

# Da repressão à resistência cultural em “Macumba: Brazil”, de P.K.Page\*

Sigrid Renaux

*Resumo:* Partindo das implicações culturais e simbólicas contidas no título “Macumba: Brazil”, este trabalho pretende demonstrar, por meio de um “close reading”, como as reverberações desse ritual religioso sincrético afro-brasileiro impregnam todas as linhas do poema – desde imagens de incessante labuta e submissão até a transformação gradual dos escravos em indivíduos livres e autênticos, ao praticarem seus rituais religiosos nativos. Esse movimento da repressão à liberdade pela resistência cultural propiciada pela macumba destaca não somente a afirmação de P. K. Page de que “sem magia o mundo se torna insuportável”. Projeta também sua aspiração “por uma arte que satisfizesse todos os sentidos”, pelo fato de os diferentes níveis de organização da linguagem (LEECH, 1971) se aglutinarem para trazer à tona o entrelaçamento extraordinário de imagens sensoriais que impregnam o poema.

*Abstract:* Starting from the cultural and symbolic implications contained in the title “Macumba: Brazil”, this paper intends to demonstrate, by way of a close reading, how the reverberations of this syncretic Afro-Brazilian religious ritual pervade all the lines in the poem – from images of incessant toil and submissiveness to the gradual transformation of the Black slaves into authentic and free individuals as they practice their native religious rituals. This movement from repression to liberty by way of the cultural resistance offered by “macumba” foregrounds not only P.K.Page’s assertion that “without magic the world is not to be borne”. It also highlights her longing “for an art that would satisfy all the senses”, as the different levels of organization of language – realization, form, and semantics (LEECH, 1971) – all coalesce to bring out the extraordinary intermingling of sensuous imagery which impregnates the poem.

---

\* Trabalho apresentado na Conferência “Extraordinary Presence: The Worlds of P.K.Page”, Trent University, Ontario, Canadá, em 26 de outubro de 2002, sob o título “From Cultural Repression to Cultural Resistance in P.K.Page’s ‘Macumba: Brazil’”.

*Magic, that Great Divide, where everything reverses. Where all laws change. A good writer or painter understands these laws and practices conjuration.*

*Yes, I would like to be a magician.*

P.K.Page (“Traveller, Conjuror, Journeyman”)

De fato, P.K.Page, pintora e poeta, lança sua magia sobre nós em “Macumba: Brazil” (1997, p. 121-122) ao conjurar, por meio de uma extraordinária interpenetração de ritmos, sons, movimentos e imagens, uma inesquecível visão lírica desse ritual religioso afro-brasileiro. Entretanto, a significação simbólica que a descrição desse ritual irá adquirir no poema precisa ser precedida por um breve relance nas implicações histórico-culturais prefiguradas no título, imprescindíveis para o leitor estrangeiro.

A palavra “macumba”, derivada do angolano *Ma’kuba* – instrumento musical tocado durante os rituais –, designa uma religião sincrética – e, também, seu ritual – originária do candomblé – a religião dos negros yorubas na Bahia. Quando foi trazida ao Brasil pelos escravos africanos, era um autêntico culto monoteísta, com Olorum como único Deus, Oxalá como filho de Deus (identificado com Cristo) e Ifá (que corresponderia ao Espírito Santo); os Orixás – Ogum, Oxóssi, Iemanjá e muitos outros – seriam os mensageiros de Deus. O culto é sincrético, porque abrange elementos de várias religiões africanas, de religiões indígenas brasileiras e do catolicismo, pois os escravos, quando obrigados a camuflar sua religião, deram nomes de santos a seus espíritos (GOMES, 1976, p. 71). Macumba, então, virou sinônimo de magia negra e bruxaria, por derivação.

A menção a Iemanjá no poema atribui um significado específico ao ritual de macumba: Orixá feminino, Iemanjá é concebida freqüentemente como sereia, e reina sobre os mares e a água salgada como mãe-d’água dos yorubas; ela também é chamada, entre outros nomes, de Janaína, Rainha do Mar, Princesa do Mar. Como divinização do oceano, onde se realiza seu culto, Iemanjá é o Orixá mais poderoso do mar e, como tal, é ela quem recebe o maior culto, atraindo fiéis em grandes homenagens coletivas, principalmente na véspera de Ano Novo, nas praias do Rio de Janeiro e em outros lugares. Sincretizada como Nossa Senhora, em relação à água sua identificação no hagiológico católico é feito com diversas virgens, especialmente com Nossa Senhora do Rosário e Nossa Senhora da Piedade, na Bahia, e com Nossa Senhora da Glória, no Rio de Janeiro. Seus fiéis usam roupas brancas e azuis e suas oferendas devem ser

feitas aos sábados e consistir em carneiros mochos e capados, galinhas, patos, guiné, manguzá, arroz e urucum. Significativamente, seus objetos preferidos são estrelas-do-mar, conchas, representações de peixes, espelhos, sabonetes e pentes, que são levados pelos fiéis mar adentro. Se as oferendas afundam, é porque não foram aceitas (RIBEIRO, 1987, p. 51). Todos esses detalhes, relevantes para uma melhor compreensão do significado religioso de seu ritual, serão retomados durante a análise.

A palavra “Brazil”, por sua vez, determina a localização geográfica do ritual de macumba para o leitor estrangeiro, com a implicação ulterior de que esse culto religioso pode acontecer em qualquer lugar do País. Na realidade, é mais característico dos estados do Nordeste e Sudeste, para onde eram enviados os escravos a fim de trabalhar nas plantações de cana-de-açúcar e cacau ou na mineração de ouro e prata e, mais tarde, para trabalhar em plantações de café. Além disso, a própria etimologia de “Brazil” (de *brasa*, árvore da qual deriva o pau-brasil) também será recuperada no poema em termos de cor, som e imagens.

Considerando esse duplo pano de fundo, além do fato de P.K.Page ter assistido a alguns desses rituais de macumba enquanto morava no Brasil como esposa do embaixador canadense William Arthur Irwin, torna-se no mínimo intrigante e desafiador discutir esse poema, que pressupõe um conhecimento de história e cultura brasileiras e de rituais afro-brasileiros. Para grande surpresa minha, Page estudou a macumba durante sua estada no Brasil – como me revelou cortês e despretensiosamente em carta, a que pertence o trecho que se segue – e isso torna esta leitura ainda mais fascinante:

*As to “Macumba”, there was no specific experience. But I learned early about macumba and some of its rites and I went many times to Copacabana to watch from the sideline as was much intrigued. The house in the poem was the official residence, which was equipped with marble floors, golden faucets, etc. etc. And the beach was Copacabana – mainly. That is to say the celebration for Iemanjá on New Year’s Eve I saw there, although I suppose I saw other rites enacted at many of the Rio beaches and in Bahia [...]. The drums from the favela nearby in Gávea were central to the whole experience of Brazil (12 set. 2002).*

Se “toda palavra é antes de tudo *som*”, pois “a primeiríssima vitória da consciência reside na criação de símbolos sonoros” (POMORSKA, citando BIELI, 1972, p. 85), os próprios sons da palavra “macumba” parecem anunciar esses tambores, tão “centrais”

para toda a experiência de Page no Brasil: seu forte acento paroxítono, enfatizado pela oclusiva /k/ seguida pela sonoridade da nasal /m/, acrescenta um sutil efeito onomatopaico à palavra, enquanto simultaneamente antecipa o ritmo predominantemente anapéstico das estrofes seguintes, criando um padrão rítmico que vai ressoar ao longo do poema: xx/xx/x/.

A regularidade grafológica do poema, composto de oito estrofes de 6, 2, 6, 2, 7, 2, 7, 2 linhas, respectivamente, ainda mais enfatizada pelo fato de a maior parte das linhas ter o sentido completo, ressalta nossa apreensão do sujeito, verbo e complemento em cada linha, bem como dos paralelismos fonológicos, morfológicos, sintáticos e léxicos que impregnam o poema de modo conspícuo. Esses paralelismos, por sua vez, vão pôr em evidência duas estruturas semânticas intercaladas: a primeira, abrangendo as quatro estrofes mais longas, projeta a transformação que ocorre continuamente; a segunda, compreendendo as quatro estrofes mais curtas, apresenta os efeitos dessa mudança. Ambas as estruturas, juntamente com seu obsessivo padrão rítmico, vão confirmar que os efeitos mágicos do ritual de macumba se iniciam, na realidade, com a primeira e vão terminar apenas com a última palavra – “out” –, que não só literalmente mas também fonologicamente encerra o poema, como se os tambores tivessem também sido subitamente silenciados.

Como a primeira estrofe revela, somos imediatamente colocados no centro de uma ação – anônima e imemorial – e dentro do espaço fechado de uma aristocrática mansão:

they are cleaning the chandeliers	eles estão limpando os candelabros
they are waxing the marble floors	eles estão encerando os pisos de mármore
they are rubbing the golden faucets	eles estão lustrando as torneiras douradas
they are burnishing brazen doors	eles estão brunindo as portas de bronze
they are polishing forks in the <i>copa</i>	eles estão polindo os garfos na <i>copa</i>
they are praising the silver trays	eles estão admirando as bandejas de prata

O anonimato desses serviçais negros, enfatizado pela repetição do pronome “*they*” em todas as linhas, nos lembra, por implicação, como, na história do Brasil, os escravos também eram ignorados como pessoas e tratados simplesmente como força de trabalho. E é como escravos que os visualizamos ao longo do poema, pois é apenas na sétima estrofe que a sensação de estarmos no passado é momentaneamente desfeita e percebemos que estamos no presente.

A série de ações paralelísticas que esses serviçais/escravos

executam – limpando, encerando, brunindo, polindo, lustrando, admirando – desse modo, tornando até “fisicamente sensível” (LEECH, 1971, p. 85) o labor incessante e interminável ao qual eram submetidos, são ainda mais realçadas pelo paralelismo rítmico, como mencionado. Pois o acento anapéstico, iniciando cada linha de verso, e depois, continuando, com pequenas variações, faz a tônica de cada linha recair nos verbos, com mais dois acentos adicionais recaindo nos complementos, o que também confirma o anonimato do sujeito, que não recebe acento. Concomitantemente, esse padrão rítmico, como o som permanente de tambores, igualmente nos lembra que o anapesto foi primeiramente usado como ritmo de marcha guerreira, como pé característico de movimento apressado e excitação. Seu ritmo ascendente, na realidade, revigora o poema inteiro, enquanto nos conduz ao ponto focal da mensagem verbal – o próprio ritual de macumba.

Além disso, os verbos – esses grandes transmissores de energia à frase – estão todos relacionados com ações de limpeza ou polimento e, assim, transmitem a idéia de esfregar (“*rubbing*”), que, no folclore, simboliza a transferência do poder mágico de um objeto carregado de força vital, com a finalidade de curar ou prevenir feitiços maléficos<sup>1</sup>. Os diversos objetos que estão sendo polidos vão, assim, adquirir um brilho próprio, enquanto seu significado literal se amplia mediante conotações simbólicas vinculadas a eles, o que os transforma em objetos mágicos. Ao mesmo tempo, percebemos que o próprio ato de esfregar é transformado num ato mágico, pois os escravos estão não apenas fazendo os objetos luzir, mas também recebendo energia deles, uma energia que prenuncia a força espiritual que vai impregnar os escravos durante o ritual religioso.

Enquanto nossos olhos vagueiam do formato intrincado dos candelabros, das torneiras douradas e dos garfos para a superfície polida dos pisos de mármore, das portas de bronze e das bandejas de prata – todos representando o esplendor europeu –, percebemos quanto a imagem desses “*chandeliers*” (do latim *candeia* e assim, etimologicamente, contendo “*candle*”), com seus braços para diversas luzes, além de denotar iluminação, traz à tona conotações religiosas de luz espiritual, aumentando ainda mais a significação do verbo “*to clean*”. Pois a força vital que os escravos adquirem ao limpar os candelabros – ação ainda mais enfatizada pela assonância

---

<sup>1</sup> Todas as referências simbólicas, se não especificadas, foram tiradas dos três dicionários mencionados nas referências bibliográficas.

*cleaning/chandeliers* – vai percorrer todas as outras linhas dessa estrofe pelo ato de esfregar, enquanto a luz dos candelabros será recuperada, posteriormente, na imagem das velas com as quais os escravos iluminam a praia.

Descendo das alturas dos candelabros para os pisos de mármore, cuja fria beleza conota durabilidade, visualizamos as dimensões da sala e ainda os movimentos que esses escravos executam, primeiro, com os braços para cima, e depois, ajoelhados, quando enceram os pisos, movimentos estes tão simbólicos de submissão. As torneiras douradas e os garfos de prata recuperam, em termos de feitio, o formato intrincado dos candelabros, novamente em contraste com a superfície lisa, ampla e polida das portas de bronze, superfície já prefigurada no chão de mármore e que será retomada, em miniatura, nas bandejas de prata.

As cores metálicas dessas imagens, enfatizando as implicações simbólicas do ouro, do bronze e da prata – relacionados com majestade e riqueza –, destacam novamente a posição social e a riqueza dos proprietários. Além disso, o ouro e a prata, lembrando-nos da riqueza do Brasil na época colonial por meio da descoberta de ouro e prata pelos bandeirantes, além de relembrar o trabalho escravo realizado nessas minas, também enfatizam o fato de que essas matérias-primas eram enviadas a Portugal e à Inglaterra e depois devolvidas ao Brasil como artefatos, para se tornarem símbolos do poder e dos hábitos aristocráticos dos escravocratas, enquanto o trabalho anônimo dos escravos era esquecido. O apreçamento das bandejas de prata, conotando a admiração dos escravos pelos objetos, mas também pelo seu próprio trabalho manual em lustrá-los, confirma estarem eles inconscientes das implicações históricas desses artefatos.

O duplo padrão de todos esses objetos torna-se aparente, novamente, na imagem das portas de bronze, que representam proteção e abrigo contra perigos externos em relação aos proprietários, enquanto, para os escravos, as portas – como umbral – podem também simbolizar aquilo que conduz de um estado de ser ao outro, prenunciando, assim, sua mudança e seu caminho para a liberdade. A palavra “*copa*” (local onde são guardados objetos de prata, copos e toalhas de linho), por sua vez, toca numa tecla diferente para o leitor estrangeiro, por ser a única palavra portuguesa nessa estrofe, implicando simultaneamente que esse é o recinto no qual os empregados ficam e trabalham, e que, portanto, ainda não é seu próprio mundo, mas o mundo de seus patrões.

Ademais, todas essas palavras estão unidas por paralelismos

fonológicos, que acentuam ainda mais a estrutura complexa dos paralelismos verbais da primeira estrofe: efeitos assonantais em *cleaning/chandeliers*, *polishing/forks/copa*; efeitos aliterativos em *burnishing/brazen*, *polishing/praising*; rima interna em *praising/trays*; rima em *floors/doors* e rima imperfeita no final de todas as outras linhas, com exceção da palavra *copa*. Dessa maneira, a primeira estrutura semântica do poema revela o trabalho incessante e a submissão dos escravos e, por meio de ações repetitivas, sua aquisição dos poderes simbólicos dos objetos que lustram, pois o esfregar inicia um ato mágico.

Esse padrão repetitivo adquire formato ligeiramente diferente na segunda estrutura semântica:

their jerkins are striped like hornets	suas jaquetas são listadas como
	marimbondos
their eyes are like black wax	seus olhos são negros como cera

Não mais concentrados na ação e nos objetos, visualizamos agora, pela primeira vez, os escravos em si mesmos – e sinedoquicamente –, ao passarmos do anonimato de seu trabalho à menção das jaquetas. Se essa parte de seu uniforme é mencionada, em primeiro lugar, como sinal de submissão, a imagem dos marimbondos não apenas amalgama ambos os termos da comparação visualmente, mas sugere de novo, pela constante atividade dos marimbondos, o trabalho incessante dos escravos. Em contraste com essa imagem exterior, a imagem de “seus olhos” – expressivos de caráter e estado de alma – revela a alma desses escravos, enquanto a equivalência fonológica entre “*eye*” e “*I*” confirma essas associações, pois o que os olhos realmente revelam é a identidade, o “eu” desses escravos.

A comparação “*like black wax*”, por sua vez, relembra o trabalho dos escravos, com a conotação adicional de que – como a cera – eles também podem ser facilmente manipulados nas mãos de seus donos. Igualmente salienta – pela associação da cor negra a seus olhos – seu estatuto de negros, com toda a carga semântica que essa palavra transmite. Sempre aludindo simbolicamente à parte inferior humana, ao magma passional, a imagem do negro ainda é simbólica do eu primitivo e emocional, como *animus* – a parte reprimida do homem – e, portanto, do lado obscuro da personalidade, como também do inconsciente coletivo. Esse fato psicológico encontra paralelo na doutrina simbólica tradicional, de acordo com a qual as pessoas de cor são filhas da escuridão como o homem branco é filho do Sol (CIRLOT, 1971, p. 226; DE VRIES, 1974, p. 339). A significação

dessas associações é muito fecunda para nossa compreensão da transformação que ocorre continuamente, ao emergirem as partes reprimidas dos “eus” dos escravos, simultaneamente nos conduzindo a seu próprio mundo:

they are changing the salt in the cupboards	eles estão trocando o sal nos armários
they are cooking <i>feijão</i> in the kitchen	eles estão cozinhando feijão na cozinha
they are cutting tropical flowers	eles estão cortando flores tropicais
they are buying herbs at the market	eles estão comprando ervas no mercado
they are stealing a white rooster	eles estão surrupiando um galo branco
they are bargaining for a goat	eles estão barganhando por um bode

Ao sermos transportados de um espaço fechado de austeridade formal, simbólico do mundo dos proprietários, através do mundo informal da cozinha, ao espaço entreaberto do mercado, estamos passando, ao mesmo tempo, de um mundo dominado pelos brancos para um outro, no qual os escravos começam a se tornar indivíduos. Esse local de transição – o mercado – em preparação ao mundo aberto do ritual de macumba, é-nos revelado por meio da beleza de um mundo natural aberto aos sentidos, ao se interpenetrarem sinesteticamente cores, perfumes, sabores, toques e sons nas imagens de comida, plantas e animais.

A estrutura paralelística sujeito/verbo/complemento da primeira estrofe recebe, agora, uma carga semântica diferente, pois os escravos não estão mais trabalhando apenas para seus senhores, mas o fazem também para si próprios, e a transformação implícita no ato de esfregar torna-se então explícita na própria palavra “*change*” –, que inicia a estrofe. O ato de trocar o sal nos armários<sup>2</sup> faz-nos lembrar de que o sal, ingrediente típico da cozinha brasileira como tempero, por suas propriedades de preservação de alimentos e usado para cozinhar feijão, também está relacionado simbolicamente à proteção contra

---

<sup>2</sup> Como Page explicou: “I meant to tell you about the salt. In Rio where the humidity was so high, we had bags of salt in the clothes cupboards to absorb the moisture and it had to be removed and dried out once it lost its absorbency. It isn’t significant to your interpretation – there are multiple meanings to everything, after all. But I thought you might be interested. PK” (19 out. 2002).

maus espíritos e, portanto, dentro dessa atmosfera mágica de transformação, além de ser um elemento que será resgatado nos rituais de macumba, com outras associações.

“*Cooking feijão in the kitchen*” continua a idéia de mudança, pois a comida será transformada em energia pelo calor. A feijoada resultante, prato tipicamente brasileiro, preparado com feijão preto, toucinho, carne seca, pedaços de porco e outros ingredientes, originou-se, na realidade, da época da escravatura: os escravos costumavam cozinhar feijão em enormes panelas enquanto trabalhavam, dessa maneira lembrando-nos novamente da intemporalidade de suas ações. O fato de a feijoada ser desprezada pelos proprietários de escravos, que não consideravam valer a pena comer esse prato, torna ainda mais significativa a transição entre os escravos trabalharem para seus donos e, agora, cozinharemos feijão para si próprios: simbólico de energia, reencarnação e fertilidade, o feijão preto enriquece, por essas associações, a transformação implícita no ato de cozinhar. A imagem da cozinha – “*kitchen*” – local onde essas transformações ocorrem –, significativamente vinculada às palavras precedentes *copa/cupboard/cooking* por aliteração, faz-nos lembrar, mais uma vez, que esse é o recinto onde tradicionalmente acharíamos os escravos trabalhando.

A continuidade de suas ações em “*cutting tropical flowers*” – como a aliteração *cooking/cutting* enfatiza –, é ainda mais realçada pela repetição fonológica, pois os sons /k/ e /t/ em “*cutting*” são transportados para “*tropical*” e o /l/ final em “*tropical*” ressoa em “*flowers*”, frisando a repetição formal de sujeito/verbo/complemento que percorre todas essas linhas; e, ainda mais digna de nota, a repetição fonológica funde “*tropical flowers*”, como se “*tropical*” fosse uma qualidade inerente às flores, enquanto também reforça a implicação de que, mediante o ato de cortar, a carga semântica das flores tropicais será transmitida aos escravos por contato físico.

Além disso, essas flores tropicais – com suas associações a beleza natural, cor, perfume e formato em contraste com a beleza artificial dos artefatos da primeira estrofe – também prefiguram sua aparição como as primeiras oferendas a Iemanjá durante o ritual de macumba, por suas conotações simbólicas de alegria, transitoriedade e regeneração. Pelo fato de o qualificativo “*tropical*” conter em si a idéia de círculo e de giro (do grego *tropikos*, “girar”), as flores ainda participam e ampliam a idéia geral de movimento e transformação dessa estrofe.

O ato de comprar ervas no mercado – “*buying herbs at the market*” –, com as sutis repetições fonológicas em *buying/herbs/*

*market*, fazendo, uma vez mais, uma palavra fluir naturalmente para dentro da outra – novamente implica mudança, quando os escravos obtêm ervas para si próprios ou para seus patrões. Simultaneamente, as virtudes medicinais das ervas as tornam simbólicas de tudo que cura e revivifica, ao restaurarem saúde, virilidade e fecundidade, além de possuírem poderes mágicos. Como as ervas e as flores também participam do simbolismo geral das plantas, como vida vegetativa, elas também simbolizam o mistério da morte e da ressurreição, desse modo enfatizando a carga semântica de seu uso, que é novamente transmitida aos escravos, pelo contato físico.

O mercado, esse local de reunião de pessoas para comércio e troca de provisões, animais e outros bens, como a própria palavra *mercatus* – “negociar” – implica, corrobora a idéia de mudança que está ocorrendo no cenário e na condição dos escravos. Pois essa é a área na qual eles se tornarão eles próprios, como suas próximas ações vão confirmar, associando a função do mercado com suas conotações simbólicas: lugar de encontro, equilíbrio e paz. Ademais, o fato histórico de que os mercados costumavam ser o local de ritos para a obtenção de chuva, fecundidade e influência divina também é significativo, pois antecipa, novamente, o espaço aberto no qual o ritual de macumba será realizado.

Conseqüentemente, a transição gradual nos atos de “*changing/cooking/cutting/buying*” para “*stealing*” – quando os escravos surrúpiam um galo branco para seu próprio uso – faz esse delito parecer quase inocente. Entretanto, por simbolizar vigilância e iluminação espiritual – como ave da madrugada e portador de luz, – a importância religiosa do galo, do ponto de vista sacrificial, dá uma relevância adicional ao ato de roubar, pois o galo é ave sagrada a Iemanjá e, portanto, simbólica de sacrifício. As associações de pureza, santidade e iluminação contidas em “*white*” fazem o galo também se tornar simbólico do espírito da vida, o que aumenta a significação do sacrifício que terá lugar na próxima estrofe, quando seu sangue será usado para banhar os escravos. Além disso, a repetição da oclusiva /t/ em posição inicial, medial e final em “*stealing a white rooster*”, além da repetição do grupo consonantal /st/ em *stealing/rooster* envolvendo a ação, novamente enfatiza a conexão estabelecida nessa cápsula semântica entre som e significado.

A última linha confirma uma vez mais a idéia de mudança – transformação que atravessa a estrofe –, quando os escravos estão barganhando um bode. Esse ato, além de recuperar o ato de comprar ervas – “*buying herbs*” – também está fonologicamente posto em evidência pela repetição da oclusiva /g/ em *bargaining/goat*, ao

mesmo tempo em que introduz a imagem desse animal na estrofe. Associado, como o galo, com fertilidade, o bode acrescenta uma dimensão a mais à transformação que está ocorrendo, assim como ao subsequente ritual de macumba, por meio de suas associações diretas com drama e com religião e, portanto, com seu papel de animal sacrificial, sagrado a Iemanjá.

Como é de notório saber, a tragédia tem origem no canto e nas danças religiosas que acompanhavam o sacrifício de um bode – o *tragos* – no festival de Dionísio, num ritual de assimilação às forças reprodutivas da natureza, pois o bode era considerado o mais lascivo e, portanto, o mais fértil dos animais. Por causa de uma interpretação profundamente errônea, o bode tomou-se a própria imagem da lascívia: na Idade Média, o diabo já era apresentado sob a forma de bode. Por outro lado, o bode também é o animal sacrificial de Moisés, e, numa lenda africana, aparece como símbolo das forças procriadoras e também protetoras, representando o animal fetiche que absorve o mal e todas as desgraças que ameaçam uma vila. Desse modo, sagrado ou satânico, o bode é o animal trágico por excelência, que simboliza a força do *élan vital*, simultaneamente generoso e facilmente corruptível. Considerando-se essas implicações simbólicas, a conclusão da terceira estrofe com a imagem de um bode introduz e acrescenta, concomitantemente, um potencial positivo e negativo ao ritual de macumba, enquanto as crenças gregas, judaico-cristãs e africanas que envolvem esse animal demonstram que qualquer sentido pejorativo atribuído a esse ritual sincrético também implicaria uma interpretação errônea.

Portanto, da imagem da cozinha à do mercado, a terceira estrofe continua essa linha paradigmática de atividade incessante realizada pelos escravos, implicando transformação e, assim, corroborando a primeira estrutura semântica do poema. Desta vez, entretanto, não mais por meio de imagens de submissão, mas de uma iniciativa pessoal gradual. Simultaneamente, a profusão de cores transmitida pela brancura do sal e do galo, pelo feijão-preto, pelas ervas verdes e flores tropicais – contrastando com as cores brônzeas da primeira estrofe –, além de seu apelo simultâneo a nossos sentidos, também dão vida e movimento à cena, ao vislumbrarmos os escravos tentando agarrar um galo e, também, levando consigo um bode.

Todas essas linhas estão unidas, como já visto, por paralelismos sonoros e verbais conspícuos e também sutis, revelando o cuidado que a poeta teve em destacá-los. A primeira versão desse poema – que me foi gentilmente enviada pelo professor Zailig Pollock – além de mostrar o desenvolvimento que ocorreu nesse embrião até a versão

final, confirma esse cuidado, ao remover certas linhas, agrupar novamente certas palavras e estrofes, em benefício da estrutura, do ritmo e do som<sup>3</sup>.

Ao retornarmos à segunda estrutura semântica, na quarta estrofe,

they are dressed in white for macumba	eles estão trajados de branco para a macumba
their eyes are like black coals	seus olhos são negros como carvão

visualizamos os escravos não mais submissos em seus uniformes, mas como pessoas pressagiosamente vestidas de branco para suas cerimônias religiosas. Relacionadas com a ocultação da realidade e, também, como indicação de entrada em novo estágio de vida ou estado de espírito, as associações simbólicas das roupas confirmam como a troca de indumentária dos escravos – que oculta seu estatuto de escravos – também implica sua iniciação num ritual religioso, levando, por extensão, à aquisição da liberdade espiritual. Desse modo, seus trajes brancos – com conotações de pureza, santidade, iluminação e paz, e também como a cor da Grande Deusa – acrescentam um significado universal ao branco como cor de Iemanjá, ao mesmo tempo acentuando a transformação espiritual que ocorrerá nos escravos. Retomando a imagem do galo branco, a cor branca também associa a idéia de sacrifício contida no galo com a de pureza contida nas roupas, ambas cruciais para o iminente ritual de macumba.

Colocada no final da linha central do poema, a proeminência visual da palavra “macumba” confirma, novamente, a centralidade desse ritual religioso, enquanto suas reverberações estão espalhadas por toda parte, em paralelo com o pulsar rítmico da palavra, fazendo com que o som constante de tambores que atravessa as linhas ressoe mais fortemente em nós.

---

<sup>3</sup> they are polishing the marble floors  
they are changing the salt in the cupboards  
they are cooking black beans in the kitchens  
on the doors  
they are polishing the golden faucets  
they go

their jerkins are striped like hornets  
their eyes are like black wax  
they are polishing the brass  
they are laughing wherever

A comparação “*their eyes are like black coals*” recupera as conotações de “*their eyes are like black wax*”, mas a mudança acrescenta-lhe uma riqueza adicional: não mais flexíveis como cera, mas rijos como carvões, ocultando fogo, os olhos já revelam a possibilidade de se animarem, como sugerem as associações simbólicas do carvão com fogo, rancor, energia negativa e luta. Essas associações, por sua vez, são corroboradas pelo fato de a cor negra simbolizar tudo o que se relaciona com a terra, lembrando-nos da imagem do negro e, assim, enfatizando a energia e a paixão que jazem ocultas na imagem dos olhos, como carvões negros que logo vão irromper em “chamas ardentes”. O contraste das cores branca e negra na quarta estrofe também revela como a purificação e o sacrifício, implícitos na cor branca das vestimentas e do galo, vão de mãos dadas com o fogo latente contido nos carvões negros e, portanto, nas almas dos escravos, associação esta confirmada pelos efeitos aliterativos em *macumba/coals*. Essa conexão é ainda enfatizada pela assonância em *white/eyes/like*, lembrando-nos do efeito paronomástico *eyes/I*, fazendo a imagem dos olhos dos escravos, como sinédoque de suas almas, coincidir com sua identidade.

A quinta estrofe nos coloca no cerne do ritual de macumba, ao nos transportar ao espaço aberto da praia:

they are making a doll of wax	eles estão fazendo um boneco de cera
they are sticking her full of pins	eles estão crivando-o de alfinetes
they are dancing to the drums	eles estão dançando ao som dos tambores
they are bathed in the blood of the rooster	eles estão banhados no sangue do galo
they are lighting the beach with candles	eles estão alumando a praia com velas
they are wading into the ocean with presents to Iemanjá	eles estão penetrando no mar com presentes para Lemanjá

Se as ações na terceira estrofe haviam revelado a mudança de estado do cativo para uma gradual independência, as ações na quinta estrofe centralizam-se exclusivamente numa nova visão que temos dos escravos, quando estão desempenhando diversos atos de transformação e mudança material – prefigurados no ato de acumular energia na primeira estrofe e complementados pela idéia de permuta e segredo contida na terceira estrofe –, como também de transformação espiritual. Não mais executores humildes de tarefas, eles são, agora, os próprios criadores do ato ritual que vem a seguir, no qual mágica

simpática, dança, submissão a um ato sacrificial e a oferenda de dádivas a uma divindade se intercalam numa grande cena ou espetáculo sincrético, no qual novamente nossos sentidos se envolvem tanto quanto nossas sensibilidades por meio de cores, movimentos, ritmos e sons.

Como o primeiro sentido de “*to make*” conota “construir”, “moldar” – resgatando a imagem de Deus criando o homem da terra, a frase “*they are making a doll of wax*” confirma a energia que esses escravos adquiriram na labuta incessante com as mãos, pois agora estão criando seu próprio objeto – um boneco de cera. Ao passarmos das conotações bíblicas de “*making*” ao estudo das sociedades humanas primitivas, quando o homem precisava aprender a controlar o mundo exterior e o fazia mediante atos mágicos, percebemos as profundas e imemoriais implicações transmitidas por essa linha, em relação ao ritual de macumba.

Ao estabelecerem conexões entre coisas que, a nosso ver, não estão relacionadas, muitas raças ainda acreditam que uma maneira de matar o inimigo é fazer uma imagem de cera dessa pessoa e derretê-la sobre um fogo lento ou crivá-la de agulhas, se a imagem for de barro. Esse tipo de mágica simpática projeta o poder criativo que esses escravos acreditam ter adquirido – semelhante a Deus – ao fazerem um boneco de cera e o crivarem de alfinetes. Criando e, em seguida, destruindo um boneco de cera, no qual o simbolismo do boneco como alma, imagem de divindade e, ainda, como protetor da alma, se mistura com a substância da qual é feito – cera, o molde da forma –, eles também estão destruindo a proteção e a própria alma da pessoa corporificada na imagem de cera. Como a cera igualmente recupera o ato de encerar os pisos e fundamenta a comparação dos olhos dos escravos ao negro da cera, outro vínculo se estabelece no poema, já que essa substância está relacionada com a labuta dos escravos, assim como com suas almas. Além disso, todas essas implicações estão ainda mais unidas na textura sonora de ambas as linhas – como a assonância em *sticking/pins*, aumentada pela eminência das oclusivas *tʃk/p*, e das nasais */ɪŋ/n/* – fazendo o ato de fincar alfinetes num boneco tornar-se quase fisicamente perceptível, e visualmente proeminente, por meio do quiasmo */s.i.n/-/i.n.s/*, lembrando-nos, desse modo, mais uma vez da famosa frase de Jakobson: “Palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” (1970, p. 151).

O bater rítmico, agora, aumenta subitamente, quando os escravos estão dançando ao som de tambores, pois o anapesto inicial, seguido de um pírrico e de um jambo, acrescentam rapidez à ação. Além de recuperar, de forma artística, os movimentos dos escravos da primeira

e terceira estrofes, o ato de dançar acrescenta-lhes então seu fascinante simbolismo, que, simultaneamente, confirma a transformação incessante que está ocorrendo: como imagem corpórea de um dado processo, a dança é, ao mesmo tempo, como forma rítmica de arte, simbólica do ato de criação. Por essa razão, ela é uma das mais antigas formas de mágica, pois toda dança é uma pantomima de metamorfose que procura transformar o dançarino num deus, demônio ou outra forma escolhida de existência. Conseqüentemente, sua função é cosmogônica, já que ela representa a encarnação da energia eterna. Das danças de caça às danças de fertilidade, das danças funéreas às orgiásticas, tanto como libertação de circunstâncias desagradáveis ou como imitação dos movimentos do sol e das estrelas, a carga simbólica corporificada nesse ato torna a frase “*dancing to the drums*” icônica do próprio processo de metamorfose que está ocorrendo, quando os escravos, girando, estão se transformando em indivíduos livres pela dança e criando seu próprio universo, seu próprio cosmos.

As conotações simbólicas de “*dancing to the drums*”, entretanto, tornar-se-ão ainda mais significativas para o ritual de macumba se relacionadas com a significação da dança na cultura africana, que enfatiza a relação que o africano estabelece entre si próprio e sua religião:

*Symbole de la libération des limites matérielles, la danse peut devenir la manifestation de la vie spirituelle. [...] Elle est l'expression souveraine de l'art africain. En elle, rythme, mélodie, parole synthétisent dans le corps humain l'espace et la durée dans leur capacité d'expression. C'est aussi la forme la plus dramatique de l'expression culturelle africaine car elle est la seule où l'homme, en tant que refus du déterminisme de la nature, se veut non plus seulement liberté, mais libération de sa limite. C'est pourquoi la danse est la seule expression mystique de la religion africaine (Grifos meus).*

Entretanto, as implicações simbólicas da arte da dança nesse poema se ampliam mais ainda – como a citação seguinte enfatiza –, pois os movimentos de dança implícitos no trabalho dos escravos e que podem ser vistos como uma prefiguração de sua dança durante o ritual de macumba são, na realidade, uma imagem especular da função

original da dança como preparação religiosa para as atividades diárias, desse modo unindo trabalho, arte e ritual religioso numa única e grande imagem:

*La danse est aussi l' 'une des expressions sacramentelles de la culture africaine, car elle donne au geste quotidien de retrouver, dans le mystère vital qui le transcende, son accomplissement et sa signification. [...] si, en Afrique, on sème, on récolte, on tisse, on forge... tout cela se danse avant de passer à la routine quotidienne, tout cela est **geste religieux** avant de devenir **travail et technique de production**. La danse est donc aussi le moment par excellence où l'homme se réalise comme homme, la femme comme femme (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1973, p. 169 – grifos meus).*

As profundas conexões entre o ato de dançar e o som dos tambores – mais enfatizadas ainda pela aliteração *dancing/drums* –, são agora trazidas à tona pelas fascinantes conotações que esse instrumento também ressalta. Além de resgatar o significado de macumba como instrumento musical, o tambor está intimamente associado, na cultura africana, a todos os acontecimentos da vida humana. Ele é o eco sonoro da existência. Como continua a descrição de Chevalier e Gheerbrant:

*Instrument africain par excellence, disent des spécialistes du Continent noir, le tambour est au sens plain du mot le **Logos** de notre culture, s'identifiant à la condition humaine dont il est l'expression, (...) sa voix multiple porte la voix de l'homme, **avec le rythme vital de son âme**, avec tous les remous de son destin. Le tambour récapitule également la dimension féminine de l'homme. Il s'identifie à la condition de la femme et seconde la marche de son destin. Aussi n'est-t-il pas étonnant de voir, dans certaines fonctions spéciales, le tambour naître avec l'homme, pour mourir avec lui (1973, p. 259 – grifos meus)*

Como o *logos* da cultura africana, os sons dos tambores

relembra que “cada palavra é primeiramente som” e, igualmente importante, que a voz dos tambores representa a voz do homem junto com o ritmo de sua alma, levando-nos, portanto, a uma avaliação mais profunda do ritual de macumba, pois a voz dos tambores tem, acima de tudo, um significado espiritual, ao expressar a condição humana. Se lembrarmos que para Page, os tambores da favela perto da Gávea foram centrais na sua experiência no Brasil, percebemos quanto sua sensibilidade poética deve ter sido afetada por esses ritmos, que tanto se concretizaram nesse poema.

A matança sacrificial de um galo branco, implícita em “*they are bathed in the blood of the rooster*”, por sua vez, não pode ser dissociada das associações simbólicas universais de sacrifício – que, em essência, representa a restauração do equilíbrio da natureza ou do universo, que, de alguma forma, foi alterado. Como tal, o sacrifício está profundamente imbuído da idéia de mudança, em nível de energia criativa ou de energia espiritual, e, portanto, quanto mais preciosa for a oferenda, mais poderosa será a energia espiritual recebida nessa transferência. Tal troca recupera novamente, em nível transcendental, a idéia de transformação e mudança contida na primeira e terceira estrofes, pois o sacrifício de um galo branco a Iemanjá faz os participantes ficarem impregnados pelos poderes simbólicos do galo ao serem banhados no sangue deste. Simultaneamente, como os ritos de macumba se fundem com a significação religiosa universal de sacrifício, banhar-se no sangue do galo – como um banho de unguentos antecedendo aos rituais de purificação – também se torna um ato antecipatório à penetração dos participantes no oceano.

Ao sermos levados fonologicamente à ação seguinte – “*they are lighting the beach with candles*” – mediante a aliteração *bathed/blood/beach*, percebemos como essa linha, retomando a imagem dos escravos limpando os candelabros, ilumina e dá um movimento adicional a esse ritual religioso noturno, com o acender das velas. Igualmente enfatiza o contraste entre o espaço fechado, no qual os escravos trabalhavam, e o espaço aberto da praia e do oceano, onde se dá o encontro da terra com o mar e no qual eles estão livres para acender seus próprios candelabros.

Dessa maneira, além de acrescentar uma dimensão mística à cena pelo simbolismo da luz como força criativa e energia cósmica, as velas também projetam, pela primeira vez, os escravos individualmente, pois a vela acesa é emblemática da vida do indivíduo em oposição à vida cósmica e universal. Além disso, por ser usada para afastar espíritos malignos, bem como por ser uma oferenda votiva para uma deidade ou santo e participar do simbolismo geral do

fogo, como purificação, a imagem das velas adquire mais sugestionalidade, pois, ao mesmo tempo, se torna a expressão da fé individual de cada escravo, da libertação do anonimato de sua condição de escravo e da universalidade de seu ritual religioso.

Entretanto, a liberdade individual dos escravos vai adquirir uma dimensão ainda mais ampla devido à significação implícita do ato de penetrar no oceano com dádivas para Iemanjá (*wading into the ocean/with presents for Iemajá*) e, portanto, entrar em contato com um novo meio. Pois as águas, ilimitadas e imortais, são o começo e o fim de todas as coisas na Terra e, como tais, a *fons et origo* que precede toda forma e toda criação. Dessa perspectiva, a imersão dos participantes na água para oferecer dádivas a Iemanjá também significa um retorno a um estado pré-formal, por um lado, com sensação de morte e aniquilamento, mas, por outro, de renascimento e regeneração.

Ao penetrarem no oceano, o movimento incessante das águas continua a correr paralelamente ao ininterrupto movimento e transformação dos escravos, do trabalho à dança, da escravidão à liberdade, assim, fundindo ambos os momentos e cenários num todo harmonioso e contínuo. Simultaneamente, a imagem do oceano, simbólica do inconsciente coletivo, bem como da mulher, ou mãe, acrescenta uma relevância adicional à penetração dos escravos nas águas, pois essa ação também pode sugerir seu desejo inconsciente de retornar à sua África perdida. A relação simbólica do oceano com a mulher, ou mãe, concomitantemente, prefigura a aparição de Iemanjá como deusa do mar e mãe-d'água. Essa prefiguração está corroborada pela palavra “*ocean*” colocada tanto no final da linha precedente como no final da primeira linha da estrofe seguinte, rodeando, assim, visualmente, a divindade. Ela é ainda mais enfatizada pela textura sonora em *wading/into/ocean*, na qual a repetição das nasais, além de dar fluidez à linha, também nos conduz aos sons da palavra Iemanjá. O nome da Deusa do Mar, por sua vez, está novamente relacionado a “*ocean*” por consonância.

Posta em evidência como a última palavra dessa estrofe e, assim, carregando todo o peso do *enjambement*, e também pelo fato de sua última sílaba ser fortemente acentuada – Iemanjá – o nome da deusa, como visto, vai atribuir um significado específico ao ritual de macumba que está ocorrendo<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Todos esses detalhes, tão relevantes para melhor compreensão do significado cultural e religioso corrente desse ritual, podem ser mais bem apreciados se considerarmos a antiguidade de tais ritos no Brasil e o equívoco que já havia em relação a eles. Como revela a informação

A sexta estrofe nos faz retornar à descrição física dos escravos, com a palavra “*ocean*” nos lembrando de Iemanjá como divindade do mar:

they are dressed in the salt of the ocean	eles estão vestidos com o sal
	do oceano
their eyes are like bright flames	seus olhos são como chamas brilhantes

Em contraste novamente com as jaquetas, a mudança que já ocorrera em “*they are dressed in white for macumba*” continua agora em “*they are dressed in the salt of the ocean*”, na qual a impertinência semântica acentua a fusão da brancura de suas vestes rituais com a brancura do sal, estreitando, assim, a equivalência semântica entre as linhas. Essa correspondência é enfatizada, ainda, pela repetição do grupo consonantal *st/s.lt* em “*dressed/salt*”, pois ambas as palavras acentuam a cor de Iemanjá – o branco – e a substância que dá ao reino de Iemanjá – a água do mar – seu sabor característico. Além das associações simbólicas do sal com purificação, proteção contra maus espíritos e o fato de ser um dos nomes da *prima materia* – todas derivadas do simbolismo do oceano –, o sal ao mesmo tempo símbolo da reabsorção do eu ao ego universal, o que leva adiante a significação metafísica dos escravos libertados penetrando no oceano, pois, como indivíduos, eles se tornam parte novamente de um “eu” universal.

Essa transformação adicional também é percebida em seus olhos, que passaram de ser comparados à cera negra, conotando sua flexibilidade, e depois a carvões negros, sugerindo seu potencial, para, agora, serem comparados a chamas brilhantes, o que implica terem adquirido vida, como velas, mediante erupção do fogo. Com associações a força vital, alma, zelo religioso, o simbolismo das

---

dada pelo Conde de Pavolide, em 10 de junho de 1780, as autoridades coloniais portuguesas, no século XVIII, já faziam distinção entre os rituais religiosos dos negros e suas danças profanas: “Os Pretos divididos em naçoens e com instrumentos de cada huma dançaõ e fazem voltas como Harlequins, e outros dançaõ com diversos movimentos do Corpo, que ainda que não sejam os mais innocentes são como os fandangos de Castella e fofas de Poerufal, e os Lunduns de Breancos e Pardos daquelle Paiz; os Bails que entendo serem de huma total reprovaçaõ são aqueles que os Pretos da Costa da Mina fazem às escondidas, ou em Cazas, ou Roças com huma Preta Mestra com Altar de Idolos adorando bodes vivos, e outros feitos de Barro, untando seus corpos com diversos Oleos, Sangue de Galo, dando a comer Bolos de milho depois de diversas Bençaõs superticiozas fazendo crer aos rusticos que naquelas unções de pão dão fortuna, fazem querer bem Mulheres a Homens e Homens e Mulheres amar um ao outro...”

chamas se torna emblemático da liberdade recém-adquirida dos escravos, de seu ritual religioso e da recuperação de seus centros místicos, tornando essa linha “incandescente”, juntamente com “*they are lighting the beach with candles*”, fulgor que já havia sido acendido na primeira estrofe.

A mudança de ritmo nessa linha, com as tônicas caindo em *eyes/like/bright/flammes*, enfatiza, uma vez mais, a relação som-sentido estabelecida entre o sobrepor das imagens dos olhos a seus “eus” individuais – seus “eus” e suas almas –, de modo a revelar a transformação que a macumba operou neles.

A sétima estrofe, além de resgatar o paralelismo verbal da primeira, terceira e quinta estrofes, amplia o significado de “*they are wading into the ocean/with presents for Iemanjá*”, que contém, em miniatura, o clímax do ritual religioso:

They are giving her gifts of flowers	eles estão dando-lhe dádivas de flores
They are throwing her tubes of lipstick	eles estão jogando tubos de batom
They are offering shoes and scarves	eles estão ofertando sapatos e echarpes
Brassières and sanitary napkins	soutiens e absorventes higiênicos
Whatever a woman needs	tudo que uma mulher necessita
They are flinging themselves on the waters	eles estão se lançando nas águas
And singing to Iemanjá	e cantando para Iemanjá

A oferta de flores a Iemanjá, duplamente enfatizada pela rima reversa em *giving/gifts*, que relembra, ao mesmo tempo, a imagem dos escravos cortando flores tropicais, acentua uma vez mais as associações simbólicas de flor com alegria, beleza e transitoriedade. Agora, entretanto, em harmonia com a cerimônia religiosa executada, essas associações são mais ampliadas para incluir a flor como simbólica de regeneração, mistério e alma.

Ao passarmos da oferenda de um presente expressivo da beleza da natureza e, portanto, relacionado com Iemanjá como divindade do mar, à oferenda de presentes relacionados com “*whatever a woman needs*” – objetos associados à vaidade feminina, vestimentas e roupas íntimas – e, conseqüentemente, enfatizando a imagem de Iemanjá como mulher (ambas as imagens aproximadas fonologicamente pela repetição da mesma sílaba átona em *Iemanjá/woman/ocean*), ocorre um ato invertido de transformação: passamos, não do material ao transcendental em relação aos escravos, mas do transcendental ao material em relação à deusa, ao aceitar os presentes que lhe foram jogados, permitindo, assim, aos participantes não apenas receber

energia espiritual em troca de suas oferendas mas também se identificarem materialmente com ela, pois, ao levarem os presentes para dentro do mar e, depois, atirando-se às águas, eles estão se tornando idênticos a ela.

Pela primeira vez, os detalhes das oferendas nos fazem lembrar que estamos no presente, assistindo a um ritual religioso contemporâneo, pois essas peças de vestuário não estariam acessíveis aos escravos em épocas passadas, o que confirma a intemporalidade do ritual de macumba, no poema, ao unir o passado histórico com o presente. Ao vislumbrarmos esses presentes, conscientizamo-nos mais uma vez, da profusão de cores e sons que o cenário todo oferece, com o mar, as canções e os tambores se mesclando com os detalhes materiais das oferendas, todos eles tão sugestivos da transformação ocorrida, quando os escravos passaram do trabalho à permuta e, depois, à dádiva.

Os paralelismos fonológicos e verbais em *giving/throwing/offering* reforçam sua equivalência semântica na sétima estrofe, uma equivalência que, depois, é estendida às oferendas à deusa. A significação coletiva desses diferentes objetos pessoais, igualmente ligados por similaridades fonológicas sutis, vai projetar, mais uma vez, a fisicalidade da deusa, sua humanidade e fertilidade, como transmite a linha “*whatever a woman needs*”. Pois, apesar da contemporaneidade de alguns desses objetos em relação aos que as escravas usariam, as conotações simbólicas gerais desses objetos corroboram sua relevância em relação à notória vaidade feminina e ao poder de sedução de Iemanjá. Os tubos de batom, emblemáticos de sedução, como as echarpes – sugerindo amor e romance – também recuperam o simbolismo dos lábios como zona erógena, diretamente relacionados com sexualidade. A oferta de sapatos (simbólicos de posse, pois os escravos andavam descalços), com implicações em enfatizar a vaidade de Iemanjá, simultaneamente relaciona esse ato à remoção de sapatos nos rituais de fertilidade, acrescentando, assim, uma dimensão adicional ao ritual. Os *soutiens*, lembrando-nos sua função de suporte para os seios, tornam-se igualmente emblemáticos de feminilidade e fertilidade, pois os seios, como os lábios, estão também relacionados com sedução. Por outro lado, os absorventes higiênicos, novamente simbólicos de feminilidade, recuperam as associações de Iemanjá com o oceano, pois as marés, como a menstruação das mulheres, são regidas pela Lua<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> A pertinência da escolha de todas essas oferendas por parte de Page – ainda mais enfatizada se a compararmos com uma descrição do culto de Iemanjá num jornal, nos permite avaliar melhor a

As duas últimas linhas da sétima estrofe completam o movimento de transformação: numa ação paralela e complementar a “*they are wading into the ocean/with presents to Iemanjá*”, os participantes agora “*fling themselves on the waters*”, num entregar-se total aos poderes do mar e, assim, de Iemanjá, com todas as associações simbólicas contidas em ambas as palavras. Além disso, a identificação do oceano com Iemanjá, já assinalada por assonância, é novamente enfatizada pelo laço aliterativo entre *woman/waters*, fazendo mais uma vez a imagem de Iemanjá como deusa do mar sobrepor-se à de seu próprio meio, a água.

Em paralelo com o outro *enjambement* no poema – “*with presents to Iemanjá – singing to Iemanjá*” termina a estrofe com a imagem da deusa do mar. A musicalidade dessa linha, já enfatizada por rima interna, é ainda mais projetada pela repetição das nasais em *and/singing/Iemanjá*, em que se funde o conceito de “*singing*” com a divindade à qual a canção é dirigida. Essa estrofe é, em seguida, levada a uma conclusão extraordinária por meio das associações contidas em “*singing*”: simbólica da palavra que liga o poder criativo à sua criação, a canção é a respiração da criatura respondendo ao sopro criador e, como tal, “*singing to Iemanjá*”, muito mais que denota devoção específica a uma deusa, adquire uma significação religiosa universal, muito além das limitações de qualquer culto particular.

A oitava estrofe retoma a segunda estrutura semântica do poema, na qual os efeitos do ritual se expressam na aparência física dos escravos: não mais ativos, mas passivos, pois, agora,

They are drenched and white	eles estão encharcados e brancos para
for macumba	a macumba
and their eyes are doused and out	e seus olhos estão imersos e extintos/ apagados

---

diferença entre a função referencial da linguagem, centrada no contexto, e o uso da linguagem poética, centrada na mensagem (RIBEIRO, 1978, p. 29). Swarms of Rio residents and... foreign tourists trudged through the sand for a closer look as the spirit-worshippers threw flowers, small handmade boats and bottles of cachaça into the ocean as offerings to the allegedly influential voodoo goddess. The cultists also tossed perfume, mirrors, talcum powder and bars of scented soap onto the waves, to appeal to Iemanjá's reputed feminine vanity. Legend says that if the gifts float out to sea, Iemanjá has looked with favor upon the faithful and will grant a prosperous new year. If the offerings come back, it means she is displeased. Garbed in white robes and wearing symbolic beads and charms around their necks, they formed small groups in the sand, lit candles, smoked cigars, drank cachaça, beat drums, ...

Prefigurada na equivalência semântica de “*they are dressed in white for macumba/they are dressed in the salt of the ocean*”, em que cor e substância se identificam, a significação de estarem “*drenched and white for macumba*” é revelada mediante sua absorção das estruturas paralelísticas precedentes e pelas similaridades adicionais em som e sentido que as palavras “*drenched and white*” transmitem. Pois *drenched/dressed*, ligados por aliteração e consonância, se tornam também equivalentes em significado, já que estar encharcados com água é o mesmo que estar trajados de água, enquanto a identificação *white/salt* pode, igualmente, sugerir suas vestes brancas, e espuma, assim como a purificação dos participantes por sua imersão na água salgada.

Ao terminar o poema, conscientizamo-nos, novamente, de quanto a recuperação dos olhos negros dos escravos revela uma vez mais todos os efeitos da transformação que ocorreram no poema. Partindo da comparação dos olhos com cera negra, com carvões negros e, depois, com chamas brilhantes – da terra ao fogo – a transformação é completada quando “*their eyes are doused and out*”, quando suas pálpebras se afrouxam e se fecham e as chamas de seus olhos são extintas. A relevância da última linha em relação ao poema inteiro é assim totalmente revelada, ao ela, simultaneamente, recuperar, pela da identificação *eyes/I’s*, a individualidade dos escravos – os grandes executores anônimos do ritual de macumba – enquanto as reverberações de seus olhos e seus eus (*eyes/I’s*) imersos nas águas ecoam, uma vez mais, em *doused/out*, trazendo o poema a uma parada, juntamente com os últimos sons dos tambores. A energia mágica que havia sido acumulada pelos escravos na sua labuta, gradualmente transformando-os em autênticos indivíduos, e que foi, então, transferida a Iemanjá por intermédio de suas oferendas, danças e cantos sacrificais, essa energia mágica, agora, está consumida, quando eles se identificam com sua deusa e, exaustos, se identificam com o seu elemento – a água.

A percepção poética que Page nos deu em “*Macumba: Brazil*” revela, desse modo, não apenas a significação desse poema/ritual como um grande ato mágico de transformação, mas também sua sensibilidade em expressar sons, cores, ritmos, movimentos e imagens inerentes a esse ritual, corroborando seu anseio “*for an art that would satisfy all the senses*” (1985, p. 184). Essa arte, que a transforma literalmente num mágico, fez o poema tornar-se, ao mesmo tempo, emblemático de nossa história cultural, ao expressar a dimensão espiritual dos negros, em seu esforço coletivo em reaver sua

individualidade perdida e manter sua herança cultural e religiosa. E a relevância desse poema, para todos nós, não pode ser muito bem expressa do que pela afirmação de Northrop Frye (1964, p. 53) de que “*poetry, by using the language of identification, which is metaphor, tries to lead our imaginations back to our lost identity*”.

## Referências bibliográficas

- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dictionnaire des symboles*. Paris: Seghers; Jupier, 1973. 4 v.
- CIRLOT, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1969.
- COURLANDER, Harold. *A Treasury of Afro-American Folklore*. New York: Marlowe, 1996.
- FRYE, Northrop. *The Educated Imagination*. Bloomington: Indiana University Press, 1964.
- GOMES, Cirilo F., OSB (org.). *Macumba: cultos afro-brasileiros*. São Paulo: Ed. Paulinas, 1976.
- JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1970.
- LEECH, Geoffrey. *A Linguistic Guide to English Poetry*. London: Longman, 1971.
- PAGE, P.K. *The Hidden Room: collected poems*. Erin: The Porcupines Quill, 1997. v. 2.
- \_\_\_\_\_. Traveller, Conjuror, Journeyman. In: \_\_\_\_\_. *The Glass Air: selected poems*. Toronto: Oxford University Press, 1985.
- POMORSKA, Krystyna. *Formalismo e futurismo*. São Paulo: Perspectiva, 1972.
- RIBEIRO, René. *Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social*. Recife: MEC/Inst. Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1987.
- VRIES, Ad de. *Dictionary of Symbols and Imagery*. Amsterdam: North-Holland, 1976.