

## A sobrevivência de Sikán: imagens de uma lembrança sagrada na obra de Belkis Ayón

Maria Angélica Melendi<sup>1</sup>  
EBA, UFMG, IEAT

**Resumo:** Este ensaio aborda a obra de uma artista cubana, Belkis Ayón (1967-1999), uma jovem negra, que, no breve tempo de sua vida, nos legou imagens perturbadoras, onde o sagrado excede os limites do mistério e do culto e se expande no âmbito de uma vida comum e compartilhada. O tema da cultura abakuá, uma sociedade secreta masculina que tem suas origens no longínquo Calabar, atravessa a iconografia da arte cubana. Tal vez, o primeiro expoente tenha sido o pintor espanhol Víctor Patricio de Landaluce, que residiu em La Habana até sua morte. No século XX, o culto abakuá, foi abordado por vários pintores cubanos: René Portocarrero, Mariano Rodríguez e sobre tudo Wifredo Lam. Belkis Ayón deriva só parcialmente dessa tradição: a pesar de acompanhar as cerimônias públicas e estudar os relatos da tradição abakuá nas obras de Lydia Cabrera, Fernando Ortiz e Enrique Sosa Rodríguez, a artista concebe, grava e imprime imagens que provêm de uma memória sagrada e ancestral. Ela imagina imagens a partir do relato primordial e assim oferece a Sikán uma sobrevida que excede o espaço restrito por onde espalha-se um secreto nascido à beira do rio Oyono, na Nigéria. Vinte anos depois da morte de Ayón, podemos detectar na sua obra as problemáticas contemporâneas de gênero, etnia, situação social e exclusão. Uma mulher captura o som com que se evoca o espírito e, por isso, é sacrificada. Será necessária outra mulher para dar imagem e voz à lembrança sagrada sequestrada e apropriada pelos homens.

**Palavras-chave:** arte cubana, arte e sagrado, arte e memória, memória ancestral, arte e etnia

---

<sup>1</sup> Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999)

**Abstract:** This essay deals with the work of a Cuban artist, Belkis Ayón (1967-1999), a young black woman who, in the brief time of her life, left us disturbing images, where the sacred exceeds the limits of mystery and worship and expands itself in the framework of a common and shared life. The subject of Abakuá culture, a secret male society that has its origins in the distant Calabar, crosses the iconography of Cuban art. Perhaps the first exponent was the Spanish painter Víctor Patricio de Landaluce, who lived in Havana until his death. In the 20th century, the Abakuá cult was thematized by several Cuban painters: René Portocarrero, Mariano Rodríguez and above all Wifredo Lam. Belkis Ayón, however, derives his work only partially from this tradition: despite accompanying the public ceremonies and studying the reports of the Abakuá tradition in the works of Lydia Cabrera, Fernando Ortiz and Enrique Sosa Rodríguez, the artist conceives, records and prints images that come from a sacred and ancestral memory. She creates images from the primordial stories and thus offers the Sikan a survival that transcends the space in which the secret born on the banks of the Oyono River in Nigeria was confined. Twenty years after the death of Ayón, we can visualize in her work the contemporary problems of gender, ethnicity, social situation and exclusion. A woman captures the sound with which the spirit is evoked and so she is sacrificed. It will take another woman to give an image and voice to the sacred memory confiscated and appropriated by men.

**Keywords:** cuban art, art and sacred, art and memory, ancestral memory, art and ethnicity

*Estamos juntos desde muy lejos,  
jóvenes, viejos,  
negros y blancos, todo mezclado;  
uno mandando y otro mandado,  
todo mezclado;*

*Nicolas Guillén*

*Yo quiero hablar de la insatisfacción, de la intolerancia,  
quiero hablar de la traición, quiero hablar de sacrificios.*

*Belkis Ayón*

## Prólogo

Mírcea Eliade nos disse que o século XX caracterizou-se pela crise das religiões e a consagração do profano. Os indivíduos e as sociedades experimentaram a profunda ruptura no campo do simbólico que sucedeu ao final da Segunda Guerra mundial. No final desse século e no começo do século XXI, porém, assistimos assombrados um renascimento de fundamentalismos de diversas origens que operam mudanças consideráveis do conceito de sagrado na construção teórica e social da cultura, da política e das artes. Neste campo, tornaram-se tópicos frequentes a instauração e a evocação do sagrado e as práticas rituais ao redor da imagem.

É difícil entender como, no interior de uma sociedade laica tal qual se vislumbrava nas grandes cidades da América Latina, no final dos anos 1960, permaneciam latentes fundamentalismos de signos opostos que se apoiavam, porém, em algum conceito do sagrado e que estavam prestes a irromper. Percebe-se, já nessa época, o surgimento de obras de arte que invocam a sacralidade, tanto através da consagração do profano e a exaltação — através da arte — dos rituais de cultos populares ou religiões anteriores à implantação do catolicismo, quanto no sentido contrario da profanação do sagrado, vilipendiando-o ou destruindo-o, com uma quota de sarcasmo e mordacidade.

Entre as produções mais significativas deste período podemos indicar as práticas de consagração das vítimas da violência como participantes de um sacrifício involuntário, convocando a potencia comemorativa da arte para instaurar novas sacralidades e anular as antigas através de uma recuperação do sagrado popular, seja por ironia seja por empatia.

As práticas iconoclastas, como acontece na obra de Leon Ferrari, agem como reconfigurações do sagrado através de sua desconstrução ou de seu aniquilamento, destroem, modificam ou rasuram os ícones cristãos e enfatizam as imagens dos tormentos infernais identificando-as com as práticas de tortura e assassinato das ditaduras.

De acordo com Caillois, em *O homem e o sagrado*, a transgressão inaugurava o sagrado no mundo pagão, e todas suas faces, puras ou impuras, eram sagradas. No cristianismo, ao negar os aspectos impuros, reforça-se o valor do sacrifício e quebra-se a unidade do sagrado. Essa observação foi incorporada por Bataille e reaparece, nas teses sobre o *homo sacer* de Giorgio Agamben. Para Mario Perniola, as relações sagrado/profano alcançam a individuação de um âmbito que pode ser considerado sagrado ou profano e que, por isso, seria um intervalo em relação às duas determinações opostas: um trânsito entre o sagrado e o profano que iria do mesmo ao mesmo.

Enquanto estamos ainda elaborando o luto pelos acontecimentos do passado recente, vivemos num tempo distópico, onde apenas podemos vislumbrar um futuro catastrófico. Neste tempo, a arte parece insistir na repetição obsessiva de imagens sacrificiais, na perversidade dos objetos, no uso de uma textualidade relutante. A arte contemporânea, em sua relação intermitente com o sagrado nos tende uma dupla armadilha: oferece-nos uma ilusão de totalidade com objetos sedutores e nos abandona à interminável solidão que sucede a essa epifania; impele-nos a superar os limites entre o sagrado e o profano para nos ameaçar em seguida com sua inelutável separação.

Abordaremos aqui a obra de uma artista cubana, Belkis Ayón (1967-1999), uma jovem negra, que, no breve tempo de sua vida, nos legou imagens perturbadoras, onde o sagrado excede os limites do mistério e do culto e se expande no âmbito de uma vida comum e compartilhada. Parto de minha consciência pessoal, ciente de minha identidade impura, contaminada entre navegações e regressos, para estudar o trabalho de uma artista cubana, negra, que explora os mitos de uma sociedade secreta masculina, uma confraria que tem suas origens no longínquo Calabar, no sul da atual Nigéria.

Persegui as misteriosas imagens de Belkis Ayón – que havia pelo visto pela primeira vez no Rio de Janeiro, na extinta Casa Daros –, e que revi em Cuba. Soube do seu percurso e de sua formação – *Escuela Elemental de Artes, Academia de*

*San Alejandro* e *Instituto Superior de Arte*, todas em La Habana – e procurei os livros nos quais ela pesquisava – encontrei *Los ñañigos* de Enrique Sosa Rodríguez em um sebo de Buenos Aires e *La tragédia de los ñañigos* de Fernando Ortiz em outro, de Salvador –, e soube que para Belkis, negra cubana, como para mim, *morocha* argentina, os mitos e os cultos abakuás eram desconhecidos.

Belkis chegou aos abakuá por curiosidade. Queria trabalhar com alguma coisa que tivesse lido, algum tema que lhe fora alheio, ao que não estivesse acostumada e pelo qual se sentisse atraída. Ninguém na sua família era abakuá. Os artistas cubanos, seus contemporâneos, trabalhavam temas ligados às religiões afro-cubanas, como a *santería*<sup>2</sup>, o *vodú*<sup>3</sup>, e o *palo monté*<sup>4</sup>. Procurou o desconhecido e encontrou-se com um mito potente, com versões contraditórias e, sobretudo, carente de uma iconografia figurativa. O único elemento gráfico usado são *firmas* ou *anaforuanas*<sup>5</sup>, desenhos geométricos, semelhantes aos pontos riscados da Umbanda, com os que se *rayabam* os iniciados, os oficiantes, as vítimas, os tambores e os lugares.

## I.

*La Cena* ( A ceia ) é uma peça tenazmente misteriosa. A gravura, enorme para a técnica, – colografia sobre papel – mede 140 por 298 cm, tem as dimensões de um mural. Sobre um fundo texturado de círculos e cruzeiros destacam-se dez figuras humanas. Quatro estão sentadas à mesa, outras quatro, em pé, participam do grupo. Duas, nos extremos, estão alheias, distantes dos comensais. Belkis Ayón, a artista, declara:

[...] é uma ceia de mulheres, salvo dois homens, um que está à direita, a figura negra que está completamente indiferente, como que vai sair da composição e a outra que tem o rosto negro.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> A Santería é uma prática vinda da religião ioruba trazida para o Novo Mundo pelo povo escravizado, e que está sincretizada com o cristianismo e as religiões dos povos indígenas das Américas.

<sup>3</sup> O Vodú é uma religião baseada no culto aos los originários dos povos ewé, fon e mahin da África Ocidental, além de elementos indígenas e do catolicismo popular.

<sup>4</sup> *Palo* ou *Las Reglas de Congo* são grupos de denominações estreitamente relacionadas, de origem bantu, desenvolvidas em Cuba por escravos oriundos da África Central.

<sup>5</sup> As Assinaturas ou Anaforuanas representam a cada uma das hierarquias que integram a estrutura dos abakuá, e cumprem uma função consagratória quando se traçam sobre determinados elementos do ritual.

<sup>6</sup> AYÓN, Belkis. Em entrevista a Jaime Sarusky. Revista *Revolución y Cultura*, No 2-3, La Habana, Cuba, 1999. pág. 68-71.

Sem dúvida, a composição remete à Santa Ceia, pela posição da mesa, dos convidados, pela centralidade da figura branca. Com esforço, percebemos que ela é uma mulher que tem uma cobra enrolada no pescoço. Uma profunda estranheza espalha-se pelos convidados, seres calvos, de grandes olhos, desprovidos de boca. Peixes e espinhos de peixes, restos de um jantar quase consumado, estão sobre a toalha, em pratos e vasilhas.

O casal central – o homem de cabeça negra e a mulher branca – exibem distintas atitudes. A mulher nos encara com as mãos apoiadas na borda da mesa, à sua frente, o prato extravasa de peixes. O homem de cabeça negra, olha para seu prato que contém somente espinhos, está acotovelado sobre a mesa, quase que deitando. A pele do seu corpo está coberta por um padrão – *um círculo concêntrico, um pouco alongado com pontos ao redor*<sup>7</sup> – que o identifica com um homem-leopardo.

De acordo com sua autora:

A gravura apresenta vários elementos da mitologia abakuá. O fundo está feito com os anaforuanas<sup>8</sup> ou “assinaturas”: a cruz, o círculo e a cruz dentro do círculo, simbologia das diferentes ramas que influíram no lugar onde surgiu, como tal, o mito desse tipo de sociedades, efik, efor e ori bibi. O signo da cruz corresponde a efik, o círculo a efor e a oru-bibi.<sup>9</sup>

42

Sobre o corpo dos misteriosos seres, os signos se multiplicam: a escama do peixe sagrado, da cobra, as manchas do leopardo.

## II.

Em finais do século XVI, o governo espanhol autorizara, em Cuba, a criação de uma instituição conhecida como *cabildo negro* ou *cabildo de nación*<sup>10</sup>, cuja finalidade declarada era servir de centro de assistência e apoio para os escravos que vinham de cada nação africana.

A legislação espanhola considerava os cabildos como meio de apaziguamento da população escrava, uma forma de controle social, onde a convivência entre iguais procurava aliviar os conflitos da escravidão. Essas

<sup>7</sup> Idem.

<sup>8</sup> Idem.

<sup>9</sup> AYON, 1999.

<sup>10</sup> *Cabildos de nación* foram associações étnicas africanas criadas em Cuba no final dos anos 1500 com base nas confrarias espanholas organizadas pela primeira vez por volta do século XIV.

associações podiam recolher dinheiro ou reunir recursos para ajudar os membros em casos de doença ou morte. Os cabildos, ao reunir as “nações” africanas no território cubano, lograram que os escravos mantiveram vivas sua língua, sua religião, seus costumes enquanto criavam uma cultura de resistência contra a hegemonia espanhola.

No pequeno povoado pesqueiro de Regla, frente à Enseada de Marimelena, em La Habana, onde existira um cabildo carabalí<sup>11</sup>, criou-se, em 1836, uma sociedade secreta cujos membros receberam o nome de ñãñigos (arrastados) e cujas crenças e misteriosas práticas litúrgicas conhecem-se atualmente como *abakuá*. Seus integrantes chegaram a Cuba procedentes do Calabar, nas costas da Nigéria, vítimas do tráfico de escravos. Pertenciam à grande e antiga tribo Ekoi eles transmitiram e conservaram, em descrições as vezes muito fieis, a paisagem natal; uma geografia que, refletida nos seus mitos, foi transmutada numa geografia da lembrança sagrada, na qual também incorporaram sua procedência étnica.

A primeira dessas sociedades secretas de escravos carabalíes se chamava-se *Efí Butón*. Seus membros, que juraram um secreto código de comportamento e autodefesa, pertenciam à tribo *apapá efí* e provinham da dotação doméstica de uma rica senhora havanera. Eram negros e não admitiam mulatos nem brancos. Seus integrantes, todos do sexo masculino, afirmaram e ainda afirmam que seu conceito de homem reflexa a mais pura dignidade do ser humano como laborioso, fraterno, alegre, rebelde ante a injustiça, cumpridor do código moral estabelecido pelos antepassados formadores do *abakuá*: bom pai, bom filho, bom marido, bom irmão e bom amigo.

### III.

Sikán, filha do rei Yánsuga, ia, todos os dias, buscar água no rio, com seu *güiro*<sup>12</sup>, perto de onde crescia uma palmeira. Certa vez, quando voltava com o recipiente na cabeça, sentiu como se a água fervesse e escutou o som de uma voz terrível. Assustada, deixou cair o cântaro: nesse instante uma enorme serpente enredou-se nos seus pés. Um peixe saiu do *güiro* e caiu à sombra da palma: era Tanze, o peixe

<sup>11</sup> Natural da região africana de Calabar.

<sup>12</sup> Planta rasteira cujo fruto é similar a uma cabaça alongada de cortiça dura e amarela. Quando seco se utiliza para guardar ou levar líquidos ou fazer um instrumento musical que se denomina de igual modo. Neste caso, recipiente.

sobrenatural, encarnação do deus supremo, Abassi. O Ireme Eribangandó afastou a cobra dos pés da donzela.

Yánsuga, então, recolheu o pez e o colocou dentro do güiro, que levou à sua cabeça. Tanze, então, falou e deu instruções ao rei sobre os preceitos do ñañiguismo. O rei ordenou a Sikán que guardasse secreto e escondeu o peixe, numa caverna, perto da palma. Mas Tanze ficava cada vez mais fraco e, finalmente morreu.

Com a pele do peixe e o güiro fizeram um tambor, o *seseribo*<sup>13</sup>, mas a Voz ia ficando cada vez mais débil. O rei aceitou então sacrificar sua filha Sikán, o fizeram e, com o sangue e a pele dela, fizeram um novo parche para o tambor, mas a Voz continuava a se esvaír. Finalmente, à beira do rio e perto da palma, decidiram transmitir a Voz ao couro de um bode. A Voz, então, ressoou com aquele som peculiar, espantosamente adorável: a Voz que vibra no tambor sagrado *ekwé*<sup>14</sup>.

Segundo o mito, possuir o pez que que emitia a Voz, acrescentaria riqueza e prosperidade para a tribo. O secreto era a Voz. Era o Poder.

Numa das múltiplas versões da lenda, a mulher é excluída por ter dado informação a uma tribo inimiga. Lydia Cabrera narra outra versão do mito, segundo a qual Sikanekue era, no princípio, a verdadeira dona do Poder e os homens a mataram para se apoderar do seu Secreto. Os homens fortaleceram o Poder ofertando-lhe o sangue da vítima e as mulheres foram proibidas de participar dos seus “jogos”, para que o Poder nunca voltasse às mãos delas. Sikán porém, “uniu-se a Ekwé pelo sacrifício e é inseparável de Ekwé”<sup>15</sup>

#### IV.

*La Cena* foi exibida por primeira vez em público em 1988, na galeria Servando Cabrera de Playa. Belkis a concebeu para ser impressa em cores, mas uma vez impressa e montada não ficou satisfeita com os resultados. Mai tarde, em 1991, a modificou e fez a impressão em branco e negro, para apresenta-la na sua tese de grado, na Academia de San Alejandro.

<sup>13</sup> Tambor-urna com o qual se dirigem as processões.

<sup>14</sup> O tambor mais sagrado dos ñañigos, que permanece oculto sempre detrás de uma cortina e dentro do *famba* e que não se toca com as mãos, e sim, com uma varinha simbolizando a voz do peixe Tanze.

<sup>15</sup> CABRERA, Lydia. *Ritual y simbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua*. In: *Journal de la Société des Américanistes*. Tome 58, 1969. pp. 139-171. [https://www.persee.fr/issue/jsa\\_0037-9174\\_1969\\_num\\_58\\_1](https://www.persee.fr/issue/jsa_0037-9174_1969_num_58_1)

A ceia, uma ceia sagrada, é a ideia principal da composição. Belkis cria uma iconografia para o ritual secreto dos abakuás, que, por ser mulher, desconhece. Uma das cerimônias religiosas abakuás inclui um ritual em que se compartilha o alimento, mas, mesmo que permeado pelas memórias do cristianismo, apresenta aspectos diferentes. A comida sagrada, que acontece no final das cerimônias de iniciação ou nos rituais públicos, está preparada com carne de frango e bode, inhame, banana da terra, gengibre, pimentão, a cabeça de um peixe, sal pimenta, garapa, aguardente e vinho. Cabrera a descreve assim: o Ireme Nkandembo serve primeiro ao Nasakó que prova a comida ante os dignitários para lhes demonstrar que não está envenenada; depois a Isué, quem confia o Sese, o tambor mudo, a seu ajudante Mbákara, que custódia os couros, enquanto come. Essa comida acrescenta forças ao adepto e aos recém iniciados. Reina sempre nela uma alegria que traduz o sentimento de confraternidade, de comunhão. “Se pensamos bem-disse os velhos –, o que comem não é um galo, nem um bode, estão comendo à Sikanekue”<sup>16</sup>.

Quando a comida termina retiram-se as vasilhas. A cerimônia finaliza ao cair do sol, com um último e grande desfile que encabeçam Nasakó, o Ireme Eribangandó e o Ireme Mboko que leva uma cana, ambos conduzidos por Nkrikamo. Nesta última procissão, apoteose da festa, podem figurar até sete iremes. A continuação vai outras figuras levando os tambores Eribó e Ekueñón, Abassi com o crucifixo, um homem vestido de mulher representando Sikán e, atrás, os tambores, os coros de Obonekues e o público que se agrega. Penetram no *Fambá*<sup>17</sup>, o sacrário, e ao pronunciar a palavra sagrada os iremes se despojam de suas máscaras. Já tiraram os penachos do Sese, já se despediram de Tanze e de Sikán.

Nada deste ritual vemos nas imagens de Belkis Ayón. A configuração do banquete é próxima a da iconografia ocidental da Santa Ceia, e a comida nos pratos é somente peixe. As figuras são calvas e é difícil perceber qual é homem e qual mulher. Seus rostos só possuem olhos, grandes olhos. Talvez seja esse detalhe o único que aproxima as imagens da artista aos costumes abakuás, os olhos. Os Iremes ou diabinhos, encarnações vivas das deidades, cujas imagens existem na arte cubana desde o século XIX, utilizam uma roupa muito colorida, com sinos na

---

<sup>16</sup> Idem.

<sup>17</sup> Recinto sagrado no templo abakuá.

cintura; sua cabeça está coberta com uma máscara cônica terminada num pompom que só tem dois enormes olhos, pois as entidades não falam, somente se expressam pela dança. Mas não há Iremes nas imagens de Ayón.

Entre as mulheres à mesa, destaca-se uma com os olhos vendados: é a que vai ser iniciada no culto. Como o rei Yánsuga era cego, para entrar ao *Fambá*, o quarto sagrado, o iniciando não pode enxergar. A faixa branca destaca-se entre os cinzas e pretos do fundo como uma advertência ou uma ameaça.

A figura central da composição é Sikán: seu corpo mantém o branco do papel e uma serpente rodeia seu pescoço. No mito abakuá, a serpente é o animal que o bruxo da tribo enviara para averiguar que o que havia ocorrido no rio quando o peixe Tanze desaparece. Surge de repente e surpreende Sikán, que se assusta e deixa cair o *güiro* que levava na cabeça. No pescoço de Sikán, a serpente pode ser uma ameaça, pode ser uma premonição, ou, apenas, um atributo.

Do lado de Sikán aparece o homem com a cabeça negra e a pele do leopardo; já não tem peixes no prato, ele irrompeu na ceia das mulheres e comeu seus peixes. O foi um convidado imprudente? Como sua *jícara*<sup>18</sup>, o recipiente que acompanha a cada uma das figuras perto da comida, seu prato não contém alimento: do peixe só restam espinhos. O outro homem está a direita de Sikán, de perfil, indo embora da ceia.

Duas mulheres exibem, na sua pele, a pele do peixe, estão a aludir, de esse modo, o destino do peixe e o destino de Sikán. A primeira mulher, acima à esquerda, tem os braços cruzados sobre o peito. Outras tampam parte do rosto, um olho, o lugar onde deveria estar a boca ... Uma coreografia de gestos que custamos a decifrar entre as densas texturas que cobrem os corpos. Somente Sikán destaca-se: uma pele completamente branca, um fantasma, uma aparição, com seu colar de *culebra* e seus olhos muito abertos.

## V.

No campo literário, a presença de Ekwé aparece, uma e outra vez desde o século XIX até hoje. Em romances como *Ecué-Yamba-o* de Alejo Carpentier e *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, o mito náñigo constitui um marco

<sup>18</sup> Fruto do *jícara*, uma cabaça pequena, com a cortiça lenhosa, que se usa para confeccionar cuias.

formação de uma literatura afro-cubana. Desde *Manga-mocha*, de R. P. Zoel, publicado em 1880, quando a colônia espanhola perseguia ao ñañiguismo, e que relatava a história de um trio amoroso envolto em desesperação, morte e violência, a literatura cubana recolhe as crenças africanas.

Durante o tempo transcorrido desde sua refundação na América Hispana, esse mito sofreu transformações não só determinadas pela sua transcrição literária, mas também pela assimilação na consciência coletiva do povo cubano. Lydia Cabrera, em *El Monte*, 1954, resgata os testemunhos dos últimos descendentes dos *negros de nación* e registra as lendas, tradições, crenças, magia e superstições que conservam da sua vida na África. O livro de Cabrera, sem ser um tratado de antropologia, oferece múltiplas possibilidades de leitura. Ao se aprofundar nas memórias dos seus informantes, Cabrera percebe a existência de núcleos de resistência, de ordenamentos secretos que reproduzem crenças e tradições da época colonial que se mantem até o presente, nas casas-templos da Regla de Ocha o Santería, da Regla Conga o de Palo Monte e da Sociedad Secreta Abakuá. A autora cita um informante ñañigo:

Abakuá é uma sociedade de socorros mútuos e de ajuda fraternal, de amamos os uns aos outros (sic) que guarda os secretos da sociedade e adora seu secreto como o adoraram em África nossos ancestrais... Não é verdade que depois de se jurar um ñañigo teria que matar ao primeiro cristão que encontrasse. .. o que jurávamos categoricamente era não descobrir nosso secreto. Não derramar sangue do próximo, e tão verdade é que o digo, que o galo e o bode [...], como nos está proibido usar armas cortantes, se matam com um pau e se esartejam com dentes e mãos<sup>19</sup>.

O romance *Ecué-Yamba-o*, (Louvado sejas Ekwé), 1927, de Alejo Carpentier, explora o submundo *habanero* afro-cubano e sua violência. *Ecué-Yamba-o* descreve o sincretismo do povo cubano através do qual os traços do cristianismo se entrelaçam com crenças e ritos africanos: bantos, iorubas e carabalés. Pela primeira vez na narrativa cubana se oferece uma descrição minuciosa do rito de iniciação ñañiga. De acordo com Julia Cuervo Hewitt:

<sup>19</sup> CABRERA, Lydia. Ritual y símbolos de la iniciación en la sociedad secreta Abakua. Journal de la société des américanistes Année 1969 58 pp. 139-171.

... a narração é um canto épico-trágico do submundo afro-cubano. O rito iniciático do sacrifício de Sikán funciona como um oráculo que pressagia o desenlace do romance, como a repetição cíclica do mito: a morte de Menegildo, assassinado por uma potência rival e o nascimento do seu filho Menegildo, dentro da mesma classe social, sob a tutela da mesma avó, os mesmos santos e os mesmos deuses afro-cubanos<sup>20</sup>.

O protagonista, Cué, é vítima de forças exteriores que determinam a direção de sua vida, mas é também a vítima sacrificial de crenças que, simultaneamente, dentro da ironia social apresentada, oferecem seguridade e salvação. Narrar outra vez o mito, desde uma perspectiva literária, repete a traição e o sacrifício primigênicos, mas agora através de sua verbalização.

Em *Tres tristes tigres* de Guillermo Cabrera Infante, 1967, escuta-se outra vez o repique incessante do mesmo tambor. Nesse romance, a narração adquire as características de um canto fragmentado, feito de restos de ecos do passado e da lembrança sonora de uma essência invisível, inalcançável. A presença mitológica traslada-se a um cenário narrativo onde o mito é reativado por personagens da noite *habanera* dos inferninhos aos clubes noturnos, nos anos da ditadura de Batista.

É importante sublinhar que a narração do mito, explícita no romance, difere das múltiplas versões afro-cubanas. Em *Tres tristes tigres* Sikán viola conscientemente o tabu. Ao contar ao seu pai e ao povo o que escutou no rio: o secreto do “ruído sagrado” quebra o secreto. Quando não acreditam nas suas palavras, Sikán captura o peixe sagrado e o leva à aldeia para mostrar a prova. Sikán foi sacrificada como castigo pela sua transgressão. E o peixe aprisionado, morreu. Com a pele do peixe se encoirou o mágico *ekwé* que toca agora, nas festas dos iniciados. Com a pele de Sikán, a Indiscreta, fizeram outro tambor, que no leva clavas nem amarres e que não deve falar, porque está interdita a voz dos que falam de mais. Ninguém o toca. É secreto e é tabu, chama-se *Sese-eribó* e sobre o *parche* leva a língua do galo em sinal eterna de silêncio.

Nessa versão do mito, aponta Hewitt, o ato de narrar o que foi ouvido constitui a primeira traição. Se o rito ancestral é uma cópia distorcida e a escritura é uma tradução e por tanto uma traição, a única revelação possível do secreto é o silêncio.

<sup>20</sup> HEWITT, Julia Cuervo. El mito de Ecué en la narrativa cubana. <http://docplayer.es/74488636-Julia-cuervo-hewitt-el-mito-de-ecue-en-la-narrativa-cubana.html>

... te matarias tratando nada mais que de lembrar sua voz ... a voz, e não poderias ou verias ante teus olhos seus olhos, suspensos no ectoplasma da lembrança – ectoplasma da lembrança, isso disse também Eribó. Quem o terá inventado? Cue? Sesé-Eribó? – e no verias outra coisa que as pupilas que te miram e o resto, acredita em mim, será literatura<sup>21</sup>.

## VI.

O tema da cultura abakuá atravessa a iconografia da arte cubana. Tal vez, o primeiro expoente tenha sido Víctor Patricio de Landaluce, (1830-1889) pintor espanhol que residiu em La Habana até sua morte. Pintor costumbrista e prolífico ilustrador, captou tipos e cenas populares da sociedade colonial na segunda metade do século XIX. Sua obra pictórica apresenta-se em telas de pequeno formato, de cores brilhantes. Os escravos domésticos, aparecem em interiores acolhedores à sombra da casa colonial. Os negros e mulatos livres, circulam pelas ruas da cidade que oferece liberdade de movimento e expressividade às figuras elegantes e gráceis, alegres, que parecem desconhecer as misérias sociais que os conduziram à luta pela independência. Encabeçando procissões ou jogando com os passantes, o Ireme reina nesses cenários.

Ao longo do século XX, o ñañiguismo, como tema foi abordado por vários pintores cubanos: René Portocarrero, Mariano Rodríguez e sobre tudo Wifredo Lam, que o integrou na sua pintura. Na década de 1940, Lam, guiado por Alejo Carpentier e por Lydia Cabrera, que registrava na época os cantos dos escravos africanos, assiste às cerimônias abakuás. Desse contato proveem os símbolos ñañigos que Lam incorpora à sua pintura<sup>22</sup>.

Belkis Ayón deriva só parcialmente dessa tradição de representação: a pesar de acompanhar as cerimônias públicas e estudar os relatos da tradição abakuá nas obras de Lydia Cabrera, Fernando Ortiz e Enrique Sosa Rodríguez, entre outros, a artista concebe, grava e imprime imagens que provêm de uma memória sagrada e ancestral. Ela imagina imagens a partir do relato primordial e assim oferece a Sikán uma sobrevida que excede o espaço restrito por onde espalha-se um secreto nascido à beira do Oyono, o longínquo rio da longínqua Nigéria.

<sup>21</sup> CABRERA INFANTE, Guillermo. Tres tristes tigres, Barcelona: Seix Barral. 1967.p. 307.

<sup>22</sup> [http://www.wifredolam.net/index\\_es.html](http://www.wifredolam.net/index_es.html)

a cultura Abakuá ofereceu a Ayón a oportunidade de invenção. Uma religião com uma forte tradição oral, mas escassa representação em imagens bidimensionais, lhe deu liberdade para inventar, e ao fazê-lo, criar um drama visual completo, com suas dimensões sociais e intelectuais, uma alegoria moral sobre o poder e controle, encenado num mundo masculino, mas com uma mulher assumindo o papel central<sup>23</sup>.

Da pele das costas de Sikán foi feito o primeiro parche do tambor sagrado Abakuá, das mãos e do engenho de Belkis Ayón aparece uma potente iconografia visual da que o ñañiguismo carecia. Uma mulher cativa o som com que se evoca o espírito e, por isso, é sacrificada. Será necessária outra mulher, da estirpe das excluídas, para dar imagem e voz à lembrança sagrada sequestrada pelos homens.

A história dos Abakuá, uma irmandade exclusivamente masculina, emerge no eterno regresso de Sikán, Belkis a resgata do ciclo infinito de profanação, maldição, morte e silenciamento. Sikán, sua paixão e morte, permitem à artista que aborde noções como as relações de poder no patriarcado, a procura pela liberdade, a culpa, o remorso, o medo. Clara Nuñez cita um texto de Ayón, de 1994, onde a artista declara:

O que mais chama minha atenção da lenda é a condição de vítima que sempre joga o personagem feminino, porém, de uma posição quase genérica, sopesando as conotações que puderam se derivar dessa situação<sup>24</sup>.

50

Ayón se identifica com a mulher excluída e, como se fosse um *álder ego*, a coloca no centro de sua obra. Ela mesma, Belkis, com suas dores, sua raiva, seus desejos, serve de modelo para Sikán.

De acordo com Lázara Menéndez, na arte cubana – na latino-americana, em geral –, as religiões de raiz africana operam quase sempre de modo superficial, próximas do populismo e do exotismo. Belkis, porém, afasta-se desses tópicos, nas suas imagens *há una enorme intensidad emocional e sensorial porque Belkis era una intelectual e sua aproximación ao mito Abakuá era extremadamente sofisticada*<sup>25</sup>.

<sup>23</sup> COTTER, Holland. *From Cuba, a Stolen Myth*. In: NKame: A Retrospective of Cuban Printmaker Belkis Ayón. El Museo del Barrio, Manhattan; elmuseo.org

<sup>24</sup> NÚÑEZ, Clara. *Belkis Ayón, el alter ego de la mujer discriminada*. In: <http://www.radioafricamagazine.com/belkis-ayon-el-alter-ego-de-la-mujer-discriminada/>

<sup>25</sup> MENENDEZ, Lázara. Apud NÚÑEZ, Clara. *Belkis Ayón, el alter ego de la mujer discriminada*. In: <http://www.radioafricamagazine.com/belkis-ayon-el-alter-ego-de-la-mujer-discriminada/>

Hoje, quase vinte anos depois da morte Ayón, podemos detectar na sua obra as problemáticas contemporâneas de gênero, etnia, situação social. Impossível esquecer que a artista era uma mulher negra cuja vida artística se desenvolveu em Cuba, durante a crise do Período Especial.<sup>26</sup>

Belkis apostava no poder latente e reprimido de tudo o que foi excluído. Ao trabalhar a sociedade Abakuá, um culto temido e considerado marginal em Cuba e, dentro dele, a exclusão das mulheres indaga as relações de poder e a culpa que atormentaria eternamente os opressores (a morte de Sikán é constantemente evocada pelos ñañigos, que sempre colocam um homem vestido de mulher nas suas procissões).

*Siempre vuelvo*, (Sempre regresso) é o título de uma das suas gravuras. A imagem branca de Sikán aparece no alto da página rodeada de uma amêndoa de chamas ou de raios, duas serpentes enredam-se nos seus braços que carregam folhagens viçosos. Seu rosto não tem sequer olhos, mas está crivado de espinhos ou pregos e o peixe Tanze cobre sua boca. Na parte inferior da gravura aparecem três figuras menores, também sem rosto, cada uma com seu emblema no peito: a palma, o peixe, um outro ser humano menor. Os braços das três, elevados para o

51

alto desenham uma coreografia misteriosa.

Belkis era muito ousada: desafiava não só a própria tradição da história da arte quando tratava de grandes temas como o sacrifício, desde uma perspectiva particular, mas desafiava também à gravura como processo, ao mudar uma tradição e confronta-la com um processo de criação laborioso e exigente<sup>27</sup>.

A obra de Belkis Ayón também aborda não somente o sincretismo religioso dos cultos afro-cubanos, mas também o que poderíamos chamar de sincretismo estético pois, nas suas gravuras articulam-se, de forma surpreendente, os rastros da iconografia bizantina com os resíduos da simbologia católica vinda da colônia com o sistema gráfico Ereniyó, as firmas ou anaforuanas do ritual ñañigo.

\*\*\*\*\*

<sup>26</sup> O Período Especial em Cuba foi longo período de crise econômica que começou como resultado do colapso da União Soviética em 1991 e pelo recrudescimento do embargo norte-americano desde 1992. Esse período transformou a sociedade cubana e sua economia, Cuba teve que fazer urgentes reformas na agricultura e foi obrigada a fazer recondiçionamentos na indústria, saúde e alimentação.

<sup>27</sup> MENENDEZ, Lázara. Apud NÚÑEZ, 1999.

¡Mayombe—bombe—mayombé!  
 Sensemayá, la culebra...  
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!  
 Sensemayá, no se mueve...  
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!  
 Sensemayá, la culebra...  
 ¡Mayombe—bombe—mayombé!  
 Sensemayá, se murió.<sup>28</sup>

O poema de 1934, de Nicolás Guillén, está baseado nos cultos afro-cubanos preservados na ilha de Cuba. *Sensemayá*, apresenta-se como um ritual sonoro no qual o *mayombero*, o oficiante, dirige uma cerimônia da caca e sacrifício de uma serpente. “A palavra *sensemayá*, aparentemente inventada pelo poeta, determina um ritmo hipnótico imprescindível para qualquer ritual propiciatório. De acordo com Hega Zambrano:

A morte de uma serpente, criatura sagrada, simboliza renovação, fertilidade, crescimento e sabedoria. Assim, a morte da serpente, como nos ritos ocidentais da primavera, é um ritual celebrado para a melhoria da humanidade<sup>29</sup>.

Regressamos então à serpente, companheira de Sikán, e de Eva. Até onde percorreremos esta galáxia de transmutações? Sikán que podia ser Cristo, poderia agora ser Eva ou Madalena ou Lilith? Chegaria, mesmo que travestida, a ser um amparo para os homens que a expulsaram e a sacrificaram, mas que ainda experimentam o drama interminável da amputação do feminino?

Um jogo de alternância entre os lugares da vítima e dos algozes, um jogo de lembranças traficadas nos porões dos navios negreiros, que quanto mais sufocadas mais teimam em irromper e em se espalhar.

<sup>28</sup> GUILLÉN, Nicolás. *Sensemayá, Canto para matar una culebra*. West Indies Ltd., en Obra poética 1920-1972, La Habana, Instituto Cubano del Libro, 1972. p. 102.

<sup>29</sup> ZAMBRANO, Hega In: BUJA, Maureen *The Snake of Redemption*, 2016. <http://www.interlude.hk/front/snake-redemption/>