vida presente, contém em si manifestações do ancestral, dos vivos e dos não-nascidos. Todos estão vitalmente dentro das sugestões e afetividade da vida, além da mera conceituação abstrata.

E, no entanto, o iorubá não deixa por isso de distinguir entre ele e as divindades, entre ele e os antepassados, entre o nascituro e a sua realidade, nem descarta a consciência do abismo essencial que está entre uma área da existência e outra. Esse abismo é o que deve ser constantemente atenuado pelos sacrifícios, rituais, cerimônias de apaziguamento dos poderes cósmicos que guardam o abismo. Espiritualmente, a inquietação primordial da psique iorubá pode ser expressa como a existência na memória coletiva de uma ruptura primordial no éter transicional⁶, cujo primeiro desafio efetivo é simbolizado no mito da descida das divindades à terra e na batalha contra o imenso crescimento caótico que interditou o reencontro com o humano. Pois eles estavam descendo, não apenas para serem reconhecidos, mas para serem reunidos à essência humana, para reassumir aquela porção de consciência transitória recriadora que a primeira divindade, Orixalá, possuía e expressava por meio de sua ativação contínua de imagens humanas – sucintos reflexos de facetas divinas – assim como o humano se entristece com a consciência da perda da essência eterna de seu ser e deve se entregar a transações simbólicas para recuperar sua totalidade de ser.

No drama tradicional iorubá, a tragédia é a angústia dessa ruptura, a fragmentação da essência de si. Sua música é o grito abatido da alma cega do humano enquanto se debate no vazio e cai em um abismo profundo de não-espiritualidade e rejeição cósmica. A música trágica é um eco desse vazio; o celebrante fala, canta e dança em autênticas imagens arquetípicas de dentro do abismo. Todos entendem e respondem, pois é a linguagem do mundo.

É necessário enfatizar que as divindades desceram para se reunir com o humano – pois essa tragédia não poderia acontecer –, a angústia da ruptura não atingiria tais proporções trágicas, se a posição das divindades na terra (ou seja, na concepção dos humanos) fosse a de um distanciamento divino. Isso é mais uma vez testemunhado pela forma de adoração, que é marcada pela camaradagem e

⁶ Percebo hoje isso mais convincente em termos de origem, desenraizamento, errância e estabelecimento de raças. Essa experiência de grupo é menos remota e se assemelha à mitologia do caos primordial, bem como aos ritos de transição (nascimento, morte etc.).

irreverência, assim como a partida para a ancestralidade é marcada pela obscenidade em meio à tristeza. A origem antropomórfica de incontáveis divindades é mais um nivelador da consciência de classe divina, mas, finalmente, é a humanidade inata das próprias divindades, seu vínculo com o humano através de uma relação animista comum com a natureza e os fenômenos. A continuidade para os iorubás opera tanto por meio do conceito cíclico de tempo quanto da inter fusão animista de toda matéria e consciência.

O primeiro ator – pois ele liderou os outros – foi Ogum, a primeira divindade sofredora, a primeira energia criativa, o primeiro desafiante e o conquistador da transição. E a primeira arte, a dele, foi a arte trágica, pois o drama complementar do sucessor sincrético de Orixalá, a peça “Paixão” de Obatalá, é apenas a resolução plástica do trágico envolvimento de Ogum. A metafísica iorubá de acomodação e resolução só poderia vir após a passagem dos deuses pelo fosso da transição, após o teste demoníaco da própria vontade de Ogum, a divindade-exploradora, no caldeirão criativo dos poderes cósmicos. Somente após tal teste o harmonioso mundo iorubá poderia nascer uma vontade harmoniosa que acomoda todo material estranho ou fenômeno abstrato em sua espiritualidade infinitamente realçada. O artefato da conquista da ruptura de Ogum, o “fetiche”, era o minério de ferro, símbolo das energias do ventre da terra, cortador e soldador da vida. Ogum, por meio de sua ação redentora, tornou-se o primeiro símbolo da aliança das disparidades quando, da própria terra, extraiu elementos para a subjugação do caos subterrâneo. Na consciência trágica, a psique do devoto vai além do reino do nada (ou caos espiritual), que é potencialmente destrutivo para a consciência humana, por meio de áreas de terror e energias cegas em uma empatia ritual com os deuses, a presença eterna, que uma vez o precedeu em consciência paralela de sua própria incompletude. A angústia ritual é, portanto, experimentada como a transmissão primária do desespero da divindade – vasto, numinoso, sempre incompreensível. Em vão procuramos capturá-lo em palavras; só existe para o protagonista a certeza da experiência desse abismo – a trágica vítima mergulha nele apesar do aterramento ritualístico e é redimida apenas pela ação. Sem agir, e ainda, apesar disso, ele está para sempre perdido no maltrato da trágica tirania.

Atuar é, portanto, uma contradição do espírito trágico, mas também é seu complemento natural. Para agir, o instinto prometeico de rebelião canaliza a angústia em um propósito criativo que liberta o ser humano de um desespero totalmente destrutivo, liberando de dentro dele as invenções mais enérgicas e profundamente combativas que, sem usurpar o território do abismo infernal, fazem a ponte com esperanças visionárias. Portanto, somente a batalha da vontade é primordialmente criativa; de sua tensão espiritual surge o grito de desespero da alma que prova seu próprio consolo, o único que reverberando dentro das abóbadas cósmicas usurpa (pelo menos, embora brevemente) os poderes do abismo. Nos momentos climáticos carregados de ritos trágicos, entendemos como a música passou a ser a única forma de arte que pode conter a realidade trágica. O devoto não é conduzido por nenhum outro guia para o coração intocado da tragédia. A música como a corporificação do espírito trágico foi mais do que perceptivelmente exaurida na filosofia da Europa; há pouco a acrescentar, muito a qualificar. E a função e a natureza da música na tragédia iorubá são particularmente reveladoras das limitações das conclusões há muito aceitas da intuição europeia.

O conceito europeu de música não ilumina totalmente a relação da música com o ritual e o drama entre os iorubás. Ficamos inibidos até pelo reconhecimento de uma universalidade de conceitos na compreensão intuitiva europeia das emoções da vontade. Em primeiro lugar, é “anti-musical” separar a forma musical iorubá do mito e da poesia. A natureza da música iorubá é intensamente a natureza de sua linguagem e poesia, altamente carregada, simbólica, mito-embrionária. Reconhecemos prontamente o serviço técnico das palavras prestado à correspondência da música africana com os padrões tonais (significado e alusão) da linguagem, mas o significado estético e emocional desta relação não foi verdadeiramente absorvido, posto que brota da primária simultaneidade de formas de arte em uma cultura de consciência total e envolvimento fenomenal. A linguagem, portanto, não é uma barreira para a profunda universalidade da música, mas uma dimensão coesa e uma elucidação daquela forma de arte, deliberadamente independente, que rotulamos de música. Nos ritos religiosos, a

linguagem se reverte à sua existência intocada, evitando os limites estéreis da particularização. Em cultos funerários, o círculo de enlutados iniciados, um eterno bosque ondulante de pinheiros negros, entoa um canto em torno de um pilão de fogo, e as palavras são levadas de volta às suas raízes, às suas fontes poéticas originais, quando a fusão era total e o movimento das palavras foi a própria passagem da música e a dança das imagens. A linguagem ainda é o embrião do pensamento e da música, onde o mito é companheiro diário, pois ali a linguagem é constantemente mitopoética.

Portanto, a linguagem na música trágica iorubá sofre transformação através do mito em uma correspondência secreta (maçônica) com o simbolismo da tragédia, um meio simbólico de emoções espirituais dentro do coração da união coral. Transcende a particularização (do significado) para explorar a fonte trágica de onde surgem as melodias disruptivas estranhas e familiares. Esta união maçônica de signo e melodia, a verdadeira música trágica, desenterra incertezas cósmicas que permeiam a existência humana, revela a magnitude e o poder da criação, mas, acima de tudo, cria uma sensação angustiante de vastidão omnidirecional onde a inteligência criativa reside e leva a alma à busca inútil. Os sentidos não interpretam, em tais momentos, o mito em suas concreções particulares; ficamos apenas com os valores emocionais e espirituais, a experiência essencial da realidade cósmica. As formas da música não são correspondências em tais momentos com o mundo físico, nem neste nem em qualquer outro momento. O cantor é um porta-voz das forças subterrâneas da matriz e suas sonâmbulas “improvisações” – uma simultaneidade de formas musicais e poéticas – não são representações do ancestral, reconhecimentos de vivos ou não nascidos, mas da terra de ninguém de transição entre e em torno dessas definições temporais de experiência. O passado é dos ancestrais, o presente pertence aos vivos e o futuro aos não nascidos. As divindades estão na mesma situação para os vivos que os ancestrais e os não nascidos, obedecendo às mesmas leis, sofrendo as mesmas agonias e incertezas, empregando a mesma inteligência maçônica de rituais para o mergulho perigoso na quarta área de experiência, o abismo incomensurável da transição. Seu diálogo é liturgia, sua música toma forma da imersão

incompreensível do humano nesta área da existência, totalmente sepultada, do reconhecimento racional. A fonte do lírico possuído, cantando canções mitopoéticas até então desconhecidas cujo refrão antifonal é, no entanto, instantaneamente capturado e lançado com todo o seu terror e grandiosidade na noite por devotos oscilantes, esta fonte é residual na área numinosa da transição.

Este é o quarto estágio, o vórtice dos arquétipos e lar do espírito trágico.

Novamente, é necessário lembrar que o passado não é um mistério e que embora o futuro (o não nascido) ainda seja desconhecido, não é um mistério para os iorubás, mas coexistente na consciência presente. Portanto, o terror trágico não existe nem na evocação do passado nem do futuro. O estágio de transição é, no entanto, o abismo metafísico da divindade e do humano, e se concordarmos que, no sentido europeu, a música é a “cópia direta ou a expressão direta da vontade”, é apenas porque nada salva o humano (ancestral, vivo ou não nascido) da perda de si mesmo dentro deste abismo, mas uma resolução titânica da vontade cujo ritual de convocação, resposta e expressão é o estranho som estranho ao qual damos o nome de música. Na arena dos vivos, quando o humano é despojado de excrescências, quando desastres e conflitos (o material do drama) o esmagaram e roubaram sua autoconsciência e pretensões, ele está na realidade presente na borda espiritual do abismo, não sobrou nada na existência física que impressionasse com sucesso em sua percepção espiritual ou psíquica. É nesses momentos que a memória de transição assume o controle e as sugestões o atormentam daquele intenso paralelo de seu progresso através do abismo da transição, da dissolução de seu eu e sua luta e triunfo sobre a subsunção por meio da ação da vontade. É essa experiência que o dramaturgo trágico moderno recria por meio da ação física contemporânea, refletindo as emoções da primeira batalha ativa da vontade através do abismo da dissolução⁷. Ogum é o primeiro ator nessa batalha, e o drama trágico iorubá é a reconstituição do conflito cósmico.

⁷ Ou ainda a memória coletiva de dispersão e remontagem no vir-a-ser racial. Todas as mortes e, claro, a experiência recorrente de nascimento e morte, são motivos psico-históricos para a experiência trágica: a essência da transição.

Reconhecer por que Ogum foi eleito para seu papel (e a pena de horror que teve de pagar por seu desafio) é penetrar no simbolismo de Ogum tanto como essência de angústia quanto como vontade combativa dentro do abraço cósmico do abismo transicional. Dissemos que nada além da vontade (pois somente ela é deixada intocada) resgata o ser da aniquilação dentro do abismo. Ogum é a personificação da Vontade, e a Vontade é a verdade paradoxal da destrutividade e da criatividade no agente humano. Somente quem já passou pela experiência de desintegração, cujo espírito foi testado e cujos recursos psíquicos foram postos sob pressão pelas forças mais hostis à afirmação individual, somente tal pessoa pode compreender e ser a força de fusão entre as duas contradições. A sensibilidade resultante é também a sensibilidade do artista, e ele é um artista profundo apenas na medida em que compreende e expressa esse princípio de destruição e recriação.

Não devemos perder de vista o fato de que Ogum é o espírito artístico, e não no sentido sentimental em que os rapsodos da negritude querem que concebamos o negro como pura intuição artística. A verdade significativa criativa de Ogum é a afirmação da inteligência recriadora; isso é irreconciliável com a intuição ingênua. O artefato simbólico de sua vitória é o minério metálico, ao mesmo tempo um meio técnico, pois é um símbolo das energias profundas da terra, uma fusão de energias elementares, uma força de ligação entre corpos e propriedades díspares. Assim, Ogum, ator trágico, voz primordial do humano criativo, é também, sem contradição de essências, o precursor e ancestral do humano paleotécnico. O princípio da criatividade, quando limitado ao idilismo pastoral, como a negritude tentou limitá-lo, nos afasta das resoluções mais profundas e fundamentais da experiência e da cognição. O ator trágico da era futura (já presente para a Europa) é o ancestral neotécnico Xangô⁸, deus da eletricidade, cuja tragédia decorre igualmente do princípio de uma autodestruição preliminar, representada (como em uma pena posterior de Ogum) na destruição

⁸ Xangô: divindade do relâmpago e da eletricidade. Um tirano de Oyó, ele foi forçado, por facções, a suicidar-se em função de seus exageros. Seus seguidores, então, o deificaram e ele assumiu a agência do relâmpago.

cega e ignorante de sua própria carne e sangue⁹. O que, para Ogum, foi uma pena destrutiva que levou a um drama secundário de “Paixão” foi, para Xangô, o próprio cerne de sua tragédia. O processo histórico de diluição em desafio trágico se manifesta na relação desses dois mitos. Xangô é uma divindade antropomórfica; sua história girava em torno da tirania mesquinha; sua autodestruição foi a explosão central violenta do ego inflado. Já o distanciamento humano de Ogum foi erro posterior, uma cobrança por sua vitória básica sobre os guardiões de transição do abismo; o de Xangô estava “no caráter”, uma selvagem matança vingativa sobre súditos que ousaram desafiar sua autoridade. Mas o “terror e pena” de Xangô é inegável, só é o “terror e piedade” da recusa humana para aquele novo discípulo que está à beira do abismo sublimador já subjogado por Ogum. Não encontraremos as raízes da tragédia nos Mistérios do Xangô.

O mito iorubá é um exercício recorrente na experiência de desintegração, e isso é significativo para o aparente distanciamento da vontade entre um povo cujos costumes, cultura e metafísica se baseiam na aparente resignação e aceitação, mas que são vivenciados em profundidade, uma afirmação da visão humana penetrante na resolução final das coisas e a evidência constante de harmonia. Que valores morais encontramos no drama de Obatalá, embora também representativo da primeira desintegração experimentada pela divindade? Estamos mais recuados na Origem, agora não engajados na batalha de transição de Ogum, mas na fragmentação de Orixalá, a divindade primordial, de quem todo o panteão iorubá nasceu. O mito nos informa que um escravo ciumento rolou uma pedra nas costas

⁹ Esta passagem se refere à narrativa mítica sobre a carnificina que teria sido promovida por Ogum em Irê, cidade que ele governara no passado e então estava sob a regência de seu próprio filho. Após o regresso de uma guerra, ao ser recebido com absoluto silêncio pelas pessoas da comunidade, Ogum fica irado por não ser respondido por ninguém. E ele tinha fome e sede. Em função disso, Ogum mata muitas pessoas até ser alertado por seu filho que as pessoas não poderiam respondê-lo, pois estavam em um ritual que exigia o mais absoluto silêncio. Frente a isso, Ogum devastado de arrependimento, como forma de autopunição, crava sua espada no chão – a mesma que usara para matar os concidadãos de seu filho –, abrindo-o, e desaparece para sempre do mundo dos vivos. Sobre isso, consultar Uly Beier, *Yoruba Myths*, Cambridge: Cambridge University Press, 1980, p. 34-35; Pierre Verger, *Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, Salvador: Corrupio, 2002, p. 86 e Sikiru Salami, *Ogum: Dor e júbilo nos rituais de morte*, São Paulo: Oduduwa, 1997, p. 77 (N.T.).

da primeira e única divindade e a estilhaçou em mil e um fragmentos. Deste primeiro ato de revolução nasceu o panteão iorubá.

O drama que decorre disso não é o drama do ator, mas do espírito sofredor, o drama de Obatalá. O mito iorubá sincretiza Obatalá, deus da pureza, deus também da criação (mas não da criatividade!), com a primeira divindade, Orixalá. E o ritual de Obatalá é uma peça de forma, uma celebração comovente cujo equivalente mais próximo no idioma europeu é a peça da Paixão. O drama é toda essência: cativo, sofrimento e redenção. Obatalá é simbolicamente capturado, confinado e resgatado. Em cada estágio, ele é a corporificação do espírito sofredor do humano, sem queixas, agoniado, cheio das qualidades redentoras de resistência e martírio. A música que acompanha os ritos de Obatalá é toda em tom límpido e lírica enxugada, de ordem e harmonia, majestosa e sagrada. Significativamente, o tema é o branco, para a transparência do coração e da mente; há uma rejeição do mistério; tons de vestimenta e música se combinam para banir o mistério e o terror; a poesia da canção é litânica, a linguagem dramática é o processional ou cerimonial. É um drama em que os valores do conflito ou do espírito revolucionário são excluídos, atestando em seu lugar a adequação e a certeza de uma resolução harmoniosa que pertence ao tempo e à fé humana. É a antítese do trágico desafio de Ogum no humano.

A proporção na tragédia é governada por um elemento do desconhecido nas forças da oposição ou por um erro de cálculo da trágica vítima de tais poderes. O drama de Obatalá dispensa o efeito do desconhecido, e sua agonia é uma evocação da solidão da primeira divindade, pois esse drama, como afirmamos, é todo *pathos*. E a essência é o prelúdio emocional para a criação do humano, a estética serena e limitada de moldar o humano, que não deve ser comparada à erupção cósmica dentro da consciência provocada pela recriação de si. A necessidade simpática de ser redimida pela evidência do amor e do contato humano, pela extensão de si nas entidades reconhecíveis e outras unidades de consciência potencial – esta é a província de Obatalá, a delicada concha da plenitude original. O aspecto mais profundo da autocriação, a angústia da Vontade, é a parte da restauração original que foi deixada para os talentos

peculiares de Ogum, e a declaração dos ritos trágicos iorubás é o complemento de sua Vontade à essência da angústia. Este último, por si só, é cristalizado na peça da Paixão. O drama de Obatalá é o prelúdio, o sofrimento e as consequências. Simboliza em primeiro lugar a solidão insuportável do deus e, em seguida, a memória de sua incompletude, a essência perdida. E assim é também com os outros deuses que não se aproveitaram, como Ogum, da chance de um combate redentor onde cada um pode recriar a si por submissão a um processo de desintegração dentro da matriz da criatividade cósmica, de onde a Vontade atua na remontagem final. O fardo mais pesado de ruptura é aquele de cada um a partir de si mesmo – não da divindade da humanidade –, e o aspecto mais perigoso da jornada da divindade é aquele em que ela deve verdadeiramente passar pela experiência de transição. É uma visão do âmago dos fenômenos. Formar uma ponte através dela não era apenas tarefa de Ogum, mas sua própria natureza, e ele teve primeiro que experimentar, entregar sua individuação mais uma vez (pela primeira vez, como parte da Unidade original de Orixalá) ao processo de fragmentação; ser reabsorvido na Unidade universal, o Inconsciente, o redemoinho negro e profundo de forças mitopoéticas, mergulhar completamente nele, compreender sua natureza e ainda pelo valor combativo da vontade de resgatar e reunir-se e emergir mais sábio, poderoso do esboço dos segredos cósmicos, organizando as forças místicas e técnicas da terra e do cosmos para forjar uma ponte para seus companheiros seguirem.

É verdade que compreender, compreender profundamente, é ficar desencorajado, privado da vontade de agir. Pois a realidade humana não é ofuscada pelo espanto e admiração, a inevitabilidade deste abismo cósmico? É preciso lembrar que dentro desse abismo estão as atividades de nascimento, morte e reabsorção nos fenômenos (pois o abismo é a transição entre as várias etapas da existência). A vida, o reflexo mesquinho das forças da matriz, torna-se subitamente inadequada, paternalista e indigna quando a fonte das energias criativas e destrutivas é vislumbrada. O sofrimento cancela o prazer opaco da existência humana; sofrimento, o sofrimento verdadeiramente avassalador de Xangô, de Lear, de Édipo; esse sofrimento afia a psique a uma percepção finamente auto-

aniquiladora e torna a ação futura fútil e, acima de tudo, carente de dignidade. E o que tem sido a luta do herói trágico, afinal, senão um esforço para manter aquele conceito inato de dignidade que impele à ação apenas na medida em que o herói possui uma verdadeira nobreza de espírito? Nesses momentos, ele está perto da aceitação e da sabedoria de Obatalá, no qual a fé repousa, não em si mesmo, mas em uma individualidade universal para a qual as contribuições individuais são fundamentalmente sem sentido. É a fé de “conhecer”, a sabedoria enigmática da serenidade espiritual. É isso que muitas vezes é interpretado de forma restrita como a filosofia do africano. Mas as filosofias são o resultado do crescimento primordial e da experiência formativa; a sabedoria oracular de uma raça baseada e continuamente influenciada pela experiência coletiva das realidades passadas, presentes e não nascidas (prognósticas), complementa o vislumbre intuitivo e a memória do coração do ser transicional.

A arte “clássica” iorubá é principalmente uma expressão da resolução de Obatalá e da beneficência humana, totalmente desprovida, à primeira vista, de conflito e irrupção. As máscaras, por si só, ocasionalmente sugerem uma correspondência com o reino subterrâneo e insinuem os arquétipos de transição, mas, mesmo a maioria delas, foge de todo o poder da visão cósmica, refugiam-se em atitudes deliberadamente grotescas e cômicas. Essas distorções são facilmente reconhecidas como a técnica de evasão da plenitude dos poderes numinosos. O terror é contido pela arte de forma trágica e liberado pela arte por meio de apresentações cômicas e ambiência sexual. No entanto, a máscara trágica também funciona a partir da mesma fonte de sua música – das essências arquetípicas cuja linguagem deriva não do plano da realidade física ou da memória ancestral (o ancestral não é mais do que um agente ou meio), mas do território numinoso de transição em que o artista obtém vislumbres fugazes por meio do ritual, do sacrifício e de uma paciente submissão da consciência racional ao momento em que dedos e voz relacionam a linguagem simbólica do cosmos. Portanto, a paz hábil e luminosa da arte religiosa iorubá nos cega para os poderes mais sombrios da arte trágica na qual apenas o participante pode realmente entrar. O grotesco dos cultos do terror enganam os incautos a equacionarem os medos fabricados com

a exploração da mente iorubá no mistério de sua vontade individual e as sugestões do sofrimento divino ao qual o ser humano artístico está propenso. O ciclo de poesia maçônica de Ifá – curativa, prognóstica, estética e onisciente – expressa uma filosofia de otimismo em sua adaptabilidade oracular e resolução inatacável de todos os fenômenos; as divindades se acomodam e abraçam, em suas presenças eternas, manifestações que são aparentemente estranhas ou contraditórias. Não é de admirar, portanto, que a natureza francamente otimista da cultura total seja a qualidade atribuída ao próprio iorubá, que começou a afetar sua acomodação para com o mundo moderno, uma complacência espiritual com a qual ele encontra ameaças à sua validação humana e única. Infelizmente, apesar de si mesma, de vez em quando, a pergunta urgente e crua bate no sangue de suas têmporas, perguntando: qual é a vontade de Ogum? Pois o martelar da vontade iorubá foi feito na forja de Ogum, e qualquer ameaça de disjunção é, como com as divindades, um código de memória para a ressurreição do mito trágico.

A moralidade iorubá também contribuiu para a exclusão equivocada do mito trágico da consciência presente; pois, como sempre, a superfície plácida do processo de cura para a ruptura espiritual ou social é confundida com a ausência dos princípios da experiência psíquica que entraram na restauração. A moralidade para os iorubás é aquela que cria harmonia no cosmos, e a reparação da disjunção dentro da psique individual não pode ser vista como compensação pelo acidente individual com aquela personalidade. Assim, o bem e o mal não são medidos em termos de ofensas contra o indivíduo ou mesmo a comunidade física, pois há conhecimento de dentro do corpus de sabedorias oraculares de Ifá de que uma ruptura é muitas vezes simplesmente um aspecto da unidade destrutiva-criativa, que ofensas até contra a natureza podem ser parte da cobrança pela natureza mais profunda da humanidade de atos que por si só podem abrir as fontes mais profundas do humano e trazer um rejuvenescimento constante de seu espírito. A natureza, por sua vez, se beneficia de tais tabus quebrados, assim como o cosmos faz por exigências realizadas à sua vontade pelas afrontas cósmicas do humano. Esses atos de desmedida obrigam o cosmos a mergulhar mais fundo em sua essência para enfrentar o desafio humano. A penitência e a retribuição não são,

portanto, aspectos da punição pelo crime, mas os primeiros atos de uma consciência retomada, uma invocação do princípio do ajustamento cósmico. O destino trágico é o ciclo repetitivo do tabu da natureza, o ato cármico de arrogância, arbitrária ou involuntária, ao qual a vontade demoníaca dentro do humano o compele constantemente. O drama trágico poderoso segue-se ao ato de arrogância, e o mito exige essa penalidade concomitante do herói do qual ele realmente saíra vencedor de um conflito. O tabu de Xangô é baseado em uma forma elementar de arrogância. Ultrapassando ainda mais a tolerância generosa devida a um monarca, ele foi vítima de uma compulsão por intrigas mesquinhas que finalmente o levou à queda. Uma invocação final e desesperada de força sobrenatural deu-lhe ascendência temporária e ele derrotou seus homens desleais. Então veio a profanação da natureza na qual ele derramou o sangue de seus parentes. Ogum não só se atreveu a olhar para a essência de transição, mas triunfantemente fez uma ponte com o conhecimento, com a arte, com a visão e a criatividade mística da ciência – uma assertividade arrogante total e profunda que está além de qualquer paralelo na experiência iorubá. A penalidade veio mais tarde, quando, como recompensa e reconhecimento de sua liderança das divindades, deuses e humanos se uniram para lhe oferecer uma coroa. A princípio ele recusou, mas mais tarde aceitou o trono de Irê. Na primeira batalha, as mesmas energias demoníacas foram despertadas, mas este não era uma entranha mundial, nenhum covil subterrâneo, nenhum parque de monstros cósmicos, nem poderiam as divisões entre humano e humano, entre eu e você, amigo e inimigo, ser percebidas pelo anterior herói do abismo de transição. Inimigo e súditos caíram da mesma forma até que Ogum foi deixado sozinho, único sobrevivente da estreiteza da ruptura humana. A batalha é um símbolo de uma visão retrospectiva trágica, comum tanto à divindade quanto ao humano. Nos Mistérios de Ogum, esse drama é uma “Paixão” de um tipo diferente, liberada na sabedoria quietista, um exorcismo ritual de energias demoníacas. Não há exaltação, nem mesmo no final da purgação, nada como a exaltação beatificada de Obatalá após sua redenção, apenas um

cansaço do mundo na plataforma rochosa dos ombros de Prometeu, uma profunda tristeza no canto recessional da divindade¹⁰.

Uma vez que reconhecemos, para voltar à sua equação helênica, a essência dionisíaca-apolínea-prometeica de Ogum, o elemento da arrogância é visto como inato ao seu ser trágico, exigindo definição em termos iorubás, levando-o à sua resolução cíclica da situação metafísica do humano. Da profunda angústia de Dionísio, a desintegração mítica de sua origem é a causa agora conhecida, e o processo da vontade, nada menos, é o que salva o deus extático de ser, literalmente, espalhado aos ventos cósmicos. A vontade de Zeus é tão conceitualmente identificável com a de Dionísio quanto a fragmentação elementar de Orixalá pode ser reconhecida como a consciência recorrente dentro de Ogum (e outras divindades) desse núcleo de terror de uma versão anterior. Rasgado em pedaços nas mãos dos titãs (por ele) pelos atos não desejados de arrogância, um nascimento divino, Dionísio-Zagreus começa a existência divina por esta experiência de destruição de si, o horror transicional. Pois é um ato de arrogância não apenas desafiar o abismo da transição, mas misturar essências em medidas extras. Nós nos aproximamos, ao que parece, do pessimismo final da existência como pronunciado pelo sábio Sileno, de Nietzsche¹¹: *nascer é um ato de arrogância. Ser é um desafio para os poderes subterrâneos ciumentos. A resposta dos iorubás a isso é igualmente explícita: morrer não deixa de ser um ato de arrogância. E o redemoinho da transição requer tanto complementos arrogantes quanto catalisadores para sua regeneração contínua. Esta é a sabedoria serena e a arte essencial de Obatalá. Todos os atos estão subordinados a esses fundamentos da condição humana e da vontade recriativa. Ousar a transição é o teste final do espírito humano, e Ogum é o primeiro protagonista do abismo.*

¹⁰ Nos festivais (públicos) contemporâneos de Ogum, a mistura usual de expressões idiomáticas ocorreu – o ritual de desmembramento de um cão expiatório, encenação do massacre em Irê, a disputa entre Xangô e Ogum, os triunfos da batalha de Ogum, etc. A nota é somaticamente festiva.

¹¹ Conferir Friedrich Nietzsche, *O Nascimento da Tragédia*, §3, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 36 (N.T.).

O deus frígio e seu duplo Ogum exercem um fascínio irresistível. O tirso¹² de Dionísio é fisicamente e funcionalmente paralelo ao *opa Ogum* sustentado pelos devotos masculinos de Ogum. Mas o tirso de Dionísio é mais brilhante; é leve e escorre vinho, o bastão de Ogum é mais um símbolo de seus trabalhos durante a noite de transição. Um bastão longo e esguio, é encimado por um pedaço de minério coberto por uma folhagem que estica o bastão em curvas intencionais e o mantém vibrante. Os carregadores, que só podem ser homens, são compelidos a se mover entre os festejantes, pois o esforço para evitar que a minério do alto do bastão tombe os mantém perpetuamente em movimento. Atravessando a cidade e a aldeia, subindo a montanha até o bosque de Ogum, essa dança das tensas cabeças de falo agita o ar acima dos festejantes homens e mulheres que estão enfeitados com folhas de palmeira e carregam ramos de palmeira nas mãos. Um cachorro é abatido em sacrifício, e a luta simulada do sacerdote chefe e seus acólitos pela carcaça, durante a qual é literalmente rasgado membro por membro, inevitavelmente traz à mente o desmembramento de Zagreus, filho de Zeus. O mais significativo de tudo é a irmandade entre a palma e a hera. O mistério do vinho de palma, sangrado direto da árvore, e potente sem ministração posterior, é um milagre da natureza adquirindo significado simbólico nos Mistérios de Ogum, pois foi fundamental para o trágico erro do deus e sua consequente Paixão. Como Obatalá, os deuses também cometem seu erro depois de um excesso da potente bebida. Ogum estava cheio de vinho antes de sua batalha à frente do exército de Irê. Depois de seu ato sombrio, a névoa do vinho lentamente se dissipou e ele ficou com nada além da terrível verdade. Obatalá, moldador de humanos, também caiu na fumaça do vinho; seus dedos de artesão perderam o controle e ele moldou aleijados, albinos, cegos e outros deformados. Obatalá, o eterno penitente, portanto, proíbe o vinho a seus adoradores dentro ou fora de seus ritos sazonais, enquanto Ogum, em orgulhosa aceitação da necessidade de criar um desafio para

¹² Tirso é um bastão ornamentado com ramos e uma pinha em seu topo, utilizado, na antiga mitologia grega, pelo deus Dionísio, sendo um de seus símbolos, também simbolizando a fertilidade, o prazer e a prosperidade. Consultar Herder Lexicon, *Dicionário de Símbolos*, São Paulo: Cultrix, 1998, p. 191-192 (N.T.).

o constante exercício de vontade e controle, ordena a liberal alegria do vinho. As folhas das palmeiras são um símbolo de seu ser voluntarioso e extático.

E de que outra forma os laços inibidores do humano podem ser dissolvidos quando ele vai ao encontro de sua divindade, de que outra forma ele pode rapidamente entrar no ser criativo da divindade, ou seu ouvido e olho internos respondem às presenças fugazes que guardam a morada das divindades, como participa da festa psíquica do mundo quando celebra a travessia do abismo do não-ser? Os ritos esculpados de adoração a Obatalá também são arrebatadores, mas carecem de êxtase. É uma dança de melhoria para os poderes tirânicos, não uma celebração da vontade infinita do espírito prometeico. Um é retração, o outro uma explosão das forças das sombras e da alegria, explosão do núcleo do sol, uma erupção de fogo que é a fruto do ventre de montanhas imaculadas, por nada menos, não diferentes eram as energias dentro de Ogum, cuja ordem e controle através da vontade o trouxe com segurança através do abismo trágico. Mesmo por meio desse êxtase, um vislumbre é obtido da vastidão do abismo; o verdadeiro devoto conhece, entende e penetra na angústia da divindade. No centro da horda agitada, turbulenta e extática, onde sua individuação é desviada e ele se submete a uma união de alegria, o ser interior encontra o precipício. Posicionado nas alturas da casa física na montanha de Ogum, ele experimenta um abismo enorme dentro de si, um maltrato ameaçador de força subterrânea cada vez mais amplo para aniquilar seu ser; ele é salvo apenas canalizando a enxurrada sombria para a luz plástica da poesia e da dança; não, entretanto, como um reflexo ou ilusão da realidade, mas como os aspectos celebrativos da crise resolvida de sua divindade.