

**238**

**A TRADIÇÃO MÍSTICA AFRO-BRASILEIRA.**

**José Jorge de Carvalho**

**Brasília  
1998**

# A TRADIÇÃO MÍSTICA AFRO-BRASILEIRA<sup>1</sup>

José Jorge de Carvalho  
Depto. de Antropologia - UnB

Na canção sopra o espírito  
Friedrich Hölderlin

## I. Para uma interpretação da mística afro-brasileira

Ao longo destes vinte anos de existência, *Religião e Sociedade* publicou um considerável número de artigos sobre as religiões afro-brasileiras, que se sucederam em quase todos os volumes da revista. Apesar da enorme variedade de enfoques e assuntos tratados, um tema que considero crucial esteve ausente desses trabalhos: a experiência mística proposta por essa tradição religiosa. Seguindo um padrão bastante estabelecido dos estudos de religiões comparadas, os ensaios da Revista que discutiram temas relacionados diretamente com o misticismo tiveram como foco de análise aspectos das chamadas grandes religiões mundiais: um artigo sobre mística feminina, dentro da tradição cristã (Maître 1994); outro ensaio sobre mística católica (Bingemer 1992); e outro sobre a mística da violência, dentro da tradição xiíta iraniana (Queiroz 1990). Além desses ensaios, a Revista brindou-nos também uma pequena compilação de textos famosos dos místicos espanhóis Santa Teresa de Ávila e São João da Cruz (*Religião e Sociedade*, Vol. 12, No. 1, 1985).

Proponho-me, então, apresentar alguns elementos para uma interpretação da experiência mística dos membros dos cultos afro-brasileiros, concentrando-me naqueles cuja liturgia e textualidade é desempenhada na língua portuguesa.<sup>2</sup> Falo, portanto, dos cultos tidos como mais sincréticos, ou menos afrocêntricos, tais como a macumba, a umbanda, a pajelança, a jurema, o catimbó, o candomblé de caboclo, etc. Após um convívio de mais de vinte anos com esses textos, resolvi selecionar alguns, extraídos de diferentes pontos do país, que ilustram o tipo de espiritualidade mais exercitada pelos cultos afro-brasileiros. Minha intenção não é contrapor-me, mas complementar os estudos anteriores desses cantos. Até agora a maioria das interpretações dos cantos afro-brasileiros tem se concentrado nos aspectos ideológicos contidos nos mesmos - tudo o que eles

---

1. Texto aceito para publicação na Revista *Religião e Sociedade*, Vol. 18, No. 2, a sair em maio de 1998.

2. Agradeço a Luís Mucillo e a Bruno Mazzoldi pelas sugestões e referências; a Elizabeth Travassos pelo envio de gravações; e muito especialmente a Rita Segato pela leitura crítica de todo o texto.

indicam sobre a natureza das relações sociais, raciais, políticas, sexuais, etc, que envolvem a vida dos membros. Contudo, não se pode esquecer que se trata de textos religiosos e deveríamos dar crédito ao que dizem os textos dos cantos sagrados afro-brasileiros da mesma forma que damos crédito aos textos sagrados oriundos das chamadas grandes religiões letradas - e são infundáveis as interpretações dos conteúdos espirituais, dos conhecimentos e da sabedoria supostamente neles embutida, acumuladas ao longo de várias gerações de estudiosos.

Procuro dar continuidade, assim, entre nós, a um trabalho pioneiro e desafiador de Roger Bastide, em que ele procurava descrever as características do que denominou de "castelo interior" do homem negro (1976). Conforme discuti em outro trabalho (Carvalho 1994a), Bastide usou naquele então a metáfora mística favorita de Santa Teresa de Ávila, usada no título de um dos seus ensaios mais importantes, o Castelo Interior ou Moradas (Santa Teresa 1988). A pergunta básica formulada por Bastide ficou sem uma resposta precisamente porque dirigiu-a ao candomblé baiano, tradição religiosa que enfatiza o transe, o sacrifício e a iniciação e cuja expressão linguística (conscientemente limitada e controlada pelos adeptos, inclusive) está profundamente centrada nos cânticos em línguas africanas - notadamente em iorubá - e que não possuem mais a maleabilidade das línguas vivas na interação cotidiana.<sup>3</sup> Tornou-se difícil, assim, encontrar qualquer equivalente discursivo da experiência verbalizada tão detalhadamente por Santa Teresa num texto altamente letrado e personalizado como é o seu tratado sobre as Moradas da alma.<sup>4</sup>

Assim como Otávio Velho, num artigo polêmico e inovador na Revista (Velho 1987) procurou reler certas expressões já bem conhecidas do campesinato brasileiro, argumentando em favor da existência de uma "cultura bíblica" que circula oralmente entre as classes populares do Brasil - e para a qual nossos estudiosos ainda não haviam atinado - defendendo aqui a existência de uma "cultura mística", deveras intensa, entre os praticantes dos cultos afro-brasileiros, expressa em textos de grande beleza e originalidade poética e igualmente silenciada na literatura corrente.

Em dois ensaios anteriores (Carvalho 1992 e 1994a), procurei mapear os estilos de espiritualidade mais comuns no Brasil, na tentativa de lançar as bases de uma teoria que distinga e relativize, por um lado, e que igualmente qualifique, por outro lado, uma produção que não pode ser igual em conteúdo propriamente espiritual. Entre esses estilos principais, descrevi o estilo de espiritualidade afro-brasileira de um modo geral, tomando como referência principal o modelo do candomblé. Contudo, esse universo continua profundamente opaco para a maioria dos estudiosos do assunto.

Esclarecendo um pouco mais o projeto em curso, ofereço aqui uma antologia de textos sagrados. Trata-se de pequenos cânticos, carregados de valor ritual, no momento em que foram gerados no contexto específico de uma tradição religiosa, definida em termos genéricos como cultos afro-brasileiros. Compostos predominantemente no modo lírico, esses fragmentos se vinculam a um rico universo mítico que não é necessariamente descrito

---

3. Discuti a questão da textualidade iorubá nos cultos afro-brasileiros tradicionais na Introdução de minha edição, com tradução, do *corpus* mitopoético iorubá do xangô do Recife (Carvalho 1993).

4. No trabalho mencionado alertei inclusive as dificuldades de se reduzir o estilo de espiritualidade afro-brasileira tradicional aos parâmetros expressivos do que chamo da grande espiritualidade letrada monoteísta (Carvalho 1994a).

por eles; pelo contrário, a mitopoética desses cantos existe para modificar e expandir esse mesmo universo de origem. Tratar esses cantos como textos literários significa estabelecer com eles uma espécie de "pacto" hermenêutico, como diz Alan Olson (1980), aceitando que eles carregam um significado, isto é, que dispõem de uma autonomia semântica, que extravasa as balizas e limites semânticos construídos em torno deles pelo ritual de que originalmente faziam parte. Hans-Georg Gadamer, em dois ensaios seminais (1980 e 1986), discute as diferenças fundamentais entre a fala cotidiana, regida pelo princípio da dialogia e pela fluidez da própria situação pela qual (e somente pela qual) ela existe, e as falas poética e religiosa, caracterizadas pela sua capacidade de se independizar da situação na qual foram geradas e por isso mesmo entendidas como "textos eminentes". É justamente essa autonomia em relação à comunicação ordinária que faz com que esses textos possam ser, com propriedade, chamados de literários.

Minha intenção é levar a sério a idéia de que esses cantos de poucos versos, dedicados a caboclos, juremas, Pretos Velhos e tantas outras entidades, são de fato textos pertencentes à esfera do sagrado e isso implica uma atitude de respeito radical à sua característica básica, qual seja a de formar um grande *corpus* místico-poético. Como Gadamer nos lembra, *mythos* (mito) significa literalmente, "fazer através da palavra" e *theologeîn* (teologia), "fala sobre o divino" (Gadamer 1980). Se tomamos como comparação os primigênios Hinos Órficos, do séc. VI A.C. (com os quais de fato mantêm afinidades, pelo uso comum da lírica teofânica<sup>5</sup>), esses cantos aparentemente simples da jurema, da macumba, da pajelança, atestam um exercício vivo e constante de *mythopoiesis*, isto é, de criar o mito das entidades a que se referem através das letras dos cânticos a elas dedicados. E na medida em que formam uma tradição eminentemente oral, não são "petrificados pela escrita", como é o caso das escrituras sagradas a que as reflexões da maioria dos filósofos se referem, mas são fixados (ou melhor, contidos) pelo verso, pelas melodias a eles associadas e pelas várias condições rituais a que se submete sua criação e reprodução. E há que registrar, antes de mais nada, a abundância de textos que circulam nos milhares de terreiros existentes no Brasil. Não deixa de surpreender, portanto, justamente se pensamos nas dimensões desse *corpus*, a pouquíssima atenção que nossos estudiosos têm dado até agora a esse repertório, especificamente enquanto expressão místico-literária.

Um pouco de letras de cantos para entidades aparecem esparsamente nas obras acadêmicas sobre umbanda, macumba, candomblé de caboclo, funcionando em geral apenas como ilustração de certos atributos do culto ou das entidades mais conhecidas. É doloroso (pelo menos para mim, que consigo ver criatividade literária e imaginação mítica intensa nessas estrofes cantadas), admitir que esses textos parecem quase sempre feios, ingênuos, inofensivos ou primários, do modo como são colocados nos ensaios dos autores mais conhecidos. Recobertos quase sempre de uma aura de banalidade e tautologia, como se fossem meras descrições, isentas da menor significação literária das inúmeras entidades cultuadas nas mesas, sessões de cura, giras e festas de toré. Estereotipadamente, vêm representar a versão dita "degenerada" do catolicismo popular e seus sincretismos, esses identificados pelas "vagas" e às vezes "extravagantes" menções à Virgem Maria, a Jesus Cristo e aos santos em geral. Podemos encontrar passagens de Mário de Andrade, Câmara Cascudo, Gonçalves Fernandes e até Roger Bastide que comprovem essa visão de pouco

---

5. Sobre os Hinos Órficos, ver a edição, mais erudita, de Apostolos Athanassakis (1977) e mais criativa e lírica de R. C. Hogart (1993).

crédito dado a esse universo mitopoético. O problema é saber se se trata de fato um mero depósito de fragmentos dispersos, de sobrevivências caóticas, ou se se trata de uma produção mítica - original, densa, intensa - que, por enquanto, tem encontrado expressão entre adeptos maioritariamente iletrados e cuja riqueza de forma e de conteúdo os pesquisadores que a ela se dedicaram ainda não conseguiram captar.

De fato, nos dois famosos ensaios de Câmara Cascudo(1951) e Mário de Andrade (1963), os textos dos cantos de jurema e catimbó certamente não brilham nem entusiasma. Mário, o poeta e narrador, certamente não se envolve com eles. Valeria, inclusive, perguntar se esses eminentes intérpretes da tradição cultural afro-brasileira não tiveram acesso a textos mais imaginativos ou se não foram capazes de transmitir-nos sua beleza, quem sabe por não estarem convencidos, eles mesmos, do seu valor mitopoético.

Em *Meleagro*, Câmara Cascudo se impôs ao corpus do catimbó e ressaltou nele o mito grego, em vez de extrair o mito próprio da tradição dos mestres da mesa de jurema. Afinal, a *mythopoiesis* da jurema não se refere primariamente ao roubo ou captura da alma (tema central do mito de Meleagro tal como contado na Odisséia,) mas à construção de uma geografia celeste, a uma cidade habitada, que é ao mesmo tempo histórica, mítica e alegórica do ponto de vista da experiência mística. Pelo menos essa é a leitura que desejo ressaltar e que espero evidenciar com os cantos apresentados. Obviamente, a comparação do catimbó com a feitiçaria clássica proposta por Cascudo não deixa de ser um avanço quando comparada com o modo como o assunto havia sido abordado até então, mas ainda assim afasta um nível de enfrentamento com a realidade espiritual do catimbó, na medida em que o intelectual Câmara Cascudo não aceitou estebelecer um diálogo horizontal com essa tradição simbólica.

Quanto a Mário de Andrade, apesar do fascínio que sobre ele exerceu a tradição poético-musical nordestina, atestada sobre tudo na sua relação com o cantor de coco Chico Antônio do Rio Grande do Norte, o que diz em sua conferência principal sobre as canções do catimbó não é de todo animador: "Algumas se aparentam à baboseira das louvações católicas que virgens, crianças e beatas descantam em língua nacional; outras não passam de cantilenas e toadas profanas com que a cidade imita e falseia o sertão; outras, enfim, imitam ou plagiam mesmo descaradamente a melosidade das modinhas, como a detestável linha da mestra Iracema..." (1963:54).

Minha intenção aqui, então, é complementar o esforço realizado por esses e muitos outros autores: tratar esses cantos como textos literários e textos religiosos e admitir que são eminentes, como o são os livros sagrados das chamadas "grandes religiões mundiais", isto é, que resistem perfeitamente a uma leitura que não precise apoiar-se a cada instante no seu valor de indutor de transe, no seu potencial mágico, ou na sua capacidade de contribuir para a consolidação de identidades individuais ou coletivas. Em suma, desejo advogar para eles estatuto similar ao que atribuímos aos textos da "mística mistérica" da Grécia clássica, para utilizar uma expressão do Padre H. C. de Lima Vaz. Tal como ele o explica, tratava-se de "'um discurso sagrado" (*hierós lógos*) do qual são conhecidas duas formas: o *hierós lógos* cultural e o *hierós lógos* literário. Ambos apresentam, porém, a mesma estrutura cognoscitiva, distinguindo-se pelo fato de que o *hierós lógos* cultural é acompanhado de práticas ou ações rituais (*erga*): elas conduzem a um conhecimento (*gnosis*), obtido numa contemplação (*théa*) e tendo como objeto o divino ou o deus (*theion, théos*). É na estrutura desse processo que se delinea o que pode ser chamado "mística mistérica" na tradição grega, designação que envolve, no entanto, uma realidade complexa e não totalmente

elucidada pelos historiadores" (Vaz 1992:513).<sup>6</sup>

Várias são as dificuldades a serem vencidas para uma leitura dos cantos. Primeiro, está o fato de que aparecem como um todo indiferenciado, uma expressão anônima, coletivizada; não sabemos quem é o autor de cada um dos textos, quando exatamente foram criados por pessoas, quem sabe, muito diferentes entre si. Não sabemos também com precisão as condições de produção dos textos; todavia, situações por nós testemunhadas quando um novo canto foi agregado ao repertório conhecido, permitem-nos supor que parte deles foi composta através de um estado alterado de consciência: a pessoa, incorporada com uma entidade, canta ou dita um ponto novo para a comunidade que o memoriza, repete e consagra ao longo do tempo. O ponto é passado de um devoto de uma entidade para outro devoto da mesma entidade (ou até de uma entidade diretamente para outra); logo, de uma casa para outra, de uma cidade para outra até transitar, finalmente, por todo o país, fato que já sucede como muitos. Eis porque já se pode falar de uma antologia nacional, que circula sobretudo em livros escritos por pais de santo e em discos, editados por centros de umbanda, terreiros de candomblé e por estudiosos. Trata-se, enfim, de uma riquíssima e intrincada rede poético-discursiva, sobre a qual falta ainda saber muito. Deparamo-nos, além disso, com a construção de um campo mítico a partir da lírica, em geral mais subjetivo e muito mais maleável à representação de mudanças de estado do sujeito. É mais comum ver *corpi* de narrativas míticas no tom épico, que acentua a rigidez identitária do sujeito e a formação de um senso exclusivista de grupo ou comunidade de interesse. A pouca pretensão etnicizante da tradição dos cultos afro-brasileiros ajuda igualmente a explicar o não uso do estilo épico.<sup>7</sup> Além disso, a lírica possui uma grande maleabilidade, capitalizada pelos praticantes para criarem novos textos continuamente. No sentido estrito da *mythopoiesis*, essa atividade lírica não representa as entidades, mas é sua própria epifania.

Selecionei alguns textos que considero ilustrativos dos caminhos dessa espiritualidade afro-brasileira. Escolhi-os, antes de mais nada, porque me impactaram esteticamente e porque fascinou-me o que diziam (pelo menos o que consegui ler neles). Indo mais adiante, porém, esse estudo faz parte de um projeto maior de compreensão do mundo religioso afro-brasileiro, onde defendo a necessidade de se colocar essas expressões num quadro de referência mais universal, de religiões comparadas e mesmo de mística comparada.<sup>8</sup>

O que tem sido ressaltado até agora pelos estudiosos é o perfil de personalidade das entidades cultuadas pelos cantos - prostitutas, rufiões, assassinos, pilantras, seres violentos, ex-escravos submissos, caboclos fortes e orgulhosos, caboclas bonitas e faceiras, mestres poderosos, etc. Contudo, há ainda outras dimensões desses textos que, me parece, tocam já não o plano psíquico da relação adepto - entidade, mas um outro plano que, embora

---

6. Nesse ensaio, Padre Vaz distingue três estilos de mística na tradição ocidental: a mística especulativa, a mística mistérica e a mística profética.

7. Esse ponto, de que as religiões de origem africana no Brasil se desenvolveram historicamente justamente por se liberarem das amarras etnicificadoras, tem sido revisitado na bibliografia por Pierre Verger (1981), Roger Bastide (1971) e mais recentemente por Rita Segato (1995b) e por mim (Carvalho 1988), entre outros autores.

8. Fiz uma incursão similar a essa num outro estudo sobre o sincretismo religioso afro-brasileiro a partir das imagens (Carvalho 1994b)

rebatido na subjetividade, é também objetivo, no sentido de condensar um conhecimento sobre o mundo espiritual (a *gnosis* da mística mística acima mencionada). Fazer presente essa dimensão é dar crédito ao caráter especificamente religioso dessa tradição. Os textos deixam de ser apenas representação coletiva e passam a atestar descobertas, conclusões, explorações, questionamentos; enfim, expansões da consciência dos indivíduos que vivem o culto às entidades desse complexo panteão.

Para construir o presente *corpus*, procurei cantos de origens diversas e tentei refazer as perguntas a eles dirigidas: o que dizem, a que se referem, que realidade evocam ou descortinam. A tendência, ao se falar em mito na tradição oral, é fixar-se na interpretação que privilegia o contexto - data de Bronislaw Malinowski essa abordagem, em seus inúmeros estudos da mitologia e da literatura oral trobriandesa e foi usada entre nós com muita eficácia por Antônio Cândido em um ensaio em que contrasta literatura oral e literatura escrita (Cândido 1976). Contudo, Cândido contrapôs a funcionalidade, o uso interessado, que seria uma característica básica dos textos étnicos (como os cantos dos Nuer do Sudão transcritos por Evans-Pritchard) com a supostamente exclusiva transcendência do social dos textos poéticos ocidentais: "Na literatura oral, o megalho na circunstância determina uma estrutura de palavras com menor autonomia" (1976:50), enquanto "na literatura erudita, a extrema plurivalência da palavra confere ao texto uma elasticidade que lhe permite ajustar-se aos mais diversos contextos" (id:51). E conclui: "Esquematisando, diríamos que, no limite, as formas eruditas de literatura dispensam o ponto de vista sociológico, mas de modo algum a análise estética; enquanto as suas formas orais dispensariam a análise estética, mas de modo algum o ponto de vista sociológico" (id:51). Nosso esforço, aqui, é justamente propor uma revisão dessa posição de Antonio Cândido, infelizmente ainda hoje capaz de influenciar uma boa parcela de nossos críticos literários e cientistas sociais.

Em suma, acredito que é preciso tomar a sério a dimensão textual, místico-poética, desses cantos em português às divindades do panteão afro-brasileiro. Por tal motivo, procurei deliberadamente contra-exemplos aos textos "funcionais" de Antônio Cândido. Eis porque proponho, antes de tudo, suspender temporariamente o primado do contexto; ele nos dá uma segurança excessiva e corremos o risco de parar de perguntar pelo que diz, no sentido amplo, o texto - até mesmo, quem sabe, para os que participam de seu contexto imediato de influência. A descontextualização é uma etapa imprescindível para que esses cantos adquiram o estatuto de literatura, o que implica re-contextualizar essa mitopoética, transferindo-a para o lugar onde acredito que deveria ter estado sempre: o repertório dos textos poético-religiosos da humanidade. Alio-me, nesse sentido, a vários projetos teóricos de simbologia e mística comparada, como os de Vittorino Vezani (1955), F. C. Happold (1970), Mircea Eliade (1967), Ion Couliano (1991), Geoffrey Parrinder (1996), Louis Gardet & Olivier Lacombe (1981), Robert Torrance (1994); e sobretudo com as de Gilbert Durand (1969 e 1979), Marian Berlewi (1977), Michel de Certeau (1992) e Michael Sells (1994), com os quais meu trabalho possui maior parentesco.<sup>9</sup> Entre nós, somo-me também ao tipo de análise que Rita Segato, em seu estudo comparativo do politeísmo afro-brasileiro com a tradição arquetipal ocidental chamou de "exegese recíproca"<sup>10</sup> (Segato 1995a). Há

---

9. Não há aqui espaço suficiente para a fundamentação teórica deste projeto, tarefa que espero concluir num próximo trabalho, complementar ao presente.

10. Em suas próprias palavras: "Nesse tipo de conversação como "exegese recíproca", o antropólogo participa e

uma visada radicalmente democrática nesse tipo de hermenêutica, pois a colocação em contiguidade de duas tradições místicas e textuais distintas, uma com o prestígio civilizatório a ela já atribuída por sua vinculação à tradição clássica, e a outra popular, permite refazer a hierarquia vigente de prestígio e abrir espaço para uma atitude deveras plural em relação às tradições religiosas da humanidade. Ofereço a seguir, então, apenas uma pequena seleção de exemplos inspiradores que iniciam esse programa de estudo no qual me acho atualmente empenhado.

## II. Textos místicos afro-brasileiros

### Canto de Caboclo Tupinambá para Santo Juremeiro

Três Pedras, três pedras  
dentro dessa aldeia  
Uma maior, outro menor  
a mais pequena é que nos alumia.

Esse canto faz parte da coleção de gravações feita por Melville Herskovits na Bahia em 1941 e publicadas em disco (Frances Heskovits & Melville Herskovits 1947). Cantei-o em 1977, em São Luís, para um filho de santo que morava em Belém e este o reconheceu, confirmando que ele é conhecido nos terreiros de pajelança do Pará.

Além do lirismo das imagens, o texto alude diretamente a um plano místico de entendimento do cosmos e da alma individual. Há, primeiramente, alusão a uma tríade, que por si só nos abriria um vasto campo de investigação de simbologia comparada. Pode-se lembrar aqui, por exemplo, a idéia da "grande tríade" trabalhada intensamente por René Guénon (1983).

O poder do menor, do mínimo, sobre o maior, é um tema caro a muitas tradições místicas. Uma primeira ressonância simbólica poderia ser encontrada no Evangelho de São Marcos, onde o reino de Deus é comparado a um grão de mostarda: "quando semeado é a menor de todas as sementes sobre a terra; mas, uma vez semeada, cresce e se torna maior do que todas as hortaliças, e deita grande ramos a ponto de as aves do céu poderem aninhar-se à sua sombra" (Marcos 4:31-32). Idêntico simbolismo podemos encontrar no *Chandogya Upanishad*, Cap. 3.14.2-3, ao descrever a alma individual (*atman*) que é a mesma Alma do Universo (*Brahman*): "Esta minha alma (*atma*) que jaz no fundo do meu coração é menor que um grão de arroz ou de cevada, menor que um grão de mostarda, menor ainda que um grão de painço ou que a semente contida num grão de painço; mas é maior que a terra, maior que a região entre a terra e o céu, maior que o céu, maior ainda que

---

tenta induzir o leitor a que também o faça, ativando elementos afins da sua bagagem cultural, recuperando crenças e imagens para ser confrontadas com as do outro, de maneira a lançar e receber luz nesse confronto. Em outras palavras, nenhum dos discursos envolvidos é utilizado para representar o outro, mas os dois são colocados em contiguidade tal como, de fato, ambos os mundos o estão" (Segato 1995a:37-38).



todos esses mundos juntos".<sup>11</sup>

Essa pedra mínima que ilumina pode parecer-se à pedra filosofal dos alquimistas e até mesmo ao centro incontaminado da alma, a "Fünkelein", ou luz interna da alma de que fala Meister Eckhart (como no Sermão *Intravit Iesus in quoddam castellum*, No. 24 da seleção feita por Robert Blakney; Meister Eckhart 1977). Outras referências da mística cristã a essa pedra que brilha podem ser encontradas na prolífica obra de Jacob Boehme, místico alemão do séc. XVII. No seu tratado *Da Encarnação de Cristo*, compara o homem terrestre com o seixo rolado: "Na pedra grosseira e opaca que gira sobre o solo se encontra frequentemente o melhor ouro; aí podemos ver como o ouro brilha na pedra, que é inerte e não sabe que abriga um ouro tão nobre" (1976:152).<sup>12</sup>

Os leitores mais familiarizados com a tradição mitológica hindu poderão associar essa pedrinha diminuta com o *Hiranya garbha*, o embrião de ouro ou útero dourado, imagem do corpo divino instalado no íntimo do coração, espécie de ilha resguardada onde o par mítico Shiva-Parvati copulam eternamente. No mito da Dança de Shiva no Céu, os yogis assim se dirigem a Shiva: "Tu és o átomo, menor que o menor e maior que o maior. *Hiranyagarbha*, o embrião de ouro, que é o centro interno do mundo, nasceu de ti" (Dimmit & Buitenen 1978:202).<sup>13</sup> Outra analogia igualmente possível seria com o *Bindu*, ponto divino, semente de consciência e ipseidade, um dos símbolos básicos da tradição do Tantra budista.<sup>14</sup> E há ainda um lema alquímico clássico que diz o mesmo: *ex infimo totus* - literalmente: do pequeno tudo sai; é o mais ínfimo que captura o imenso.<sup>15</sup>

Já a "aldeia" remete-nos a um dos principais modelos dessa tradição espiritual: o modelo da fortaleza, (ou da cidade, do terreiro), do espaço cercado, que parece referir-se tanto a um centro sagrado exterior, projetado no universo físico, como a um centro interno, a um espaço que a pessoa vai construindo na medida em que pratica a incorporação e a relação dialógica, existencial, com as entidades. Nesse sentido, essa aldeia da jurema pode sugerir o mesmo espaço interno trabalhado pelo grande místico renano: há três pedras em nossa alma-aldeia, diz-nos o juremeiro; e é a parcela menor dessa trindade que nos ilumina. Segundo Ilse M. de Brugger, nos comentários à sua tradução espanhola dos Sermões de Meister Eckhart, esse pequeno castelo também pode ser entendido como "pequena aldeia" da alma (Bruggger 1983:281).<sup>16</sup>

---

11. Os Upanishads, pilares da tradição Vedanta indiana, são o conjunto de textos místico-filosóficos mais antigos do mundo, tendo sido redigidos em torno do séc. VIII A.C. Minha versão desse texto é resultado de uma combinação de duas das traduções mais autorizadas do Chandogya Upanishad: a de Sarvepalli Radhakrishnan, de 1953 (cito a edição de 1974) e a mais recente, de Patrick Olivelle (1996).

12. Logo em seguida, no mesmo tratado, Boehme compara o homem terrestre com a pedra opaca e o sol com o Cristo e conclui: "o homem corrompido é bem terrestre, mas ele retira da eternidade o centro da natureza; ele suspira pelo sol divino porque, antes dele ter sido criado, esse sol entrou na formação do seu ser" (1976:153).

13. Ver também o simbolismo do *Hiranyagarbha* no exaustivo estudo sobre a mitologia shivaita de Wendy Doniger O'Flaherty, sobretudo a sessão do Cap. 3 intitulada *The Golden Seed of Fire* (1981:107-108).

14. Sobre o *Bindu* na tradição tântrica, ver o estudo de Phillip Rawson (1973:71 & passim).

15. Ver *Mutus Liber*, Glossário (Carvalho 1995:132-133).

16. Barbara Kurtz (1992) ampliou o estudo da imagem eckhartiana do "pequeno castelo da alma", investigando sua presença na obra de outros místicos cristãos medievais, como o pseudo-Bernardo, Hugo de São Vítor e

A imagem central é apresentada em forma de paradoxo: a pedra é opaca e passa a ser justamente aquilo que alumia. A pedra que brilha ("alumeia") é também o título de uma das obras principais de um dos grandes místicos cristãos, o flamenco Jan van Ruysbroek, que viveu no séc. XIV: *Van den blinckenden Steen* (Da Pedra Brilhante). Ruysbroek interpreta a pedra branca do Apocalipse de São João (2:17) como uma pedrinha que brilha. Há que observar ainda que é bastante comum o culto às pedras, mas sempre adjetivadas ou personalizadas. Como veremos a seguir, é mais frequente que se fale da Pedra Rainha, da Pedra do Reino, da Cidade das Pedrinhas, etc. O canto à pedra em si, porém, como neste caso, é mais raro.

#### Canto do Caboclo Pedra Preta

Pedrinha miudinha  
de Aruanda ê  
lajeiro tão grande  
tão longe de Aruanda ê  
Pedrinha bonitinha  
de Aruanda ê  
lajeiro tão grande  
tão grande de Aruanda ê

A primeira variante desse canto foi gravada por mim numa sessão de jurema no Recife. A segunda variante foi difundida nacionalmente por Joãozinho da Goméia num disco denominado *Rei do Candomblé*. O Caboclo Pedra Preta era uma das entidades mais famosas de Joãozinho. Contudo, na mesa de jurema do Recife o texto apresentou uma alteração fundamental em uma palavra. Ao dizer "longe" em vez de "grande", a imagem do *multum in parvo*,<sup>17</sup> do poder do pequeno, semelhante ao do canto anterior, ficou ainda mais consolidada: enquanto o grande penhasco, que se destaca na paisagem, distancia-se do reino mítico da Aruanda, a pedrinha é o lajeiro em que posso me apoiar (a rocha do Salmo 18). Certamente a pedrinha é algo oculto, de uma ordem grandeza análoga à da pedra "mais pequena" de que falávamos acima. E não devemos esquecer o próprio nome do caboclo a quem o canto é dedicado: Pedra Preta.

Mesmo conservando a versão de Joãozinho da Goméia, a idéia de uma transformação mística não se desfaz de todo, pois ele estaria afirmando que, no reino de Aruanda, as pedrinhas miudinhas são de fato grandes lajeiros. Em toda a região central do culto da jurema existem muitas pedras grandes que são objeto de culto dos juremeiros. No livro de Gonçalves Fernandes, *O Folclore Mágico do Nordeste*, de 1938, há fotos de duas pedras sagradas na Paraíba, uma em Alagoinha e outra na Serra do Fagundes, em Campina Grande; são ambos locais de peregrinação e devoção, que o autor chama de "pedras-fetichê". As pedrinhas suscitam a possibilidade mágica de um dia voltar ao reino

---

Bernardo de Clairvaux.

17. Outro lema alquímico equivalente ao *ex infimo totus* (ver Carvalho 1995:133).

encantado, aos lajeiros.

No caso dos cultos afro-brasileiros tradicionais, que preservam com tenacidade a raiz simbólica africana (como o candomblé, o xangô e o batuque) a linguagem para se referir a esses espaços míticos é um mais indireta e muito menos formalizada. O mundo do *orun*, da África, de onde vêm os orixás, é mencionado apenas nos rituais e mesmo nesse contexto, há uma inibição formal, em termos de clareza de expressão, que é dada pelo uso restrito da língua portuguesa. Ainda mais difícil se torna dizê-lo nos cânticos, pois estes são cantados em iorubá, idioma que não é mais falado pela comunidade afro-brasileira. Em contraparte, o reino da Aruanda é uma imagem explícita de um espaço mítico, de uma África celeste, ao mesmo tempo individual e coletiva, subjetiva e objetiva, com que os adeptos se propõem entrar em contato. Paralelo, assim, ao modelo da cidade fortificada, surge um outro modelo igualmente muito desenvolvido nessa tradição: o modelo da transformação. É o contato com o reino encantado da Aruanda que permite esse prodígio, da pedrinha virar lajeiro.

Essa pedrinha-lajeiro-de-Aruanda é claramente uma *imago mundi*, equivalente, por exemplo, a outra pedra muito cara aos estudiosos da cultura grega antiga: o *omphalos*, a pedra do oráculo de Apolo em Delfos, que a Pítia tocava e que funcionava como um umbigo do mundo (o *axis mundi* na terminologia já tão difundida por Mircea Eliade).<sup>18</sup> Essa associação simbólica pode crescer para incluir também, pelo lado do lajeiro de Aruanda, outros centros do mundo conhecidos dos estudiosos de mitologia e religiões comparadas: o monte Meru da mitologia hindu; o Montsalvat, da lenda medieval do Santo Graal; o monte Qaf da mitologia persa clássica; e mesmo o bétilo - Beth-El, ou casa de Deus, pedra em que Jacó apoiou sua cabeça para dormir e sonhar com a escada por onde subiam e desciam os anjos (Gênesis 28:11-12).

Enquanto pedrinha, pode ser assimilada ainda à própria pedra do Graal, o *lapis exillius* que aparece no *Parzival* de Wolfram von Eschenbach (1980); e se nos atemos ao seu brilho, podemos associá-lo também ao simbolismo da *Étoile Internelle*, analisada por L. Charbonneau-Lassay.<sup>19</sup> Da pedra do exílio do Graal passamos à pedra filosofal (*lapis philosophorum*) dos alquimistas. O tratado *Summum Bonum*, do alquimista rosacruz Joachim Frizius, condensa os simbolismos tradicionais e cristãos da pedra filosofal: "Esta pedra é Cristo que se tornou nossa pedra angular... Eis a razão pela qual a pedra Aben aparece em forma dupla, isto é, na macrocós mica e na microcós mica".<sup>20</sup> Na mesma linha do canto anterior está o seguinte, dedicado à Mestra Laurinda, que gravei numa mesa de jurema em Recife:

Sou eu a Mestra Laurinda  
Da cidade das pedrinhas

---

18. Sobre o simbolismo do *omphalos*, ver Junito Brandão, *Mitologia Grega*, Vol. II (1987:94-95). De Mircea Eliade, ver, entre outros textos, *Imágenes y Símbolos* (1983).

19. Cf. a discussão da pedra angular por René Guenon (*Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*, 1969:246).

20. O tratado *Summum Bonum* de Joachim Frizius é de 1629; cito-o de Herbert Silberer, *Hidden Symbolism of Alchemy and the Occult Arts* (1971:178).

Já fui moça e já sou velha  
Vou cumprindo minha sina.

Este canto corrobora a existência da **Cidade das Pedrinhas**, outro **poético** espaço sagrado similar à **Cidade da Jurema**, espécie de **Jerusalém Celeste** que permitiu à Mestra de nome Laurinda o crescimento de seu propósito **vital e divino**: **chegar** à velhice plena e **poder** apresentar-se, portanto, como guia de poderes e protetora dos adeptos da jurema.

Canto de Maria Gola

Meu coração é de ouro  
meu pensamento é de prata  
minha vontade é de chumbo  
onde ela cai deixa marca

Meu coração é de ouro  
meu pensamento é de prata  
minha bala é de chumbo  
onde ela cai ela mata

Canto gravado em dois rituais de mesa de jurema no Recife, uma delas celebrada num dos terreiros mais antigos da cidade. Uma adepta do culto disse-me tratar-se de um ponto pertencente a uma mestra da macumba carioca. A gradação de qualidades é aqui descrita de um modo sofisticado, seguindo à risca a simbologia alquímica e a simbologia do mito hesiódico e ovidiano das quatro raças e idades. Lembra igualmente o famoso sonho de Nabucodonosor (Daniel 2.32): "A cabeça era de ouro, o peito e os braços de prata, o ventre e os quadris de bronze; as pernas de ferro, os pés em parte de ferro, em parte de barro."

Esta mesma simbólica está reproduzida num texto persa do século XIV, o clássico sufi *Os Santos dos Derviches Girantes* de Aflâki, que narra a biografia espiritual do grande mestre sufi Djelal ud-Din Rumi, fundador da ordem dos derviches girantes e dos demais membros de sua escola. Há ali referência a um sonho do sultão de Konya, Ala-ud-Din Kaykobad: "Vejo em sonho que minha cabeça é de ouro, que meu peito é de prata pura e que o resto de meu corpo, a partir do umbigo, é de bronze, minhas duas coxas e meus dois pés de estanho" (Aflâki 1978)

Não sei até que ponto a história sufi, datada da Idade Média, foi uma apropriação islâmica de uma história bíblica. Em todo caso, o ponto de jurema inverteu uma parte importante da associação simbólica expressa tanto pelo rei babilônio quanto pelo sultão turco, colocando o peito (lugar do coração) de ouro, enquanto a cabeça (o lugar do pensamento) virou prata. Claro que essa mudança pode ser entendida pelo fato de que as interpretações de Daniel e Baha ud-Din Valad estabeleciam uma relação entre os metais e as descendências dos respectivos reis e sua simbologia mística seguia o modelo

antropomórfico clássico das religiões abraâmicas, plasmado com mais inteireza textual na figura do Adam Kadmon, tal como se encontra no *Zohar*, obra maior da mística judaica<sup>21</sup>. Já a tradição da jurema, pelo que eu saiba, não apresenta essa pretensão totalizadora e antropomorfizante das cosmogonias antigas e relaciona os metais diretamente com as funções espirituais do ser humano, tal como aparecem estruturadas nessa tradição simbólica. As referências a Aflâki e ao *Zohar* são obviamente remotas e muito pouco conhecidas. Quanto à referência ao texto bíblico, há uma possibilidade maior de que alguns adeptos hajam tido acesso a ela para compor essa canção.

Canto de expressão de poder, coloca o coração (o sentimento, o afeto e, por derivação, a própria entrega à entidade, que é realmente muito intensa nessa tradição religiosa) como a mais desenvolvida das funções. Já a vontade é como uma bala, mais densa, mais terrenal e mais letal que o resto. Pesada como o chumbo e distante do coração (pois tem o pensamento para mediar os dois) essa concepção de vontade concorda com a concepção ocidental moderna, de afirmação do ego. Note-se que essa oportunidade de fortalecer o eu, fragilizado por uma vida social atribulada, é um dos temas mais presentes na literatura sociológica e antropológica sobre os cultos afro-brasileiros. O que esse texto faz, então, é expandir enormemente essa verdade sociológica já inteiramente assimilada e difundida em inúmeros estudos sobre os cultos.

O cântico que seguiu imediatamente ao de Maria Gola é igualmente interessante:

O Rosário de Maria  
São balas de artilharia  
Quem combate os inimigos  
Credo em cruz Ave Maria.

Uma idéia certamente rara aparece nesse canto de força: transformar as contas do rosário da Virgem em balas de artilharia. Maria, que não possui um lugar definido no mundo do xangô enquanto tal<sup>22</sup>, passa a ser incorporada no mundo da jurema. Essa imagem é original, pois é comum que Maria seja associada a um escudo de proteção (uma utilização defensiva, ou "pacifista", digamos, da Virgem) e não a uma arma de combate. Aqui, a reza é também uma arma; espiritualidade e guerra estão unidas, pois a reza é uma forma de resistência. Que a doutrina do espírito nem sempre é pacífica foi expressa pelo próprio Jesus Cristo quando advertiu: "não vim trazer paz, mas espada" (Mateus 10:34).

---

21. Ver o tratado *Siphra Di-Zenioutha*, na tradução francesa de Jean de Pauly (*Sepher ha-Zohar*, Vol. IV, 1975) ou na tradução espanhola de Eliphaz Levi (*El Libro de los Esplendores*, 1961).

22. Refiro-me aqui ao culto à Virgem Maria, sem as mediações de suas qualidades sincretizadas com as deusas do panteão, tais como Oxum, Iemanjá, Iansã, Obá, etc.

## Canto de Caboclo Cirilo

A mata virgem **balanceou**  
Cidade do Juremá  
Caboclo Cirilo abaixou no reino  
Saravou **seus** filho  
encruzou gongá.

Belíssimo ponto de umbanda cantado pelo pescador e artesão de Cabo Frio Antonio de Gastão, gravado por Ricardo Gomes Lima em 1987.<sup>23</sup> O texto é paradigmático do modelo de construção do cercado simbólico típico da jurema e da macumba (o "estado", equivalente ao simbolismo do castelo da alma na mística medieval, acima mencionado). Aqui se descreve uma relação de sincronicidade: o caboclo baixa no terreiro, aparece para todos, fisicamente, com o corpo do cavalo; ao mesmo tempo, ele baixa no indivíduo, tomando posse, ainda que parcialmente, de sua consciência. E nesse sentido se pode conceber sua cabeça como um símile da mata virgem, como a cidade do Juremá, o reino encantado dos caboclos, ou como o gongá (templo, espaço sagrado na terra).<sup>24</sup>

O texto expressa assim essa passagem do domínio celeste para o terrestre: Caboclo Cirilo saiu do domínio distante em que se encontrava e, ao descer, fecundou o espaço antes profano do terreiro, tornando-o co-extensivo ao da mata virgem, isto é, transformando-o num gongá.

Do ponto de vista musical, essa melodia é perfeitamente icônica. Os dois primeiros versos descansam na tônica e na terceira da escala maior em que é construída a canção, numa tessitura grave. Quando inicia o terceiro verso modula-se para a sub-dominante e após a palavra "abaixou", que possui a nota mais alta de todas, a melodia vai caindo ou "abaixando" por graus contíguos, reproduzindo iconicamente o processo que se descreve no texto: o Caboclo Cirilo vem do alto, do reino do Juremá, chega ao nível humano, dos seus filhos e finalmente baixa ao nível da terra, do gongá.

Retomando o que disse no início deste texto, penso que a comparação mais própria para Roger Bastide deveria ter sido feita entre as moradas de Santa Teresa e essa cidade do Juremá. Afinal, é o símile da cidade com o castelo interior que está presente nesses dois textos espirituais, e ele não está no candomblé. Haveria inclusive que procurar saber de onde surgiu essa idéia da cidade, ou do estado. E há uma certa linha da umbanda que dá

---

23. A Coordenação de Folclore e Cultura Popular da FUNARTE dedicou um livro à obra desse polímata popular (*Antônio de Gastão, Pescador de Cabo Frio*; Gastão 1989; org. por Ricardo Gomes Lima), falecido logo após a publicação do livro. O original da gravação, cuja cópia me foi gentilmente cedida por Elizabeth Travassos, encontra-se no Núcleo de Música da Coordenação.

24. Esclareço, para os que têm pouca familiaridade com essa tradição, que estou usando jurema, em minúscula, para referir-me: a) a essa forma particular de culto sincrético, extremamente difundida em Pernambuco e na Paraíba; b) à árvore da jurema sagrada (*Pithecolobium tortum*); e c) à infusão, de leve poder alucinogênico, feita com a entrecasca e a raiz da árvore. Por outro lado, o Juremá, ou a Cidade do Juremá (vocábulo provavelmente derivado de juremal, que quer dizer uma mata densa de árvores de jurema) é uma das moradas celestes onde moram as entidades sobrenaturais (sobretudo os Caboclos) cultuadas nos rituais de jurema.

continuidade a esse simbolismo. Além disso, a jurema se pareceria mais com a mística letrada de Santa Teresa que o candomblé também porque exercita a atividade mística de ver, individualizadamente, os seres celestiais ou angelicais - e não somente pela prática do sair de si, do transe, predominante no candomblé.

Essa passagem de um plano a outro é experimentada como uma comoção, um estremecimento, uma revolução na disposição aparente das coisas; enfim, a presença súbita da entidade para todos, no terreiro, é equivalente à possessão, ao transe, visto do ponto de vista da consciência individual. Há um outro ponto de macumba muito similar a esse e que ajuda a esclarecer essa dimensão:

#### Canto de Caboclo Rompe Mato na Linha de Oxóci

Na mata da jurema  
houve um tiroteio  
até sua cabana ela abandonou  
Ô juremeiro, ô juremá  
Seu Rompe Mato me mandou chamar

Ponto gravado por Édison Carneiro no Terreiro de Maria Conga, no Rio de Janeiro, em 1963.<sup>25</sup> Podemos associar o tiroteio deste canto com os relâmpagos na mata virgem no anterior. Seu Rompe Mato se impõe aqui ao chefe e à comunidade de modo análogo a como Caboclo Cirilo se impõe a seus filhos.

Esse tipo de texto permite que se altere a visão corrente entre os estudiosos, de que o mundo do candomblé, do xangô, mais "africano", admite expressão de profundidades espirituais inalcançáveis pela umbanda, entendida em geral como uma versão mais diluída do modelo tradicional de religião afro-brasileira. Talvez seja mais verdadeiro compreender que se trata de estilos diferentes, com seus recursos e potenciais de simbolização próprios. No caso presente, é justamente nos textos em português que se encontra um modo bem mais efetivo e acessível de descrever o espaço incontaminado, o reino sagrado, a fonte original, plena de significado, de onde emana o poder das entidades protetoras dos adeptos.

#### Ponto de Xangô

A porta do céu abriu  
Pai Xangô abençoe este sítio  
Pai Xangô abençoe este gongá  
Subi a serra acompanhando o pai Xangô  
No lugar aonde passa  
Corre água e nasce flor

---

25. Cf. *Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore*, catalogados por Elizabeth Travassos, José Jorge de Carvalho e Maria Aparecida das Chagas Silva, p. 98.

Ponto cantado por Clementina de Jesus. Também altamente lírico, ele dá continuidade a uma estética de expressão do sentimento religioso afro-brasileiro que é comum ao catolicismo. Ele quer dizer, em outros termos, que o sentimento religioso afro-brasileiro assimilou o sentimento cristão e que este passou a ocupar, concretamente, uma parcela de seu repertório expressivo. Obviamente, a espiritualidade cristã não tolera outros aspectos do universo afro-brasileiro, tais como as atitudes de Exus e Pomba Giras. Pelo contrário, Pai Xangô é aqui uma figura facilmente assimilável ao Cristo, a São José, ou a Deus Pai. Seu correlato cristão poderia estar no famoso Salmo 23: "O Senhor é o meu pastor: nada me faltará". Musicalmente, esse tipo de melodia parece-se muito com as melodias dos hinos religiosos cristãos. O texto aponta assim para uma outra dimensão, mais abstrata, do fenômeno do sincretismo, pelo que sei até aqui inexplorada entre nossos estudiosos: o sincretismo nos cânticos e já não apenas nas imagens.<sup>26</sup>

### Canto de Preto Velho

Meu pilão tem duas bocas  
trabalha pelos dois lados  
na hora do aperreio  
valei-me, pilão deitado

Canto gravado por Rita Segato e por mim no terreiro de Mário Miranda, em Casa Amarela, no Recife, em 1976. Texto poderosíssimo, condensa vários planos de experiência numa linguagem metafórica que capitaliza ao máximo o poder da ambiguidade. Antes de discutir as duas bocas do pilão, há que lembrar da existência de dois pilões: existe o pilão grande, ou de tamanho normal, utensílio doméstico que evoca a cozinha da casa do amo onde o Preto Velho e a Preta Velha desempenhavam (historica e miticamente) suas tarefas domésticas. Esse pilão é também associado simbolicamente a Xangô. E há ainda o pilãozinho manual, artefato utilizado exclusivamente no contexto ritual afro-brasileiro para pilar as ervas e outros ingredientes naturais com que se preparam banhos e vários tipos de despachos e poções mágicas. Na qualidade de canto sagrado, portanto, esse texto evoca de entrada o dualismo e a ambivalência do poder divino. O pilãozinho tanto pode trabalhar para o bem (para a proteção do cliente) como para o mal (para causar dano ao inimigo). Na medida, porém, em que o canto fecha com a idéia do pilão deitado, pode indicar a volta à unidade e ao equilíbrio estável; como se dissesse: por necessidade sou ambíguo, mas essencialmente sou uno.

Ainda dentro desse plano mais abertamente espiritual, o texto mostra o lado mais aguerrido, desafiante do arquétipo do Preto Velho, geralmente tido como exemplo da passividade e da resistência pacífica. Além disso, é paradigmático de uma série de conteúdos da psicologia social brasileira, no momento em que a linguagem de poder se desloca do plano espiritual para o mundo das relações sociais e raciais de discriminação: o

---

26. Amplio aqui a linha comparativa que desenvolvi num ensaio anterior sobre idéias e imagens sincréticas (Carvalho 1994b).



sujeito poético está preparado para o que der e vier e tanto se dispõe para o bem, para o convívio pacífico como para o conflito aberto, para o enfrentamento, caso se veja desafiado, pressionado, discriminado ou encurralado.

Ampliando seu quadro polissêmico, é possível identificar uma alusão sexual bastante evidente no texto, que sugere um modo de viver aberto tanto à heterossexualidade quanto à homossexualidade. Instado o sujeito poético a posicionar-se no campo das identidades sexuais, opta por um distanciamento estratégico, por uma neutralidade, uma imparcialidade onde não há lugar para a omissão: na hora do aperreio (do "arrepio", da excitação, isto é, da "necessidade" sexual), é capaz de funcionar como passivo e como ativo. Admitindo ser a heterossexualidade o seu lado aparente, convencional, avisa que conta com Pilão Deitado para fazer frente ao aperreio, assumindo a inversão. Essa dimensão de significado é coerente com a notória abertura dos cultos à bissexualidade e ao trânsito sexual em geral.<sup>27</sup>

Contudo, este texto reflete também outro aspecto da espiritualidade afro-brasileira: o da integração do bem e do mal. O ser que se constrói com essa visão de mundo não é um ser exclusivamente bom no sentido cristão do termo; além disso, do ponto de vista da educação da alma, a ambiguidade é ainda mais extrema, pois alude a um distanciamento das qualidades opostas da psique individual e também a uma atitude "guerreira", dinâmica, da alma, em tudo distante do "dejamiento" de Miguel de Molinos e dos outros alumbrados espanhóis, influenciados pelos xadilis de Ibn Abbad de Ronda, ou do "desinteresse", ou "desprendimento" (a famosa *Abgescheidenheit*, ou *Gelassenheit*, de Meister Eckhart.<sup>28</sup>

Na mesma medida em que esse texto se distancia dos valores cristãos, também a melodia é mais distante do padrão melódico convencionalmente tonal com que se constrói a maioria dos cantos cristãos.

#### Canto de mesa de jurema

Vamo-nos embora  
para a nossa aldeia  
levantá os caboclo guerreiro  
para a juremeira

Bebe, bebe vinho  
em qualquer lugar  
levantá os caboclo guerreiro

---

27. Sobre a androginia constitutiva dos cultos afro-brasileiros, ver o estudo de Rita Segato (1995).

28. O "dejamiento" era a doutrina de Miguel de Molinos e de outros alumbrados, como Juan de Valdés, os quais propunham um silêncio e uma quietude tão radicais que negavam, não só a imagem, mas até a palavra, devendo a oração ser completamente silenciosa. O molinosismo, provavelmente influenciado pela mística muçulmana, é a linha mística cristã mais próxima do esvaziamento da mente proposto na meditação do soto zen de Dogen. Sobre Ibn Abbad e a seita dos xadilis, ver os ensaios de Miguel Asín Palacios (1941 e 1944). Sobre o "desinteresse" (*Abgeschiedenheit*, ou *Gelassenheit*, conceito apropriado no séc. XX por Martin Heidegger) de Meister Eckhart, ver o tratado "O desprendimento", na edição brasileira (Eckhart, 1991).

para o Juremá

No jardim das flores  
onde os caboclo mora  
levantá os caboclo guerreiro  
vamo-nos embora

Este canto, para fechar um ritual de mesa ("levantar o estado" é a expressão local) numa sessão de jurema do Recife, ainda extremamente fiel ao mundo do catimbó dos anos trinta descrito por Câmara Cascudo, menciona o paraíso da juremeira e do Juremá. Destaque especial merece, porém, a imagem do jardim das flores, outro símbolo do centro do mundo bastante difundido em muitas tradições religiosas. Podemos lembrar aqui, dado o caráter pacífico e benigno da imagem da aldeia da juremeira, a descrição do *Tyr na N'Og*, a Terra da Eterna Juventude, ou a Planície Amena, da mitologia irlandesa clássica.<sup>29</sup> Parece tautológico, senão pueril, a princípio, falar de um jardim de flores, quando a idéia da flor parece já contida na idéia de jardim; contudo, há que lembrar que existem jardins de pura folhagem e ainda que a maioria dos jardins exhibe uma mistura de folhas e flores. Um jardim exclusivamente de flores não é pois um pleonasma; pelo contrário, é algo difícil de conseguir, justamente porque as flores são mais facilmente percíveis. À semelhança do jardim do paraíso, portanto, essa imagem passa a idéia de um instante de eternidade. É justamente na boca do sertão, espaço da aridez e dureza, que o caboclo (humano, mítico, divino) constrói um oásis espiritual. O vinho que aqui se bebe, o vinho da jurema, é da mesma família do vinho celebrado por Omar Khayyam no seu famoso *Rubayat*: o vinho do êxtase místico.

Canto de pajelança

A rã preta é dourada  
mas eu moro é no balseiro  
do olho d'água.

Canto para caboclo cultuado em uma cerimônia de cura, no terreiro de mina chamado Casa de Fanti Ashanti, em São Luís, gravado por Rita Segato e por mim em 1977. Segundo o pai-de-santo Euclides Ferreira, aqui se celebra o espírito de uma rã, a qual assumiu o estatuto sobrenatural de um encantado, o que aponta para a influência, no tambor de mina, da pajelança indígena do Norte do país, tradição espiritual de tipo chamânico. Trata-se do texto mais extraordinário, entre as centena de cantos que conheço de toda a tradição afro-brasileira. A idéia, de uma complexidade desafiadora, é construída sobre antíteses que obedecem a uma estrutura simbólica perfeita, se vista à luz da mística

---

29. Sobre o *Tyr na N'Og* irlandês, paraíso além do Oceano, também chamado de *Mag Mell* (Planície Amena), ver o ensaio de Jan de Vries, *La Religion des Celtes* (1977:237). Note-se que a própria Irlanda foi também construída como outro símbolo do Éden, pois o seu nome celta, *Erin*, significava a Ilha Verde, ponto incontaminado e pleno de magia da geografia humana.

universal ou da Alquimia. A rã preta (o inferior) é a mesma superior (a rã dourada); e eu moro num balseiro (mangue) que é puro, de água cristalina (o olho d'água). Dito em terminologia alquímica clássica, a rã preta é a *opus nigrum*, a matéria imperfeita, degradada, que é submetida à putrefação; e a rã dourada é a *rubedo*, a obra em vermelho, ou carmesim dourado, que é o ouro resultante do final do processo. Assim, a mesma *prima materia*, bruta e densa (a rã preta), é o mesmo *lapis philosophorum*, rã dourada, realização final da obra de transmutação<sup>30</sup>. No emblema V do clássico tratado *Atalanta Fugiens* (Atalanta Fugitiva), de Michael Maier, de 1612, a rã preta é levada ao seio de uma mulher para que dele retire, numa operação simbolicamente análoga à aqui descrita, o puro leite branco (Maier 1970).

A mente analítica teria separado os dois processos: a rã preta mora no balseiro e a rã dourada mora no olho d'água. O autor, porém, imbricou, via paradoxo, essas disposições clássicas, propondo uma integração que lembra a figura do Tao, onde o branco se imiscui no negro e o negro se imiscui no branco, fundindo definitivamente suas essências originais. Esse balseiro que é do olho d'água lembra ainda a relação entre o lodo e o lótus, tão central na mística budista: quanto mais lama, maior o lótus em que nascerá o Buda.

#### Canto de cura para o Caboclo João Navalheiro

Sou João, sou João eu sou Guerreiro  
Sou João, sou João eu sou Guerreiro  
Entre serras e navalhas, aê João  
Sou um Príncipe navalheiro

Canto gravado na mesma ocasião que o anterior, oferece uma esplêndida oportunidade de se exercitar uma leitura musical de um texto de uma canção. O primeiro verso é indiscutivelmente o que se destaca, rítmica e melodicamente e seu valor semântico cresce ainda mais com a repetição integral da frase. O segundo verso mantém uma energia mais ou menos constante, incluindo ainda uma repetição do nome João, que passa a ser central em todo o texto. Já o terceiro verso, ao ser de arremate, num movimento melódico descendente, é cantado com energia de repouso, com dinâmica bem mais fraca e terminando com a nota mais grave de toda a melodia. Dessa forma, o sujeito poético suaviza o escândalo potencial trazido pelo epíteto de navalheiro a um Príncipe, entidade que pertence ao espectro mais nobre e "gentil" do panteão da encantaria do tambor de mina maranhense.<sup>31</sup>

Numa leitura ainda mais detalhada, seria possível considerar esse texto seccionado semanticamente em dois sub-textos. A mensagem aberta, de declaração de força, estaria concentrada nos dois primeiros versos, que passariam uma idéia acabada: sou João

---

30. Para uma discussão mais detalhada da simbologia alquímica clássica, ver meu ensaio *Mutus Liber* (Carvalho 1995).

31. Este canto é análogo, em imaginário mítico, ao seguinte, também dedicado a um encantado nobre da mina: "Eu sou Caboclo Guerreiro\Guerreiro de Alexandria,\Guerreiro é homem nobre,\Filho do Rei da Turquia" (citado em Ferretti 1993:168).

Guerreiro, entidade que faz uso de serras e navalhas. O terceiro verso poderia então aparecer entre parênteses, como se o sujeito fizesse um comentário oblíquo, ou esclarecedor, para quem o escuta. A necessidade de um terceiro é imposta também pela construção harmônica da canção: a melodia da expressão "aê João" traz a suspensão de uma dominante, pedindo portanto mais uma frase para que se realize a resolução tonal.

Outra leitura perfeitamente justa desse texto seria identificar o emprego da figura de retórica conhecida como *litótes*, ou *exadverso*. Como a define Heinrich Lausberg, trata-se de uma "ironia da dissimulação com valor perifrástico, que consiste em obter um grau superlativo pela negação do contrário" (1988:162). Assim como a expressão "não pequeno" pode significar "muito grande", o disfarce melódico e energético do "Príncipe navalheiro" quer indicar tratar-se de um personagem deveras letal, fulminador, violento. Um certo oxímoron presente na expressão "Príncipe navalheiro" é disfarçado musicalmente pelo fato das notas para os fonemas de "navalheiro" serem as de menor intensidade de toda a canção.

A poesia apresenta ainda uma gradação da hierarquia dos seres nomeados, numa espécie de cadeia de emanação neoplatônica invertida: no primeiro verso está João, nome de um homem comum, representando o plano sub-lunar; e no último, um Príncipe encantado, entidade cujo campo semântico é em geral positiva, com seu atributo de ser letal, culmina o plano extra-lunar ou celestial, que é a meta buscada por esse canto sagrado. Quando esse impulso místico ascensional parecia completado, regressa-se abruptamente à parte mais densa do plano sub-lunar, com a última palavra, "navalheiro", que é o objeto do eu elíptico do último verso transformado poeticamente em epíteto sagrado.

#### Canto de Pomba Gira

Essa puta é minha  
e inguém toma  
quem quiser puta gostosa  
vai buscar na zona.

Canto gravado por Rita Segato e por mim em Brasília, num terreiro de umbanda, em 1991. É compreensível que este texto desperte aos leitores pouco expostos a uma simbólica sagrada tão crua e direta, o sentimento conhecido pelo termo Pali de *samvega*, que Ananda Coomaraswami traduz pela expressão "choque estético": "*Samvega* refere-se à experiência que se pode sentir diante de uma obra de arte quando somos golpeados por ela, como um cavalo pode ser golpeado com um chicote" (Coomaraswami 1977:182). Uma vez recobrados desse golpe inicial do *samvega*, o texto nos convida a meditar sobre a simbólica da zona de meretrício e da prostituta. Para mim, uma de suas perplexidades está em que, em princípio, a prostituta pertence a todos; por que o sujeito pretende apossar-se dela sozinho? Na zona estão inúmeras mulheres; quem sabe procurar, terminará por encontrar a sua "puta gostosa" lá. O texto, além de elogiar a Pomba Gira, ressalta-lhe os atributos de gostosa possivelmente assinalando a necessidade de individuação, de encontro com o desejo pessoal.

Enquanto achamos que a pessoa não desenvolveu a capacidade de sintonia, para individuar-se, pode-se dizer que a puta é de todos; no momento em que se deu esse reconhecimento, a puta passa a ter dono. A puta apresenta a estrutura de uma imagem

arquetipal, ocupando o lugar do princípio geral de identificação. A zona, então, passa a ser um espaço parecido com o reino das mães do *Fausto* de Goethe, lugar onde habitam todos os arquétipos em estado de potencial.<sup>32</sup> Lugar da pluralidade, do trânsito, da miragem provocada pela sedução, e também lugar do abandono, da servidão e do desafio para o encontro verdadeiro. Lugar de *maya*, do véu da ilusão e ao mesmo tempo da possibilidade de superação da ilusão. Quem pode dizer: "essa puta é minha e ninguém toma" é porque se achou, encontrou-se em algum nível; foi capaz de transformar a zona num lugar de individuação. Todos os homens e todas as mulheres possuem uma Pomba Gira - no caso, o sujeito poético (obviamente, independente do seu sexo biológico ou da sua orientação sexual) encontrou a sua.

O autor parece dizer que encontrou a Pomba Gira na zona. Uma palavra-chave do texto é a palavra "buscar". Seguindo a linha interpretativa proposta, podemos afirmar que não se encontra puta gostosa de graça, nem se pede a dos outros. Aceitar a puta é aceitar plenamente a dimensão interna, a verdade do si mesmo, e isso é tarefa de cada um, onde nenhuma ajuda externa vale. Em suma, a possessividade da prostituta de que se fala não é da ordem da sexualidade concreta, mas uma alegoria - extremamente original e a mais ousada, sem dúvida, de quantas já recolhi nas inúmeras tradições religiosas que pesquisei-do centramento psíquico, da certeza advinda de uma experiência espiritual transformadora.

Este texto é também uma rara celebração do prazer - num mundo onde não há repressão, a "puta gostosa" é algo positivo, desejável, isento de qualquer noção de pecado ou vergonha - uma utopia do prazer é aqui delineada e a zona passa a cumprir um papel simbólico equivalente ao da cidade das pedrinhas, do jardim das flores, do *Tyr na N'Og* irlandês.

Dada a milenar repressão das imagens sexuais nas tradições monoteístas (quer seja no cristianismo, no judaísmo e no islamismo), foi previsivelmente nas tradições orientais que pude encontrar poemas místicos de algum modo equivalentes à linguagem sexual explícita desse canto de Pomba Gira. Darei dois exemplos da fase clássica do budismo lamaista. O primeiro é um poema de Drukpa Kunley, grande yogi tântrico tibetano do século XVI, tido na história como um místico louco e libertino. Eis a oração que ensinou a um velho solitário para que se livrasse da roda do *samsara* (o círculo das encarnações):

Refugio-me no pênis flácido do velho,  
ressecado pela raiz, abatido como uma árvore morta.  
Refugio-me na vagina flácida da velha,  
desmoronada, impenetrável, murcha como uma esponja.  
Refugio-me no bastão viril do jovem tigre,  
orgulhosamente ereto, indiferente à morte.  
Refugio-me no lótus das jovens,  
fazendo-as gozar com ondas de felicidade,  
libertando-as da inibição e da vergonha.<sup>33</sup>

---

32. Para uma interpretação do mito das Mães no *Fausto* (provavelmente o único mito original criado por Goethe na sua obra-prima), ver o ensaio de Harold Janz, *The Mothers in Faust. The Myth of Time and Creativity* (1969).

33. Traduzido da edição espanhola de Drukpa Kunley (1988:133).

Outro poema compatível com esse imaginário da zona de meretrício como metáfora espiritual é o seguinte, do famoso e polêmico Sexto Dalai Lama, o monge Lobsang Tsang Gyatso, que reinou no Tibete nos últimos anos do século XVII. Lobsang deixou inúmeros poemas sobre suas experiências de buscas amorosas nos bordéis de Lhasa, entre eles o seguinte, que menciona o quarteirão Litang:

Empresta-me tuas asas,  
pássaro branco,  
não irei longe.  
Darei uma volta pelas ruas do prazer  
e logo hei de regressar.<sup>34</sup>

Os textos acima exemplificam perfeitamente a especificidade dos cultos tidos como mais sincréticos, como é o caso da umbanda, da macumba, da jurema, do catimbó. Na umbanda, por exemplo, muitos textos apresentam essa transposição de domínio, do prosaico para o sublimado, do profano para o sagrado; todos os valores terrenos são trocados e a verossimilhança com a vida cotidiana e sua moral reguladora dos comportamentos sociais e morais acaba tornando-se uma barreira para disfarçar, ou mesmo ocultar, o significado místico, ou esotérico, dos cantos. O seguinte canto de Ogum, por exemplo, lança mão dos valores morais profanos tido como positivos para celebrar sua hierofania:

Ogum não devia beber  
Ogum não devia fumar  
E na fumaça ele é a nuvem santa  
E na cerveja é espuma do mar

Ponto recolhido por mim no Recife, numa festa de jurema num terreiro de nação Xambá. Há um fundo profano, de valor ambíguo, sedutor aos olhos dos que se pautam pela etiqueta social promovida pela publicidade internacional e condenável pelo Ministério da Saúde, que adverte que fumar faz mal ao corpo; e há um outro fumo, sagrado, que nos liga à pajelança indígena, uma das grandes matrizes simbólicas desse imaginário. Idêntica dualidade nos é colocada em relação à cerveja: álcool profano, por um lado cheio de glamour e de promessas de momentos felizes com os amigos e por outro lado responsável pelo declínio físico, moral e profissional de milhares de pessoas; e imagem estetizada da espuma do mar, símbolo poético do umbral entre os estados do ser e da conexão com os espaços extra-lunares.

Muitas das entidades ditas de esquerda apresentam o lado destrutivo, mortífero, de quem rompe com todas as ligaduras, altera a ordem prevista do signo das coisas, transformando o bom em ruim e o ruim em bom, desfazendo assim os liames do circuito

---

34. Traduzido da edição espanhola de Alexandra David-Neel (1969:112).

estabelecido e em geral enrijecido das coisas. Esse lado de destruidor dos laços convencionais está bem expresso no seguinte ponto de Mestre Zé Pelintra:

Matei pai, matei mãe  
matei padrinho e madrinha  
matei um aleijado  
e mais um cego no caminho.<sup>35</sup>

Uma conexão possível seria com o Evangelho segundo São Mateus, em que Jesus anuncia: "não vim trazer paz, mas espada; vim causar divisão entre o homem e seu pai, entre a filha e sua mãe e entre a nora e sua sogra" (10:34-35).

Há paralelos possíveis também dessa simbologia com a da deusa hindu Kali, a devoradora. Eis um pedaço de um hino a Kali, traduzido para o inglês pelo grande estudioso do tantrismo, Sir Arthur Avalon:

Auspiciosa Kali do cabelo desgrenhado,  
os cantos de tua boca derramam torrentes de sangue.  
Os que recitam teu canto detróem seus inimigos  
e submetem os três mundos aos seus desejos.<sup>36</sup>

Eis ainda o Verso 3 de uma outra oração a Kali, também traduzida por Sir Arthur Avalon:

Ela, que tudo vê,  
que é pintada com os cadáveres de duas crianças  
penduradas como brincos de suas orelhas.  
De enormes dentes, uma grande língua vermelha de sangue  
balançando  
e uma taça de crânio humano na mão.<sup>37</sup>

Nesses últimos exemplos, mais uma vez, trata-se obviamente de um sacrifício alegórico, pura metáfora, longe de qualquer realidade imediata; um sacrifício, enfim, que fala de um poder e uma ordem claramente sobrenaturais, tão arbitrários em sua autonomia que são facilmente capazes de transcender as dualidades colocadas pela ordem humana.

Finalmente, um exemplo de um dos simbolismos mais difundidos e controvertidos de Exu: o seu lado maléfico, não integrado à harmonia cósmica, expressa poeticamente

---

35. Citado em *Catimbó*, de Oneyda Alvarenga (1949:143).

36. Traduzido da edição inglesa de Arthur Avalon (1953:40).

37. Id. 1953:50).

pelos cantos que descrevem os reinos da jurema.

### Canto de Exu

Exu que tem duas cabeças  
ele faz sua gira onde quer  
mas uma é Satanás do Inferno  
e outra é de Jesus Nazaré  
mas uma é Satanás do Inferno  
e outra Tranca Rua de Fé  
mas uma é Satanás do Inferno  
e outra é a Pomba Gira de Fé  
mas uma é Satanás do Inferno  
e outra é Jesus lá do Céu.<sup>38</sup>

Este canto desafia a maioria das interpretações vigentes das religiões afro-brasileiras, que em geral tendem a ver, nos textos onde o lado maligno das entidades é mencionado, apenas a sua capacidade de integrar princípios opostos. Semanticamente, ele pode ser apreendido como o inverso do canto da rã preta. Enquanto aquele texto aponta para uma integração de tipo taoista das qualidades polarizadas, este enfatiza o caráter irreconciliável das paisagens do mundo a serem percorridas. Mais do que inverso, pode ser ainda assimilado como o inverso simétrico, quando nos damos conta de que Jesus de Nazaré possui um valor equivalente ao dos Exus - de Tranca Rua e da Pomba Gira. Enfim, pode-se "salvar", por assim dizer, os dois Exus (tanto o masculino como o feminino), em termos de uma integração de qualidades; porém, não há modo de salvar Satanás, que sempre há de opor-se ao princípio crístico, por mais que ele se abra para a ambiguidade e mesmo para a violência. Grande exemplo, portanto, da ambivalência divina, não da ordem da *coincidentia oppositorum*, como sói mais do gosto de muitos analistas, porém da dualidade radical.

### III. Considerações finais

Conforme indiquei no início, minha intenção foi simplesmente propor uma nova recepção dos de alguns textos religiosos afro-brasileiros que tentasse fazer justiça ao que acredito ser sua dimensão fundamental, qual seja, textos que refletem a experiência mística dos fiéis dos cultos. As associações e comparações que apontei com outras tradições espirituais letradas são apenas um esboço de um programa muito mais minucioso de mística comparada - não pretendem ser definitivas nem exaustivas e poderão eventualmente abrigar outras hermenêuticas distintas da que proponho. Enfatizo apenas

---

38. Ponto recolhido por mim numa casa de jurema no Recife, mas conhecido também em Brasília, no Rio de Janeiro, em São Paulo e mais lugares.



que é na contraposição horizontal das experiências- ou seja, na exploração analítica das relações verticais entre o homem e o transcendente - onde os textos místicos de todas as tradições religiosas se encontram.<sup>39</sup>

Como bem sugere Michel de Certeau, toda tradição mística pressupõe uma topografia própria, com suas regiões, categorias sociais, tipos de grupos, formas de trabalho (1992:21). No caso dessa mística afro-brasileira cantada em português, um ingrediente básico de seu desenvolvimento pode ter sido a ruptura de códigos que, aliada a um certo afrouxamento generalizado das ortodoxias no Brasil permitiu a ousadia expressiva, o exercício livre da imaginação. E aqui entram também vozes muito diferenciadas, ainda que distantes da elite social que controla a auto-imagem do país; em sua maioria, os adeptos da jurema, do candomblé de caboclo, da mina, do catimbó, da pajelança e mesmo da umbanda, são pajés, mestres e pais de santo analfabetos ou de pouca escolaridade, pessoas que beberam quase exclusivamente das tradições orais; em menor grau, comparecem também escritores, poetas, compositores de música popular e demais membros da classe média, sobretudo suburbana, incluindo aqueles que poderiam ser rotulados de intelectuais orgânicos do movimento umbandista. De qualquer forma, é o espaço popular que conduz essa tradição de contato com o sagrado e ainda impede, por enquanto, sua domesticação ou sistematização teológica.

Assim, por trás do pequeno *corpus* acima comentado, ressoam evidentemente um sem número de influências simbólicas e mitológicas que condicionam a experiência religiosa dos adeptos e sua expressão poética: a liturgia católica, sobretudo com os códigos do chamado "catolicismo popular"; a "cultura bíblica" da raiz protestante no Brasil; tradições de uso ritual da jurema e dos torés dos grupos indígenas do Nordeste; tradições dos caboclos amazônicos, que difundem o vasto mundo da encantaria; várias tradições poético-musicais afro-brasileiras que se desenvolveram paralelamente à reintegração dos cultos religiosos, tais como a capoeira, o maculelê, o maneiro-pau, o reisado, o Congado, a pomba, o candombe, o terecô, etc; e uma simbólica, mais abstrata, das religiões afro-brasileiras, no intento de passar para a língua portuguesa mitemas mais característicos dos orixás. Toda essa rica intertextualidade está presente neste *corpus*, de um modo apenas implícito devido ao limitado escopo do presente trabalho. Espero haver pelo menos indicado um caminho para o seu reconhecimento.

---

39. Dois trabalhos publicados anteriormente na Revista e que guardam similaridade, portanto, com meu projeto, são o já citado ensaio de Otávio Velho sobre a cultura bíblica popular (Velho 1987) e a discussão de Rita Segato sobre o paradoxo do relativismo frente o sagrado (Segato 1992).

## BIBLIOGRAFIA

- AFLÂKI, Shams-ud-Din Ahmed *Les Saints des derviches-tourneurs*. Trad. de C. Huart, 2 vols. Paris: Sindbad, 1978.
- ALVARENGA, Oneyda *Catimbó*. Registros Sonoros de Folclore Musical Brasileiro III. São Paulo: Discoteca Pública Municipal, 1949.
- ANDRADE, Mário *Música de Feitiçaria no Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963.
- ASÍN PALACIOS, Miguel Un Precursor Hispanomusulmán de San Juan de la Cruz. Em: *Huellas del Islam*. Madri: Espasa-Calpe, 1941.
- \_\_\_\_\_. Shadilíes y Alumbrados, *Al-Andalus*, Vol. 10, 321-345, 1944.
- ATHANASSAKIS, Apostolos *The Orphic Hymns*. Missoula: Scholar Press, 1977.
- AVALON, Arthur *Hymn to Kali. Karpuradi-Stotra*. Madras: Ganesh & Co., 1953.
- BASTIDE, Roger *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Livraria Pioneira\ EDUSP, 1971.
- \_\_\_\_\_. El "Castillo interior" del negro. Em: *El Sueño, el Trance y la Locura*. Buenos Aires: Amorrortú, 1976.
- BERLEWI, Marian (org) *Encyclopédie des Mystiques*, 4 Vols. Paris: Seghers, 1977.
- BINGEMER, Maria Clara A sedução do sagrado, *Religião e Sociedade*, Vol. 16, Nos. 1-2, 82-93, 1992.
- BOEHME, Jacob *De l'Incarnation de Jésus-Christ*. Milão: Sebastiani, 1976.
- BRANDÃO, Junito *Mitologia Grega*, Vol. II. Petrópolis: Editora Vozes, 1987.
- CÂNDIDO, Antonio *Literatura e Sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1976.
- CARVALHO, José Jorge A Força da Nostalgia: A Concepção de Tempo Histórico nas Religiões Afro-Brasileiras Tradicionais, *Religião e Sociedade*, Vol. 14, No. 2, 36-61, 1988.
- \_\_\_\_\_. Jurema. Em: *Sinais dos Tempos. Diversidade Religiosa no Brasil*, 131-138. Rio de Janeiro: Instituto de Estudos da Religião, 1990.
- \_\_\_\_\_. Características do Fenômeno Religioso na Sociedade Contemporânea". Em: Maria Clara.
- Bingemer (org), *O Impacto da Modernidade sobre a Religião*, 133-195. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Cantos Sagrados do Xangô do Recife*. Brasília, Fundação Cultural Palmares, 1993.
- \_\_\_\_\_. O Encontro de Velhas e Novas Religiões. Esboço de uma Teoria dos Estilos de Espiritualidade. Em: Alberto Moreira e Renée Zicman (orgs), *Misticismo e Novas Religiões*, 67-98. Petrópolis: Vozes\USF-IFAN, 1994a.

\_\_\_\_\_ Idéias e imagens no mundo clássico e na tradição afro-brasileira. Para uma nova compreensão dos processos de sincretismo religioso, *Humanidades*, Vol. 10, Nº1, 82-102, 1994b.

\_\_\_\_\_ *Mutus Liber. O Livro Mudo da Alquimia*. São Paulo: Attar Editorial, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara *Meleagro*. Rio de Janeiro: Livraria Agir, 1951.

\_\_\_\_\_ *Catálogo das Gravações do Núcleo de Música do Instituto Nacional do Folclore - Música Folclórica e Literatura Oral*. Rio de Janeiro: FUNARTE\Instituto Nacional do Folclore, 1986.

COOMARASWAMI, Ananda *Traditional Art and Symbolism*. Princeton: Princeton University Press, 1977.

COULIANO, Ian *Out of this World. Otherworldly Journeys from Gilgamesh to Albert Einstein*. Boston: Shambala, 1991.

DAVID-NEEL, Alexandra *Textos Tibetanos Inéditos*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1969.

DE CERTEAU, Michel *The Mystic Fable*. Chicago: The University of Chicago Press, 1992.

DIMMIT, Cornelia & J. A. van Buitenen *Classical Hindu Mythology. A Reader in the Sanskrit Puranas*. Philadelphia: Temple University Press, 1978.

DURAND, Gilbert *Les Structures Anthropologiques de l'Imaginaire*. Paris: Dunod, 1969.

\_\_\_\_\_ *Figures Mythiques et Visages de l'Oeuvre*. Paris: Berg International, 1979.

ELIADE, Mircea *From Primitives to Zen*. Londres: William Collins, 1967.

\_\_\_\_\_ *Imágenes y Símbolos*. Madri: Taurus Ediciones, 1983.

FERNANDES, Gonçalves *O Folclore Mágico do Nordeste*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

FERRETTI, Mundicarmo *Desceu na Guma*. São Luís: SIOGE, 1993.

GADAMER, Hans-Georg *Religious and Poetical Speaking*. Em: Alan M. Olson (org), *Myth, Symbol and Reality*, 86-98. Notre Dame: University of Notre Dame Press, 1980.

\_\_\_\_\_ *Aesthetic and Religious Experience*. Em: *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, 140-153. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

\_\_\_\_\_ *De la contribución de la poesía a la búsqueda de la verdad*. Em: *Estética y Hermenéutica*, 111-121. Madri: Editorial Tecnos, 1996.

GARDET, Louis & Olivier Lacombe *L'Expérience du Soi. Étude de Mystique Comparée*. Paris: Desclée de Brouwer, 1981.

GASTÃO, Antônio *Antônio de Gastão, Pescador de Cabo Frio*. Rio de Janeiro: FUNARTE\INF, 1989.

GUÉNON, René *Símbolos Fundamentales de la Ciencia Sagrada*. Buenos Aires: EUDEBA, 1969.

- \_\_\_\_\_. *A Grande Triade*. São Paulo: Editora Pensamento, 1983.
- HAPPOLD, F. C. *Mysticism. A Study and an Anthology*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- HERSKOVITS, Frances & Melville Herskovits *Afro-Bahian Religious Songs*. Record and album notes. Washington: Library of Congress, Music Division, 1947.
- HOGART, R. C. *The Hymns of Orpheus*. Grand Rapids: Phanes Press, 1993.
- JANZ, Harold *The Mothers in Faust. The Myth of Time and Creativity*. Baltimore: The Johns Hopkins Press, 1969.
- KURTZ, Barbara "The Small Castle of the Soul": Mysticism and Metaphor in the European Middle Ages, *Studia Mystica*, Vol. XV, No. 4, 19-39, 1992.
- LA DIVINA LOCURA DE DRUKPA KUNLEY. *Andanzas de un Yogui Tântrico Tibetano del S. XVI*. Madrid: Miraguano Ediciones, 1988.
- LAUSBERG, Heinrich *Elementos de Retórica Clássica*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1988.
- LEVI, Eliphaz Siphra Dzeniutta. Em: *El Libro de los Esplendores*. Buenos Aires: Editorial Kier, 1961.
- MAIER, Michael *Atalante Fugitive (Atalanta Fugiens)*. Trad. de Etienne Perrot. Paris: Librairie de Médecis, 1970.
- MAÎTRE, Jacques Entre mulheres. Notas sobre uma corrente do misticismo católico, *Religião e Sociedade*, Vol. 11, No. 2, 98-136, 1984.
- MEISTER ECKHART O desprendimento, a completa disponibilidade, a total liberdade. Em: *O Livro da Divina Consolação e outros textos seletos*. Petrópolis: Vozes, 1991.
- \_\_\_\_\_. God enters a free soul. Em: *Meister Eckhart. A Modern Translation*. Trad. de Robert Blackney. New York: Harper Torchbooks, 1977.
- \_\_\_\_\_. Intravit Iesus in quoddam castellum. Em: *Tratados y Sermones*. Trad. de Ilse M. de Brugger. Barcelona: EDHASA, 1983.
- MOLINOS, Miguel de *Guia Espiritual*. Ed. de Claudio Lendinez. Madri: Biblioteca Jucar, 1974.
- O'FLAHERTY, Wendy Doniger *Shiva. The Erotic Ascetic*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- OLIVELLE, Patrick *Upanishads*. Oxford: Oxford University Press, 1996.
- PARRINDER, Geoffrey *Mysticism in the World's Religions*. Oxford: Oneworld, 1996.
- QUEIROZ, Maria Elizabeth A Mística da Violência, *Religião e Sociedade*, Vol. 15, No. 1, 34-52, 1990.
- RADHAKRISHNAN, Sarvepalli *The Principal Upanishads*. Londres: George Allen & Unwin, 1953.
- RAWSON, Phillip *The Art of Tantra*. Londres: Thames and Hudson, 1973.
- SANTA BÍBLIA Trad. de João Ferreira de Almeida. Rio de Janeiro: Sociedade Bíblica do Brasil, 1964.
- SANTA TERESA DE ÁVILA *Moradas do Castelo Interior*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1988.

- SEGATO, Rita Um Paradoxo do Relativismo: o Discurso Racional da Antropologia frente ao Sagrado, *Religião e Sociedade*, Vol. 16, No. 2, 114-135, 1992.
- \_\_\_\_\_*Santos e Daimones*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1995a.
- \_\_\_\_\_*Cidadania: Por que não?*, *Dados*, Vol. 38, No. 3, 1995.
- SELLS, Michael *Mystical Languages of Unsaying*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994.
- SEPPER HA-ZOHAR Trad. francesa de Jean de Pauly. 6 Vols. Paris: Éditions G.-P. Maisonneuve et Larose, 1975.
- SILBERER, Herbert *Hidden Symbolism of Alchemy and the Occult Arts*. New York: Dover Publications, 1971.
- TORRANCE, Robert 1994 *The Spiritual Quest. Transcendence in Myth, Religion, and Science*. Berkeley: University of California Press.
- VAZ, Henrique C. de Lima Mística e política: a experiência mística na tradição ocidental, *Síntese*, Nova Fase, Vol. 19, No. 59, 493-541, 1992.
- VELHO, Otávio O Cativo da Besta-Fera, *Religião e Sociedade*, Vol. 14, No. 1, 4-27, 1987.
- VERGER, Pierre *Orixás. Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo*. Salvador: Editora Corrupio, 1981.
- VEZZANI, Vittorino *Le Mysticisme dans le Monde*. Paris: Payot, 1955.
- VON ESCHENBACH, Wolfram *Parzival*. Trad. de A. T. Hatto. Harmondsworth: Penguin Books, 1980.
- VRIES, Jan de *La Religion des Celtes*. Paris: Payot, 1977.

SÉRIE ANTROPOLOGIA  
Últimos títulos publicados

228. CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. *Between Justice and Solidarity: The Dilemma of Citizenship Rights in Brazil and the USA*. 1997.
229. PEIRANO, Mariza G.S. *Where is Anthropology?*. 1997.
230. PEIRANO, Mariza G.S. *Continuity, integration and expanding horizons*. Stanley J. Tambiah (interviewed by Mariza Peirano). 1997.
231. PEIRANO, Mariza G.S. *Três Ensaio Breves*. 1997.
232. CARDOSO DE OLIVEIRA, Luís R. *Democracia, Hierarquia e Cultura no Quebec*. 1997.
233. SEGATO, Rita Laura. *Ethnic Paradigms: Brazil and the U.S*. 1998.
234. SEGATO, Rita Laura. *Alteridades históricas/Identities políticas: una crítica a las certezas del pluralismo global*. 1998.
235. RIBEIRO, Gustavo Lins. *Goiânia, Califórnia. Vulnerabilidade, Ambiguidade e Cidadania Transnacional*. 1998.
236. SEGATO, Rita Laura. *Os percursos do gênero na antropologia e para além dela*. 1998.
237. RIBEIRO, Gustavo Lins. *"O que faz o Brasil, Brazil. Jogos Identitários em San Francisco*. 1998.
238. CARVALHO, José Jorge. *A Tradição Mística Afro-Brasileira*. 1998.

A lista completa dos títulos publicados pela Série Antropologia pode ser solicitada pelos interessados à Secretaria do:

Departamento de Antropologia  
Instituto de Ciências Sociais  
Universidade de Brasília  
70910-900 — Brasília, DF

Fone: (061) 348-2368

Fone/Fax: (061) 273-3264