

Figura 1
Felippe Moraes,
Homenagem a Oxalá,
2020, impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 90 x
60cm cada

É preciso refundar a civilização cujos pilares foram erigidos sobre a areia do individualismo e do materialismo. Um mundo que é assolado por uma grande devastação tem suas entranhas expostas e sua ossatura revela-se quebradiça e oca. A ideia de mito foi cooptada e colonizada pela vulgaridade. Dessa forma, as narrações mitológicas em si foram esquecidas e silenciadas. O sujeito tornou-se objeto e o objeto parece exilado de sua subjetividade.

As narrativas coletivas confundem-se com as pessoais, da mesma forma que as histórias íntimas alimentam a coletividade. Assim, em um processo de cura pessoal, que por sua vez dá lastro ao coletivo, surgiram os trabalhos da série *Eledá* (2020).



Figura 2
Felippe Moraes,
Alegoria de Oxossi,
2020, impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 100 x
80cm

Eledá é um termo de origem Yorubá-Nagô que diz respeito ao ancestral que habita em cada um. Nos cultos afro-brasileiros é regularmente utilizado para referir-se aos orixás que regem a vida e a presença dos seres viventes ou não-viventes: da mesma forma que essa potência habita um lalorixá, habita também um não-iniciado, um cético e um santo, mas também o rio, a pedra e o fogo. Não há separação entre o eu e o todo, o observador e o observado, espírito e matéria.

Na Umbanda compreende-se que seu aprendizado iniciático se dá por meio do contato direto, físico e em constante movimento com aquilo que é, ao mesmo tempo, imanente e transcendente. Os deuses descem para habitar a matéria e comungar dela com a comunidade que os invoca. Da mesma forma, brotam do interior dos inconscientes pessoais e coletivos e manifestam-se nos corpos ao dançar ao som do mesmo atabaque que os fiéis.

Os guias e os orixás não se escondem em um panteão distante e inacessível, um Olimpo ou um céu guardado a chaves por São Pedro. Aruanda, o conceito vagamente equivalente das religiões afro-brasileiras, é um contínuo do mundo. Não há fronteiras e nem portões. Os orixás em seus mitos eram reis, caçadores e guerreiros. Ao mesmo tempo, são as pedreiras, as matas, o mar e os caminhos. Essas condições não se anulam e nem se contradizem, elas se somam e multiplicam, dando continuidade e expansão às suas experiências.

Essa dupla compreensão do orixá como ancestral e força da natureza, nos expõe à possibilidade de sermos herdeiros, carne fresca oriunda do princípio original do cosmos e feitos da mesma matéria e éter que os deuses. Caminhamos sobre o mesmo chão que eles caminharam e, de certa maneira, chão esse que eles mesmos são.

O xamã-autor yanomami Davi Kopenawa, ao relatar as tentativas de evangelização de seu povo por missionários evangélicos quando ainda era criança nos anos 1950 e 1960 descreve suas tentativas de acessar o Deus dos brancos, que vieram a chamar de *Teosi*, da seguinte maneira:

Figura 3
Felippe Moraes,
Alegoria de Ossanha,
2020, impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 100 x
66cm.



"Fechamos os olhos para falar com *Teosi* e não vemos nada. Dirigimo-nos a ele sem nem ao menos saber quem ele é!". É verdade, cada um de nós tentava, no fundo do peito, se dirigir a *Teosi*. Mas por mais que nossos ouvidos estivessem atentos, não ouvíamos nunca suas palavras." (Kopenawa, et al., 2019 p. 260)

Seu relato parece dar corpo aos anseios de lidar com a noção de um deus distante e que insiste em se ausentar. Os *xapiri*, espíritos ancestrais da floresta acessados pelos xamãs yanomamis, tais quais os orixás, apresentam-se em toda sua glória dançando, cantando e em constante movimento, seja numa esfera fenomenológica e/ou onírica. Há uma dimensão física, íntima e humanizada. São deuses pessoais cujas narrativas confundem-se com as nossas próprias pois, nessas teologias, somos partes indissociáveis e, portanto, contínuas do sagrado. O mundo é uma latência do numinoso. Não prescindimos de salvação, porque nunca fomos expulsos da esfera do sagrado.

O *modus operandi* ocidental é fundado na premissa de um Deus supremo, impessoal e inacessível que se esconde em seu mistério e é alcançável pela pretensiosa e incongruente premissa de elevação e distanciamento da matéria e do mundo em que vivemos. Talvez seja esse o fundamento que promova a lógica em que a cultura se distancia, se opõe ou se sobrepõe à natureza. É imperioso, portanto, que refundemos nossa compreensão de que somos um contínuo da existência natural e sagrada. As experiências, pensamentos e manifestações criativas pessoais estabelecem relações recíprocas com a coletividade, assim como entre o imanente e o transcendente.

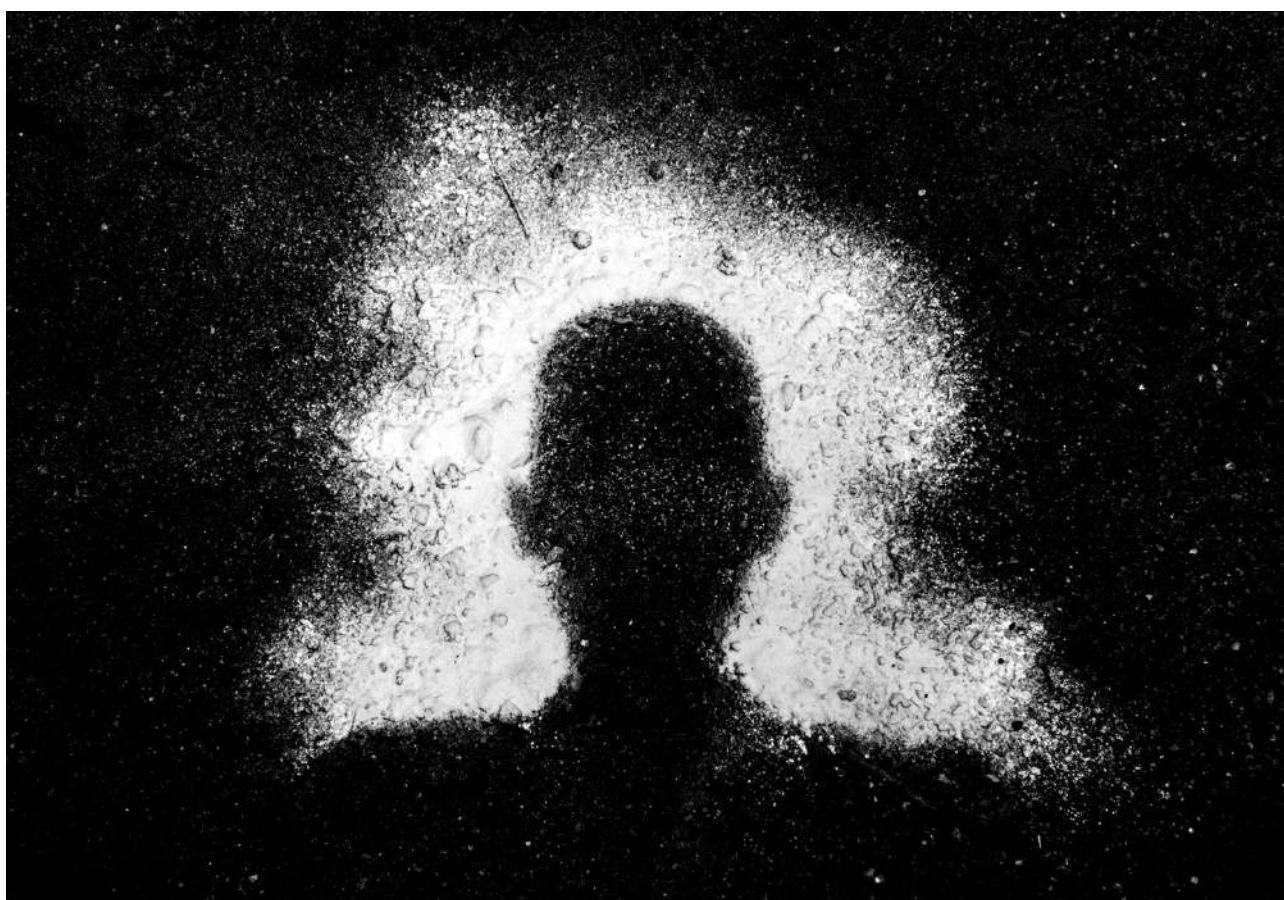


Figura 4
Felippe Moraes,
Eledá, 2020,
impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 62,5 x
90cm.

Nesta acepção de continuidade entre aqui e lá, material e imaterial, minha prática artística vem se configurando de maneira a alimentar e ser alimentada pelo mundo. Em um processo pessoal de crise identitária, estética e conceitual, que coincide com aquela da própria Terra, me propus a refundar a mim mesmo e a esses pilares. E nessa lógica de reciprocidade, propor uma cura pessoal, é também uma empresa em direção à cura de uma parte do coletivo.

Nos trabalhos da série *Eledá* (2020) o corpo é indício, possibilidade e presença do orixá. Partindo da ideia de que esses fragmentos encantados da natureza são e se manifestam no corpo e na matéria, esse mesmo corpo configura-se como veículo narrativo, poético e mitológico da presença do ancestral. Estes são menos esquemas teológicos ou ilustrações do que experiências pessoais e intuitivas da presença do sagrado, com referências mais ou menos precisas e diretas aos mitos do sudoeste do continente africano, mais precisamente nos arredores do Golfo do Benin, onde floresceram as nações que dariam origem ao que hoje cultuamos nas religiões afro-brasileiras.

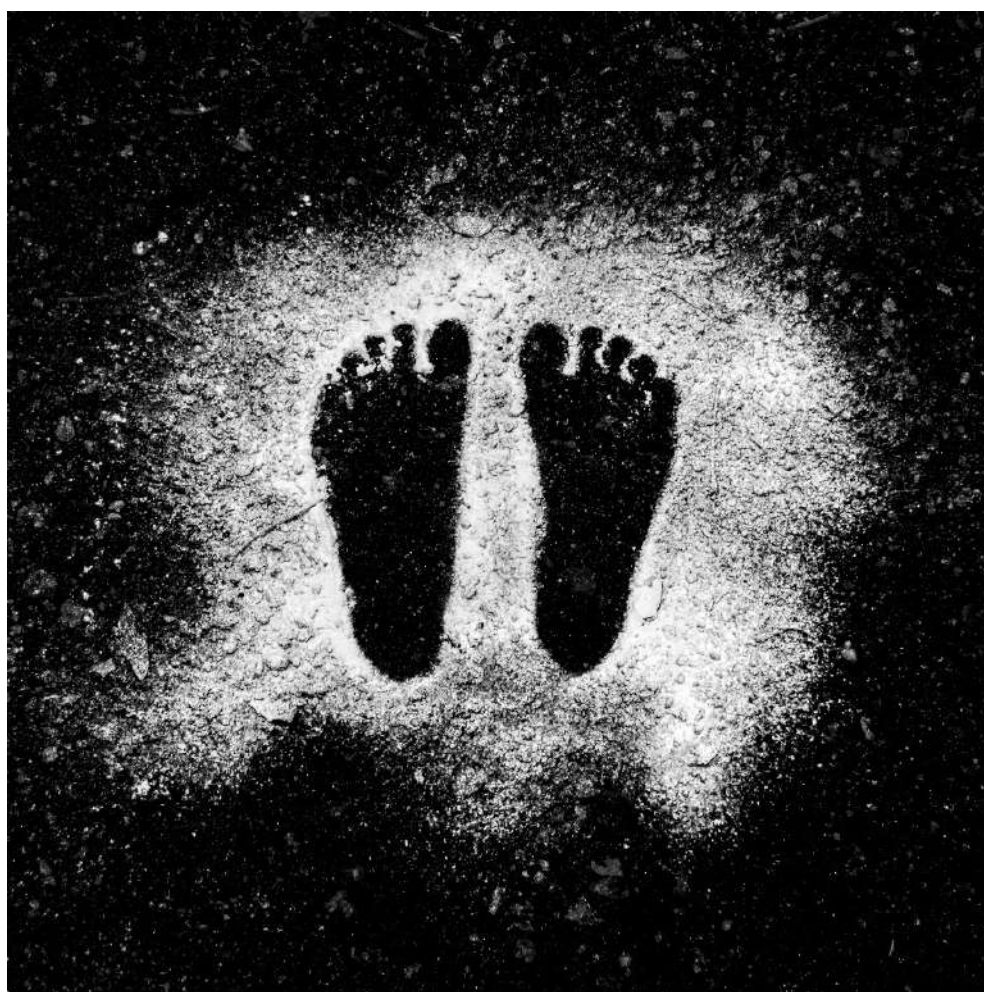


Figura 5
Felippe Moraes,
Alegoria de Oxalufã,
2020, impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 70 x
70cm.

No políptico *Homenagem a Oxalá* (2020) é proposta uma sequência de depuração cromática e conceitual, partindo da tradicional associação desse orixá a uma alvura abstrata e imaculada. A figura das fotografias parte de uma cabeça raspada na primeira imagem, como em um rito iniciático de morte simbólica, para abrir-se em direção a outra experiência de potências espirituais. Nesse caso, criando a sequência de um cabelo

que cresce preto e progressivamente vai clareando, tornando-se branco ao final. Esse procedimento simbólico lida não só com a premissa da temporalidade e envelhecimento, mas também vai ao encontro com o sagrado por meio de uma construção narrativa e pictórica.

Falando sobre essa presença transcendente/imanente, *Eledá* (2020), *Alegoria de Oxalufã* (2020) e *Alegoria de Oxossi* (2020) apresentam cada um, um índice da manifestação narrativa desse sagrado em terra. As ausências que apontam para um corpo indicam a fronteira difusa entre o que é o orixá e o que é o humano. Oxalá, em sua manifestação enquanto o velho e sábio Oxalufã, tem o rastro de seus pés fincados no chão como que a denotar sua passagem por esse solo ou sua presença constante e invisível. De certa maneira como se o sagrado, por mais que habite e seja parte essencial do mundo tangível, só possa ser percebido pelo seu índice, pelos rastros que deixa no mundo, esquivando-se da linguagem descritiva. A noção de alegoria adentra o trabalho como possibilidade de insinuar sua presença, sem a falência característica das tentativas últimas de enquadrar aquilo que, pela própria natureza, escapa à descrição.

Há nesta série um desejo inerente de lidar com o transcendente por meio da própria falência de sua compreensão. Aceita-se a falibilidade de nossa linguagem para dar conta daquilo que nos ultrapassa. Em um movimento Heideggeriano, entende-se que o ser é a pura transcendência que se oculta ao mesmo tempo que se revela no ente, estando sempre no limite da apreensão (Heidegger, 2005). Assim se dá o trabalho *Imino* (2020). A palavra yanomami que intitula a obra quer dizer "marca/rastro de mão" (Kopenawa, et al., 2019). O tríptico denota essa presença que não se faz clara seja como um processo de materialização, dissolução ou de suspensão intermediária desse movimento no tempo e no espaço.

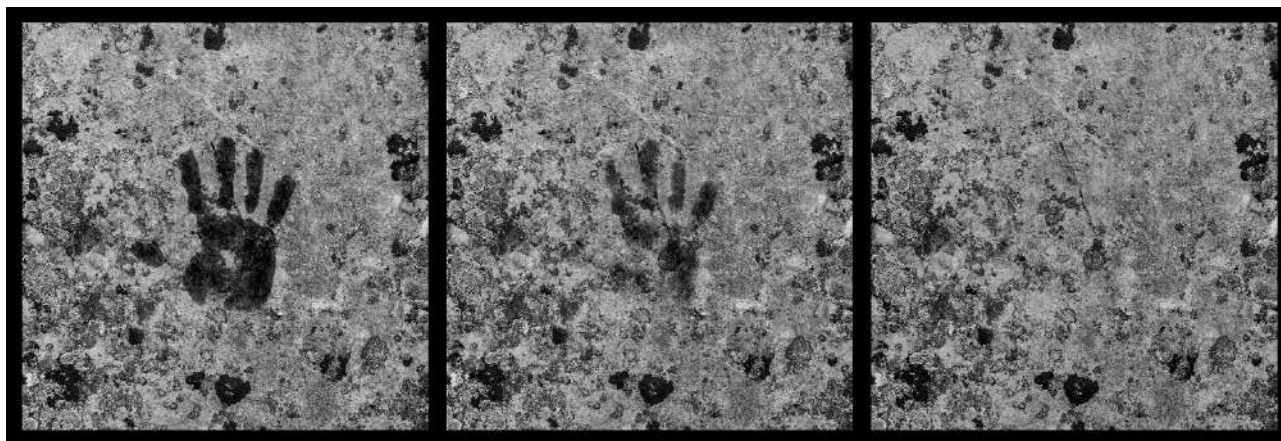


Figura 6
Felippe Moraes,
Imino, 2020,
impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 70 x
70cm cada.

Em *Orixá* (2020) é apresentado o sinal da palavra "orixá" em Libras. A elegância crua do gesto amplia a leitura do vocábulo em si, transformando-o numa gestualidade que, a despeito da precisão linguística característica de um sinal, abre-se à possibilidade de configurar-se como um símbolo, com todas as polissemias que se desdobram a partir deste. A ação do corpo, transformada num díptico de fotografia, referencia não só as tradicionais franjas que cobrem os olhos dos orixás nas indumentárias do candomblé, como também a esse movimento do sagrado de dar-se retirando-se, sem nunca revelar-se por inteiro. Um movimento similar se dá também em *Saudação a Xangô* (2020), em que é constantemente reencenado o gesto que se faz com os punhos cerrados sobre a testa e a nuca para reverenciar o orixá da justiça, das pedreiras e dos trovões.

Estes trabalhos, portanto, pretendem devolver o sagrado ao seu lugar de experiência sensorial, simbólica e mitológica. Os deuses ancestrais relacionam-se intimamente com os entes humanos e não humanos, vivos ou mortos, viventes e não-viventes como um membro da família, um núcleo tribal que afirma e potencializa as experiências do grupo ou do indivíduo. *Eledá* surge como a possibilidade de ampliar a percepção e a compreensão da experiência do sublime não em esquemas teológicos, mas por meio da narrativa e da experiência corporificada do transcendente, ao mesmo tempo que promove o seu acesso através da sensualidade do corpo e da liberdade delirante do onírico.

...

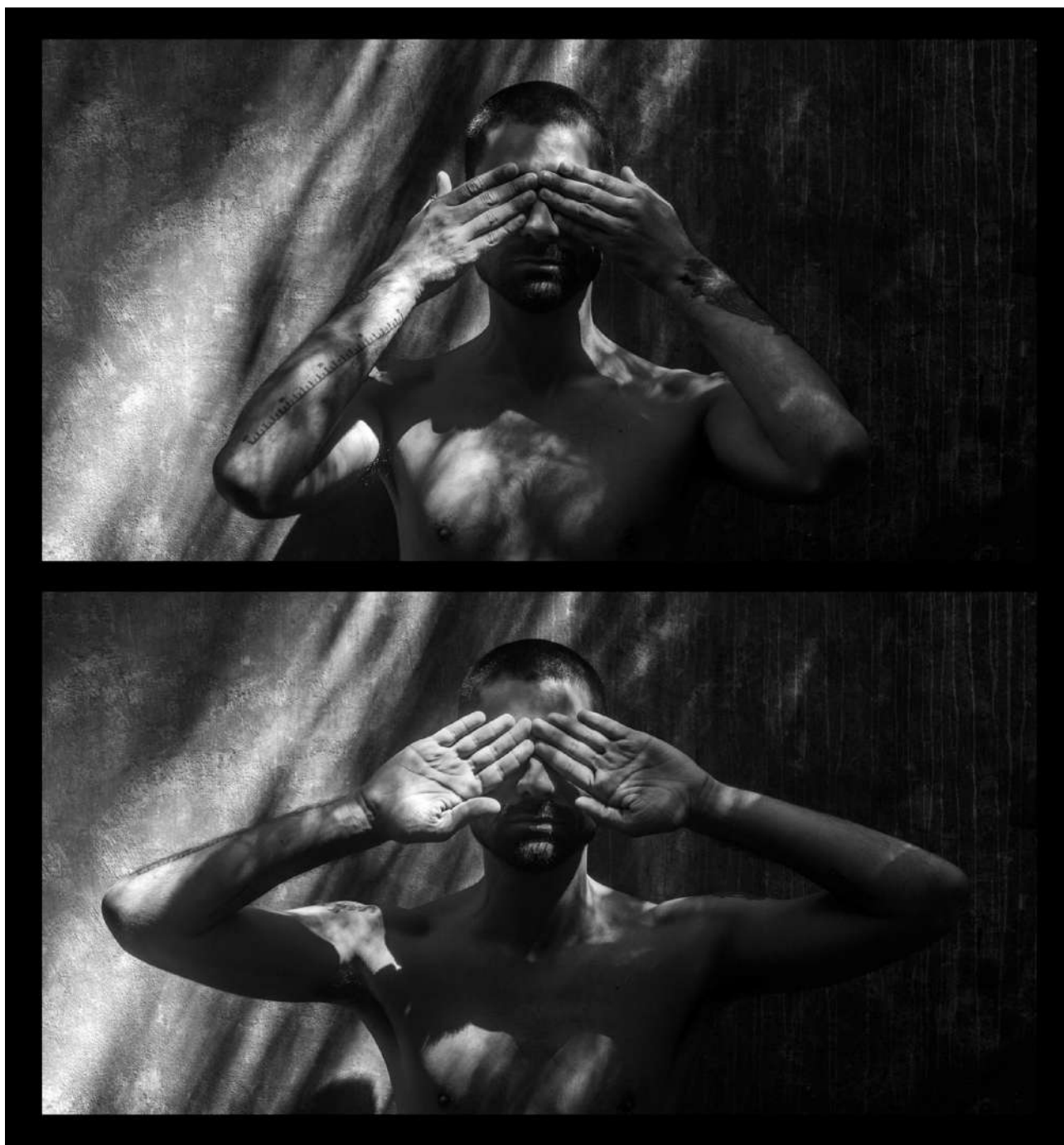


Figura 7
Felippe Moraes,
Orixá, 2020,
impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 100 x
52,5cm.



Eixo Exu-Oxalá

Figura 8
Felippe Moraes,
Saudação a Xangô,
2020, impressão
fotográfica sobre
papel fine art, 100 x
66,5cm.

Eixo Exu-Oxalá (2020) é uma descoberta mitológica, geográfica, onírica e simbólica da noção do Rio de Janeiro como uma cidade partida, cortada e violentada. Trata-se de um esquema especulativo sobre as origens e pulsões que motivam e alimentam as polaridades opostas e muitas vezes contraditórias que estabelecem aquilo que entendemos monoliticamente como a identidade carioca.

Com uma margem de tolerância de cerca de 50m para um lado ou para outro, essa reta se inicia no Cais do Valongo, maior porto de chegada do tráfico de escravizados do mundo; atravessa a Central do Brasil, essencial ponto de convergência cultural e identitária de onde saem e chegam os trens do subúrbio carioca; corta a Praça da Apoteose, onde se encerram os desfiles de carnaval no Sambódromo da Marquês de Sapucaí e, por fim, sobrepõe-se ao icônico símbolo da cidade: o Cristo Redentor.

A premissa narrativo-mitológica sugere que Oxalá, na figura sincretizada do Cristo Redentor que olha em direção ao mar, habitaria e regeria as pulsões da Zona Sul, sintomaticamente dando as costas à Zona Norte. Em oposição, Exu, seu contraponto mítico e discursivo, seria o senhor e mandatário dos domínios abaixo do Eixo: o subúrbio.

A identidade e os principais lastros criativos da cidade surgiram na antiga região da Pequena África, área do porto e que englobava a Praça Onze e a Cidade Nova no final do século XIX e princípio do XX. Nesses arredores proliferavam os cultos afro-brasileiros, surgia o samba carioca na casa de Tia Ciata, e testemunhava-se uma prolífica interação entre imigrantes judeus, árabes, portugueses pobres e ex-escravizados negros para gerar uma cultura pulsante e determinante para a identidade tanto carioca quanto brasileira.

No início do século XX, as grandes reformas do Centro, com suas políticas higienistas, destruíram os cortiços, os terreiros e o berço carioca do samba. Os pretos foram exilados a comunidades progressivamente longínquas como o Morro da Mangueira e Madureira, vivendo ao redor das estações de trem que partiam da Central do Brasil. O samba, e a cultura dos orixás que o circunda e fundamenta passou a ser nativo da Baixada Fluminense e da Zona Norte ou, mais precisamente, o que no Rio de Janeiro chamamos de “subúrbio”, para o qual temos uma definição muito clara e de amplo conhecimento popular: os bairros que acompanham a linha do trem. Essa relação de causa e efeito motivaria o

monolítico baluarte mangueirense Carlos Cachça a afirmar que “samba e macumba é tudo a mesma coisa” (Colla, et al., 2018).

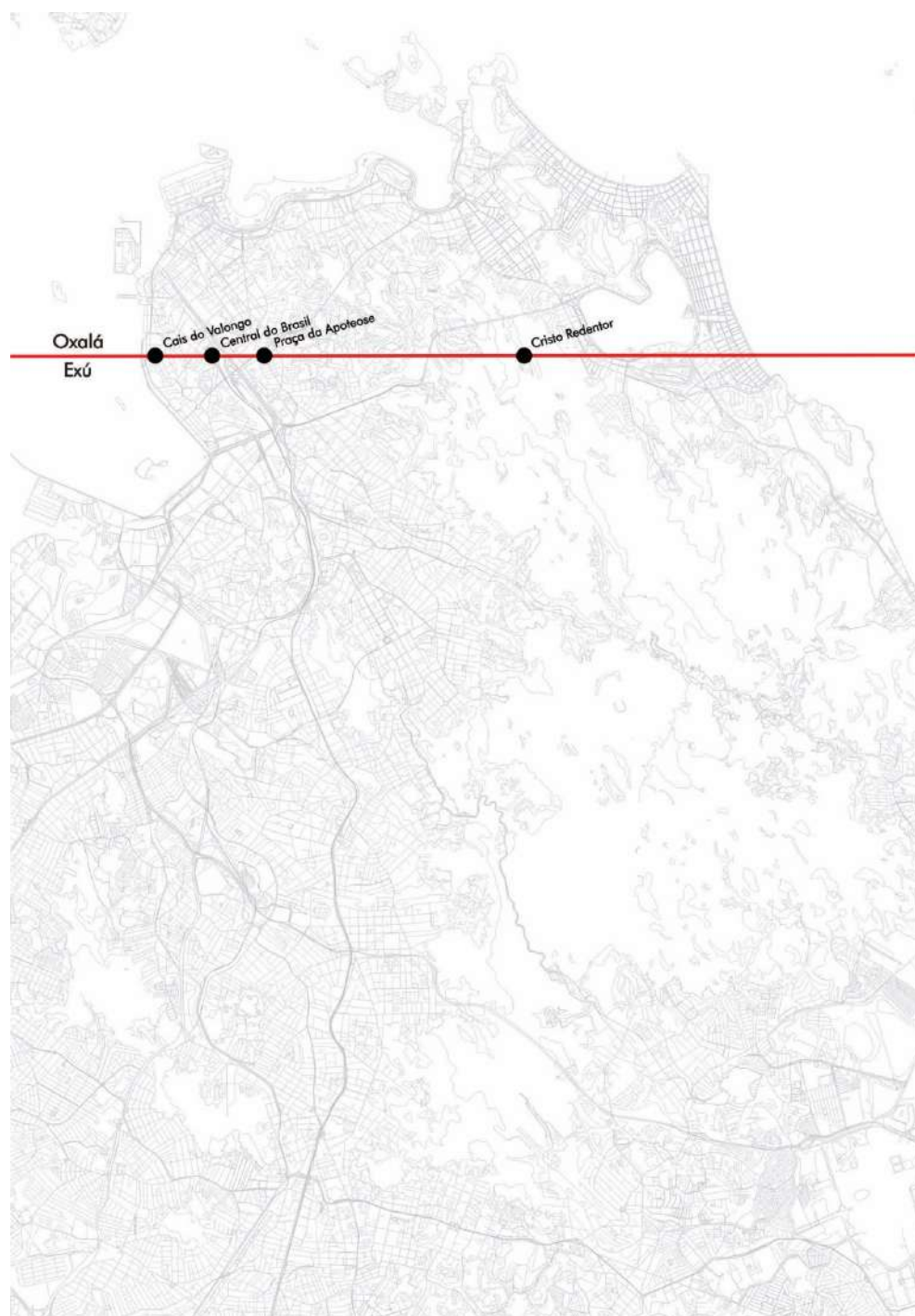


Figura 9
Felippe Moraes, Eixo
Exu-Oxalá, 2020,
mídias diversas,
dimensões variáveis.

Exu habitaria esses domínios, seguindo as linhas férreas de seu irmão dileto, Ogum, orixá da metalurgia. Exu rege a festa, os caminhos, a malandragem, a encruzilhada, o improviso, o encontro, a bebedeira, o mundo dos sentidos e da sensualidade. Exu é o princípio fecundo e criativo, é a resolução impossível e inusitada das questões insolúveis, é a

potência inventiva e em constante movimento. Exu é, portanto, o guardião dos terreiros, é a escola de samba e o seu movimento contínuo sobre uma avenida, que por sua vez, é a encarnação material e discursiva de todos os princípios exuzísticos. Exu é a resistência inventiva do suburbano que insiste em fazer-se vivo, presente e criativo a despeito das deliberadas e incontáveis incursões de silenciamento perpetradas diariamente contra nós. Por fim, Exu é a vitória da inventividade sobre a precariedade.

A Zona Sul, ao contrário, regida por Oxalá, é o lugar onde a vontade do homem branco prevalece junto às suas estruturas de poder. Onde as incontáveis pulsões de Exu são diluídas para se tornarem Bossa Nova. A brisa pacífica de Oxalufã dá o ritmo à contemplativa poesia de Vinícius de Moraes e João Gilberto, com o tempo expandido de reis-filósofos ao observarem os barcos no oceano ou mulheres caminhando em direção ao mar.

O Rio de Janeiro praiano é um lindo cenário de papelão e isopor aos moldes do carnaval, cujas luzes das suas janelas acesas vem de candieiros luminosos pousados sobre o Borel, a Serrinha, o Morro do Salgueiro e tantos outros acidentes geográfico-culturais-espirituais. O filósofo-sambista Cartola dizia que “carioca mesmo não vai à praia” (Azevedo, 2019), contrariando o lugar-comum que falsamente descreve a praia como “democrática”. O sambista já entendia que carioca mesmo é o exilado da praça onze.

Falta à beira do mar o torpor lancinante do Cacique de Ramos ao gritar/cantar “vais me pagar!”, o esplendor do amanhecer sobre os barracões de zinco de Mangueira, o manto azul-e-branco da Portela e da sua afilhada, minha querida Caprichosos de Pilares, enfim, a resiliência teimosa do samba que insiste em sempre agonizar, mas nunca morrer.

O Rio de Janeiro é um fenômeno coletivo e poético em que a narrativa prevalece ao urbanismo. Somente nossos mitos e o delírio operístico do carnaval podem dar conta dela. Das profundezas dos domínios de Exu, a poesia nilopolitana revela:

“Sou na vida um mendigo
da folia eu sou rei”
(Betinho, 1989)

Referências

Azevedo, Dodô. 2019. '*O Corpo Encantado das Ruas*' é esperança em tempos de cólera. *Folha de S. Paulo*. 17 de 09 de 2019.

Betinho, Glyvaldo, Zé Maria e Osmar. *Ratos e urubus larguem minha fantasia*. Beija-Flor de Nilópolis, Nilópolis : 1989.

Colla, Carlos e Lima, Henrique. 2018. *Mangueira, 90 anos de histórias*. TV Brasil, 2018.

Heidegger, Martin. 2005. *Cartas sobre o Humanismo*. [trad.] Rubens Eduardo Frias. 2. São Paulo : Centauro Editora, 2005.

Kopenawa, Davi e Albert, Bruce. 2019. *A Queda do Céu: Palavras de um xamã yanomami*. São Paulo : Companhia das Letras, 2019.