



**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

CARINA MONTEIRO DIAS

**QUANDO O MITO GANHA CORPO E VOZ: ESTUDO DA PERFORMANCE
RITUAL NO BATUQUE SUL-RIO-GRANDENSE**

**CAXIAS DO SUL
2019**



**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS E CULTURA**

CARINA MONTEIRO DIAS

**QUANDO O MITO GANHA CORPO E VOZ: ESTUDO DA PERFORMANCE
RITUAL NO BATUQUE SUL-RIO-GRANDENSE**

Dissertação de Mestrado apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Mestra em Letras e Cultura, da Universidade de Caxias do Sul.

Orientador: Prof. Dr. Douglas Ceccagno.

**CAXIAS DO SUL
2019**

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Universidade de Caxias do Sul
Sistema de Bibliotecas UCS - Processamento Técnico

D541q Dias, Carina Monteiro

Quando o mito ganha corpo e voz : estudo da performance ritual
no Batuque sul-rio-grandense / Carina Monteiro Dias. – 2019.

137 f. : il. ; 30 cm

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa
de Pós-Graduação em Letras e Cultura, 2019.

Orientação: Douglas Ceccagno.

1. Batuque (Culto) - Rio Grande do Sul. 2. Cultos afro-brasileiros. I.
Ceccagno, Douglas, orient. II. Título.

CDU 2. ed.: 299.6(816.5)

Catalogação na fonte elaborada pela(o) bibliotecária(o)
Carolina Machado Quadros - CRB 10/2236

**Quando o mito ganha corpo e voz: estudo da performance ritual
no Batuque sul-rio-grandense**

Carina Monteiro Dias

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de PósGraduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras e Cultura, Área de Concentração: Estudos de Linguagem, Literatura e Cultura. Linha de Pesquisa: Literatura e Processos Culturais.

Caxias do Sul, 16 de agosto de 2019.

Banca Examinadora:

Dra. Alessandra Paula Rech
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Bernardo Lewgoy
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Cristine Fortes Lia
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Douglas Ceccagno
Orientador
Universidade de Caxias do Sul

Dedico este estudo a todos aqueles que acreditam na força dos orixás.

AGRADECIMENTOS

Início agradecendo aos orixás, em especial à Oxalá *Obocun*, energia que zela por mim, assim como à Oiá, a quem sou ligada nesta vida.

Há um provérbio africano que diz: “se quiser ir rápido vá sozinho, se quiser ir longe, vá acompanhado”; durante todo o meu percurso como mestranda, fui acompanhada e orientada por pessoas às quais serei eternamente grata, a começar pelo Prof. Rafael José dos Santos, mestre e amigo, que acolheu minhas ideias e teve paciência para ensinar-me os primeiros passos como pesquisadora.

Ao Prof. Douglas Ceccagno, primeiramente como membro da minha Banca de Qualificação, por suas contribuições; e, também, por ter aceito, no meio do percurso, ser meu orientador. Agradeço por sua disponibilidade e generosidade.

Agradeço ao Prof. Caetano Kayuna Sordi Barbará Dias, meu coorientador, que veio a contribuir ainda mais para este estudo e para minha formação como pesquisadora. Que orgulho tê-los como referência em meu caminho acadêmico!

Ao sacerdote César de *Gbarú, do Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, pela acolhida durante os dois anos de pesquisa de campo, permitindo fazer parte de sua história, assim como ele, da minha. Levarei em meu coração todo carinho e amizade conquistados ao longo deste período, com a certeza que os laços de amizade construídos foram fundamentados no respeito, troca e confiança.

Agradeço, também, à família religiosa que contribuiu para a realização deste estudo, pelas risadas, trocas e união: Juline, Moisés, Lilian, Maicon, Jéssica, João, Lucas e Lu, obrigada por tudo!

Aos meus pais pelo amor e incentivo a continuar meus estudos. Por sonharem comigo tudo o que será realizado, mesmo que ambos nunca tenham pisado em uma universidade. Todo o ensinamento repassado fez e faz diferença para que eu, dia após dia, me torne uma pessoa melhor. Aos meus irmãos, pelo apoio e compreensão nos momentos em que estive imersa na pesquisa, quando fui chata ou distante.

Ao Jean, meu companheiro de vida, que de tanto me ouvir ler em voz alta este trabalho, suspeito que entenda de performance ritual tanto quanto eu. Obrigada pela parceria e por todos os “fica numa boa” ditos para me acalmar.

Aos colegas de mestrado, pelo apoio, amizade, carinho e disponibilidade nas horas de desespero, em especial à Natalia Susin Cechinato. Agradeço, também, ao Roberto Rossi Menegotto e Jorgemar Teixeira, pelos momentos de descontração.

À Universidade de Caxias do Sul, especialmente ao Programa de Pós Graduação em Letras e Cultura e a todos os professores deste, cujas aulas tive o prazer de frequentar e ampliar meus horizontes.

À Daniela Pioner, escriturária do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura, pelo apoio e amizade.

À CAPES pelo subsídio financeiro que possibilitou minha dedicação ao mestrado em tempo integral.

A todos aqueles que me acompanharam e contribuíram para a realização deste estudo.

*Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar o seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro*

*Ê semba ê ê samba á
é o céu que cobriu nas noites de frio
minha solidão*

*Ê semba ê ê samba á
é oceano sem, fim sem amor, sem irmão
ê kaô quero ser seu tambor*

*Ê semba ê ê samba á
eu faço a lua brilhar o esplendor e clarão
luar de luanda em meu coração
[...]
Vou aprender a ler
Pra ensinar os meu camaradas!*

Maria Bethânia

RESUMO

Esta dissertação analisa a expressividade das narrativas míticas, em especial, as de origem iorubá, nas performances rituais realizadas em uma festividade de Batuque, com vistas a contribuir para os estudos sobre história e identidade cultural do Rio Grande do Sul, Brasil. Utiliza-se método etnográfico para construção da análise, que é feita a partir do canto e dança executados pelos sujeitos praticantes no momento ligado à divindade Oiá. Inicialmente, faz-se necessário refletir sobre o Batuque dentro do universo afro-religioso brasileiro, especificando-se os papéis sociais assumidos pelos praticantes, principais práticas rituais e cosmogonia, bem como os conceitos de ritual e performance, a fim de analisar de que maneira se dá a expressão das narrativas míticas a partir da performance realizada. O aporte teórico é multidisciplinar, contemplando Estudos da Performance ligados à Antropologia e ao Teatro. Observa-se que, durante as performances, há a possibilidade de ressignificação das narrativas míticas, sustentando as práticas rituais e proporcionando novas experiências individuais e coletivas do Culto.

Palavras-chave: Performance ritual. Narrativas míticas. Cultos afro-brasileiros. Batuque. *Xirê*.

ABSTRACT

This dissertation analyzes the expressiveness of the mythical narratives, especially those of Yoruba origin, in the ritual performances performed at a celebration of Batuque, with a view to contributing to the studies on the history and cultural identity on the state of Rio Grande do Sul, Brazil. An ethnographic method is used to construct the analysis, which is done from the singing and dancing performed by the practicing subjects at the moment connected to the divinity Oiá. Initially, it's necessary to reflect on the Batuque within the Brazilian, Afro-religious universe, specifying the social roles assumed by practitioners, main ritual practices and cosmogony, as well as the concepts of ritual and performance, in order to analyze how is given the expression of the mythical narratives from the performance performed. The theoretical contribution is multidisciplinary, including Performance Studies linked to Anthropology and Theater. It's observed that during the performances there's the possibility of re-signification of the mythical narratives, sustaining the ritual practices and providing new individual and collective experiences of the Cult.

Keywords: Ritual performance. Mythical narratives. Afro-Brazilian cults. Batuque. *Xirê*.

CONVENÇÕES

Por não haver um padrão na grafia do vocabulário afro-brasileiro e, por grande parte da terminologia utilizada ter como referência a língua iorubá¹, adotei termos e expressões conforme aprendi no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*², ou, de acordo com a grafia mais utilizada na literatura que acessei.

Os nomes das divindades citadas (Bará, Ogum, Oiá...), do templo religioso (*Ilê*...) e do sacerdote com seu título (*Baba*, ou *Pai*) estão grafados com a primeira letra maiúscula. Utilizei, também, o nome de reconhecimento social dos interlocutores, ou seja, da forma como são conhecidos dentro do Batuque.

Na língua iorubá, o plural não se faz acrescentando “s”, mas assim é utilizado no cotidiano dos terreiros de Batuque, como por exemplo: se *itan* significa narrativa, *itans* significa narrativas. Assim, utilizo no decorrer do texto, as palavras em iorubá grafadas no plural.

Todos os termos e expressões êmicas estão destacadas em itálico, sendo estes em iorubá ou não. No caso das falas longas dos interlocutores, apresento-as em itálico e com recuo, diferentemente das citações diretas dos autores utilizados por mim.

Por fim, todas as citações das obras utilizadas, seja em língua inglesa seja espanhola, estão traduzidas no corpo do texto, portanto, em nota de rodapé apresento as citações nas versões originais.

¹ Termo utilizado a partir do século XIX para designar os grupos que viviam na área florestal do Golfo da Guiné, onde hoje se localizam a Nigéria, Togo e Benin (OLIVA, 2005).

² *Locus* onde realizei pesquisa de campo. Será melhor apresentado no subcapítulo 2.1.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 –	Valdemar Antonio dos Santos	30
Figura 2 –	Palmira de Oxum	31
Figura 3 –	Maria Olívia de Ogum	31
Figura 4 –	<i>Assentamento de Gbarú</i>	33
Figura 5 –	<i>Quarto de santo</i>	34
Figura 6 –	Mesa para <i>missa de egun</i>	45
Figura 7 –	<i>Amalá para Gbarú</i>	69
Figura 8 –	Jogo de búzios	79
Figura 9 –	Preparo das <i>frentes</i>	84
Figura 10 –	Enfeitando o <i>quarto de santo</i>	84
Figura 11 –	<i>Quarto de santo</i> pronto	86
Figura 12 –	Doces feitos pelo Pai César	86
Figura 13 –	<i>Alabê</i> afinando o tambor	87
Figura 14 –	Roda de abertura	88
Figura 15 –	Organização da análise, parte I	91
Figura 16 –	Organização da análise, parte II	105
Figura 17 –	No intervalo entre <i>orins</i>	107
Figura 18 –	Pés descalços	109
Figura 19 –	Movimento 1	111
Figura 20 –	Movimento 2	112
Figura 21 –	Movimento 3	113
Figura 22 –	Movimento 3b	113
Figura 23 –	Organização da análise, parte III	116

LISTA DE QUADROS

Quadro 1 – Elementos destacados do <i>orin</i> : comida, feitiço	92
Quadro 2 – Elemento destacado do <i>orin</i> : alegria	94
Quadro 3 – Elementos destacados dos <i>orins</i> : rio, águas, dividir-se	95
Quadro 4 – Elementos destacados dos <i>orins</i> : guerra, corte	97
Quadro 5 – Elementos destacados dos <i>orins</i> : céu, trovão	98

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 –	Literatura oral: classificação das modalidades	48
Tabela 2 –	Performance durante os <i>orins</i> para Oiá	110

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	16
2	(RE)CONSTRUÇÕES DO AXÉ: O BATUQUE GAÚCHO	23
2.1	NO <i>ILÊ KABINDA KAMUKA TUBADE</i>	28
2.2	DEUSES E ANCESTRAIS	36
2.3	CONTANDO E CANTANDO A HISTÓRIA	47
3	NOVOS OLHARES: ESTUDOS DA PERFORMANCE	56
3.1	CAMINHOS E CONCEITOS	58
3.2	ENCRUZILHADAS	71
4	DIA DE FESTA NO TERREIRO	83
4.1	QUANDO O CANTO É <i>REZA</i>	90
4.2	QUANDO A <i>REZA</i> É DANÇA	105
4.3	PERFORMANCE E EXPERIÊNCIA	115
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	122
	REFERÊNCIAS	126
	ANEXOS	134

1 INTRODUÇÃO

*“Quem pode determinar o que o olho nativo vê ou o coração nativo sente?
Eu prefiro deixar que os ‘nativos’ falem por si mesmos.
De minha parte, eu assumo que estou vendo com meus próprios olhos.
Também convido outros a ver a mim e a minha cultura com os seus.
Nós estamos então em posição de trocar nossas visões.”*

Richard Schechner

Este estudo tem como tema uma reflexão acerca da expressividade das narrativas míticas africanas em performances rituais realizadas nos *xirês* — festividades em homenagem às divindades cultuadas nos terreiros —, em que os praticantes participam coletivamente. As narrativas, sobretudo as de origem iorubá, pouco foram exploradas como expressões literárias, assim como o Batuque, enquanto uma manifestação religiosa sul-rio-grandense.

Conforme Corrêa (2006), a estrutura do culto teve início entre os anos de 1833 e 1859, organizando-se em *lados*, nações¹, como a oyó, jeje, ijexá, nagô e cabinda (BRAGA, 1998). Independentemente da nação praticada, o Batuque cultua, geralmente, em torno de doze divindades iorubás: Bará/Exu, Ogum, Oiá/lansã, Xangô, Obá, Odé, Otim, Ossanha, Xapanã, Oxum, lemanjá e Oxalá.

Por meio das narrativas africanas, as divindades ou orixás, eram tidos “como antepassados que outrora viveram na terra e que foram divinizados depois da morte. Mas, ao mesmo tempo, constituem forças da natureza, fazem chover, reinam sobre a água doce, ou representam uma atividade sociológica bem determinada, a caça, a metalurgia [...]” (BASTIDE, 2001, p. 153), e seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças.

É possível aproximar características em comum entre os orixás e deuses de outras culturas, como é o caso do deus Hermes que, na mitologia grega, é tido como mensageiro dos demais deuses, ligado às estradas, à magia, à comunicação. No panteão afro-brasileiro, Bará exerce atribuições similares, sendo, também, responsável por intermediar a comunicação entre deuses e humanos, também

¹ *Lado* ou *nação*: considerados como grupos tribais aos quais o sujeito-praticante vai atribuir sua identidade. (CORRÊA, 2006).

guardião dos caminhos por sua representação de movimento². Cada divindade possui diversos símbolos associados, tais como: *rezas*³, comidas sagradas, mitos e até gestos específicos para cada ritual.

Dentre os diversos momentos vivenciados no Batuque, analisarei aqueles associados à performance ritual construída durante os *xirês*, nos quais são entoadas *rezas* que retratam, em sua maioria, fatos míticos a respeito dos deuses. Quando o *alabê*⁴ entoa-as, os demais praticantes formam uma roda ao centro do terreiro, reproduzindo mimeticamente nos movimentos de dança, características de cada orixá.

Do “dançar e “cantar” decorre uma performance que “realiza, concretiza, faz passar algo [...], da virtualidade à atualidade” (ZUMTHOR, 2000, p. 31). Nesse sentido, entendo que a performance realizada pelos praticantes pode reavivar as memórias passadas e produzir outras experiências ao longo do ritual. Consoante a isso, Vansina (2010) afirma que sociedades orais utilizam-se desses recursos como uma possível preservação da sabedoria de seus ancestrais. Assim como a matriz africana, o Batuque também baseia-se fundamentalmente na transmissão oral de ensinamentos, de histórias e mitos que dão luz às suas práticas rituais.

Realizei um mapeamento na Plataforma Sucupira de Dissertações e Teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), a fim de verificar o que já havia sido explorado da temática ‘Batuque’ no âmbito científico, porém, nenhuma pesquisa até agora, ocupou-se em observar a expressividade das narrativas mitológicas na performance ritual presente no Culto. A dissertação defendida por Corrêa (2006 [1989]) explorou o culto de forma global: rituais, preceitos, deuses. Anos depois, a dissertação de Silveira (2014) abordou a história e a Teologia do Batuque, contribuindo tanto para pesquisadores quanto para profissionais relacionados ao campo da Teologia e Ciências da Religião.

Aproximando-se do que propus neste estudo, Lara (2015) debruçou-se sobre os mecanismos e possibilidades do *performer* ao “ofertar-se” dentro do Batuque,

² Cito Joseph John Campbell (1904-1987) como um dos autores que se dedicou, entre outras atividades, a utilizar-se de modelos comparativos para estabelecer relações de semelhança entre símbolos e entre mitos de diferentes culturas.

³ *Reza*: cântico sagrado do Batuque, a ser melhor apresentado no subcapítulo 2.3, como *orin*.

⁴ *Alabê*: sujeito responsável pelo toque do tambor durante os rituais.

além de brevemente refletir acerca da dança como ato performático durante as festividades. Mais recentemente, Lunelli (2017) tratou das práticas poéticas e musicais das religiosidades afro-brasileiras na cidade de Caxias do Sul/RS, com enfoque na Umbanda e no Batuque, baseado nas contribuições de Paul Zumthor sobre performance e vocalidade.

Corrêa (2006) refere que a inexistência de documentos específicos acerca da história do Batuque permite que cada vez mais pesquisas de campo relacionadas ao culto sirvam de aporte para essa abordagem. O Candomblé, uma variante do culto afro, por exemplo, é frequentemente abordado em estudos científicos sob diversos enfoques. A partir dessas considerações, busco responder à questão: de que maneira as práticas corporais envolvidas na performance ritual dos praticantes durante um *xirê* expressam elementos das narrativas míticas iorubás?

Este estudo poderá contribuir no âmbito científico, ao evidenciar a expressividade da literatura oral por intermédio da performance, fortalecendo o reconhecimento do Batuque como uma manifestação religiosa do Rio Grande do Sul, na qual a cultura se transmite de acordo com a sua ancestralidade, explicitando aspectos socioculturais do grupo. Por conseguinte, é possível colaborar para a consolidação da identidade e participação do Batuque na construção histórica do Rio Grande do Sul e no universo dos cultos de matriz africana do Brasil.

Elaborar este estudo exigiu delimitações e critérios. Partindo do pressuposto de que o Batuque é cultuado em grande parte do Rio Grande do Sul, e que cada terreiro possui suas singularidades e características, optei por realizar uma pesquisa de campo. Devido à receptividade recebida, defini⁵ o *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, situado na cidade de São Leopoldo/RS, Brasil, como *locus* para esta pesquisa. Quanto à infinidade de instantes e movimentos que envolvem um *xirê*, elegi, como perspectiva de análise, a performance realizada pelos praticantes durante os cânticos entoados para Oiá.

A escolha pelo orixá Oiá tem por motivação o percurso que iniciei, em 2012, quando comecei a participar de atividades do Batuque, no terreiro de Mãe Tere de Oxum, em Caxias do Sul. Lembro da primeira vez que conversei com Mãe Tere, quando ela me disse: “*Tu é bem ventania, né?*”. Naquele dia, conheci meu *orixá de*

⁵ A escolha pelo *Ilê Kabinda Kamuka Tubade* será melhor explanada no subcapítulo 2.1.

cabeça, Oiá, minha divindade protetora, e a começar dali, fui aprendendo a lidar com a *ventania* que estava ligada à minha vida. De acordo com Prandi (2001), Oiá é tida como a deusa ligada aos ventos, tempestades e aos comportamentos humanos que se assemelham a esses fenômenos naturais. Dona da sensualidade feminina, das paixões e do fogo, é representada por meio dos mitos como símbolo dos exageros, seja na alegria, seja na cólera profunda. Entre outras atribuições, é considerada a única capaz de controlar os espíritos.

A aproximação às narrativas africanas será feita sob duas modalidades de expressão literária. Primeiro, como recurso bibliográfico, recorro à obra *Mitologia dos Orixás* (2001), de Reginaldo Prandi; nela, foram recontados 301 mitos africanos e afro-americanos, reunidos como resultado de uma década de estudos, pesquisas e colaborações. A obra cita uma variedade de personagens míticos que expressam papéis sociais nos mitos. A segunda modalidade, a literatura oral presente no Batuque, também é percebida como uma manifestação literária por onde é acessada a mitologia. Conforme Finnegan (2012), o que difere esta classificação de uma forma escrita é que, a literatura oral depende de um interlocutor ou intérprete que formula em palavras um determinado momento, um *performer*.

Desse modo, o objetivo principal é analisar a relação entre as formas de expressividade das performances rituais e as narrativas da mitologia iorubá em um *xirê* do Batuque sul-rio-grandense. Como objetivos específicos: contextualizar o Batuque dentro do universo afro-religioso brasileiro; especificar divindades e ancestrais cultuados, bem como as modalidades de texto que compõem sua formação; refletir sobre conceitos de ritual e performance, para, então, analisar a performance ritual ligada ao canto e a dança, em consonância aos mitos de Oiá.

Adotei o estudo etnográfico como metodologia, reunindo parte da coleta de dados sob forma de observação direta, diálogos com os praticantes, além de registros fotográficos/vídeos⁶. No decurso da pesquisa de campo, foi possível acompanhar rituais sagrados, festividades, reuniões, dentre outros eventos praticados pelo grupo, onde pude construir uma relação afetiva entre

⁶ Para este estudo elaborei, em parceria com meu primeiro orientador, prof. Dr. Rafael José dos Santos, os Termos de Consentimento que estão anexados ao final deste trabalho. Houve troca de orientação no decorrer da pesquisa, porém, foram mantidas as observações preliminares.

sujeito-pesquisador e sujeitos-pesquisados, corroborando o viés escolhido para este estudo: o da Antropologia Dialógica⁷.

Para compreender o “fazer etnográfico”, foi necessário retomar alguns teóricos e suas contribuições, a começar por Malinowski⁸ na obra *Argonautas do pacífico ocidental...* (1978 [1922]), fruto do trabalho realizado com os habitantes das Ilhas Trobriand na Nova Guiné.

Ao estabelecer a sistemática de *observação participante*, Malinowski dá início à possibilidade de construir um novo olhar⁹ sobre o Outro, a partir de uma interação entre pesquisador-pesquisado, confirmando a premissa de que “a pesquisa etnográfica [...], exige que o pesquisador dependa da assistência e auxílio de outros, o que ocorre muito mais frequentemente na etnografia do que em outros ramos científicos” (MALINOWSKI, 1978, p. 15). O trabalho de campo, com base nessa perspectiva, consistiu em inserir-se no fluxo de vida do grupo social, acompanhando e familiarizando-se com o modo de vida, linguagens, práticas e crenças.

Na visão de Tedlock (1979), essa concepção difere de uma atividade etnográfica voltada somente à observação direta, por tornar-se uma construção que vai além do que é acompanhado em campo: tudo é observado, porém, as vozes dos interlocutores surgirão no texto como um diálogo com o próprio observador, de forma “alternada”. Para o autor, essa ideia estabelece um vínculo entre pesquisador e sujeitos da pesquisa que ultrapassa a ocasião etnografada, como ao acompanhar um ritual, em que o pesquisador poderá fazer suas anotações, mas, em conjunto com os interlocutores, construir o seu estudo.

Para Geertz (1989, p. 4), “praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante”. O fazer etnográfico, mediante observação e análise das informações, está voltado à descrição das sociedades humanas e de

⁷ George Marcus, Michel Fischer e Dennis Tedlock são alguns dos teóricos que desenvolveram a Antropologia de forma dialógica entre pesquisador e sujeitos da pesquisa.

⁸ Segundo Eriksen e Nielsen (2012), Bronislaw Kaspar Malinowski foi um dos principais nomes a difundir a Antropologia Funcionalista, que defendia a ideia de indivíduo como fundamento da sociedade, como criador e agente principal do grupo social no qual está inserido.

⁹ Compactar em uma única nota todo percurso da Antropologia enquanto ciência é fazer-se limitado, no mínimo; entretanto, entendo que o trabalho até então feito como “etnográfico” restringia-se muitas vezes aos gabinetes, sob forma de filosofia social e escritos de viagem, de forma unilateral (ERIKSEN; NIELSEN, 2012).

suas atividades, buscando compreender os processos culturais como sistemas de significados.

James Clifford (2002, p. 94) afirma que “os significados de um relato etnográfico são incontroláveis.” Incontroláveis pelo fato de que, “a própria história é algo em aberto” (CLIFFORD, 2002, p. 94). A leitura das representações culturais torna-se algo mutável, bem como as práticas e comportamentos; a etnografia, então, permitirá acessar histórias que estão sendo escritas diariamente pelos próprios atores sociais, ficando a cargo do pesquisador experienciá-los, não somente descrevê-los.

Priorizando o caráter dialógico na etnografia, Tedlock (2008) admite que, mesmo que muitos pesquisadores consigam estabelecer uma relação aproximada entre antropólogo e sujeitos-pesquisados, trazendo para dentro da investigação a ser publicada trechos de informações de seus interlocutores, este estudo assemelhar-se-á a um monólogo, uma vez que a voz do antropólogo/pesquisador ainda será a única legítima no processo. Dessa forma, pretendo apresentar, no decorrer deste trabalho, as vozes também dos interlocutores: Pai César¹⁰, João de Gbarú¹¹, o *alabê*, e Lucas de Oxalá¹², todos, indispensáveis para a construção desta pesquisa.

Sob esse viés, a pesquisa está organizada da seguinte maneira: no segundo capítulo, de nome “(Re)construções do axé: o Batuque gaúcho”, trago uma breve contextualização das religiões afro-brasileiras, seguida de dados historiográficos do Batuque no Rio Grande do Sul. Privilegiando a historicidade do *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, exponho sua estrutura, deuses cultuados e a importância da ancestralidade no Culto. Finalizo apresentando *itans* e *orins* como modalidades de textos orais presentes na vivência batuqueira. Para discutir sobre a noção de literatura oral, valho-me das interpretações de autores como Ruth Finnegan (2012), Vansina (2010) e Paul Zumthor (1997; 2000).

No capítulo seguinte, intitulado “Novos olhares: estudos da performance”, apresento um breve panorama do momento científico onde teorias antropológicas

¹⁰ Os praticantes também o chamam de *Baba* (*Bàbá*: pai, em iorubá) ou simplesmente ‘Pai César’, expressão esta que utilizo no decorrer deste estudo.

¹¹ O interlocutor preferiu utilizar nome fictício.

¹² No subcapítulo 2.1 os interlocutores serão melhor apresentados.

começam a ser revistas, oportunizando o início dos Estudos da Performance, a destacar os trabalhos de Victor Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008), proveniente da Antropologia, e Richard Schechner (1985; 1994b; 2003a; 2003b; 2013a; 2013b), do Teatro. A partir de minha leitura, apresentarei noções de *ritual* e *performance* com vistas às citadas áreas do conhecimento. Em um segundo momento, exibo os pontos de convergência que possibilitaram refletir sobre performances rituais.

Na sequência, no capítulo “Dia de festa no terreiro”, analiso a performance a partir do *xirê* acompanhado. Também, por meio da etnografia, rememoro outros mitos sobre Oiá, repassados oralmente e que embasam práticas do terreiro. Abordo a noção de poética oral baseada nas *rezas* entoadas no *xirê* e, também, como decorre a construção da performance ritual, durante as *rezas*.

Nas considerações finais, retomo os principais pontos desta pesquisa e exponho as inquietações que surgiram no decorrer do percurso.

2 (RE)CONSTRUÇÕES DO AXÉ: O BATUQUE GAÚCHO

*“Na África começou a viagem humana pelo mundo.
Dali, nossos avós se lançaram à conquista do planeta;
e os que mais se afastaram da África, os que mais se afastaram do sol,
receberam os tons mais pálidos na divisão das cores.
Agora nós todos, as mulheres e os homens, arco-íris da terra,
temos mais cores que o arco-íris do céu e somos todos africanos emigrados.
Talvez nos neguemos a recordar nossa origem comum porque o racismo produz amnésia,
ou porque acaba sendo impossível, para acreditarmos que naqueles tempos
o mundo inteiro era nosso reino, imenso mapa sem fronteiras,
e nossas pernas eram o único passaporte necessário.”*

Eduardo Galeano

A palavra axé, originada do *iorubá* ‘àse’, é muito utilizada no meio afro-brasileiro, sendo entendida, entre outras definições, como uma força vital presente nos seres e coisas¹³, similar à noção de *mana* e *orenda*, poder místico que consiste em “tudo o que existe e pode existir no universo, seguindo um processo de diferenciação e individuação. A unidade dessa força garante que tudo participa em tudo, mas as suas modulações fazem com que haja graus de participação” (GOLDMAN, 2009, p. 123).

De acordo com Fakinlede (2008), àse pode representar, também, uma ideia de instrução ou poder, sendo ambas representações utilizadas aqui para criar uma hipótese de que essa força — ainda que conhecida de diferentes formas em diferentes culturas — tenha sustentado a reconstrução das práticas rituais de milhares de africanos que, em uma viagem forçada, na condição de escravizados, tiveram de passaporte a utilização de sua mão de obra única e exclusivamente para obtenção de lucro, principalmente durante o período colonial brasileiro (1582 – 1822).

A partir de estudos como os de Verger (1987), entende-se que os bantos¹⁴ teriam sido os primeiros grupos africanos a chegar ao Brasil, seguidos, posteriormente, pelos sudaneses. Essa classificação representa dois grandes grupos

¹³ Outras definições para axé: energia sagrada dos orixás, ou expressão que equivale a “que assim seja”, “queira Deus” ou “tomara”. Para Santos (1976, p. 39), “é a força que assegura o acontecer e o devir”.

¹⁴ Prandi (2000, p. 54) relata que “o termo ‘banto’ foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Willelm Bleek e significa ‘o povo’, não existindo propriamente uma unidade banto na África”.

linguísticos da África subsaariana, segundo a releitura de Prandi (2000, p. 54):

Os sudaneses constituem os povos situados nas regiões que hoje vão da Etiópia ao Chade e do sul do Egito a Uganda mais o norte da Tanzânia [...] Ao norte representam a subdivisão do grupo sudanês oriental [...] e abaixo o grupo sudanês central, formado por inúmeros grupos lingüísticos e culturais que compuseram diversas etnias que abasteceram de escravos o Brasil, sobretudo os localizados na região do Golfo da Guiné e que, no Brasil, conhecemos pelos nomes genéricos de nagôs ou iorubás (mas que compreendem vários povos de língua e cultura iorubá, entre os quais os oyó, ijexá, ketu, ijebu, egbá, ifé, oxogbô, etc.)[...] Os bantos, povos da África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança.

O Brasil, como um novo cenário e ponto de chegada, recebeu essas diferentes etnias, que, por um compartilhamento¹⁵ de crenças e práticas — grande parte de um período anterior à própria colonização na África — deram origem às religiosidades afro-brasileiras, a exemplo, o Candomblé, praticado em parte do país, a Umbanda, ou de denominações regionais, tal qual o Tambor de Mina, no Maranhão, ou Xangô, em Pernambuco.

Essas práticas culturais formaram um movimento de luta, “primeiramente dos africanos, e depois dos afro-descendentes, resistência à escravidão e aos mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que marginalizou os negros e os mestiços mesmo após a abolição da escravatura” (PRANDI, 2004, p. 223). Da memória e do coração, passaram a ser vivenciadas nos poucos momentos de liberdade, ainda que muitas vezes de forma velada.

Desde então, houve um movimento de reconstrução do culto às divindades africanas, pois “[...] primeiro misturou-se ao culto dos santos católicos para ser brasileiro, forjando-se o sincretismo; depois apagou elementos negros para ser universal e se inserir na sociedade geral, gestando-se a umbanda [...]” (PRANDI, 2004, p. 224), o que finalizaria, conforme o autor, na retomada das origens para transformar o Candomblé, e aqui incluo o Batuque, no processo de africanização para alcançar autonomia em relação ao Catolicismo, buscando retornar o “mais próximo possível” de seu início.

Historicamente, diz-se que a presença africana no Rio Grande do Sul foi

¹⁵ ‘Compartilhamento’ aqui entendido como trocas simbólicas entre diferentes culturas.

percebida a datar de dois momentos (CORRÊA, 2006), sendo o primeiro quando João de Magalhães e sua diligência, que contava com a presença de “escravos¹⁶” (CÉSAR, 1970) partiram de Laguna, em 1725, a fim de povoar as terras — hoje Rio Grande do Sul —, e o segundo refere-se à fundação da cidade de Rio Grande, em 1737.

Ferraz (1980) relata que no primeiro livro de batismos da cidade, dos 977 registros, um quinto deste número referia-se a grupos de origem africana¹⁷. Outra teoria sobre uma possível data é a do historiador Assumpção (2011), que, aponta a presença negra no Rio Grande do Sul bem anterior às charqueadas, já em 1635, nas expedições bandeirantes, assim como na fundação da Colônia do Santíssimo Sacramento (hoje Uruguai), em 1680.

O regime escravocrata no Rio Grande do Sul¹⁸ se institucionaliza com a consolidação das charqueadas¹⁹ como estrutura socioeconômica²⁰. Para Loner (2010, p. 246):

Na região de Pelotas e Rio Grande, a introdução do negro se deu precocemente, juntamente com o povoamento da região, intensificando-se a partir do final do século XVIII, com o desenvolvimento das charqueadas, o que resultou numa das maiores concentrações regionais do elemento afrodescendente. Pelotas teria 1.226 escravos em 1814 e 4.788 em 1859, alcançando o ápice de 6.526 em 1884, mas decrescendo para 2.831 no ano seguinte, devido à estratégia de transformação dos escravos em contratados.

Não tenho intenção de reconstruir o caminho histórico da presença negra no estado, visto que muitos outros autores já se detiveram sobre o assunto, como Laytano (1936) e Maestri (1984), entretanto, apresentar o Batuque como uma construção feita por muitas mãos, entre estas, africanas e afro-gaúchas.

¹⁶ César (1970) cita que a maioria era de origem africana, constando também indígenas.

¹⁷ Ferraz (1980, p. 11) cita que foi possível identificar um número de negros pertencentes à cultura banto e sudanesa, resultando em números: “[...] 39 de Angola, 16 de Benguela, 2 do Congo, e 2 de Moçambique, perfazendo 59 bantos. Da cultura *gege-nagô*, somente 31 negros minas”.

¹⁸ Em sua tese de doutorado intitulada “Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul”, Cardoso (1977) discorre de forma mais intensa sobre a presença negra na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul.

¹⁹ Silva (2010, p. 182), afirma que “as charqueadas eram estabelecimentos industriais que configuraram um modo de produção econômica baseado na produção do charque, carne de gado salgada, produzido em larga escala no Rio Grande do Sul. A constituição desta indústria no Estado do Rio Grande do Sul viabiliza a projeção deste espaço territorial durante o período colonial.”

²⁰ Estudos como os de Zarth (2002) salientam o quanto o regime escravocrata esteve inserido em praticamente todas as atividades econômicas do Rio Grande do Sul, como na pecuária e agricultura, por exemplo.

Umas das versões sobre o mito fundador do Batuque, apresentadas por Oro (2008)²¹, vai ao encontro da ideia de Prandi (2000), citada no capítulo anterior, de que os primeiros grupos africanos organizaram suas práticas rituais como uma forma de fortalecimento e resistência cultural; conforme já dito, entre 1833 e 1859, com fundação dos primeiros templos possivelmente em Pelotas e Rio Grande, devido ao maior fluxo de pessoas nessas regiões.

Para alguns praticantes, o nome 'Batuque' teria surgido como uma referência pejorativa dada pelos brancos ao som produzido pelos tambores, a batucada. Hoje, esta denominação é aceita pelos grupos que se autodenominam batuqueiros, fortalecendo assim a identidade coletiva do culto.

Oro (2008) cita outros termos genéricos utilizados: "uns advindos de fora desse campo religioso, sendo, por isso mesmo, portadores de certo preconceito, como 'saravá' e 'macumba', e outros empregados no interior do campo religioso, como 'religião', 'povo de religião', 'nação'" (ORO, 2008, p. 10). Expressões como fulano é *de nação* ou beltrano é *de religião* também são utilizadas, diferenciando os praticantes deste culto da Umbanda e Quimbanda, por exemplo, cultos também presentes no Rio Grande do Sul.

Oliveira (1996, p. 175) afirma:

A reunião dos escravos e dos libertos de origem africana em torno de grupos construídos com base nos "laços de nação" foi sem dúvida um dos traços característicos da organização de suas comunidades em toda a América. Não obstante, essas "nações" africanas, tal como ficaram sendo conhecidas no Novo Mundo, não guardavam, nem no nome nem em sua composição social, uma correlação com as formas de auto-adscrição correntes na África.

Enquanto vertentes religiosas, as nações presentes no Rio Grande do Sul, como a oió, ijexá ou cabinda, formaram-se não por similaridade às respectivas regiões africanas, como é o caso da cabinda, que a princípio nada teria a ver com a região de Cabinda, em Angola, mas por um processo de negociação e ajustamento entre diferentes comunidades (OLIVEIRA, 1996), possibilitando a construção de identidades como *ser cabindeiro* ou *ser de oió*.

²¹ A outra versão do mito fundador refere-se que o culto tenha sido "trazido para o Rio Grande do Sul por uma escrava vinda de Pernambuco". (ORO, 2008, p. 13).

Cada terreiro, independentemente de sua nação, possui particularidades e tem autonomia em suas ações, seja nos rituais realizados, seja até mesmo na forma de comando do dirigente do terreiro, sacerdote ou sacerdotisa, não se submetendo a federações ou órgãos regulamentadores (CORRÊA, 2006). Assim, ao referir-me à nação cabinda, será a partir de um terreiro, o *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*²², podendo outros da mesma nação desenvolver suas atividades de forma discordante.

O Batuque pode ser entendido como uma comunidade que congrega em sua maioria pela eficácia das relações entre os praticantes como grupo, organizadas em torno do culto aos ancestrais e aos orixás. Por esse ângulo, a resistência e o esforço dos primeiros praticantes abriu caminho para que hoje fosse possível muito do que é visto e praticado.

O termo 'tradição', citado por Pai César, durante muitos momentos da pesquisa, pode fazer alusão às primeiras sociedades africanas e ao conjunto de tradições orais²³ que estas organizaram, "nessa herança de conhecimentos de toda espécie, pacientemente transmitidos de boca a ouvido, de mestre a discípulo, ao longo dos séculos". (BÂ, 2010, p. 167).

Apesar disso, é indispensável pensar como a tradição oral conseguiu manter-se viva em meio ao contexto de sofrimento e escravidão em terras brasileiras:

No início, entre os escravos, não havia velhos, portanto não havia "bibliotecas vivas"²⁴ susceptíveis de assegurar a vida e a sobrevivência da "cultura africana". Além disso, o termo "tradição", implicando, por definição, uma transferência "espaço-temporal" da experiência do grupo, é aplicável à realidade afro-brasileira, quando na origem, não havia uma comunidade pré-constituída [...]. (BONVINI, 2001, p. 40).

Clãs e famílias separadas, uma reconstrução da vida material e espiritual, da comunidade, do corpo de práticas rituais, da crença nas divindades trazidas no coração, que feito um navio, carregou dores, angústias e o sentimento de, quem sabe

²² De acordo com o sacerdote, sobre o significado do nome do terreiro: *Ilê* = casa / *Kabinda* = nação cultuada / *Kamuka* = Título referente a divindade regente do terreiro, *Gbarú* / *Tubade* = Djijina, nome da divindade.

²³ Segundo Bâ (2010, p. 169): "É o conhecimento total". Para o autor, as tradições orais não se limitam à lendas ou até mesmo narrativas míticas e/ou históricas; "[...] é a grande escala da vida, e dela recupera e relaciona todos os aspectos" (Bâ, 2010, p. 169), onde os aspectos espirituais e materiais da vida humana não são dissociados.

²⁴ Alusivo ao aforismo escrito por Bâ (2010), onde este alega que, quando um ancião africano, morre, perde-se uma biblioteca na África.

um dia, retornar à terra-natal e à vida que lhe fora roubada.

2.1 NO ILÊ KABINDA KAMUKA TUBADE

Meu primeiro contato com o sacerdote *orixaísta*²⁵ do *Ilê*, César de *Gbarú*, foi anterior à ideia da pesquisa, por volta de 2012. Na época, eu utilizava o *Orkut*²⁶ como ferramenta para manter contato com amigos e familiares distantes, e acabei conhecendo Pai César ao pesquisar pessoas com o mesmo interesse que eu: o Batuque. O acompanhava na rede social, com seu discurso inflamado sempre enfatizando a ancestralidade, apontando as ações que no decorrer do tempo estavam se perdendo na *religião*²⁷. Comecei a conversar com ele e logo ficamos amigos. Eu não tinha grau iniciático a altura das discussões (tal como uma sacerdotisa), mas aproveitava para aprender e conhecer mais sobre o Batuque.

Quando ingressei no mestrado, em setembro de 2017, perguntei a ele se me permitiria fazer minha pesquisa de campo no *Ilê*. Prontamente ele aceitou, ficando combinado que eu participaria quinzenalmente das *doutrinas*²⁸ realizadas no terreiro, bem como das demais atividades. Assim, frequentei o terreiro entre o período de setembro de 2017 e maio de 2019.

O *Ilê Kabinda Kamuka Tubade* está situado em um bairro popular de São Leopoldo, para quem acessa via Portão, logo na entrada da cidade. Na primeira vez que fui visitá-lo, Pai César me alertou ao telefone: “*eu não moro, me escondo*”; logo que cheguei, entendi o porquê: o terreno é todo arborizado, de forma a “camuflar” toda a parte da frente do *Ilê*, tornando difícil, para quem passasse na rua, perceber que ali havia um *terreiro*. As atividades religiosas, neste local, iniciaram por volta de 1995, sendo, antes disso, um espaço para abrigar idosos enfermos. Numa de nossas conversas, Pai César contou:

Antigamente tudo aqui [espaço físico/cômodos] era diferente... eu tinha aqui

²⁵ *Sacerdote orixaísta* é o termo formal que César utiliza para autodenominar-se.

²⁶ Rede social filiada ao *Google*, criada em 2004 e desativada em 2014.

²⁷ *Religião*: um termo utilizado pelos praticantes para referirem-se ao Batuque, como por exemplo, “*sou de religião*”.

²⁸ *Doutrinas*: as reuniões nas quais Pai César ensina os praticantes, que tiram suas dúvidas sobre as divindades, os preceitos, entre outras atividades e assuntos.

uma asilo e abrigava os velhinhos que os parente [sic] não queriam cuidar. encostava carro da prefeitura e eu já sabia que vinha mais um...Eu dava banho, trocava, dava comida, isso tudo com ajuda de doações, nunca cobrei nada. Pelo menos aqui eles terminavam a vida com o mínimo de dignidade [com lágrimas nos olhos]. (Informação oral, 2018).

Essa atuação na comunidade permitiu que Pai César, policial federal aposentado e sacerdote desde 1972, criasse vínculo com os moradores que vivem perto do Ilê; grande parte desses vizinhos moram há muitos anos no bairro. Pai César chama de *as minhas velhinhas* as moradoras que seguidamente vão ao terreiro pedir algum remédio ou trabalho espiritual para dores, ou outros problemas.

Nas *doutrinas* quinzenais, onde Pai César reúne seus *filhos de santo*²⁹ para ensinar preceitos, pude conhecer uma versão³⁰ sobre fundação da cabinda:

Pai César: cabinda é uma nação que se originou aqui no Rio Grande do Sul... não se tem uma comprovação de que ela existiria antes... existem nomes e coisas... pesquisas... mas ainda é tudo na base da teoria. O que temos com certeza é que quem criou a nação Cabinda foi Valdemar Antonio dos Santos aqui no Rio Grande do Sul. (Informação oral, 2017).

Como não se tem muitos registros escritos sobre Valdemar Antonio dos Santos, tudo o que foi passado por gerações, forma uma possível história da nação e dos próprios terreiros. Na Figura 1, apresento uma das únicas fotografias encontradas de Valdemar Antonio dos Santos:

²⁹ A expressão '*...de santo*' representa o parentesco estabelecido a partir da iniciação no Culto. Para Goldman (2009, p. 120), tornar-se *filho de santo* "significa que 'fazer o santo' ou 'fazer a cabeça' não é tanto fazer deuses, mas, neste caso, compor, com os orixás, um santo e uma outra pessoa" assumindo novas atitudes e convenções, dentro do culto.

³⁰ Cada terreiro tem sua versão sobre o início na nação cabinda, contada a partir de sua linhagem religiosa.

Figura 1 – Valdemar Antonio dos Santos



Fonte: Acervo pessoal de Pai César (2018).

Para entender como as práticas africanas chegaram até Valdemar, Pai César relata que:

quem trouxe a nação cabinda para este estado, de acordo com minha lá [sua sacerdotisa], de acordo com o que ela diz ter escutado de Palmira que também diz ter escutado de Valdemar... na verdade é Gululu que muitos confundem que poderia ser com o próprio Valdemar. Gululu é o único nome que se tem, que seria uma pessoa do Xangô. Este Gululu, um negro, alto, forte, que falava acredita-se banto e se cultuava inquice³¹. Este negro vindo para o Rio Grande do Sul, encontrou Valdemar que já há muito tempo estava aqui e por uma certa afinidade, de contato, de coisa... já estando muito velho, acabou por confiar em Valdemar e lhe passar o seu conhecimento religioso. (Informação oral, 2017).

Em *O Batuque do Rio Grande do Sul...*, Corrêa (2006) apresenta uma versão da cabinda³² e cita um interlocutor, Ayrton de Xangô, que descreve Gululu, como “[...] um africano que morava no antigo Beco do Poço, e falava português muito mal” (CORRÊA, 2006, p. 55). Pai César é a quarta geração a partir de Valdemar Antonio dos Santos, seu *bisavô de santo*, tendo como *avó de santo*, Palmira de Oxum *Pandá Olobomi* e *mãe*, Maria Olívia de *Ogum Adiolá Akiolá*. Na Figura 2, o retrato de Palmira, e na Figura 3, o de Maria Olívia:

³¹ Ou “Nkisi” são divindades cultuadas pelos grupos banto.

³² Conforme Corrêa (2006, p. 55) “cambíni ou cambína”.

Figura 2 – Palmira de Oxum



Fonte: Acervo pessoal de Pai César (2018).

Figura 3 – Maria Olívia de Ogum



Fonte: Acervo pessoal de Pai César (2018).

Iniciado no Batuque aos cinco anos, devido a problemas de saúde³³, Pai César dedicou grande parte de sua vida a zelar pelas tradições repassadas e divindades cultuadas. Para ele:

A cabinda, a maior particularidade dela é esta adaptação que ela conseguiu fazer do inquice, vodun³⁴ e orixá neste culto porque na cabinda nós tratamos tudo como orixá... nós alimentamos como qualquer outra nação faz, mas o orixá tem nomes diferentes e tratos diferentes [...]. (Informação oral, 2017).

Os orixás podem representar o equilíbrio presente nas diversas forças da natureza, como a chuva, os mares, o sol, que formam “uma cadeia de relações dos homens com o desconhecido” (VERGER, 2000, p. 37). Verger ainda relata outros apontamentos sobre os orixás, agora partindo de um possível “ser humano, divinizado, que viveu outrora na Terra e que soube estabelecer esse controle, essa ligação com a força, assentá-la, domesticá-la, criar entre ela e ele um laço de interdependência, através do qual atraía sobre ele e os seus” (VERGER, 2000, p.

³³ A iniciação dele ocorreu como recurso combativo de uma enfermidade grave, pois, na época, a mãe consanguínea de César não tinha recursos financeiros para a medicação e havia a urgência de um transplante de pulmão.

³⁴ Os *voduns* são cultuados originalmente em regiões do antigo Daomé, atual república do Benim (CORRÊA, 2006).

37).

Ainda sobre a possível fundação da cabinda, Pai César reafirma que:

[...] tinha uma crença não se sabe se é a mesma que hoje praticamos em nação cabinda até porque de acordo com a minha lá, Valdemar conheceu Otilia de Ossanha Tolá Becum que era de nação ijexá³⁵ por isso ela foi ao começar a se relacionar ela foi expulsa de sua nação, e não tinha mais como praticar a sua religião. A minha mãe conta que isso até pode ser romântico; que através da união desses dois (Valdemar e Otilia) acharam um meio de transformar tudo aquilo que Gululu passou a Valdemar a um trato mais simples mais comum ou seja o orixá que hoje nós tratamos. (Informação oral, 2017).

A partir da expulsão de Otilia, é possível presumir, sob prisma de um Culto, o quão importante era a concepção de conservação das práticas religiosas, e que, como consequência disso, foi possível o nascimento de um novo culto, que se moldou com a conduta e crenças de ambos, Valdemar e Otilia.

No *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, acredita-se que grande parte das divindades tenham vindo da nação de Otilia, sendo uma das heranças de Gululu, *Gbarú Alafin* ou *Barualofina*, divindade ligada³⁶ a Valdemar e considerada fundadora e guardiã do Batuque, recebendo reverências nos rituais do Culto. *Gbarú* é considerada um *inquice*, seu trato é feito de forma diferente das demais divindades, a começar por sua “casa”, que é um buraco no chão, na frente do terreiro, conforme Figura 4:

³⁵ Nação que tem como divindade guardiã Oxum (CORRÊA, 2006).

³⁶ A ligação entre praticante e divindade, por meio de iniciação, será melhor abordada no subcapítulo 3.2.

Figura 4 – Assentamento de Gbarú



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

Assentamentos são representações materiais dos orixás no espaço físico do terreiro. É um conjunto de elementos que representam a energia das divindades, visto que não são utilizadas imagens no Batuque. Nos *assentamentos*, são colocados elementos como búzios, moedas, espadas, pentes, todos em miniatura (chamadas de ferramentas) de acordo com cada orixá. Também são utilizadas *otás*, que são pedras retiradas de rios ou cachoeiras, as quais, normalmente, possuem formatos específicos para cada divindade. Elas são sacralizadas juntamente aos demais materiais durante os rituais de sacralização de animais no Batuque.

Outras divindades como *Elegbara* (uma variante do orixá Bará), *Sakpatá* (variante do orixá Xapanã), *Dirã* (uma variante de Oiá), entre outros, entraram no panteão cultuado no *Ilê*, por Ondina de Xapanã, *madrinha de santo* de Maria Olívia, a sacerdotisa de Pai César. Para que esses orixás pertencessem à família religiosa, Ondina de Xapanã deu-os de presente³⁷ à pessoa com maior nível hierárquico da família, no caso, Palmira, para que, então, pudesse repassar aos demais. A expressão *ombro não passa cabeça*, corriqueiramente utilizada no cotidiano

³⁷ *Grosso modo*, presentear com um orixá é possibilitar que o agraciado possa cultuá-lo e oferecer aos demais também, como um presente.

batuqueiro, pode contribuir para compreensão da importância de uma hierarquia no *Ilê*.

Direcionando-me a descrever a estrutura física do *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, de antemão digo que ocorre como em outros terreiros, vinculados à moradia dos sacerdotes. Normalmente, os *assentamentos* dos orixás são colocados em um cômodo da casa, na parte da frente da construção. Nesse local, são realizados parte dos *fundamentos*³⁸, trabalhos e oferendas destinadas aos orixás. As divindades citadas anteriormente e as demais a serem apresentadas no subcapítulo seguinte têm seus elementos sagrados dispostos no *quarto de santo*, de acordo com a Figura 5:

Figura 5 – *Quarto de santo*



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

Pai César brinca ao dizer que *tem função por tudo*, não só no *quarto de santo*. Como ele mora no segundo andar da casa, com seu companheiro, disponibilizou os demais cômodos para as atividades religiosas. A cozinha, repleta de utensílios como colheres de pau, pratos de barro, bacias e panelas, guarda um dos tesouros de Pai

³⁸ *Fundamentos*: regras, tradições e preceitos que servem de embasamento para as práticas rituais.

César: os utensílios utilizados por Maria Olívia, como jarras de ágata e panelas de ferro, as quais eram usadas para o preparo de comidas votivas.

O terreiro tem por modelo todo o ensinamento repassado pelos *mais velhos de religião*, sendo mantido o mais próximo possível. A concepção de “velho” ou “novo” se dá pelo *tempo de vasilha*³⁹, ou seja, o momento que foi feito o *assentamento* para o orixá. Dessa forma, se um sujeito de 60 anos tem o *assentamento* de seu orixá protetor há 5 anos, ele será *mais novo de religião* que outro sujeito de 40 anos que tem um *assentamento* de 10 anos. O respeito pelos mais velhos ocorre da mesma forma.

Para Pai César:

Nós praticamos uma religião cabinda tradicional... eu nunca conheci outra ou outro sacerdote, eu não sei nada além do que minha mãe me ensinou, do que eu acompanhei, do que eu vi do que ajudei a fazer. Eu não saio de nada disso, gosto muito de me informar, gosto de estudar, mas a religião aqui dentro, dentro desse quarto de santo, dentro dessa casa, ela é feita única e exclusivamente àquilo que eu aprendi, ainda com os mesmos nomes, as mesmas cores, as mesmas comidas. (Informação oral, 2017).

Bâ (2010) enfatiza que, durante muito tempo, julgou-se como sem cultura àquelas sociedades nas quais a oralidade era a única forma de registro dos passos dados enquanto humanidade, diferentemente das sociedades que tiveram na escrita e, conseqüentemente, nos livros, o registro de sua herança cultural. O Batuque, sendo uma religião afro-brasileira, também carrega suas tradições na oralidade, realizando, continuamente, a transferência e sobrevivência de seus fundamentos.

Quando Pai César refere-se aos mais *antigos* do Batuque, os ancestrais, brinca:

Se dizia que antigo tinha muita mania é verdade, eu sei... a gente acaba adotando essas manias como meio de proteção, medo de mais na frente estar fazendo algo diferente dos outros e principalmente, perder o crédito com orixá, que é o que mais nos interessa. (Informação oral, 2017).

Esse é um aspecto muito interessante se pensarmos do ponto de vista da performance. É concebível que algumas "manias" ou "trejeitos" *dos antigos* nem

³⁹ *Tempo de vasilha*: tempo de Iniciação.

fossem considerados essenciais pelos próprios *antigos* para a eficácia ritual, mas os descendentes acabaram incorporando-os mesmo assim. Como, infelizmente, não é possível verificar isso de fato, já que tanto Valdemar, Palmira e Maria Olívia são falecidos, pode-se entender que essas tradições são inventadas e ressignificadas com o passar do tempo, por exemplo, com a passagem contada pelo *alabê* da casa, João de *Gbarú*, *filho de santo* de Pai César:

Contam que certa vez uma mãe de santo “tava” lavando os pés numa bacia, quando ouviu alguém bater na porta. Para atender a visita, ela escondeu a bacia de água atrás da porta do terreiro. Essa visita, que também era de religião, por vergonha de perguntar o que era, entendeu que era feitiço ou fundamento da casa. Assim, saiu de lá e fez na sua também, sem saber que era só água para lavar os pés. Algumas tradições nascem assim, como uma “bacia atrás da porta”, onde “fulano vai na casa do beltrano”, vê algo diferente e resolver fazer também. (Informação oral, 2018).

A seguir, apresento outras personagens importantes para a construção do Batuque: as divindades presentes no panteão batuqueiro, bem como os ancestrais cultuados no culto de cabinda.

2.2 DEUSES E ANCESTRAIS

“Como útero, a África literalmente deu à luz os primeiros heróis e heroínas humanos [...] Esses heróis ancestrais arriscaram-se sozinhos na maior das aventuras, já que buscavam nada menos do que o nascimento da humanidade.”

Clyde W. Ford

Na sociedade tradicional iorubá, tinha-se a crença de que, uma energia maior, denominada *Olorum*⁴⁰, incumbiu, aos deuses, a tarefa de criar o mundo, ficando a cargo de cada um deles zelar por “aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana” (PRANDI, 2001, p. 20).

Conforme certas narrativas, Orinxalá⁴¹ criara a Terra, que até então não

⁴⁰ Do iorubá “*Olórun*”: Literalmente, Dono do Céu; nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo”. (PRANDI, 2001, p. 568).

⁴¹ “*Orixá Nla*, o grande orixá”. (PRANDI, 2001, p. 569).

passava de imenso terreno pantanoso, cheio de água. Com a ajuda de uma pomba e de uma galinha da angola, que espalharam a terra por toda a superfície, Orinxalá pôde plantar árvores, concedendo, aos humanos — que posteriormente seriam criados por Obatalá⁴², a partir de barro⁴³ — alimentos e riquezas para sua vida na terra⁴⁴. Os demais elementos da natureza e tudo o que havia na terra foram atribuídos aos orixás, consoante às suas características. Essa é uma das narrativas iorubás que fundamentou a possível origem do lugar onde viviam, assim como a existência dos seres humanos na Terra.

Sobre os orixás:

Na África, a maioria dos orixás merece culto limitado a determinada cidade ou região, enquanto uns poucos têm culto disseminado por toda ou quase toda extensão das terras iorubás. Muitos orixás são esquecidos, outros surgem em novos cultos. (PRANDI, 2001, p. 20).

Prandi (2001) acredita que alguns deuses são esquecidos e outros nascem; no Batuque, alguns são recebidos como um presente entre famílias religiosas, outros são agregados a outros orixás devido às suas similaridades. Com base nisso, apresento, de forma breve, os orixás Bará, Ogum, Oiá, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossanha, Xapanã, Ibejis, Oxum, Iemanjá e Oxalá; divindades cultuadas em cabinda e algumas de suas características.

Bará, também conhecido como Exu⁴⁵, representa a energia de movimento, sendo o primeiro orixá no panteão do Batuque. Conforme Corrêa (2006), Bará é responsável por transmitir as mensagens entre os deuses e seus devotos, por essa razão, tende sempre a receber suas oferendas antes dos demais orixás. Para Prandi (2001, p. 21), “sem sua participação não existe movimento, mudança ou reprodução, nem trocas mercantis”.

Ele é o responsável pelos caminhos, regente das encruzilhadas, simbolizando as possibilidades, e, justamente por ser o elo entre demais deuses e humanos, este carrega características de ambos os lados, ora divino e poderoso, ora até mesmo mau, astuto e alegre, características essas, humanas. A chave é um dos elementos

⁴² Do iorubá “Obàtálá: Literalmente, Rei do Pano Branco, orixá da Criação; criador do homem” (PRANDI, 2001, p. 567).

⁴³ Presente na narrativa “Obatalá cria o homem”. (PRANDI, 2001, p. 503).

⁴⁴ Presente na narrativa “Orinxalá cria a terra”. (PRANDI, 2001, p. 502).

⁴⁵ Diferente do Exu do culto de Umbanda ou Quimbanda.

simbólicos que foram adotados para representar a energia deste orixá. Dentre as variantes cultuadas do orixá Bará, no *Ilê*, são: *Elegbara*, *Buruku* e *Lodê*, com seus *assentamentos* na parte da frente do terreiro, como guardiões, e *Adague*, *Lanã* e *Agelú* dentro do terreiro.

Ogum, também é tido como patrono dos caminhos, das oportunidades pessoais, dos avanços tecnológicos. É regente do trabalho e progresso, assim como é associado às guerras e batalhas; por meio da mitologia, interpretam-no como uma divindade agressiva dada ao descontrole e intemperividade. Ao acompanhar atividades no *Ilê*, percebi que, quando havia necessidade de entregar uma faca para algum *filho* de Ogum, sempre era feito com o fio da faca para baixo. Segundo Pai César, tem-se a crença de que entregar uma faca com a “ponta virada” a um *filho* ou *filha* de Ogum poderia gerar grandes problemas, pois acredita-se que, fazendo isso, intima-se Ogum para briga.

No sincretismo⁴⁶, Ogum é associado, principalmente, a São Jorge, tendo como símbolos a espada, lança, além de outros instrumentos ligados à ferraria, visto que alguns mitos o mostram como um ferreiro (CORRÊA, 2006). Em alguns terreiros de Batuque, quando um rapaz completa dezoito anos e não quer “pegar quartel”⁴⁷, deve fazer uma oferenda a Ogum, que também é ligado às profissões que envolvam segurança. *Olobedé*, *Onirê*, e *Adiolá* são as variantes de Ogum cultuadas no *Ilê*.

Xangô é considerado como o dono do trovão e dos raios, da justiça, sendo descrito, em muitos mitos, como um dos maiores governantes da cidade de Oyó. É temido e respeitado por seus devotos, pois, costuma-se dizer que ele castiga os mentirosos e aqueles que “devem” algo. Seus símbolos principais são o machado de dois gumes e a balança, os quais representam a justiça.

Quando um sujeito precisa passar em algum exame ou prova, dizem que se deve fazer agrados a Xangô, pois, tudo o que se refere a estudos ou demandas

⁴⁶ Bastide (1973) defende que Nina Rodrigues foi um dos primeiros nomes a apontar a relação entre orixás africanos e santos católicos. O sincretismo é um processo em que há a associação de um sistema de crenças por outro, como, por exemplo, o catolicismo e as religiosidades de matriz africana. Devido à perseguição e à obrigatoriedade de tornarem-se católicos, era proibida a prática de cultuar publicamente as divindades africanas. Assim, os sujeitos escravizados passaram a cultuar suas divindades e seguir seus costumes religiosos secretamente. Para disfarçar, identificavam seus deuses com os santos da religião católica, devido às características equivalentes, como por exemplo Santa Bárbara e Oiá.

⁴⁷ Alistar-se: colocar-se a disposição para cumprir atividade militar.

judiciais pertencem a ele. Segundo Prandi (2001, p. 22), ele “é praticamente o grande patrono das religiões dos orixás no Brasil”, sendo associado, frequentemente, a São Miguel Arcanjo ou São Gerônimo. No *Ilê*, cultua-se *Gbarú* como uma classificação de Xangô, por apresentar características similares, como a ideia de imponência e, muitas vezes, tirania. Conforme a mitologia, é associado às suas esposas, Oxum, Obá e Oiá, inicialmente cultuadas como rios africanos.

Um dos mais importantes rios da Nigéria chama-se Níger, o qual é morada e referência de umas das divindades mais poderosas do panteão africano. Oiá, também conhecida por *Iansã*, é o orixá feminino dos ventos, raios e tempestades, entretanto, rege, ainda, a brisa suave, dos belos dias de verão. Embora ligada ao rio Níger, seu elemento é o fogo, pois, é associada à inconstância, à agitação, às mudanças repentinas de humor.

Guerreira, é constantemente relacionada a atividades tipicamente masculinas. Ainda assim, não afasta características de uma mulher sensual, fogosa; tida como extremamente feminina, teve muitos homens e verdadeiramente os amou. Graças aos seus amores, conquistou poderes e tornou-se orixá. É contada pela mitologia como a única esposa de Xangô que o acompanhava nas guerras, por ser destemida e obstinada. Carrega, como símbolos, a espada, o cálice e a aliança. Ela é, para Theodoro (2010), a divindade que rege as paixões arrebatadoras, o ciúme, a alegria e cólera desmedidas, a liberdade e o desprendimento.

Outra das esposas de Xangô é Obá, que, por si só, pode ser lembrada como uma grande divindade, de forte personalidade, guerreira. Crê-se que ela, enquanto uma energia, faz “girar” a vida das pessoas, dando movimento, tendo, desse modo, a representação da roda como um de seus elementos. Pouco feminina, é tida como a divindade ligada ao amor e seus dissabores, ao ciúme. É descrita como a mais velha das esposas de Xangô, que, por não ter sido verdadeiramente amada, parte a caminhar pelo mundo, desiludida. Narrativas míticas explicam que, por causa dessa caminhada, ao encontrar Bará pelo mundo, dá-se o movimento de translação e rotação da terra.

Oxum é a representação da riqueza, do amor, deusa do ouro e da beleza. A ela pertence a fecundidade, uma vez que sua energia rege o ventre, a maternidade, cuidando também das crianças. Como seu culto originalmente era ligado a um rio

africano, no Brasil, foi ligada às águas de rios e cachoeiras. Como símbolos, carrega o espelho, pentes, joias e perfumes, pois, é entendida como divindade ligada à vaidade e beleza. No *Ilê*, são cultuadas diversas variantes de Oxum, desde as que apresentam um temperamento mais doce, como *Ademun* e *Docô*, consideradas energias mais “velhas”, matriarcais, assim como *Opará*, *Olobá*, *Miuá*, *Epondá* e *Gama*, energias mais “novas”, guerreiras.

Ibejis são divindades que regem a dualidade presente na vida, a nascente de um rio, dos seres humanos ou até mesmo o germinar das plantas. Sua simbologia representa a imagem de duas crianças. No *Ilê*, essas divindades não são entendidas como infantis, mas, sim, como energias duplas, como morte-vida ou alegria-tristeza. Narrativas as descrevem como filhos de Xangô com Oiá, ora com Oxum.

Odé é tido como orixá ligado às matas, à natureza, onde viveu e caçou, em conformidade à mitologia. É tido como regente do equilíbrio natural, protegendo tanto caçador quanto caça, tendo como elementos simbólicos arco e flechas. Alguns mitos o descrevem como solitário e individualista, características de um caçador. No *Ilê*, é cultuada uma variante chamada Tolobum, também considerada um caçador. Seu *assentamento* é feito em um tronco de palmeira. Há uma crença partilhada no *Ilê* de que Iemanjá, mãe de Odé, teria ficado com pena de vê-lo sozinho vivendo na mata, dando-lhe Otím como irmã. Esta também ficou com a regência das florestas e passou a ser inseparável do irmão.

Xapanã é o orixá a que pertencem todas as doenças materiais e espirituais. Acredita-se que uma de suas missões no mundo é varrer as coisas que não têm mais utilidade. É responsável, juntamente à Oiá, pelos processos de transição de vida e morte dos seres humanos. De acordo com narrativas míticas, sua veste é de palha para esconder as chagas que tomam seu corpo. Assim, acreditam que ele possa esconder o segredo da vida e da morte também.

Iemanjá, “mãe de todos os orixás [...] é associada com a Nossa Senhora dos Navegantes. Dona dos mares, é especialmente homenageada por aqueles que dependem das águas, marinheiros, pescadores, barqueiros” (CORRÊA, 2006, p. 193). É considerada a rainha das águas, mãe de todos os seres humanos e deuses. Seus símbolos são todos ligados às águas, peixes, remos, âncoras, tendo como cor predominante o azul-claro.

Nanã é apontada como a divindade mais antiga do panteão, pois “é a guardiã do saber ancestral e participa com outros orixás do panteão da terra” (PRANDI, 2000, p. 21). A mitologia cita que foi ela quem cedeu a lama que modelou todos os homens e que, por isso, todos os seres humanos, ao final da vida, voltam a ela. Em alguns terreiros de Batuque, ela é cultuada com uma variação de Iemanjá.

Oxalá é considerado patriarca do panteão, criador de tudo o que há no Universo. Geralmente, entre as oferendas a ele, são dedicadas animais fêmeas, como galinhas e cabras, já que, conforme algumas narrativas, ele teria se vestido de mulher para participar de uma reunião das divindades femininas, e, ao ser descoberto, teve por “castigo” receber somente animais desse tipo. Ligado à sabedoria e experiência, à imagem paterna, Oxalá é associado à figura de Jesus Cristo, sendo utilizado no culto, elementos da simbologia católica, como a pomba branca. As principais variações cultuadas no Ilê são Obocum, Jobocum e Dacum (CORRÊA, 2006; PRANDI, 2005).

Santos (1976) observou um ritual para orixá Oxalá, no Candomblé, semelhante ao ritual do Batuque: “um dos ritos [...] consiste em estender um longuíssimo pano imaculado suspenso e sustentado por cima da cabeça dos participantes, e numa procissão ritual, simbolizando assim o fato de que eles se colocam sob a proteção” (SANTOS, 1976, p. 76). Durante as *rezas* entoadas para Oxalá, também é estendido um alá (um pano branco) que fica suspenso acima dos participantes, como uma representação de proteção da divindade.

Orunmilá é ligado ao saber de interpretar oráculos ou o jogo de búzios. Prandi (2001, p. 23) afirma que: “Orunmilá ou Ifá é o conhecedor do destino dos homens, o que detém o saber do oráculo, o que ensina como resolver toda sorte de problema e aflição”.

Dispostos como energias presentes na vida de seus devotos, assim como em cada elemento natural da Terra, os orixás e os ancestrais religiosos ocupar-se-ão de cuidar e zelar pela vida dos seres humanos, atuando como seus protetores e intercessores.

Já a ancestralidade, é o coração das sociedades tradicionais africanas, sendo a maior e mais importante referência de conduta dos grupos ao fornecer os valores socioculturais repassados pelos mais velhos. Essas referências culturais definem

concepções filosóficas, estabelecendo ligações com o passado, ao sustentar toda noção histórica do grupo ou família.

Principalmente na nação cabinda, os espíritos ancestrais chamados *eguns* são respeitados e venerados, tendo rituais específicos com honrarias e agradados. Sobre isso, Pai César explica que

dentro da cabinda começamos e terminamos tudo com egun. “Um” Cabinda não toca uma obrigação ao orixá sem uma semana antes ele ter servido seus ancestrais. A gente dá um valor enorme aos nossos ancestrais... não vivemos e não fizemos religião sem nossos ancestrais então essa particularidade, e ela é muito bonita porque quando se perde aquele mito do medo, do estranho do que é egun passamos a ter os nossos ancestrais como um guardião a mais, um amigo a mais, um amigo de frente dentro da religião. (Informação oral, 2017).

Antes de pensar a presença ancestral no Batuque, é importante refletir, ainda que brevemente, sobre a ideia de “medo” citada por Pai César, que pode ser expandida ao que os batuqueiros compreendem como *morte*.

Sob esse viés, a *morte* é entendida de forma ampla, decorrente de causas naturais, velhice, enfermidades ou outras, como quando “provocada pelo próprio orixá da pessoa, se ela cometeu infrações rituais muito graves e causadas a terceiros através da manipulação, por feitiçaria, de orixás [...] ou de eguns” (CORRÊA, 2006, p. 135). Esse medo, seja da ira dos orixás, seja dos feitiços feitos por terceiros, recai sobre muitos praticantes que buscam a proteção espiritual em seus sacerdotes.

Entre tantas conversas, Pai César conta que o medo nada mais é do que uma ferramenta que “aprisiona” os sujeitos, fazendo com que estes tornem-se manipuláveis por sacerdotes mal-intencionados. Na concepção adotada no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, orixás são energias, portanto, não sentem, não culpam, não castigam, assim como os próprios *eguns*. Há a crença mítica de que os orixás, por terem criado seres humanos falhos e errantes, foram “castigados”, tendo de cuidar deles por toda a vida, acompanhando-os durante a passagem na terra. Essa é uma explicação dada por César quando ensina aos *filhos da casa* que os seres humanos sempre serão responsáveis por seus atos, e que os orixás zelarão por suas vidas, mas cabe a cada sujeito a responsabilidade e as consequências de suas ações.

A morte, para os batuqueiros, nada mais é que uma passagem, pois, nada acaba, continua em outro plano, como parte do processo cíclico de existência. A morte é o retorno à fonte da vida, “à lama” que está situada no *orun*, no espaço mítico não físico, em concordância com a narrativa “Nanã fornece a lama para a modelagem do homem”:

Dizem que quando Olorum encarregou Oxalá
de fazer o mundo e modelar o ser humano,
o orixá tentou vários caminhos.
Tentou fazer o homem, de ar, como ele.
Não deu certo, pois o homem logo se desvaneceu.
Tentou fazer de pau, mas a criatura ficou dura.
De pedra ainda a tentativa foi pior.
Fez de fogo, e o homem se consumiu.
Tentou azeite, água, e até vinho de palma, e nada.
Foi então que Nanã Burucu veio ao seu socorro.
Apontou para o fundo do lago com seu ibiri, seu cedro arma, e de lá tirou uma
porção de lama.
Nanã deu a porção de lama a Oxalá,
o barro do fundo da lagoa onde morava ela,
a lama sob as águas, que é Nanã.
Oxalá criou o homem e o modelou no barro.
Com o sopro de Olorum ele caminhou.
Com ajuda dos orixás ele povoou a terra
Mas tem um dia que o homem morre
e seu corpo tem que retornar à terra,
voltar à natureza de Nanã Burucu.
Nanã deu a matéria do começo
mas quer de volta no final tudo o que é seu.
(PRANDI, 2001, p. 196-197).

Na cultura iorubá, antes da interferência europeia, acreditava-se em um tempo cíclico “não linear [...] tudo se repete desde os tempos imemoriais. Acontecimentos do passado estão vivos nos mitos, que se refazem na vida de cada um de nós. E é no tempo mítico do passado remoto que se acredita estar a verdade do presente” (PRANDI, 2005, p. 168). Como uma representação fantástica dos tempos primordiais, o mito povoou o pensamento africano, fornecendo “modelos” de conduta nas mais variadas atividades sociais (KI-ZERBO; BOUBOU, 2010).

Assim:

Sob forma de “costumes” vindos de tempos imemoriais, o mito governava a História, encarregando-se, por outro lado, de justificá-la. Num tal contexto, aparecem duas características surpreendentes do pensamento histórico: sua

intemporalidade e sua dimensão essencialmente social (KI-ZERBO; BOUBOU, 2010, p. 24).

É possível afirmar que, enquanto coletividade, os grupos tradicionais africanos serviam-se do passado como um lugar da história, para construir o presente, mantendo o mito contemporâneo ao revisitá-lo continuamente. Sobre essa validação do já vivido para o presente, Eliade (1992, p. 36) cita que “[...] um objeto ou um ato torna-se real apenas enquanto serve para imitar ou repetir um arquétipo⁴⁸”, acrescentando, ainda, que a realidade é efetivada justamente pela repetição.

Esse movimento é percebido em toda a organização do Batuque, tanto nos rituais, a serem apresentados no decorrer do próximo capítulo, quanto em sua cosmovisão. Para Corrêa (2006, p. 134), o discurso proferido quando se fala sobre *eguns* é “sempre recheado de reticências e eufemismos, como ‘eles’, ‘os que já foram’ [...] Referências a ‘morte’ também são contornadas por expressões como ‘subir’, ‘comprar passagem’, ‘ir para outro lado’”.

Em minhas idas ao *Ilê*, acompanhei a chegada de um sujeito que pertencia a outra casa de religião e que estava tornando-se *filho do Ilê*; em uma de suas falas, ele utilizou o termo *engordar* para referir-se à morte de alguém, dizendo *fulano engordou...* Esse termo era usado por ele porque ‘morte’, entre tantas outras palavras, não eram utilizadas dentro de sua casa de religião. Pai César explicou que não há nenhum tabu e que ali não era necessário mudar o vocabulário para isso: uma vez que a questão norteadora da própria cabinda era a ancestralidade, como ter medo de falar sobre ela?

No mês de agosto de cada ano, o *Ilê* organiza uma homenagem aos ancestrais da família religiosa: Gululu, Valdemar (como guardião da cabinda), Otília (esposa de Valdemar), Palmira (primeira *filha de santo* de Valdemar) e *avó de santo* de Pai César, Henrique de Oxum (*irmão de santo* de Maria Olívia, sua sacerdotisa). Essa homenagem funciona como uma quebra na relação divindade-sujeito, pois, nesse dia, inicialmente, nada é direcionado às divindades.

Um dia antes da realização, Pai César prepara todas as comidas de que os ancestrais mais gostavam em vida, as quais foram repassadas por sua sacerdotisa. Segundo ele, Gululu gostava de sagu, Valdemar, de arroz de leite, Otília, de

⁴⁸ O termo arquétipo é empregado por Eliade (1992) como um modelo exemplar.

feijão-mexido com couve picada, Palmira gostava de pudim, Henrique, de pão com banana esmagada, e Olívia, de churrasco com salada de maionese. No dia da homenagem, chamada *missa de egun*, todos os participantes “comungam” com seus antepassados religiosos, com os alimentos de que estes gostavam, além de comerem arroz com galinha, feito com um animal sacralizado para este dia. Alguns *filhos da casa* relatam sua passagem em outros terreiros, onde eram terminantemente proibidos de comer arroz com galinha, mesmo que em qualquer outro contexto ou lugar, pois, era dito que, caso comessem, poderia lhes ocorrer algum mal, já que era um alimento consumido somente nas missas fúnebres do Batuque.

No *Ilê*, o alimento é sagrado justamente por ser feito com a ave utilizada no próprio ritual, podendo, assim, fora do terreiro, ser consumido normalmente. A noção de sagrado e profano, como neste caso, será melhor abordada no capítulo seguinte, ao apresentar ritual. Ali, partilham os alimentos, servindo uns aos outros, relembando histórias de família; a mesa no chão na qual todos os presentes ficarão, é disposta no centro do salão, conforme demonstra a Figura 6:

Figura 6 – Mesa para missa de egun



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

Ao final, tudo é despachado dentro do terreno do *Ilê*. No salão, os

participantes formam uma roda e, em sentido horário, dançam as *rezas* das divindades africanas. Essa dança não é para o orixá, mas para o ancestral que, em vida, era ligado ao orixá, como, por exemplo: ao dançar e entoar as *rezas* de Oxum, seria em memória de Palmira, iniciada para a divindade Oxum. O sentido horário também quebra o movimento padrão (anti-horário) em um *xirê*, o qual abordarei melhor no capítulo 4, mas aqui já é possível pensar que o movimento anti-horário remete ao revisitar um passado mítico, ao tempo dos deuses. Já para a *missa de egun*, o sentido horário no dançar, além de diferenciar o ritual, possibilita entender como o movimento “normal” e cíclico da vida.

Assim, o ancestral tem grande importância na construção do culto, fornecendo elementos simbólicos que enriquecem as práticas rituais. Originalmente:

para o negro que para aqui foi trazido, o mundo invisível e espiritual era tão real e concreto quanto o material. Todas as suas expressões culturais eram variações do tema fundamental de sua religião. Carregava ele consigo uma cosmovisão que era mais do que uma representação do mundo. Às vezes não totalmente consciente, era mais do que uma crença, era um saber, na medida em que se fundamenta na compreensão e na interpretação de um eu, de um sujeito individual e coletivo, abrange um conjunto de valores, ideias e opções pelas quais se afirmam uma pessoa e uma coletividade. (PRANDI, 1999, p. 95-96).

Segundo Silveira (2014), além da presença (transcendente) apresentada anteriormente, a coexistência ancestral também estabelece modalidades de ação e devoção. Os ancestrais tornam-se imortais para perpetuação de seu nome a partir das práticas rituais. De acordo com Vansina (2010, p. 157), “a identidade de um grupo étnico em geral é expressa por um único ancestral colocado na origem de uma genealogia. É o ‘primeiro homem’, um herói fundador, etc”, logo recai sobre este, assim como para Valdemar Antonio dos Santos, o papel de fundador como da figura que deu início ao culto. Assim, a ancestralidade no Batuque é mais que uma categoria do pensamento. Ela se traduz em uma experiência de forma cultural e ética, uma vez que confere sentido às atitudes que se desdobram no universo batuqueiro.

A seguir, apresento duas modalidades da literatura oral presente no Batuque.

2.3 CONTANDO E CANTANDO A HISTÓRIA

“A escrita é uma coisa, e o saber, outra. A escrita é a fotografia do saber, mas não o saber em si. O saber é uma luz que existe no homem. A herança de tudo aquilo que nossos ancestrais vieram a conhecer e que se encontra latente em tudo o que nos transmitiram, assim como o baobá já existe em potencial em sua semente.”

Tierno Bokar

Em meados do século XVI, diversos grupos sociais da África Ocidental tinham na oralidade uma potente ferramenta de transmissão e perpetuação do conhecimento construído⁴⁹, já que “[...] muito poucas pessoas sabiam escrever, ficando a escrita muitas vezes relegada a um plano secundário em relação às preocupações essenciais da sociedade” (VANSINA, 2010, p. 139); nem todos tinham acesso e/ou condições financeiras para aprender a escrever. Então, a prática de contar histórias servia para entretenimento, simples compartilhamento de informações, ou como um embasamento ao possibilitar a aquisição e compreensão dos aspectos sociais, culturais, e entre esses, o religioso, que fundamentava a coletividade.

Mesmo em sociedades orais, nem toda informação compartilhada verbalmente podia ser considerada uma tradição⁵⁰, devido ao conteúdo repassado. Dessa forma, a tradição oral africana abrangia

[...] não apenas depoimentos como as crônicas orais de um reino ou as genealogias de uma sociedade segmentária, que conscientemente pretenderam descrever acontecimentos passados, mas também toda uma literatura oral que fornecerá *detalhes sobre o passado*, muito valiosos por se tratar de testemunhos inconscientes, e, além do mais, fonte importante para a história das ideias, dos valores e da habilidade oral (VANSINA, 2010, p. 142, grifos meu).

O passado é, desse modo, revisitado continuamente a cada palavra proferida, tamanha importância dada à ancestralidade dos grupos; as tradições em sociedades orais formam um *corpus* literário de caráter documental, melhor concebido quando antecipadamente se compreende o meio social que o produz e possibilita transmitir uma visão de mundo que vai sustentar o conteúdo de qualquer expressão de uma

⁴⁹ Assim como demais civilizações africanas nas diversas regiões da África (VANSINA, 2010).

⁵⁰ Tradição é entendida aqui como “[...] uma mensagem transmitida de uma geração para a seguinte” (VANSINA, 2010, p. 141).

cultura (VANSINA, 2010).

Em especial, a literatura oral de origem iorubá

[...] é bastante vasta e abrange diferentes modalidades de textos, desde histórias contadas performaticamente por *griots*⁵¹, para o entretenimento do público de uma aldeia, até as narrativas ligadas aos cultos ancestrais, formando um *corpus* mitológico de explicações de mundo e histórias exemplares, narrativas nas quais se encontram a cosmogonia, a vida e as aventuras de Orixás e Voduns, divindades originárias, respectivamente, da Nigéria e do antigo Daomé [...] (SANTOS, 2016, p. 278).

Finnegan (2012) diz que a literatura oral, por norma, é “[...] dependente de um intérprete que a formula em palavras em uma ocasião específica — não há outra maneira pela qual possa ser realizada como um produto literário” (FINNEGAN, 2012, p. 4, tradução minha)⁵². Esse intérprete, ou *performer*, utiliza-se de vários recursos, como a música, canto e dança, para potencializar o impacto e eficácia da narrativa apresentada.

No que se refere às modalidades de texto, Vansina (2010) constrói uma classificação, a começar, da *forma* e *conteúdo* que compõe o corpo de literaturas orais, tal qual Tabela 1:

Tabela 1 – Literatura oral: classificação das modalidades

Forma:	Conteúdo:	
	<i>fixo</i>	<i>livre</i>
<i>estabelecida</i>	poema	epopeia
<i>livre</i>	fórmula	narrativa

Fonte: Elaborada pela autora, adaptado de Vansina (2010, p. 142).

Dentre as modalidades de textos orais ressignificados no Batuque, (especialmente no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*), destaco duas delas: *itan* (narrativa)

⁵¹ Segundo Melo (2009, p. 149), o griot é “contador de histórias, função designada ao ancião de uma tribo, conhecido por sua sabedoria e transmissão de conhecimento; figura presente na África tribal que percorre a savana para transmitir, oralmente, ao povo fatos de sua história; é o agente responsável pela manutenção da tradição oral dos povos africanos, cantada, dançada e contada através dos mitos, das lendas, das cantigas, das danças e das canções épicas; é ele que mantém a continuidade da tradição oral, a fonte de saberes e ensinamentos e que possibilita a integração de homens e mulheres, adultos e crianças no espaço e no tempo e nas tradições; é o poeta, o mestre, o estudioso, o músico, o dançarino, o conselheiro, o preservador da palavra.”

⁵² Do original: “Oral literature is by definition dependent on a performer who formulates it in words on a specific occasion—there is no other way in which it can be realized as a literary product.” (FINNEGAN, 2012, p. 4).

e *orin* (poema cantado). Os *itans*, para Crowther (1852, p. 164, grifos meus)⁵³, possuem diversas definições: “ato de acender o fogo, brilhando, espalhando-se para o exterior (de modo a estabelecer o que está escondido); *narração de antigas tradições; registrando eventos passados*”.

Provenientes das antigas tradições iorubás, os *itans* cumprem, chegando ao Brasil, “um papel decisivo no processo de reterritorialização dos cultos aos Orixás e Voduns” (SANTOS, 2016, p. 278). Porém, o conteúdo dos *itans* vai muito além do âmbito religioso, eles complementam, também, o papel de narrar sobre o Homem, sobre os seus feitos (heroicos ou não), sobre os lugares por onde passou e viveu, bem como a respeito de sua relação com o Sagrado. Os *itans* podem exibir princípios éticos, moral, costumes. Narram coisas simples do cotidiano. As narrativas míticas estão na sua base, porém, ditados e provérbios também estão presentes nos *itans*. A consistência e a pluralidade dos sentidos é que dá a perdurabilidade do *itan* e, depois, o que permanece na alma dos grupos.

Quanto à sua forma livre, os *itans* podem sofrer ajustes de acordo com o contexto social, ou até mesmo por parte do *performer*, considerado aqui como o próprio sacerdote ou outros sujeitos iniciados no Batuque. Cito um *itan* transcrito por Prandi (2001, p. 386), na obra *Mitologia dos Orixás*:

lemanjá era uma rainha poderosa e sábia.
 Tinha sete filhos
 e o primogênito era o seu predileto.
 Era um negro bonito e com o dom da palavra.
 As mulheres caíam a seus pés.
 Os homens e os deuses o invejavam.
 Tanto fizeram e tanta calúnia levantaram contra o filho de lemanjá que
 provocaram a desconfiança de seu próprio pai, o rei,
 e pediram ao rei que que o condenasse à morte.
 lemanjá Sabá explodiu em ira.
 Tentou de todas as formas aliviar seu filho da sentença,
 mas os homens não ouviram sua súplicas.
 E essa primeira humanidade conheceu o preço de sua vingança.
 lemanjá disse que os homens
 só habitariam a Terra enquanto ela quisesse.
 Como eles a fizeram perder o filho amado,
 suas águas salgadas invadiriam a terra.
 E da água doce a humanidade não mais provaria.

⁵³ Do original: “Itan, s. the act of lighting fire, shining, spreading abroad (so to lay open whats is hidden); narration of old traditions; recording past events. - Iwo kò le ipa mi ni itan nkan wònnì, ‘you are not able to instruct me in those ancient things’.” (CROWTHER, 1852, p. 164).

Assim fez Iemanjá.
E a primeira humanidade foi destruída.

Embora grande parte dos *itans* pareçam histórias fabulosas, há sempre uma lição de vida a ser aprendida, servindo de modelo para a formação de condutas sociais ou rituais. A partir da concepção de Campbell (2008), é concebível que em sociedades tradicionais, as narrativas míticas sejam um conjunto de representações simbólicas que buscam responder questões de nível místico, cosmológico, psicológico e sociológico; questões essas que se remodelam com o passar do tempo.

Até então, não há registros de algum livro sagrado que contemple os dogmas do Batuque ou das demais religiões de matriz africana, fazendo com que, dentro do Culto, os *itans* cheguem ao conhecimento dos praticantes por meio da oralidade, como uma “[...] atitude diante da realidade e não a ausência de uma habilidade” (VANSINA, 2010, p. 140).

Outro *itan* que pode fundamentar atribuições divinas presentes no Batuque foi transcrito por Prandi (2001, p. 245), o qual tem por título “Xangô é reconhecido como o orixá da justiça”:

Xangô e seus homens lutavam com um inimigo implacável.
Os guerreiros de Xangô, capturados pelo inimigo,
eram mutilados e torturados até a morte, sem piedade ou compaixão.
As atrocidades já não tinham limites.
O inimigo mandava entregar a Xangô seus homens aos pedaços.
Xangô estava desesperado e enfurecido.
Xangô subiu no alto de uma pedreira perto do acampamento
e dali consultou Orunmilá sobre o que fazer.
Xangô pediu ajuda a Orunmilá.
Xangô estava irado e começou a bater nas pedras com o oxé,
bater com seu machado duplo.
O machado arrancava das pedras faíscas,
que acendiam no ar famintas línguas de fogo,
que devoravam os soldados inimigos.
A guerra perdida foi se transformando em vitória.
Xangô ganhou a guerra.
Os chefes inimigos que haviam ordenado
o massacre dos soldados de Xangô
foram dizimados por um raio que Xangô disparou no auge da fúria.
Mas os soldados que sobreviveram
foram poupados por Xangô.
A partir daí, o senso de justiça de Xangô
foi admirado e cantado por todos.

Tem-se a crença de que, durante uma tempestade, ao cair um raio, deve-se gritar imediatamente *eparrei, Oiá!*, saudação ligada ao grande amor de Xangô, Oiá, para que este se compadeça e não atinja o *filho* ou *filha* que clama em nome da amada de Xangô. Sendo os *itans*, narrativas que contam fatos ou passagens importantes para o grupo, aproveito o enfoque dado à Oiá para transmitir um ocorrido no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*. Para fins de registro, denominei-o como “A surpresa de Oiá”:

Pai César: Uma vez nós estávamos de função aqui em casa, era corte de quatro-pé, e precisava de alguém pra ajudar segurar. A duas quadras daqui, morava uma mulher negra, lavadeira, que era evangélica. Ela tava no tanque, quando a Oiá pegou ela e trouxe ela andando até aqui. O orixá ajudou na função, em tudo o que tinha que fazer, bateu cabeça e voltou pra casa da mulher, deixando ela no tanque, onde ela tava. Até hoje a mulher nem sonha que isso aconteceu, passa aqui na frente de casa e diz “paz do senhor, irmão” e eu respondo, “paz, irmã” (Informação oral, 2018, grifos meus)⁵⁴.

A narrativa acima trata de acontecimento recente, transmitido durante as doutrinas realizadas pelo Pai Cesar. A meu ver, ela torna-se um *itan* mediante a propagação e registro de um fato importante experienciado no *Ilê*.

Já o *orin* significa “cantando, canção, sintonizar”⁵⁵; é conjunto de cânticos do Batuque, sob forma de poemas, que compõem o *xirê* de um ou mais orixás. Cada orixá possui o seu conjunto de *orin*, cujo número total não se tem notícia. No dia do *xirê*, cantam-se três, sete ou até quatorze cantigas para cada orixá, cânticos estes chamados de *rezas*.

Cito abaixo o *orin* que faz referência à lemanjá. As letras iniciais “T” e “R” representam, respectivamente, o tamboreiro (*alabê*), e a resposta dos demais participantes:

T - *Yemoja sélé olodò bàbà òròmi ou Yemoja elemí jà'lé ou bàbà òròmi ou*
(lemanjá perdeu um filho, proprietária do rio e do cobre, espírito da água lemanjá proprietária de vida, luta pela casa, oh! Espírito do cobre e da água)
R - *Yemoja sélé olodò bàbà òmeu rò ou Yemoja elemí jà'lé ou bàbà òròmi ou*
(lemanjá perdeu um filho, proprietária do rio e do cobre, espírito da água lemanjá proprietária de vida, luta pela casa, oh! Espírito do cobre e da água)⁵⁶

⁵⁴ *Corte de quatro-pé*: ritual onde há sacrifício de animais como cabritos, ovelhas. A expressão *pegar* refere-se a posseção do orixá.

⁵⁵ Do original: “Orin, s. singing; song; tune” (CROWTHER, 1852, p. 223).

⁵⁶ *Reza* e tradução fornecidos pelo sacerdote Pai César.

Tanto no *itan* quanto no *orin* mencionado, há similaridades no contexto exposto: em ambos há uma narrativa sobre a divindade lemanjá, seus elementos simbólicos (as águas) e o fato de que Ela perde um filho. Pode-se dizer que nem todo *orin*, ou seja, poema, vai carregar consigo um mito propriamente dito, assim como nem todo *itan* poderá ser transformado em *orin* (ou cântico), mesmo quando ambos carregam elementos similares.

Dessa forma:

Em ambos os casos, as tradições compreendem não só a mensagem, mas também as próprias palavras que lhe servem de veículo. Teoricamente, portanto, um arquétipo original pode ser reconstruído, exatamente como no caso das fontes escritas. Podem -se construir argumentos históricos sobre as palavras e não apenas sobre o sentido geral da mensagem. (VANSINA, 2010, p. 143).

Em outro exemplo de *orin*, implicitamente, há referência ao orixá Xangô:

T - *Elijó' gòdó a k'àrà wó, a ní sé wó, a ní sei wó*
(Senhor da dança do tambor, nós recolhemos a queda do raio, temos que fazê-lo cair, devemos fazer com que caia)
R - *Elijó' gòdó a k' àrà wó, a ní sé wó, a ní sei wó*
(Senhor da dança do tambor, nós recolhemos a queda do raio, temos que fazê-lo cair, devemos fazer com que caia)
T - *Adé wó wó!*
(Coroa cai, cai!)
R - *A ní sei wó, a ní sei wó*
(Temos que fazer cair)
T - *A ní sé wó lha pariwó!*
(Temos que fazer cair, lança um grito ensurdecedor [trovão])
R - *A ní sei wó abà orò!*
(Temos que fazer cair uma porção do espírito)⁵⁷.

Essa *reza*, especificamente, é executada durante o *xirê*, momento ritual conhecido por *balança* ou *kassun*, em homenagem a Xangô. Nesse momento, os sujeitos com maior nível hierárquico formam uma roda de seis, doze ou mais participantes no centro do salão, colocados lado a lado, dançam de mãos dadas ao ritmo do tambor que vai gradualmente aumentando de intensidade. É tido como um ritual complexo e que possibilita o transe com os orixás. Dentre diversas explicações possíveis, diz-se que tal ritual é realizado para avaliar as *obrigações* realizadas, se a

⁵⁷ Reza e tradução fornecidas pelo Pai César.

sacralização foi executada conforme a vontade divina. Ainda que tenha explanado de forma simples, é plausível associar o ritual, ao *itan* de Xangô, como símbolos de justiça e avaliação.

Como poema, o conteúdo dos *orins* é fixo, e sua forma de transmissão estabelecida: os *xirês* realizados no *Ilê* seja em 1990 ou em 2017, irão apresentar sempre a mesma sequência de *rezas*, que não sofrem mudanças em sua estrutura. Os poucos registros encontrados sobre os *orins* cantados no Batuque, tornam mais confusa a tentativa de encontrar uma possível tradução. Em uma de minhas visitas ao *Ilê*, questionei Pai César sobre a origem das *rezas*:

Pai César: Quanto às rezas... houve uma mistura tão grande de raças, de regiões de que vieram escravos [...], que as nossas rezas, se tu for traduzir, é uma complicação desgraçada. Nós passamos cinco anos, em quatro professores, eu e mais quatro alunos e mais 6 pais de santo, 24 horas dedicado a isso. Nos encontramos iorubá, ewe-fon⁵⁸, umbundo⁵⁹, quimbundo⁶⁰, banto⁶¹ ... nos encontramos tanta língua dentro das nossas rezas que elas hoje seriam quase impossíveis de traduzir. (Informação oral, 2019).

No artigo “Música: coração do Candomblé”, Lühning (1990, p. 118) manifesta seu interesse pela temática, explicitando como as cantigas são traduzidas durante os *xirês* de Candomblé:

A parte das letras — cantadas num iorubá arcaico — representa ainda, um certo problema: ninguém dos iniciados fala corretamente o iorubá. Trata-se de uma língua meramente litúrgica que se traduz através de certas palavras chaves que fazem parte de um vocabulário básico. O conteúdo geral se sabe por causa dos movimentos e gestos da dança que visualizam as letras das cantigas.

Os *itans* e *orins* têm na oralidade uma potencial dinâmica da memória coletiva do Batuque, ao passo que a oralidade não só interioriza essa memória acessada, mas também a espacializa, seja na forma recitada, cantada, acompanhada ou não, por tambores e agês (ZUMTHOR, 1997). Sob esse viés, “a palavra é atuante, porque

⁵⁸ *Ewe-fon*, segundo Castro (2001, p. 3), “é um conjunto de línguas (mina, ewe, gun, fon, mahi) muito parecidas e faladas em territórios de Gana, Togo e Benim. Entre elas, a língua fon, numericamente majoritária na região, é falada pelos fons ou daomeanos, concentrados geograficamente no planalto central de Abomé, capital do antigo Reino do Daomé, no Benin atual”.

⁵⁹ O umbundo é falado no sul de Angola e em Zâmbia. (CASTRO, 2001).

⁶⁰ O quimbundo é a língua da região central de Angola. (CASTRO, 2001).

⁶¹ Tal como já citado, “banto” é um termo criado para designar genericamente um povo. Assim, entende-se que Pai César está se referindo a outros grupos linguísticos africanos.

é condutora do poder do àşę. A fórmula apropriada, pronunciada num momento preciso, induz a ação. A invocação se apóia nesse poder dinâmico do som. Os textos rituais estão investidos deste poder” (SANTOS, 1976, p. 49).

Ademais, nas palavras de John Austin (1990), “dizer é fazer” quando a linguagem utilizada passa a representar uma forma de ação. A teoria refere-se aos atos de fala, ao evidenciar “uma concepção de linguagem como um complexo que envolve elementos do contexto, convenções de uso e intenções dos falantes” (AUSTIN, 1990, p. 11).

Ao passo que os *orins* (ligados à Oiá) serão melhor discutidos no capítulo 4 desta pesquisa, organizo-me a tratar sobre a já citada implicação de uma literatura oral defendida por Finnegan (2012): a necessidade de uma performance. Segundo a autora, enquanto a literatura escrita possui independência e tangibilidade, isto é, uma obra literária publicada passa a existir, pois, é um produto acabado, pronto⁶²; já a literatura oral tem a difusão e sua própria existência condicionada à transmissão e recepção contínuas do conteúdo.

Para Finnegan (2012, p. 5, tradução minha)⁶³ “a importância da performance na literatura oral vai além de uma mera questão de definição: pois, a natureza da performance em si, pode dar uma contribuição importante para o impacto da forma literária particular que está sendo exibida”.

Cabe aqui refletir sobre as imensuráveis possibilidades de um *performer* realizar um produto literário bem como a própria existência de inúmeros produtos. Ao estabelecer uma relação entre o Batuque e os *orins*, percebe-se que o iniciado (*performer*) vivencia e produz significados no momento da performance no *xirê*, enquanto canta e dança os *orins*. Segundo Zumthor (1997, p. 13):

Na voz, a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial, na aurora de toda a vida e cuja marca permanece em nós um tanto

⁶² Complementando a ideia, é válido refletir “[...] de modo que questões sobre, digamos, o formato, número e divulgação de outras cópias escritas podem, embora não sejam irrelevantes, ser tratadas, até certo ponto, como secundário; existe, isto é, uma distinção entre a criação real de uma forma literária escrita e sua posterior transmissão”. (FINNEGAN, 2012, p. 5). Do original: “[...] so that questions about, say, the format, number, and publicizing of other written copies can, though not irrelevant, be treated to some extent as secondary; there is, that is, a distinction between the actual creation of a written literary form and its further transmission”. (FINNEGAN, 2012, p. 5).

⁶³ Do original: “The significance of performance in oral literature goes beyond a mere matter of definition: for the nature of the performance itself can make an important contribution to the impact of the particular literary form being exhibited”. (FINNEGAN, 2012, p. 5).

apagada, como a figura de uma promessa [...] Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com o otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia.

Como já dito, os adeptos e iniciados no Batuque dançam no centro do terreiro ao som dos *orins* de cada orixá, representando mimeticamente elementos simbólicos de cada divindade. A cada nova performance, ainda que os *xirês* ou rituais possam parecer imutáveis, há a possibilidade de improvisações pelo *performer* que está executando o movimento. Assim, os *itans* e *orins* como modalidades da literatura oral afro-brasileira, realizam uma conexão de forma íntima entre a transmissão e a existência, onde o *performer* tem o poder de construir ou desconstruir, criar, inventar e realizar.

Com base no que foi visto sobre a presença da ação/atuação dos sujeitos, torna-se necessário explorar, por meio dos Estudos da Performance, as noções de ritual e performance engendradas em áreas como a Antropologia e o Teatro.

3 NOVOS OLHARES: ESTUDOS DA PERFORMANCE

*“O mundo inteiro é um palco
e todos os homens e mulheres não passam de meros atores.
Eles entram e saem de cena
e cada um no seu tempo representa diversos papéis”⁶⁴*

William Shakespeare

Homens e mulheres, no decorrer de suas vidas, representam papéis sociais consoante os grupos em que estão inseridos; esse ponto de vista sociológico, baseado em Goffman (1999 [1956]), permite conceber que não se trata de uma ficção ou ilusão, mas de ações realizadas pelos sujeitos, as quais variam conforme o contexto em que eles participam, seja o familiar, religioso, profissional, entre outros. Sob essa perspectiva, o mundo torna-se um grande palco que recebe, dia após dia, a vida como uma sequência de cenas construídas cotidianamente pelos mais diversos grupos sociais.

A antropologia então, como uma lente, observa os “atores em ação”; dedica-se, entre outras reflexões, ao estudo do ser humano de forma a abranger não só seu âmbito natural, mas social e cultural; ocupa-se de refletir sobre variabilidade dos modos de comportamento e organização dos sujeitos com o passar do tempo. Nas palavras de Ingold (2017, p. 223, grifos do autor):

[...] a antropologia é uma investigação generosa, aberta, comparativa e crítica das condições e possibilidades da vida humana no mundo que habitamos. É *generosa* porque está atenta e responde ao que as outras pessoas fazem e dizem [...] é *aberta* porque não buscamos soluções finais, mas caminhos através dos quais a vida pode se fazer.. [...] é *comparativa* pois estamos conscientes que qualquer caminho que a vida possa ter tomado, ele não é o único. Nenhum caminho é pré-instituído como único que é “natural” [...] é *crítica* porque não podemos estar satisfeitos com as coisas tal como estão.

Detenho-me a apresentar o momento pós-moderno da Antropologia, em que surgem os Estudos da Performance e os principais autores que se detiveram a essa concepção teórica multidisciplinar. O ápice pós-moderno conhecido por “virada performativa” compreende uma série de mudanças no paradigma antropológico, com

⁶⁴ Excerto do monólogo da personagem Jacques, na peça *As You Like It*, escrita pelo dramaturgo e poeta inglês William Shakespeare (1564-1616).

início entre as décadas de 60 e 80 (DAWSEY, 2011): começa-se a questionar a autoridade do discurso etnográfico/antropológico, se este é legítimo do único poder; inclina-se para uma análise que privilegie as estruturas sociais e simbólicas nos mais variados campos, em que “pesquisadores voltam suas atenções para a *ação humana* e para o modo *como os sentidos do corpo são mobilizados na significação do mundo*” (DAWSEY; MÜLLER; HIKIJI, 2013, p. 20, grifos meus).

Para Ortner (2011, p. 440), nesse período ocorre

[...] um crescente interesse em análises centradas em algum termo de um grupo de termos inter-relacionados, a saber: prática, práxis, ação, interação, atividade, experiência, performance. Um segundo grupo de termos, muito próximos àqueles, coloca o enfoque sobre quem realiza as ações: agente, ator, pessoa, self, indivíduo, sujeito.

Com isso, passa-se a buscar a produção de diversos trabalhos contemporâneos, nos quais temas como dança, ritual, vocalidade, narrativas entre outras expressões estéticas e suas formas de construção começam a ser repensadas, configurando novas pesquisas para essa área (FERREIRA, 2012).

Entre tantos nomes, cito alguns pesquisadores e suas respectivas áreas de atuação, como Erving Goffman na Sociologia; Judith Butler, nos Estudos de Gênero; Judith Hanna, na Dança... Outros, apresentei desde o início deste estudo, como Finnegan (2012), Zumthor (1997; 2000) e Vansina (2012). No decorrer desta investigação, citarei outros, tais como, Victor Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008) e Richard Schechner (1985; 1994b; 2003a; 2003b; 2013a; 2013b)... É importante ressaltar que, embora o momento de ruptura possa ter configurado “novos” olhares para as discussões antropológicas, diversos autores clássicos foram renunciadores dos Estudos da Performance ou Antropologia da Performance, como Émile Durkheim, Marcel Mauss, Taussig, entre outros (FERREIRA, 2012).

Um dos encontros teóricos mais expressivos para se pensar nos Estudos da Performance ocorre por volta de 1970, quando “Richard Schechner, um diretor de teatro virando antropólogo, faz a sua aprendizagem antropológica com Victor Turner, um antropólogo que, na sua relação com Schechner, torna-se aprendiz do teatro” (DAWSEY, 2006, p. 17). Para minha análise, é de particular interesse essa parceria,

haja vista tamanhas contribuições para a área antropológica, mesmo que, num curto espaço de tempo (seis anos), devido ao falecimento de Turner, em 1983.

Sobre a inter-relação teatro e antropologia:

Ao trazerem teatro e antropologia juntos, ambos os homens viram questões de grande profundidade que fizeram irromper essas perspectivas sobre a experiência cultural. Se a diversidade da cultura humana mostrou continuamente uma persistente teatralidade, poderia a performance ser uma expressão universal da significação humana, semelhante à linguagem? (PHELAN, 1998, p. 6).

Para a imersão nos Estudos da Performance, faz-se necessário compreender alguns conceitos-chave que compõem sua atmosfera multidisciplinar. A seguir, apresento os caminhos que trilhados pela Antropologia e Teatro, a destacar os passos de Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008) e Schechner (1985; 1994b; 2003a; 2003b; 2013a; 2013b), chegando, assim, na tentativa de compreender o universo das performances rituais.

3.1 CAMINHOS E CONCEITOS

*“Assim como o teatro está se antropologizando,
a antropologia está sendo teatralizada.
Esta convergência é a ocasião histórica para todos os tipos de trocas.
A convergência de antropologia e teatro é parte de um movimento intelectual”*

Richard Schechner

Sobre como se dá o encontro teórico sobre performance: há, de um lado, o antropólogo Victor Witter Turner (1920 – 1983) e sua vasta obra acerca dos rituais do povo Ndembu⁶⁵, resultantes de seu trabalho de campo entre os anos de 1950 e 1954. Durante esse período, Turner foi pesquisador do Instituto Rhodes-Livingstone⁶⁶,

⁶⁵ Povo da região da África Central, atual Zâmbia. Chamava-se Rodésia do Norte, colônia britânica criada em 1911, regida pela *British South Africa Company* até 1923 (SOARES, 2015). Após, ainda constava como território da Coroa Britânica, até a sua independência, em 1964. Segundo Costa (2015, p. 45), “neste período o foco da maioria dos antropólogos foi pesquisar grupos étnicos considerados ‘exóticos’ por seus hábitos extremamente diferenciados do estabelecido modo de vida europeu. Nessa época um dos maiores impérios era o Britânico, assim dada a grande concentração destes agrupamentos nas colônias inglesas, tornaram-se locais de pesquisa mais acessíveis aos anglo falantes”.

⁶⁶ Fundado em 1938, inicialmente sob direção de Godfrey Wilson, foi o primeiro centro de pesquisa antropológica local na África.

tendo, inicialmente, interesse em pesquisar sobre demografia e economia dos Ndembu (SOARES, 2015). Entretanto, os rituais do grupo acabaram despertando profunda paixão; paixão esta que o conduziu durante sua vida de pesquisa.

As primeiras reflexões, publicadas na obra *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life* (1957) trouxeram como foco de análise os conflitos sociais vivenciados pelos Ndembu, assim como as demais obras do autor⁶⁷, possibilitando refletir sobre conceitos como *drama social*, *liminaridade*, *communitas*, entre outros, os quais serão apresentados no decorrer deste subcapítulo.

Do outro lado, há Richard Schechner (1934 —), que dedicou sua vida aos estudos relacionados à arte teatral; foi diretor de teatro da Universidade de Nova Iorque, lecionando sobre estudos relacionados à performance, e defendendo a ideia de que arte não se separa da vida cotidiana. Estas são algumas de suas obras: *Environmental theater* (1973), *Between Theatre and Anthropology* (1985), *Performance Theory* (2003a [1988]), *The future of ritual* (1993) e *Performance Studies* (2013a [2002]).

Sobre o encontro dos dois, Schechner diz (2013a, p. 17, tradução minha)⁶⁸:

Embora soubéssemos do trabalho um do outro antes, Turner e eu nos conhecemos em 1977 quando ele me convidou para participar de uma conferência que ele estava organizando em “Ritual, Drama e Espetáculo”. A conferência foi tão bem sucedida, e a química entre Turner e eu tão positiva, que nos unimos para planejar uma “Conferência Mundial sobre Ritual e Performance”, que se desenvolveu em três conferências relacionadas realizadas durante 1981–82.

Costa (2015, p. 44) afirma que “Schechner e Turner escreveram juntos, um sobre o outro, concordaram e discordaram, prefaciaram livros um do outro, discutiram, debateram e tiveram poucos anos para produzir conhecimento neste diálogo intenso e constante”. Turner, no prefácio de *Between Theatre and*

⁶⁷ Outras obras datadas de acordo com primeira edição: *The Forest of Symbols: Aspects of Ndembu Ritual* (1967), *The Drums of Affliction: A Study of Religious Process Among the Ndembu* (1968), *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure* (1969), *Revelation and Divination in Ndembu Ritual* (1975).

⁶⁸ Do original: “Though we knew each other’s work earlier, Turner and I met in 1977 when he invited me to participate in a conference he was organizing on ‘Ritual, Drama, and Spectacle.’ The conference was so successful, and the chemistry between Turner and me so positive, that we joined to plan a ‘World Conference on Ritual and Performance,’ which developed into three related conferences held during 1981–82”. (SCHECHNER, 2013a, p. 17).

Anthropology (1985) reconhece a importância da bagagem de Schechner para construção da teoria possibilitando ao estudo, “um novo mundo de técnicas performativas. Os antropólogos, por sua formação, não estão qualificados para investigar a formação de atores em rituais, teatro ritualizado e tipos mais seculares de performance cultural [...]” (SCHECHNER, 1985, p. xii, tradução minha).⁶⁹

Se os “conceitos direcionam o olhar”⁷⁰, ambos se dedicariam a perceber o dinamismo presente nas relações sociais, ações e movimentos construídos imprevisivelmente.

Quanto à noção de ritual, a concepção da antropóloga Monica Wilson (1908 – 1982), assim como as pesquisas produzidas por ela sobre a religião do povo Nyakyusa, da Tanzânia, em parceria com o companheiro Godfrey Wilson (1903 – 1944), foram de grande importância para que Victor Turner, em sua inserção nos Ndembu, pudesse aprofundar-se no estudo sobre os diversos rituais do grupo.

Nesse sentido, para Wilson (1954, p. 240, tradução minha)⁷¹,

os rituais revelam os valores no seu nível mais profundo [...] os homens expressam no ritual aquilo que os toca mais intensamente e, sendo a forma de expressão convencional e obrigatória, os valores do grupo é que são revelados. Vejo no estudo dos ritos a chave para compreender-se a constituição essencial das sociedades humanas.

Inicialmente, as observações de Turner apontavam que certos rituais Ndembu eram realizados quando surgia alguma crise no grupo, como casos de infertilidade feminina⁷², ou até mesmo a ocorrência de nascimento de gêmeos⁷³. Assim sendo, “as crises da vida proporcionam os ritos nos quais, ou por meio dos quais são

⁶⁹ Do original: “a new world of performative techniques. Anthropologists, by their training, are not qualified to investigate the training of actors in ritual, ritualized theatre, and more secular types of cultural performance [...]” (SCHECHNER, 1985, p. xii).

⁷⁰ Fala da antropóloga Esther Jean Langdon, durante o I Colóquio de Antropologia do Ritual e Performance, realizado no PPGAS/UFG, entre os dias 25 e 27 de novembro de 2013. Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=JozG7LTZaok&t=2333s>.

⁷¹ Do original: “[...] that rituals reveal values at the deepest level [...] men express in ritual what moves them most, and since the form of expression is conventionalized and obligatory, it is the values of the group which are revealed. I see in the study of rituals the key to an understanding of the essential constitution of human societies” (WILSON, 1954, p. 240).

⁷² O ritual conhecido por *Isoma*, pode ser melhor compreendido em *O processo ritual...* (TURNER, 1974, p. 24-31).

⁷³ O ritual conhecido por *Wubwang'u*, pode ser melhor compreendido em *O processo ritual...* (TURNER, 1974, p. 61-82).

reestruturadas, às vezes drasticamente, as relações entre posições estruturais e ocupantes de tais posições” (TURNER, 1974 [1969], p. 211).

Desse modo, a noção de *drama social* surge para explicar momentos de desarmonia ou situações de conflito em dado grupo, como um gatilho simbólico de um “problema”, não só dos Ndembu, mas de outros grupos sociais. Turner (2008 [1974]) delimita quatro fases do *drama social*, as quais apresento de modo breve:

- a) ruptura: entre sujeitos de um mesmo sistema de relações sociais, quando ocorre “rompimento público e evidente, ou pelo descumprimento deliberado de alguma norma crucial que regule as relações entre as partes” (TURNER, 2008, p. 33);
- b) crise: quando há a tendência da ruptura se expandir para demais sujeitos do grupo, “ampliando-se até se tornar tão coextensiva quanto uma clivagem dominante no quadro mais amplo de relações sociais relevantes ao qual as partes conflitantes ou antagônicas pertencem” (TURNER, 2008, p. 33). Conforme o mesmo autor, é o momento onde não é mais possível fingir que algo não está em desacordo;
- c) ação corretiva: neste momento, há operacionalização de mecanismos de ajuste ou regeneração do problema enfrentado. Conforme Turner (2008, p. 34-35), “os tipos e a complexidade de tais mecanismos variam de acordo com fatores como a profundidade e importância social compartilhada da ruptura, a inclusividade da crise, a natureza do grupo social no qual ocorre uma ruptura” e;
- d) reintegração: ou reconhecimento e legitimação do problema, ocasionando até a separação do grupo.

Sobre o que apresentei acima, Schechner (1994b, p. 627, tradução minha)⁷⁴ afirma que

os dramas sociais estão sempre acontecendo. Eles ocorrem na vida cotidiana trivial — divórcios, tensões entre pais e filhos e dezenas de outras crises cotidianas — e ocorrem como “momentos históricos” altamente divulgados,

⁷⁴ Do original: “Social dramas are always happening. They occur in humdrum ordinary life — divorces, tensions between parents and children, and dozens of other quotidian crises — and they occur as highly publicized ‘historical moments’, splashed all over the media to be relished by reader-spectators. (SCHECHNER, 1994b, p. 627).

espalhados por toda a mídia para serem apreciados pelos leitores-espectadores.

Um ponto a destacar é o de que essas articulações ocorrem em um momento suspenso da realidade, como uma quebra no fluxo do cotidiano local. Essa ideia é defendida por Turner (1974), sendo baseada na concepção de *liminaridade*, de Van Gennep (1978 [1909]). Consoante isso, para Gennep (1978), independente do tipo de sociedade na qual se está inserido, a vida é uma constante e sucessiva passagem de fases, sejam essas a idade ou até uma ocupação alcançada.

Gennep (1978, p. 26) ainda lembra que “o próprio fato de viver [...] exige as passagens sucessivas de uma sociedade especial a outra, e de uma situação social a outra”. Os rituais, então, são tratados por esse autor como cerimônias, “cujo objeto é idêntico, fazer passar um indivíduo de uma situação determinada a outra situação igualmente determinada [...]” (GENNEP, 1978, p. 27). Durante o momento *liminar*, os sujeitos “[...] não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 1974, p. 117).

Um exemplo possível de processo liminar que ocorre no Batuque são os rituais iniciáticos, ou comumente chamados de *obrigação*⁷⁵. Cada nível iniciático carrega uma série de preceitos, preparos e ações que tanto o sujeito-iniciado quanto os demais participantes do ritual necessitam cumprir.

Apresento-os rapidamente, com base nas *doutrinas* que participei: a *lavagem de cabeça* é um dos primeiros rituais em que o sujeito se submete para pertencer ao terreiro: de joelhos, em frente ao quarto de santo, o futuro *filho* da casa será lavado com ervas sagradas da família religiosa (como orô, ou boldo baiano) maceradas. Passando, assim, a ter vínculo com a casa, o próximo ritual é o *oribibó*, tido como uma apresentação do sujeito-iniciado a Oxalá, Pai Supremo. A partir do *oribibó*, já há necessidade da sacralização de animais para realização dos rituais; cada cerimônia carrega inúmeras regras, animais específicos e predisposições.

O *borí* é o ritual subsequente, em que há a ligação concreta do sujeito-iniciado com o seu *orí*, ou DNA espiritual, para que, finalmente, ele possa cumprir *obrigação*

⁷⁵ Curiosamente, “a palavra Ndembo usada para designar ‘ritual’ é *chidika*, que também significa ‘um compromisso especial’ ou ‘uma obrigação’” (TURNER, 1974, p. 25).

de *quatro-pés*, momento no qual o sujeito se conecta com sua divindade regente, tornando-se oficialmente “fulano de Ogum”, ou, no caso, Valdemar de *Gbarú*.

A *obrigação de quatro-pés* é a confirmação e ligação efetiva do sujeito com seu orixá protetor. Previamente organizado, no dia de cumprir a *obrigação*, são preparadas todas as comidas votivas que estarão dispostas no *quarto de santo*, bem como o salão onde ocorrerá o ritual; todos os participantes, incluindo sacerdote e o sujeito a ser iniciado, não deverão ter ingerido bebidas alcoólicas nem ter praticado sexo; a ideia é de que estejam o mais “puros possíveis”. Tudo em seu devido lugar, entre as *rezas* entoadas para cada orixá, o sacerdote chama o sujeito para a Iniciação.

Durante o momento que antecede ao ritual, o sujeito encontra-se em estado liminar: ele “não está mais” na condição de seu nível hierárquico e ainda não cumpriu a *obrigação* para tornar-se um borido (aquele que cumpriu o *borô*), ou pronto (aquele que cumpriu a *obrigação de quatro-pés*). Ele se encontra na margem, “nem aqui, nem lá”. Cabe aqui a concepção de Turner (1974), quando cita o poder simbólico dos sacerdotes Ndembu, o qual também se encaixa no sacerdócio do Batuque:

Seus representantes nos diversos ritos — e podem variar, de ritual a ritual — representam a autoridade genérica da tradição. Nas sociedades tribais, também, a fala não é apenas comunicação, mas poder e sabedoria. A sabedoria transmitida na liminaridade sagrada não consiste somente num aglomerado de palavras e de sentenças; tem valor ontológico, remodela o ser do neófito. (TURNER, 1974, p. 127).

Esse estado de *margem* que se estabelece em uma *obrigação* permite, paralelamente, um grande sentido de união do grupo; os níveis iniciáticos não estão sendo marcados como poder, e, sim, como cooperação mútua. O sacerdote delega atividades para todos: uns auxiliam no terreiro, outros ficam incumbidos de preparar os alimentos; alguns *filhos* preparam os animais que serão sacralizados, assim como, no fim do ritual, outros *filhos* preparam a carne para que todos se alimentem. O processo similar de colaboração é percebido nos rituais Ndembu, o qual é denominado de *communitas* por Turner (1974, p. 119, grifos do autor):

Prefiro a palavra latina *communitas* à *comunidade*, para que se possa distinguir esta modalidade de relação social de uma “área de vida em comum”. A distinção entre estrutura e “*communitas*” não é apenas a distinção familiar entre “mundano” e “sagrado”, ou a existente por exemplo entre

política e religião. Certos cargos fixos nas sociedades tribais têm muitos atributos sagrados; na realidade toda posição social tem *algumas características sagradas*. Porém este componente "sagrado" é adquirido pelos beneficiários das posições durante os "rites de passage", graças aos quais mudam de posição.

Drama social e communitas são extremamente importantes para a noção de ritual, no entanto, o *momento liminar* é que mais chama atenção de Turner, pois, é o momento do ritual em que, individual ou coletivamente, há o desvelamento de potencialidades, onde ocorrem transformações não só no âmbito religioso, mas também nas demais camadas que compõem o grupo social.

Sobre esse conceito, Turner (2005 [1967], p. 49) concebe que *ritual* corresponde a um "comportamento formal prescrito para ocasiões não devotadas à rotina tecnológica, tendo como referência a crença em seres ou poderes místicos". Os rituais são formados por uma atmosfera repleta de representações simbólicas, empiricamente encontradas como máscaras, animais, movimentos executados ou objetos específicos. Em geral, esses símbolos apresentam caráter polissêmico, de acordo com o ritual realizado:

O mesmo símbolo pode ser reconhecido como tendo significados diferentes em fases distintas da performance ritual, ou melhor, diferentes significados vêm a ser dominantes em distintos períodos. [...] existe uma relação consistente entre o objetivo ou finalidade de cada fase em um ritual, o tipo de configuração simbólica usada em cada fase, e os significados que se tornam dominantes nos símbolos multivocais naquela configuração (TURNER, 2005, p. 87, grifos meus).

Ao tratar da representação simbólica presente nos rituais, eles são classificados de acordo com sua estrutura e propriedade. Não tenho intenção em refletir sobre tais classificações, mas, sim, aproximar-me do pensamento de Turner, em que "cada tipo de ritual pode ser visto como uma configuração de símbolos, uma espécie de 'pauta musical' na qual símbolos são as notas" (TURNER, 2005, p. 83).

O prestígio de Turner, devido às contribuições enquanto pesquisador de campo, ultrapassam os apontamentos iniciais de primeiros estudos nos quais havia a ligação direta dos rituais a seres ou poderes místicos (PEIRANO, 2002). Como minha pesquisa envolve um ambiente religioso, é possível entender ritual como manifestação religiosa ou que exhibe sacralidade, formado por representações

simbólicas que provocam o estado liminar dos sujeitos, suscitando uma reestruturação das unidades de espaço e tempo. É possível, ainda, complementar essa definição, já que também podem ser pensados como tipo de eventos que ocorrem cotidianamente.

O antropólogo Stanley Tambiah (1929 – 2014), apresenta em sua obra *A Performative Approach to Ritual* (1979), uma definição para *ritual* que será também, explorada no decorrer do próximo capítulo:

O ritual é um sistema culturalmente construído de comunicação simbólica. É constituída de seqüências padronizadas e ordenadas de palavras e atos, muitas vezes expressas em múltiplas mídias, cujo conteúdo e arranjo são caracterizados em graus variados pela formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). (TAMBIAH, 1979, p. 119, tradução minha)⁷⁶.

O ritual assim, é formado por atos performativos, compreendido sob diversos aspectos; no sentido performativo, os rituais seriam formados, tal como defendeu Austin (1990), em ato de fala onde o dizer tem poder de ação. Para Schechner (2013a, p. 52, tradução minha)⁷⁷, “os rituais são memórias coletivas codificadas em ações”; essa noção direciona este estudo — que dialoga com gêneros de literatura oral do Batuque e a materialização dos mesmos na performance corporal -; porém, a afirmativa será retomada mais adiante.

Para além dessa concepção, Schechner (2013a) acredita que os rituais não estão condicionados somente à natureza humana. Desde os animais com seus sistemas nervosos menos complexos, como as abelhas, até os primatas, todos esses, dentro de suas particularidades, realizam rituais⁷⁸. Mais próximo da ação humana, mesmo que muito longe da capacidade cognoscitiva do indivíduo, estariam

⁷⁶ Do original: “Ritual is a culturally constructed system of symbolic communication. It is constituted of patterned and ordered sequences of words and acts, often expressed in multiple media, whose content and arrangement are characterized in varying degree by formality (conventionality), stereotypy (rigidity), condensation (fusion), and redundancy (repetition).” (TAMBIAH, 1979, p. 119).

⁷⁷ Do original: “Rituals are collective memories encoded into actions”. (SCHECHNER, 2013a, p. 52).

⁷⁸ Por meio de movimentos, as abelhas comunicam-se entre si. A diferença da ação executada por elas e por cães, por exemplo, é que estes, podem aprender, improvisar ou imitar, ao passo que as abelhas não, pois já nascem com essa predisposição, como uma configuração.

os gorilas e chimpanzés (SCHECHNER, 2013a). Sobre a atividade humana, Schechner (2013a, p. 61, grifo e tradução meus)⁷⁹ alega que:

Em termos de ritual, os seres humanos desenvolveram o ritual em sistemas elaborados e sofisticados, divisíveis em três categorias principais: *ritual social*, *ritual religioso* e *ritual estético*. Conforme observado anteriormente, eles não são bloqueados uns dos outros, mas geralmente se sobrepõem ou convergem.

Ainda, para esse autor, “os rituais também ajudam pessoas (e animais) a lidar com transições difíceis, relações ambivalentes, hierarquias e desejos que incomodam, excedem ou violam as normas da vida diária” (SCHECHNER, 2013a, p. 52, tradução minha)⁸⁰. Além disso, argumenta que os rituais são atos realizados que enfatizam ou buscam a eficácia como resultado, tal uma resolução de problema: “curar os doentes, iniciar os neófitos, enterrar os mortos, ensinar os ignorantes, formar e consolidar as relações sociais, manter (ou derrubar) o *status quo*, lembrar o passado, propiciar os deuses, exorcizar a ordem cósmica demoníaca” (SCHECHNER, 1994b, p. 613, tradução minha)⁸¹.

Começo então, a esmiuçar a noção de performance trazida por Schechner (2013a, p. 25, tradução minha)⁸²:

Em muitas áreas-chave da atividade humana, “performance” é crucial para o sucesso. A palavra surge em circunstâncias aparentemente muito diferentes. Esses usos divergentes indicam uma semelhança global básica no nível teórico. Performance tornou-se um importante local de conhecimento e poder.

Há diversas formas de entender a performance, seja ela ritual, religiosa, artística, cotidiana: seja no simples ato de cozinhar, socializar-se, realizando algum esporte, no trabalho ou em alguma atividade lúdica, e até mesmo ao participar de

⁷⁹ Do original: “In terms of ritual, humans have developed ritual into elaborate and sophisticated systems divisible into three main categories: social ritual, religious ritual, and aesthetic ritual. As noted earlier, these are not locked out from each other, but often overlap or converge”. (SCHECHNER, 2013a, p. 61).

⁸⁰ Do original: “Rituals also help people (and animals) deal with difficult transitions, ambivalent relationships, hierarchies, and desires that trouble, exceed, or violate the norms of daily life”. (SCHECHNER, 2013a, p. 52).

⁸¹ Do original: “[...] healing the sick, initiating neophytes, burying the dead, teaching the ignorant, forming and cementing social relations, maintaining (or overthrowing) the status quo, remembering the past, propitiating the gods, exorcising the demonic, maintaining cosmic order”. (SCHECHNER, 1994b, p. 613).

⁸² Do original: “In many key areas of human activity “performance” is crucial to success. The word crops up in apparently very different circumstances. These divergent uses indicate a basic overall similarity at the theoretical level. Performance has become a major site of knowledge and power see [...]” (SCHECHNER, 2013a, p. 25).

rituais sagrados ou seculares. Schechner (2003b) ainda alerta que nem todo comportamento ou ação pode ser entendida e analisada como uma performance. De forma ampla, pode-se afirmar que o ato da performance, seja nos negócios ou em outro contexto, consiste em realizar algo que atingiu um determinado padrão, atingiu metas, na arte, na vida cotidiana.

Segundo Schechner (2003b, p. 25-26), “fazer performance é um ato que pode também ser entendido em relação a: ser, fazer, mostrar-se fazendo, explicar ações demonstradas”. Para o autor, vai muito além de um comportamento ritualizado, “um hábito” repetido diariamente; performances não *estão* em nada, mas *entre*. Ainda, ele acredita que a vida, seja na dimensão cotidiana, seja religiosa, “consiste em grande parte em rotinas, hábitos e ritualizações e de recombinação de comportamentos previamente exercidos” (SCHECHNER, 2003b, p. 32). Desse modo, o ato de realizar, ou performar, é constituído de fragmentos de comportamentos restaurados (SCHECHNER, 2003b; 2013a).

Sob esse viés:

Comportamento restaurado é o processo chave de todo tipo de performance, no dia-a-dia, nas curas xamânicas, nas brincadeiras e nas artes. O comportamento restaurado existe no mundo real, como algo separado e independente de mim. Colocando isto em termos pessoais, o comportamento restaurado é — eu me comportando se fosse outra pessoa, ou eu me comportando como me mandaram ou *eu me comportando como aprendi*. (SCHECHNER, 2003b, p. 33-34, grifos meus).

O comportamento consoante a aprendizagem obtida não é entendido como “novo”, pois, está em constante recombinação de ações e comportamentos já realizados. Schechner (2003b, p. 34) afirma que o comportamento restaurado “consiste em recombinações de pedaços de comportamento previamente exercidos. Naturalmente, na maior parte do tempo as pessoas não se dão conta de que agem assim”.

No caso do ritual, considerado por Schechner (2003b; 2013) como comportamento restaurado, ocorre da mesma forma. De forma simplificada, imagino um dado comportamento tal como uma colcha de retalhos, com inúmeras cores, tecidos e tamanhos; cada retalho representa uma ação, um movimento vivo. A colcha, então, começa a ser confeccionada, os retalhos ficam dispostos lado a lado

para formá-la, assim como ocorre com os comportamentos vivos, que formam o comportamento restaurado como um todo, a colcha. A procedência dos retalhos não importa, não influencia na confecção desta, desde que juntos eles formem o produto final a cada nova costura; assim, a variabilidade da colcha se dará de acordo com a disposição dos retalhos, da mesma forma que um comportamento é restaurado constantemente, mesmo seguindo os mesmos passos e tradições, de acordo com a recombinação e organização dos comportamentos.

No prefácio de *Between Theatre and Anthropology*, de Schechner (1985), Turner salienta um dos aprendizados resultantes da parceria de ambos:

Aprendi com ele que todas as performances são “comportamentos restaurados”, que a chama do significado vem à tona através da fricção entre os gravetos duros e macios do passado (normalmente envoltos em imagens, formas e significados tradicionais) e do presente da experiência social e individual. (SCHECHNER, 1985, p.xi, tradução minha)⁸³.

A “chama do significado” citada por Turner (1985) pode ser concebida como resultados da performance, realizada e/ou composta de acordo com um contexto específico, secular ou sagrado. Outro ponto importante da metáfora utilizada por esse estudioso é o de que aquele que fricciona os gravetos para fazer a fogueira, no caso, um *performer*, necessita conhecer para executar o movimento, pois, “tornar-se consciente do conhecimento restaurado, é reconhecer o processo pelo qual processos sociais, em todas as suas formas, são transformados em teatro, fora do sentido limitado da encenação de dramas sobre um palco” (SCHECHNER, 2003b, p. 35).

De alguns rituais do *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, lembro-me de acompanhar alguns praticantes preparando comidas votivas ao orixá Xangô *Gbarú*. O preparado, conhecido por *amalá*, é um tipo de pirão feito com farinha de mandioca e água. Depois do pirão pronto, é acrescentada a carne de peito, de origem bovina, frita no dendê, juntamente a pedaços de repolho roxo:

⁸³ Do original: “I learned from him that all performance is ‘restored behavior’, that the fire of meaning breaks out from rubbing together the hard and soft firesticks (sic) of the past (usually embodied in traditional images, forms, and meanings) and present of social and individual experience”. (SCHECHNER, 1985, p.xi).

Figura 7 – Amalá para *Gbarú*

Fonte: Elaborada pela autora (2017).

Normalmente, o sacerdote delega que algum *filho bata o pirão*, preparando assim a comida. Percebi que no ato de preparar esse alimento sagrado ocorre um comportamento restaurado: o sujeito-iniciado, quando começa o preparo, abstrai-se em outra atmosfera simbólica, reproduzindo os conhecimentos adquiridos, fazendo silêncio na hora de preparar a comida e a porção de cada ingrediente. Tem-se a crença de que Xangô é tido como orixá da justiça, logo, quando prepara-se alimentos para ele, os sujeitos relatam que “políciam” seus pensamentos, pois, se acredita que nunca se deve pedir justiça para Xangô, uma vez que o próprio pedinte pode ser o culpado; pede-se misericórdia.

Quem não tem acesso a essas informações e está acompanhando o preparo, na mesma cozinha, nem imagina todo o universo em que o filho está inserido no momento em que apronta o alimento. Enquanto assistia ao preparo, questionei sobre como seria preparar esse mesmo alimento fora do terreiro para ofertar na natureza, por exemplo, como em pedreiras. Lucas de Oxalá, *neto de santo* de Pai César, responde que, mesmo em casa, também estabelece seus próprios rituais:

Lucas de Oxalá: Quando eu vou fazer o pirão, ou qualquer frente assim, o meu ritual é... eu coloco rezas pra ficar escutando, procuro manter um ambiente alegre, pensamentos bons,... ahn... energias assim... positivas, porque pra mim a frente é uma troca... “tu tá” dando uma coisa pra receber

outra. Então tudo o que tu desejar de bom,[se] tiver teus pensamentos bons, a energia boa, tu vai receber em troca de novo. (Informação oral, 2018).

Dessa forma, cabe aqui a ideia de Schechner (2003b, p. 35), quando ele concebe que “[...] às vezes, o conhecimento sobre a fonte do comportamento restaurado é esotérico, oculto, exclusivo para iniciados”. Ainda que os praticantes não estejam no terreiro, eles têm possibilidade de reproduzir atividades ainda sagradas, em outros locais, conforme sua necessidade. É possível entender que Lucas e/ou demais participantes, estão aptos para tal execução, pelo grau iniciático que possuem.

Esse ato de preparar a *frente* leva o praticante a conectar-se, mesmo que inconscientemente, com todos os que já fizeram o mesmo alimento, seus ancestrais e demais religiosos. A execução da performance está totalmente condicionada à competência, a ideia de “saber-fazer e de saber-dizer” (ZUMTHOR, 1997, p. 157). Para Schechner (2003b, p. 35), o “comportamento restaurado é simbólico e reflexivo. Seus significados têm que ser decodificados por aqueles que possuem conhecimento para tanto. Não é uma questão de cultura superior ou inferior”.

Nas palavras dele:

Comportamento restaurado inclui uma vasta gama de ações [...] é simbólico e reflexivo: não um comportamento vazio, mas carregado multivocalmente transmitindo significados. Estes termos complexos expressão um princípio único: Uma personalidade pode agir em/como outra; a personagem social ou transindividual é um papel ou um conjunto de papéis. (SCHECHNER, 1985, p. 36, tradução minha)⁸⁴.

Dessa forma, as renovações de um comportamento acontecem a cada novo acesso, já que “nenhum evento pode copiar, exatamente, um outro. Não apenas o comportamento em si mesmo — nuances de humor, inflexão vocal, linguagem corporal, etc. —, mas também o contexto e a ocasião propriamente ditos, tornam cada instância diferente” (SCHECHNER, 2003b, p. 28), permitindo que em universos como o do Batuque, tudo seja “novo, de novo” a cada ritual, *obrigação* ou festividade.

⁸⁴ Do original: “Restored behavior includes a vast range of actions. [...] is symbolic and reflexive: not empty but loaded behavior multivocality broadcasting significances. These difficult terms express a single principle: The self can act in/as another; the social or transindividual self is a role or set of roles” (SCHECHNER, 1985, p. 36).

3.2 ENCRUZILHADAS

Em *Between Theater and Anthropology* (1985), Schechner pondera sobre seis pontos⁸⁵ congruentes entre a Antropologia e o Teatro, com enfoque na *performance* como um campo de possibilidades. Anos depois, em “Pontos de Contato revisitados” (2013b), ele acrescenta mais três pontos⁸⁶ em sua lista. De ambos trabalhos, sirvo-me de alguns apontamentos para refletir sobre performances rituais, em especial, as percebidas no universo batuqueiro.

Como primeiro ponto, a possibilidade de *Transformação do Ser e/ou Consciência* ocorre em uma performance. Schechner (1985; 2013b) admite que ela pode modificar os sujeitos, seja de forma temporária, seja permanentemente:

Nas iniciações as pessoas são transformadas permanentemente, enquanto que na maioria das performances as transformações são temporárias (transportações). Como nas iniciações, as performances "transformam" uma pessoa em outra. Ao contrário das iniciações, as performances costumam fazer com que o *performer* recupere seu eu (SCHECHNER, 1985, p. 20, tradução minha)⁸⁷.

De forma temporária, cito, como exemplo, a *ocupação de santo*, quando há o transe dos praticantes com seus respectivos orixás. Ainda que ocorra em momentos marcados, o *Ilê Kabinda Kamuka Tubade* tem por fundamento não comentar nem contar para o sujeito que ele *se ocupa*. Assim, mesmo que o *filho* ou *filha* da casa possam experienciar o transe, isso nunca será contado para eles e, da mesma forma, caso estes tenham alguma lembrança do que aconteceu, não contarão, para manter a tradição do terreiro. Pai César diz que *uma coisa é certa: nem que seja no fim a vida, pra buscar o filho, o orixá vai responder... mas quando vai ser, ninguém sabe*. (Informação oral, 2018).

⁸⁵ Os seis pontos são: “Transformação do Ser e/ou Consciência”, “Intensidade da Performance”, “Interações entre Performance e audiência”, “Sequência da Performance”, “Transmissão do conhecimento Performático” e Como as performances são geradas e avaliadas”.

⁸⁶ São eles: “Encorporação”, “As fontes da cultura humana são performativas” e “O cérebro como um local de performance”. (SCHECHNER, 2013b).

⁸⁷ Do original: “In initiations people are transformed permanently, whereas in most performances the transformations are temporary (transportations). Like initiations, performances ‘make’ one person into another. Unlike initiations, performances usually see to it that the performer gets his own self back”. (SCHECHNER, 1985, p. 20).

Há a possibilidade de experienciar dois campos de existência; os sujeitos não deixam de ser “quem são”, mas têm a possibilidade de ser um “não eles”. No universo performático, lida-se com âmbito comum, da vida cotidiana, assim como no plano transcendental, no contato com deuses, demônios ou outras personagens.

Assim sendo, para Schechner (1985, p. 6, tradução minha)⁸⁸:

[...] Não é que um *performer* deixe de ser ele mesmo quando se torna outro - múltiplos eus coexistem em uma tensão dialética não resolvida. Assim como um boneco não deixa de ser "morto" quando é animado, o *performer* não deixa de ser, em algum nível, o seu eu comum quando é possuído por um deus ou desempenha o papel.

De forma permanente, há transformação dos sujeitos através da iniciação no culto. Diferentemente de outras religiões onde o praticante aprende formalmente os preceitos religiosos passando por etapas, como no catolicismo, no Batuque esse aprendizado será absorvido, em grande parte, a partir da interação progressiva do praticante com as dinâmicas do terreiro, atividades estas que o sacerdote delegará de acordo com a sua forma de governo ou de acordo com o nível hierárquico do praticante (CORRÊA, 2006).

Goldman (2012) vislumbra, no Candomblé, a “participação” do “dom” (se o sujeito tem *caminho na religião*) e da “iniciação”, como pontos paralelos e igualmente importantes na constituição dos sujeitos iniciados praticantes. Já no Batuque, ou, ao menos no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, reconheço outra articulação na formação dos sujeitos, a meu ver, como *performers*. Ainda que o sujeito não iniciado participe de todas as atividades do terreiro e tenha permissão do sacerdote para executar tarefas mais complexas, em algum momento ele precisará cumprir o ritual de iniciação. Em outros casos, como com Pai César, foi necessário a iniciação por problemas de saúde. Cada caso é analisado isoladamente, para proceder sempre de acordo com o que o orixá deseja.

Sobre isso, Pai César enfatiza:

Não sou sacerdote do fulano, do beltrano. Sou sacerdote do orixá. Se no búzio o orixá falar que tal filho precisa de obrigação, eu vou fazer. Tem gente que

⁸⁸ Do original: “[...] It isn't that a performer stops being himself or herself when he or she becomes another - multiple selves coexist in an unresolved dialectical tension. Just as a puppet does not stop being 'dead' when it is animated, so the performer does not stop being, at some level, his ordinary self when he is possessed by a god or playing the role of [...]”. (SCHECHNER, 1985, p. 6).

não tem caminho de sacerdócio, então não vai cumprir todos os preceitos, vai fazer só até onde o orixá mandar. Tem gente que nasceu pra ser filho, e não há mal nenhum nisso... tem gente que nasceu pra ser pai ou mãe... e também não há nenhum glamour nisso... é só o caminho de cada um. (Informação oral, 2019).

Em sua pesquisa acerca da performance em rituais indígenas, Regina Polo Müller (2018) utiliza-se das ideias de Schechner para refletir sobre a temática. Desse modo, para ela, tanto no teatro quanto no momento ritual, há a fusão do *performer* com o que está sendo performado, mediante atuação, lembrando que não se trata de ficção, e, sim, de uma “ação do ato”, ou *enactment*. Isto é, “o que esta condição permite realizar é conduzido por uma estrutura que, se no teatro é o texto o tema, a narrativa dramaturgica, no caso dos rituais xamanísticos e cosmogônicos nas sociedades indígenas é a sua cosmologia e mitologia” (MÜLLER, 2018, p. 130), podendo ampliar este nicho às religiões afro-brasileiras, a destacar, o Batuque. Para complementar a ideia, Goldman (1984, p. 85) defende que “os cultos afro-brasileiros deveriam ser explicados a partir da tradicional questão das relações entre cultura e personalidade, na medida em que eles constituiriam alternativas culturais para indivíduos cuja personalidade não encontra canais de realização pelos meios sociais ordinários.”

O Batuque, nesse sentido, fornece elementos para que a performance dos sujeitos seja diferenciada, ao passo que estes, dentro do culto, possuem *status* distinto às atividades sociais. Goldman (1984) apresenta, em sua dissertação, um trecho da obra de René Ribeiro (1978), antropólogo de grande importância para o entendimento das religiões de matriz africana no Brasil:

No caso dos grupos de cultos afro-brasileiros, constituem-se estes não somente em unidades de convivência particulares, dentro de nossa sociedade geral, como em vetores de um sistema de valores e de *patterns* freqüentemente diversos daqueles adotados nos outros grupos dessa sociedade. *Eles fornecem ainda aos indivíduos que deles participam, sem que lhes seja necessário repudiar os demais valores e estilos da cultura luso-brasileira, um sistema de crenças e um tipo novo de relações interpessoais amplamente favorável à redução de tensões.* (RIBEIRO, 1978, p. 144).

A questão que emerge, então, é a de como os sujeitos praticantes do Batuque transitam na fronteira entre dois estados de existência: o de seu convívio social e o religioso, ambos repletos de convenções e dinâmicas variadas. Pai César, por

exemplo, exercia cargo policial como atividade profana. Ele sempre rememora que, ao *partir*, terá de responder por suas ações aos orixás; subentende-se serem divergentes dos feitos e diretrizes sagradas.

No que se refere à liminaridade, de Turner (1974), e, mediante os relatos obtidos em minha pesquisa etnográfica, percebo que, ao “vestir-se para o *santo*”, ou seja, ao participar dos rituais litúrgicos, os sujeitos passam por uma transição à situação marcada por uma sequência de performances rituais, como também a elevação de um discurso indissociável do tempo/espço religioso. Além disso, “despir-se do *santo*” envolve não só o retorno ao tempo/espço profano, mas, também, a um universo de valores morais que permaneceu suspenso, entretanto, não desapareceu.

Uma das indagações que acompanha a etnografia diz respeito às possibilidades de interpretar a aparente contradição como ambiguidade, como elementos que são colocados e retirados de cena pelos sujeitos de modo igualmente performático, por meio dos discursos. Trata-se, portanto, não de entrada e saída de situações rituais performáticas, mas, antes, de uma multiplicidade de situações de performances que envolvem tanto a liminaridade como o contexto cotidiano.

É na fronteira da vida cotidiana, com os rituais sagrados praticados, que os sujeitos se despem da profanidade, para experienciar (mesmo que não recordem) a “vida” dos deuses. No mundo profano, o policial, a dona de casa, o metalúrgico; no mundo sagrado, o orixá dono das folhas, a rainha das águas doces, o rei de toda uma nação.

Essa oportunidade de contemplar tal fenômeno encantou Verger (1987), assim como tantos pesquisadores, inclusive a mim. Sobre essa questão:

Pessoas cujas posições e papéis na sociedade global não lhes oferecem chance para colimarem seus objetivos ou pelo menos, para um compromisso entre as realidades da vida cotidiana e os seus objetivos idealmente fixados ou seus impulsos culturalmente condicionados, encontram aí um sistema de crenças, de relações interpessoais, de hierarquia, bem como um tipo de relação como sobrenatural e de aparente controle doacidente que lhe permitem a satisfação das necessidades psicológicas indispensáveis a seu ajustamento ao mundo em que vivem. Participação nesses grupos, organizados diferentemente daqueles outros que se contam em nossa sociedade urbana, bem como a obtenção aí de posições e de prestígio (implicando em novo status, freqüentemente superior), constituem experiências mais satisfatórias do que quaisquer outras que lhes possam ser proporcionadas em nossa sociedade. (RIBEIRO, 1978, p. 145).

Outro caso percebido, nesse sentido, é a possibilidade de um *status* díspar às funções desempenhadas no contexto profano. João de *Gbarú*, “fora” do contexto religioso, trabalha como metalúrgico, em Caxias do Sul. “Dentro” do contexto, ele é o *alabê*, responsável pelos toques de tambor, quem maneja a ferramenta pela qual se chama os orixás para o mundo, para dançar e comungar com os seus.

Essa possibilidade de atuação de papéis diferentes em distintos contextos é chamada, por Schechner (2013a), de *play*. Ainda que o termo “atuar” possa remeter a uma ideia de ficção, e que *play* possa significar “jogo”, este conceito aplica-se nas situações anteriormente citadas, pela possibilidade dos sujeitos tornarem-se outros “eus não-diários”. Se a performance permite a transformação temporária/permanente, o *play* permitirá as novas ações e produções de sentido, segundo esse mesmo autor.

Ao “cruzar” a fronteira da vida cotidiana e do ritual de dança, por exemplo, o *performer* passa por um estado de “aquecimento”, em que há a potencialização das experiências vivenciadas, momento que, para Schechner (2013a), seria “quando a dança, nos dança; ao final da performance, há o “esfriamento” do *performer*, o qual retorna às suas atividades do cotidiano. Nesse sentido, então “a ação corporal toma a cena, o ‘meio torna-se a mensagem’ mas é, ao mesmo tempo, o agente transformador. Assim ocorre com o estado de transe do xamã, resultado da dança e canto (respiração e movimento) e cuja estética presentifica o metamorfoseado” (MÜLLER, 2018, p. 134).

A atmosfera da performance conecta o *performer* e espectador, porém, questiono: quanto dessa atmosfera contagia o público? Uma questão que Schechner pontua, é a de se o público também pode sofrer transformações no momento que assiste (SCHECHNER, 1985). Quanto à *Intensidade da performance*, vale ressaltar que:

Performances concentram suas energias quase como se o tempo e o ritmo fossem coisas concretas, físicas, maleáveis. Tempo e ritmo podem ser usados da mesma forma que o texto, objetos cênicos, figurinos, e os corpos dos *performers* e do público. Uma grande performance modula intervalos de som e silêncio, a densidade crescente e decrescente de eventos temporal, espacial, *emocional* e cinesteticamente (SCHECHNER, 1985, p. 11, grifo e tradução meus)⁸⁹.

⁸⁹ Do original: “Performances gather their energies almost as if time and rhythm were concrete, physical, pliable things. Time and rhythm can be used in the same way as text, props, costumes, and the bodies

Performances podem construir e/ou acumular energias coletivamente, diferentemente de outros canais de realização; envolvem todos os participantes, tanto aqueles que realizam quanto os que a assistem, ultrapassando fronteiras. De forma geral, Schechner (1985, p. 12, tradução minha)⁹⁰ questiona como a performance pode atrair participantes ou intencionalmente desligá-los, ou “como o espaço é projetado ou gerenciado; como o cenário ou *script* é usado — em suma, um exame detalhado de todo o texto da performance”.

A execução das performances rituais permite que a intensidade das atuações alcancem níveis dinamogênicos. Aproximo-me então, da noção de *emoção coletiva*, proposta pelo sociólogo Émile Durkheim (1858 – 1917). Um dos tópicos da obra *As Formas Elementares da Vida Religiosa* (1996 [1912]), refere-se ao estudo das emoções religiosas, presentes em cultos e rituais nos mais variados tipos de sociedades, como ferramenta de auxílio na transmissão das memórias coletivas (ANTUNES FILHO, 2012).

Para Raquel Weiss (2013, p. 168):

se a principal razão de ser da religião é a sua virtude “dinamogênica”, isso quer dizer que o que há de mais essencial nela é esse aumento de energia que ela provoca nos indivíduos, que é mais importante, inclusive, que sua função como instrumento de ordenação e explicação do mundo, como um sistema de representações. Tudo isso parece secundário diante daquilo que há de mais essencial na “experiência religiosa”, isto é, na religião tal como ela é experimentada pelo crente, que se sente como se ele fizesse parte de algo grandioso, sente-se fortalecido, nutrido, elevado pela experiência de sua fé.

No Batuque, rituais como a missa fúnebre, evidenciada no primeiro capítulo, ou o *xirê*, a ser apresentado no próximo, são envoltos em uma aura onde os praticantes sentem-se conectados com o Sagrado e com os demais participantes, independentemente do papel que cada um “assume” no momento. Essa intensidade é parte de uma *efervescência coletiva*, que “provoca naqueles que tomam parte do

of the performers and audience. A great performance modulates intervals of sound and silence, the increasing and decreasing density of events temporally, spatially, emotionally, and kinesthetically”. (SCHECHNER, 1985, p. 11).

⁹⁰ Do original: “[...] how space is designed or managed; how the scenario or script is used — in short, a detailed examination of the whole performance text”. (SCHECHNER, 1985, p. 12).

ritual um estado mental de um tipo completamente diferente daquele indivíduo experimenta em sua vida [...]” (WEISS, 2013, p. 175).

Quanto às *Interações entre audiência e performer*, Schechner (1985, p. 15, tradução minha)⁹¹ questiona-se sobre como ocorrem ou, “o que acontece quando as performances são exibidas, tocando públicos que não conhecem os contextos sociais ou religiosos do que estão vivenciando?”. Cabe a afirmação quando o mesmo diz que “mudanças no público levam a mudanças nas performances” (SCHECHNER, 1985, p. 16, tradução minha)⁹².

Outro exemplo do que acompanhei no *Ilê*: durante os rituais de iniciação, é comum que familiares visitem o/a *preso(a)*⁹³, pois o *tempo de chão* pode chegar até sete dias. Os visitantes levam doces, comidas e presentes, e aqueles que nunca participaram de um ritual podem até levar um “choque”, pois é uma vivência totalmente diferente. O sujeito-iniciado fica em repouso, em um colchão no chão, em um ponto do salão onde “vibra” a energia de seu orixá, como, por exemplo, *filhos* de orixás *da rua* ficarão dispostos mais próximo da porta, ou próximo do quarto de santo, quando for *filho* de orixá *de dentro*.

Os alimentos e as partes sagradas dos animais sacrificados, ficam dispostos no *quarto de santo*. Após alguns dias, dependendo da temperatura ambiente, pode ocorrer mau cheiro, pois as comidas e demais elementos começam a se decompor. Quando há visitas “de fora”, às vezes, estes e outros itens são cobertos com panos e plásticos, para que aqueles que nunca experienciaram não se assustem ao visitar o familiar que cumpre a *obrigação*.

Mary Douglas (1921 – 2007), em *Pureza e Perigo* (1991 [1966]), estabelece relações dicotômicas sobre noções de pureza-impureza e limpeza-sujeira em sociedades consideradas por ela como “primitivas”. Entendendo que certos rituais do Batuque acabam sendo “camuflados” para aqueles que não participam do Culto, sigo com a interpretação da autora, quando enfatiza que, “a nossa ideia de impuro é fruto do cuidado com a higiene e do respeito pelas convenções que nos são próprios.

⁹¹ Do original: “What happens when performances tour, playing to audiences that know nothing of the social or religious contexts of what they are experiencing?” (SCHECHNER, 1985, p. 15).

⁹² Do original: “Changes in the audience lead to changes in the performances” (SCHECHNER, 1985, p. 16).

⁹³ Estar *preso* é estar recolhido ao Sagrado.

Certamente que as nossas regras de higiene evoluem com os conhecimentos que adquirimos” (DOUGLAS, 1991, p. 10).

É importante ressaltar que dentro do Culto, assim como nas demais religiões de matriz africana que se baseiam em um passado mítico, onde o tempo é outro, as atividades ocorrem de outra forma e, mesmo que o sujeito-iniciado proceda de tal forma, ali, cumprindo o ritual, as noções de sagrado e de pureza tomarão outras significações. Pai César relata, no decorrer das doutrinas realizadas, que:

casa de batuqueiro é sinistra mesmo, cheia de planta, feitiço e trabalho. Não é quarto de santo de boneca, limpinho, cheirosinho. Tem que ser o mais simples e próximo possível daquilo que os antigos faziam. (Informação oral, 2018).

Sobre *como as performances são geradas e avaliadas*, Schechner (1985, p. 25, tradução minha)⁹⁴ questiona se “[...] existem dois conjuntos de critérios, para dentro e para fora da cultura? [...] Quem tem o ‘direito’ de fazer avaliações: apenas pessoas de uma cultura, só profissionais que praticam a arte em questão, apenas críticos profissionais? Existe uma diferença entre crítica e interpretação?”

As questões acima abarcam diversos tipos de performance. Schechner (1985) rememora Geertz (1989) ao citar a “briga de galos balinesa”, etnografada pelo antropólogo. Schechner (1985) questiona se “Clifford Geertz estudou, interpretou, criticou, ou resenhou a briga de galos balinesa” (SCHECHNER, 1985, p. 25)⁹⁵. O pesquisador também passa a ser um avaliador?

Geertz interpretou, também, mas não fez isso de forma a tornar seu testemunho como o único legítimo, como um parâmetro de avaliação. Afirmando isso com base nas palavras do próprio antropólogo:

Pode-se permanecer, como eu, numa única forma, mais ou menos limitada, e circular em torno dela de maneira estável. Pode-se movimentar por entre as formas em busca de unidades maiores ou contrastes informativos. Pode-se até comparar formas de diferentes culturas a fim de definir-lhes o caráter para um auxílio mútuo. Entretanto, qualquer que seja o nível em que se atua, e por

⁹⁴ Do original: “Are there two sets of criteria, one for inside the culture and one for outside? [...] Who has the ‘right’ to make evaluations: only people in a culture, only professionals who practice the art in question, only professional critics? Is there a difference between criticism and interpretation?” (SCHECHNER, 1985, p. 25).

⁹⁵ Do original: “Has Clifford Geertz studied, interpreted, criticized, or reviewed the Balinese cockfight?” (SCHECHNER, 1985, p.25).

mais intrincado que seja, o princípio orientador é o mesmo: as sociedades, como as vidas, contêm suas próprias interpretações. É preciso apenas descobrir o acesso a elas (GEERTZ, 1989, p. 213, grifos meus).

Dentro dos rituais, como saber se as práticas realizadas ocorrem de forma satisfatória? No Batuque, os sujeitos utilizam-se de alguns canais de comunicação com os orixás, sendo, o jogo de búzios, o principal canal para todos os assuntos relacionados aos filhos ou ao *Ilê*, e é a partir da interpretação do jogo que o sacerdote toma suas decisões. O jogo é realizado dentro de uma peneira de palha, que é ornamentada por uma guia, um tipo de colar de missangas com sete, nove ou doze fios, dividido em “gomos”, sendo cada gomo da cor de um orixá, conforme apresentado na Figura 8:

Figura 8 - Jogo de búzios



Fonte: Elaborada pela autora (2018).

Acompanhei diversos momentos em que Pai César necessitou “tirar dúvidas” no búzio: com a peneira no colo, ele recolheu com as duas mãos os dezesseis búzios, esfregou-os com as duas mãos, em seguida soltou-os no centro da peneira. A interpretação se dá pela caída do búzio, pelo desenho que eles formam e pela proximidade com a guia, como quando ele diz *lemanjá está falando...* Uma explicação dada por ele é a de que se as divindades pudessem ser vistas enquanto

são jogados os búzios, seria possível ver Bará coletando a pergunta e levando ao orixá; este responderia à Bará, que traria ao jogo de búzio a resposta dos deuses.

Através do *axé de Orunmilá*, os praticantes podem ter direito a jogar búzios. Diferente de outros terreiros, onde o axé de búzios é feito somente quando o participante cumpre todas as etapas iniciáticas, no *Ilê* não é assim. Pai César consulta os orixás (pelo jogo de búzios) e caso perceba que o *filho* já está “pronto”, solicita que este compre os itens necessários para o preparo do jogo.

Depois de cumprir certos rituais, há sempre a verificação com os orixás se tudo foi *bem aceito* ou o que é preciso melhorar. A impressão sentida ao finalizar rituais também conta como indício de que tudo ocorreu bem: quando os praticantes dizem que *a obrigação foi leve*, entende-se que tudo correu de forma satisfatória.

Outro fator de extrema importância é a manifestação, *presença* física dos orixás, pois entende-se que, ao *responderem* durante os rituais, estão endossando as práticas realizadas.

A sequência total da performance, do ponto de vista artístico, compreende sete fases, ou partes, desde “treinamento, oficinas, ensaios, aquecimentos, performance, esfriamentos e levantamento” (SCHECHNER, 1985, p. 16, tradução minha)⁹⁶. Performances podem ter meses de treinamentos, ensaios, preparação até o dia de sua execução. Se, conforme Schechner (1985), essa organização entre tempo de ensaio e ação irá variar de cultura para cultura, é possível entender também, que, mesmo que muitas vezes realizadas, ainda assim certos tipos de performance precisam ser “ensaiadas”. Do ponto de vista das performances rituais do Batuque, como mensurar e classificar cada uma das fases?

Durante os dois anos de pesquisa de campo, testemunhei um único momento ritual que realmente foi um ensaio. Conforme já apresentado no subcapítulo 2.2, no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade* há a realização anual da missa fúnebre em homenagem aos antepassados. Dias antes da missa, o sacerdote reúne os praticantes para ensinar-lhes como proceder se algum familiar da casa vier a falecer. Foi o único momento em que testemunhei um ensaio propriamente dito.

⁹⁶ Do original: “[...] of training, workshops, rehearsals, warm-ups, performance, cool-down, and aftermath” (SCHECHNER, 1985, p.16).

Ali, o sacerdote ensina passo a passo, tudo o que deve ser feito no terreiro com os elementos utilizados pelo falecido, seus assentamentos, axós, guias... São repassados cânticos específicos para cada passo do ritual.

Um ponto muito interessante do Batuque é que por vontade da família do sujeito falecido, realizam velório dentro das concepções do catolicismo, em capelas mortuárias, e não no terreiro onde este era participante. Como é necessário o desligamento do sujeito, visto que ele passa a pertencer a outro plano, Pai César explica como proceder:

O borí⁹⁷ é o único que precisa estar junto com o defunto. Vai embaixo da cabeça do morto no caixão... A gente dá um jeito de colocar, vai no velório, vai chegando perto, e se desata a chorar e abraçar o morto, dizendo “ai que falta que vai fazer, eu te amava tanto” e pum...coloca o borí dentro do caixão [risadas]. (Informação oral, 2018).

Outras performances, podem durar até um ano, uma vez que são divididas em etapas, como é o caso de um cumprimento de uma *obrigação* onde se realiza desde o sacrifício de animais até o *xirê* como finalização dessa etapa (CORRÊA, 2006).

Como último ponto, apresento a *Encorporação*⁹⁸, que tem como base as experiências nativas⁹⁹ (o sentir, pensar e agir) compartilhadas no ato da performance. Magnat¹⁰⁰ (apud SCHECHNER, 2013b) enfatiza que não se trata unicamente de visões de mundo, mas de diretrizes metodológicas e epistemológicas, de conhecimentos genuínos. Schechner (2013b, p. 29) exemplifica:

Esse “conhecimento genuíno” é o conhecimento nativo que os praticantes do candomblé e da capoeira - e os praticantes de centenas de outros tipos de performances de todo o mundo - experimentam. Será que esse tipo de conhecimento é mais “genuíno” do que aquele que uma pessoa apreende por meio de livros, via internet ou em qualquer outro método de “ensino a distância”? E quem é o “nativo”?

Esse ponto é interessante quando se obriga a estabelecer um equilíbrio para não sobrepôr o “conhecimento nativo” e suas experiências, sejam quais forem, sobre

⁹⁷ Dentro de uma manteigueira de louça ou barro, com búzios, moedas e uma mecha de cabelo do sujeito iniciado, entre outros elementos sagrados, é a representação da ligação do mesmo com o Sagrado.

⁹⁸ Neologismo utilizado para referir-se ao substantivo *embodiment, incorporação* (SCHECHNER, 2013b).

⁹⁹ *Nativo* é entendido aqui como o sujeito pertencente a um dado grupo.

¹⁰⁰ MAGNAT, Virginie. Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies. In *Anthropologica*, 53, pp. 213-227. 2011.

o que é cientificamente passível de verificação. Outro questionamento é sobre como conceituar o que é conhecimento nativo, visto que a informação sobre os mais variados assuntos está “a um clique” de distância.

Ainda que as normas gramaticais brasileiras estabeleçam como correto *incorporação*, seguirei utilizando o tempo adotado por Schechner (2013b), e cito como exemplo de aplicação o conto “Os três homens e o boi dos três homens que inventaram um boi”, de Guimarães Rosa, presente na obra *Tutameia* (2001), para elucidar essa concepção:

Ponha-se que estivessem, à barra do campo, de tarde, para descanso. E eram o Jerevo, Nhoé e Jelázio, vaqueiros dos mais lustrosos.

Sentados vis-a-visantes acocorados, dois; o tércio, Nhoé, ocultado por moita de rasga-gibão ou casca-branca. Só apreciavam os se-espírita da aragem vinda de em árvores repassar-se, sábios com essa tranquilidade.

Então que, um quebrou o ovo do silêncio: — “Boi...” — certo por ordem da hora citava caso de sua infância, do mundo das inventações; mas o mote se encorpou, raro pela subiteza.

— “*Sumido...*” — outro disse, de rês semi-existida diferente. — “*O maior*” — segundo o primeiro. — “... *erado de sete anos...*” — o segundo recomeçou; ainda falavam separadamente. Porém: — “*Como que?*” — de detrás do ramame de sacutiaba Nhoé precisou de saber.

— “*Um pardo!*” — definiu Jelázio. — “... *porcelano*” — o Jerevo ripostou.

Variava cores. Entanto, por arte de logo, concordaram em verdade: seria quase esverdeado com curvas escuras rajadas, *araçá* conforme Jelázio, *corujo* para o Jerevo, pernambucano. Dispararam a rir, depois se ouvia o ruídozinho da pressa dos lagartos.

— “*Que mais?*” — distraía-os o fingir, de graça, no seguir da ideia, nhenganhenga. De toque em toque, as partes se emendavam: era peludo, de desferidos olhos, chifres descidos; o berro vasto, quando arruava — mingoava; e que nem cabendo nestes pastos...

Assim o boi se compôs, ant'olhava-os (ROSA, 2001, p. 164-165, grifos meus).

O ato de “encorpar” ou “encorporar” refere-se a instauração de um corpo por/em si, sem necessitar de um outro corpo para “apossar-se” ou utilizar. O boi do referido conto, se “corporifica” à medida que as informações, vivências e lembranças dos vaqueiros, suas experiências, são exteriorizadas. Valho-me da obra rosiana para ilustrar a performance como manifestação final, ou como produto final de experiências humanas.

4 DIA DE FESTA NO TERREIRO

“No começo não havia separação entre o Orum, o Céu dos orixás, e o Aiê, a Terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham, coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê, um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas [...] Oxalá foi reclamar a Olorum. Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo [...] soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre o Céu da Terra[...] e os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados. Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram. Os orixás tinham saudade de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados. Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra. Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos [...] Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres, [...] recebeu de Olorum um novo encargo: preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás [...]

E, enquanto os homens tocavam seus tambores, vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás, enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam, convidando todos os humanos iniciados para a roda do xirê, os orixás dançavam e dançavam e dançavam.

*Os orixás podiam de novo conviver com os mortais. Os orixás estavam felizes. Na roda das feitas, no corpo das iaôs, eles dançavam e dançavam e dançavam [...]*¹⁰¹

Reginaldo Prandi

A função começou cedo. A expressão êmica refere-se a toda preparação realizada nos dias que antecederam a festa, no dia 27 de abril de 2019. Faxina, pequenos reparos no Ilê, preparação de doces e comidas para servir... tudo para que a festividade fosse a mais bonita possível. Uma doutrina antes da festa, Pai César disse: “as comidas vão ser feitas do jeito antigo”, referindo-se ao ato de cozinhar e preparar os alimentos, evitando comidas industrializadas. Então, os filhos reuniram-se e dividiram os itens necessários para a festa, ficando combinado que certos itens fossem levados ao Ilê dias antes, para o preparo.

Cheguei cedo no dia, assim como grande parte dos filhos, por volta das 7 horas da manhã. Já estava tudo praticamente encaminhado. O frio e a chuva em nada desanimaram os participantes; enquanto uns enfeitavam o salão e o quarto de santo com folhagens dispostas no terreno, outros ficaram na cozinha preparando as frentes para os orixás:

¹⁰¹ Cf. PRANDI, 2001, p. 526-528.

Figura 9 - Preparo das frentes



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Figura 10 - Enfeitando o quarto de santo



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Apesar de toda a correria, senti um ar diferente: era dia de festa, dia de agradecer e reverenciar o Sagrado. Os *filhos e netos de santo* iam fazendo as atividades delegadas pelo Pai César, mas ainda assim brincavam, contavam coisas corriqueiras e aproveitavam o momento para tirar pequenas dúvidas sobre preceitos, orixás... a atmosfera “leve” não atrapalhou a forma respeitosa com que realizavam as preparações rituais.

Quanto às oferendas presentes no *xirê*, cabe lembrar Bastide (1985, p. 202), quando cita que em terras africanas “os ancestrais protegiam, mediante sacrifícios, suas linhagens: as divindades ioruba ou daomeanas protegiam, igualmente e, em contrapartida, dependendo das festas que se lhes dava, as colheitas dos lavradores, as expedições de caça ou de guerra, as pescarias no mar ou nos lagos [...]”. Já para Prandi (2005, p. 180), “oferece-se aos deuses tudo o que sustenta a vida dos humanos e lhes dá prazer: comida, bebida, música, dança”, como uma forma de comunhão entre deuses e humanos. Perguntei ao *João de Gbarú* sobre como ele entendia o aceite da oferenda por parte dos deuses, sendo explicado assim:

João de Gbarú: Como é uma representação, no caso, o orixá não é humano né? Não vai sentar no quarto de santo e comer. Ele [orixá] tira a essência daquela frente, tira nossa intenção ao preparar... Conta até como a gente tava quando foi comprar os ingredientes no mercado. Eles [orixás] sabem. Por isso, seja a frente que for, deve ser sempre feito de coração limpo, pedindo e agradecendo. Dividir com orixá tudo o que temos, porque eles fazem parte da nossa vida. (Informação oral, (2018).

No *quarto de santo* ficaram dispostas as demais *frentes* e alguns doces para deuses e participantes (Figura 11). A forma simples dos enfeites tornava ainda mais belo o cenário. Logo ao lado, em cima de um sofá antigo, os demais doces (balas, pirulitos, merengues...), os quais foram embalados em pequenos pacotes, para que cada um tivesse um pouquinho de cada coisa. Ao final de uma obrigação ou quando se realiza o *xirê*, Pai César prepara os “pacotinhos de doce” e distribui para as crianças da vizinhança. Nesse dia, mesmo com a chuva, a organização não foi diferente.

Pai César: Da última vez, o “pessoal”¹⁰² saiu daqui [terreiro] com uma bacia cheia! Tava passando uma carroça com umas quatro crianças, já ficaram numa faceirice só! Sempre vem criança bater no portão e pedir “doce do santinho”, até os netos das crentes aqui do lado. (Informação oral, 2019).

A doação de doces é vista como um ato simbólico de partilhar axé, a energia vital presente no universo batuqueiro. Essa noção de “dividir o que se tem” é entendida como uma performance que remonta a coletividade ancestral. O preparo das comidas, *do jeito antigo*, também se aproxima dessa afirmação. As compotas de maçã, chuchu, pera, entre outras frutas, ficaram em cima de uma mesa na área que liga o terreiro à cozinha, como sobremesa (Figura 12):

¹⁰² Nesta fala, Pai César citou nome de duas pessoas, as quais não consegui contato para conferir se eu poderia citá-las nesta pesquisa, por isso, utilizei a expressão “pessoal”.

Figura 11 - *Quarto de santo* pronto

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Figura 12 - Doces feitos pelo Pai César



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Com exceção das *frentes* e dos doces do *quarto de santo*, os demais alimentos prontos foram consumidos no almoço, tais como canja, pirão, milho, batata doce frita, e doces como sagu, canjica, farofa de amendoim, entre outros quitutes.

O *xirê* no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade* aconteceu à tarde, diferentemente de outros terreiros, que realizam suas festividades à noite (CORRÊA, 2006). Pude acompanhar a chegada de alguns convidados e perceber que a ritualística iniciou, já no portão de entrada.

Perto da entrada, está *plantado*¹⁰³ o assentamento do orixá Lanã *Borocum* que, segundo os praticantes, é responsável por proteger a entrada do terreiro. Ainda no pátio, estão localizados, em casinhas de tijolos, os assentamentos de Bará Lodê, Ogum *Avagan*, Oiá *Timboá* e de Xangô *Gbarú*, o "dono da casa". Os *filhos* e convidados que foram chegando, iam cumprimentando esses orixás, pedindo *agô*, licença, para assim, adentrar no espaço sagrado. Schechner (2003a, p. 71) argumenta que "como os rituais ocorrem em lugares especiais, muitas vezes

¹⁰³ *Plantar* significa enterrar obrigações ou elementos utilizados nos rituais do Batuque, como uma representação de devolver à terra, de retornar ao princípio, à natureza.

sequestrados, o próprio ato de entrar no ‘espaço sagrado’ tem um impacto sobre os participantes. Em tais espaços, é necessário um comportamento especial”¹⁰⁴.

Quem ia chegando, *batia cabeça no quarto de santo*¹⁰⁵ e, por questão de hierarquia, a primeira pessoa a cumprimentar era o sacerdote Pai César. Esse cumprimento é o ato de beijar a mão uns dos outros, como um sinal de respeito e igualdade. As pessoas aproveitaram os minutos precedentes ao início da festa para reencontrar amigos e *parentes de santo* que moram em outras cidades.

Passados alguns minutos, o *alabê* posicionou-se ao lado esquerdo da porta de entrada e começou a afinar o tambor, puxando as cordas que seguram o couro na lata, ou corpo do tambor, deixando o couro mais esticado possível, como demonstra a Figura 13:

Figura 13 - *Alabê* afinando o tambor



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Depois do couro esticado, ele passa a corda que sobra ao redor de sua cintura, para que o tambor fique suspenso entre suas pernas, pois, segundo ele, o

¹⁰⁴ Do original: “Because rituals take place in special, often sequestered places, the very act of entering the “sacred space” has an impact on participants. In such spaces, special behavior is required” (SCHECHNER, 2003a, p. 71)”.
¹⁰⁵ Em uma esteira de palha disposta na frente do *quarto de santo*, os sujeitos deitam, ora de frente e ora de lado, encostando a cabeça no chão, em forma de respeito.

tambor nunca pode ficar “de pé”, com o couro da parte inferior do tambor encostando no chão, ideia essa repassada pelos *antigos*:

Alabê: Os antigos diziam que deixar o tambor de pé é chamar a morte do pai de santo ou mãe de santo, tipo uma falta de respeito. Quando não está sendo utilizado, o tambor fica deitado no chão, assim também não danifica o couro. (Informação oral, 2019).

Pai César iniciou o ritual agradecendo a presença de todos. Estava emocionado, falando inclusive que o sentimento de acreditar na religião tinha retornado. Nestes dois anos de idas ao *Ilê*, ouvi, em diversos momentos, ele relatar situações de conflitos, rompimentos e decepções experienciados enquanto sacerdote. Eu conhecia todos os presentes, e todos sabiam que o *xirê* era um momento importante para mim, mesmo assim, Pai César citou minha pesquisa, e como tantas outras vezes, disse que “eu era da casa”.

Ele, então, solicitou a sete pessoas para formarem a primeira roda da festa, dançando para Bará *Elegbara*. Todas viradas para o centro e começando a dançar no sentido anti-horário, fazendo com a mão direita um gesto similar ao de uma chave. O *alabê* começou a tocar enquanto os demais presentes acompanhavam cantando, ora o *alabê*, ora os praticantes.

Figura 14 - Roda de abertura



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Depois da *reza* específica para *Elegbara*, o *alabê* continuou cantando para os demais Barás cultuados no Batuque: Lodê, Adague, Lanã e Agelú. Aos poucos, os demais convidados foram “entrando na roda” dançando da mesma forma. Enquanto o *alabê* entoava as *rezas*, as pessoas iam saudando os orixás, no caso do Bará, falando *Alupô!* e seguiam dançando sempre em sentido anti-horário, cuidando para que a roda não parasse, ficando sempre em movimento.

Depois de Bará, o *alabê* cantou para o orixá Ogum. Todos os participantes da roda mudaram o gesto executado, como se carregassem uma espada nas mãos. A saudação é *Ogunhê!*. Durante a *reza da bandeira* de César, o *orin* ligado ao Ogum de sua mãe de santo, um dos orixás *responde*, manifestando-se no terreiro.

Não irei aprofundar-me a descrever o ocorrido por se tratar de uma situação sagrada, respeitando, assim, as tradições do *Ilê*. Contudo, cabe citar que como as *rezas* de Oiá seriam entoadas logo após, esse orixá, voluntariamente, saiu do centro da roda (onde os orixás dançam) e ficou na entrada do *quarto de santo*, assim que *alabê* anunciou os toques para Oiá.

Imediatamente, fui até o orixá e agradei a gentileza de me ter permitido fotografar os praticantes dançando na roda. Eu já havia me posicionado do outro lado do *quarto de santo* porque sabia que, durante os *xirês*, os orixás manifestavam-se; minha intenção, ao ficar nesse ponto do salão, foi justamente a de fotografar os praticantes quando estes passavam por mim, registrando, desse modo, os gestos e expressões deles. Vale lembrar que:

No sistema tradicional de desenvolvimento de uma festa, cada momento específico é acompanhado por uma cantiga própria [...] A função primordial da música é fazer os orixás se apresentarem aos descendentes, manifestando-se em seus corpos para dançar, sendo que a música preliminar não dançada serve como preparação para este acontecimento da presença das divindades (PRANDI, 2005, p. 182-183).

Assim, segue a festa com cantos e danças para os demais orixás: Oiá, Xangô, Odé, Otim, Ossanha, Obá, Xapanã, Ibejis, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Conforme Zumthor (1997, p. 203), “a oralidade não se reduz à ação da voz. Expansão do corpo, embora não o esgote. A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro: seja um gesto mudo, um olhar [...] Os movimentos são interligados a uma poética”. Dessa forma, as performances executadas durante as *rezas* para Oiá serão

apresentadas a seguir, sob dois prismas: o cantar e o dançar enquanto componentes da performance ritual observada.

4.1 QUANDO O CANTO É REZA

“Quando o canto é reza
 Todo toque é santo / Toda estrela é guia
 Todo mar encanto
 Quando a lua passeia na pedra da sereia
 Toda fonte é sagrada
 Toda água é doce / Toda alma é pura
 Toda hora é bela.”

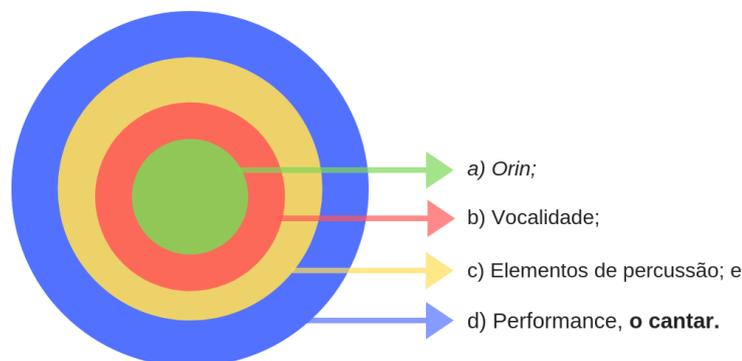
Roberta Sá

Após um breve intervalo entre os *orins*, ao rufar do tambor, o *alabê* desfaz o silêncio das vozes; lança a saudação *eparrei, Oiá!*¹⁰⁶, que é, em seguida, repetida coletivamente pelos presentes. Vozes e sons formam um só corpo, que preenche todos os espaços do salão. Como um *performer*, o *alabê* posiciona-se na extremidade oposta ao *quarto de santo*, e dali, entoa os *orins* e acompanha a movimentação da festa, em constante comunicação com o sacerdote, pois, dentro de suas atribuições, ambos comandarão o *xirê*.

Para esta etapa, estabeleci certos pontos de observação, conforme apresento na Figura 15:

¹⁰⁶ Tradução realizada pelo Pai César: “Oh, nós te saudamos guerreira ancestral forte!”.

Figura 15 - Organização da análise, parte I



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Como na cosmovisão batuqueira em que rituais e movimentos iniciam do “centro”, concentro meu olhar ao âmago do ritual, os *orins* entoados. Durante o momento dedicado à Oiá, foram cerca de trinta e sete *orins*, dos quais destacarei dez, executados sob diferentes toques de tambor, ora mais rápidos, ora mais lentos.

Sobre as *rezas* em idioma iorubá, é importante ressaltar que:

Diferentemente da Bahia, por exemplo, [em] que havia um intercâmbio com a África, constante, o Batuque não teve este intercâmbio. Então, a língua que se cantam hoje no Batuque, são línguas arcaicas, são línguas que se falavam há quase duzentos anos, na Nigéria do Benin (CORRÊA, 2015, sem paginação)¹⁰⁷.

Não tenho a intenção de buscar outras traduções dos *orins* selecionados, mas partir do *corpus* fornecido pelo *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, para aprofundar-me nos *orins* como expressões que, em diversos níveis, comportam elementos dos mitos iorubás.

Inicialmente, é possível apontar que, em grande parte dos *orins*, há incidência de características míticas de Oiá, como guerreira, protetora, companheira. No Quadro 1, apresento o primeiro *orin* e os pontos destacados que fazem jus à associação:

¹⁰⁷ Fala presente no documentário *O Batuque Gaúcho* (2015), produzido com o apoio do Edital de Apoio à Produção de Documentários Etnográficos sobre o Patrimônio Cultural Imaterial (Etnodoc).

Quadro 1 - Elementos destacados do *orin*: comida, feitiço

Orin 1	<p>T - <i>Ado ado a sè máa ado sè dê l'Oujá</i> (A comida feita com pipoca, a comida nós cozinhamos sempre, comida cozinhamos, chega e utiliza-a Oiá)</p> <p>R - <i>Ado ado a sè máa ado sè dê l'Oujá</i> (A comida feita com pipoca, a comida nós cozinhamos sempre, comida cozinhamos, chega e utiliza-a Oiá)</p> <p>T - <i>A pàra jeum ado ké</i> (Ela de repente come um pouco de comida)</p> <p>R - <i>Oya!</i></p> <p>T - <i>Oya sè jeum ado ké</i> (Oiá cozinha, come um pouco de comida)</p> <p>R - <i>Oya!</i></p> <p>T - <i>Oya p Oya p Oya p eu ké</i> (Oiá mata, rompe a mata, aparece e corta)</p> <p>R - <i>A pàra jeun asèje Oya p eu ké</i> (Ela de repente come um pouco de comida com feitiço, Oiá rompe a mata, aparece e corta)</p>
---------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Elaborado pela autora a partir das traduções fornecidas pelo Pai César (2019).

O ato de preparar comida aos deuses faz o alimento profano tornar-se sagrado, logo, mágico. Normalmente, as *frentes*, comidas sacralizadas do Batuque, possuem três funções: a) preceitual: durante obrigações, rituais de iniciação, etc.; b) votiva: por algum objetivo alcançado, problema resolvido; e, c) sacra: quando há necessidade da intercessão dos orixás em alguma situação vivenciada. Nos trechos destacados, percebo que o alimento preparado faz com que Oiá, ao ingeri-lo, assumo poder sobrenatural. Há um *itan* que retrata um feito semelhante, o “Oiá usa a poção de Xangô para cuspir fogo”:

Um dia Oiá foi enviada por Xangô às terras dos baribas.
lá uma poção mágica,
cuja ingestão permitia cuspir fogo pela boca e nariz.
Oiá, sempre curiosa, usou também a fórmula,
e desde então possui o mesmo poder de seu marido
(PRANDI, 2001, p. 308).

Para alguns praticantes, a variação dessa narrativa é de que Oiá teria sido incumbida por Xangô, de buscar uma encomenda secreta, um poder mágico. No caminho, movida pela curiosidade, Oiá abre o embrulho e experimenta uma pequena porção do alimento, começando, assim, a cuspir fogo. Chegando ao palácio, ela entrega o embrulho a Xangô, o qual questiona o porquê ela, sempre tão alegre e falante, está tão calada. Após muita insistência, Oiá resolve falar e, ao abrir a boca,

solta fogo, entregando que também ingeriu o alimento. Por ser a amada de Xangô, este não a castiga pela desobediência e divide com ela o poder de cuspir fogo.

Outra variante desse *itan* está presente em “Ogum repudia Oiá por causa de Xangô”, transcrito por Prandi (2001, p. 93-94):

Ogum vivia com Oiá.
 Um dia seu irmão Xangô foi visitá-lo
 e, na casa de Ogum, Xangô deparou com sua bela mulher.
 Voltou para casa atormentado pela beleza que vira.
 Desejou Oiá ardentemente.
 Não desistia da idéia de possuir a mulher do seu irmão.
 Xangô voltou à casa de Ogum
 dizendo-se doente, nem conseguia se alimentar.
 Ogum acudiu-o e pediu-lhe que ensinasse a Oiá
 o preparo de seu prato predileto, o *amalá*
 que sem dúvida, saciaria sua fome e o curaria.
 Oiá preparou o *amalá* conforme ensinado.
 Antes de comê-lo,
 Xangô pediu a Oiá que acrescentasse um pó,
 contudo que não provasse da comida.
 Xangô comeu com gula e saciou a fome.
 A proibição deixou Oiá muito curiosa.
 No dia seguinte, Oiá preparou novamente a comida,
 mas desta vez não resistiu e provou dela.
 Disse a Xangô não ter sentido nada especial.
 Xangô entregou-lhe o pó para acrescentar.
 O pó tinha o poder de botar labaredas pela boca.
 Oiá pôs o pó no *amalá* e comeu dele.
 Desde então Oiá tem o poder de botar fogo pela boca.
 Ogum, ao ver sua mulher cuspidando fogo,
 repudiou Oiá e a entregou a Xangô.
 Xangô cinicamente recusou a oferta.
 Ogum insistiu para que levasse Oiá dali.
 Xangô tinha enganado Ogum.
 Xangô levou Oiá para casa,
 feliz com sua vitória.

A comida, citada no *Orin* 1 e nos *itans* acima, passa a ter caráter mágico a partir de como é realizado seu preparo, os ingredientes certos... João de *Gbarú*, enquanto acompanhava outros *filhos* preparando as *frentes* para o *xirê*, relata um fato que acontecia no Batuque:

Se sabe que alguns antigos cozinhavam para os orixás e experimentavam um pouquinho da comida, fosse pipoca, fosse um ossinho da costela que se fizesse a mais. Era a forma do orixá reconhecer o filho pela mão que preparou a frente, dividindo com o filho o axé. Assim, quem tentasse, com

más intenções, fazer qualquer comida pra agradar aquele orixá, não conseguiria, porque o orixá não reconheceria a mão que preparou. (Informação oral, 2018).

Essa e outras falas já apresentadas no trabalho elucidam que não só os orixás são personagens importantes das narrativas, mas, também, quem as conta; se foi um *antigo*, não se trata de alguém com conhecimento ultrapassado, todavia de alguém com o conhecimento elevado, mais próximo do que era feito originalmente, como Pai César afirma: *que os antigos também faziam chover.* (Informação oral, 2018).

Outra característica de Oiá, “tida como irascível e temperamental” (THEODORO, 2010, p. 106), é o seu dinamismo e alegria, percebidos no *orin*, o qual está destacado no quadro a seguir:

Quadro 2 - Elemento destacado do *orin*: *alegria*

Orin 2	<p>T - <i>Á má yà, má yà, má yà, já'yò já'yò á má yà mu sè ké bá já'yò já'yò</i> (Venha não se desvie, não se desvie, consiga alegria, cozinhe, corte, <u>encontre e consiga alegria</u>).</p> <p>R - <i>Á má yà, má yà, má yà, já'yò já'yò á má yà mu sè ké bá já'yò já'yò</i> (Venha não se desvie, não se desvie, consiga alegria, cozinhe, corte, <u>encontre e consiga alegria</u>).</p>
---------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Elaborado pela autora, a partir das traduções fornecidas pelo Pai César (2019).

Para Corrêa (2006, p. 185), Oiá também é “uma mulher guerreira, é dona dos raios, dos ventos, tempestades e redemoinho”. Ainda que sua figura seja associada a guerras e aos campos de batalhas, Oiá parece não perder a sensualidade e beleza.

João de Gbarú: Oiá é energia presente nos momentos de paixão, sensualidade, fogo... também na risada frouxa, no deboche. Uma característica não invalida a outra, elas andam juntas. Tem energia de Oiá aquelas pessoas que choram com a mesma facilidade que riem. Tem gente que pela inconstância chamam “de lua”, né? Quem é de Oiá, é “de segundo” [risada]. (Informação oral, 2019).

Certas narrativas descrevem sua dança de forma apaixonante, repleta de movimentos graciosos, porém, rápidos. Utilizo-me do elemento *vento* para exemplificar esse caráter dinâmico, assimilado no *itan* “Oiá ganha de Obaluaê o reino dos mortos”:

Certa vez houve uma festa com todas as divindades presentes. Omulu-Obaluaê chegou vestindo seu capucho de palha.

ninguém o podia reconhecer sob o disfarce
 e nenhuma mulher quis dançar com ele;
 Só Oiá, corajosa, atirou-se na dança com o Senhor da Terra.
 Tanto girava Oiá na sua dança que provocava o vento.
 e o vento de Oiá levantou as palhas e descobriu o corpo de Obaluaê.
 Para a surpresa geral, era um belo homem.
 O povo o aclamou por sua beleza.
 Obaluaê ficou mais que contente com a festa , ficou grato.
 E, em recompensa, dividiu com ela o seu reino.
 Fez de Oiá a rainha dos espíritos dos mortos,
 [...] Oiá então dançou de alegria [...]
 (PRANDI, 2001, p. 308).

No Batuque, particularmente, sempre que é feita menção à Oiá vem a ideia de uma divindade ligada ao fogo, às tempestades, raios e trovões, entretanto, é pertinente lembrar que:

Oiá é o nome usado na Nigéria para Iansã, a deusa a quem é dedicado o Rio Níger, que é conhecido como Odo Oiá, o rio de Oiá. O-ya significa *ela rasgou* em iorubá, que nos dá a ideia de vento desastroso em sua passagem [...] Associada com a água e a chuva, é considerada filha de Oxum (THEODORO, 2010, p. 103, grifo da autora).

Assim como as demais *iabás*¹⁰⁸, Oiá é associada às águas pela ideia de fertilidade, isto é, da água como recurso e fonte de vida, de alimento. Elementos como *rio* e *águas* são percebidos nos *orins* abaixo:

Quadro 3 - Elementos destacados dos *orins*: *rio, águas, dividir-se*

(continua)

Orin 3	<p>T - Èbi yà odo wa Oujá dê èbi yà odo wa Oujá dê, Yànsán-Oya e pé èbi yà odo wa Oujá dê (Que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá, que o ofensa se desvie do rio nosso, chegue Oiá. Iansã-Oiá chame-a, que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá)</p> <p>R - Èbi yà odo wa Oujá dê èbi yà odo wa Oujá dê, Yànsán-Oya e pé èbi yà odo wa Oujá dê (Que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá, que o ofensa se desvie do rio nosso, chegue Oiá. Iansã-Oiá chame-a, que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá)</p> <p>T - Èbi a odo a Oya dê èbi a odo a Oya dê, èlè wá rà èpé èbi yà odo wa Oujá dê (Que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá, que a ofensa se desvie do rio nosso, chegue Oiá. Que a espada venha reparar a maldição e a ofensa apartando-nos! Ah nosso rio Oiá, chega!)</p> <p>R - Èbi a odo a Oya dê èbi a odo a Oya dê, èlè wá rà èpé èbi yà odo wa Oujá dê</p>
---------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

¹⁰⁸ Divindades femininas, como Oxum, Iemanjá, Obá.

	(conclusão) (Que a injustiça se desvie do nosso rio, chegue Oiá, que a ofensa se desvie do rio nosso, chegue Oiá. Que a espada venha reparar a maldição e a ofensa apartando-nos! Ah nosso rio Oiá, chega!)
Orin 4	<p>T - <i>Olomi láyò, olomi o yà wá màá kéré kéré kéré wélé wélé wá eu</i> (Proprietária das águas te regozije, proprietária das águas que vão dividindo-se, vem sempre e junta, junta os prêmios, lentamente vem, aparece)</p> <p>R - <i>Olomi láyò, olomi o yà wá màá kéré kéré kéré wélé wélé wá eu</i> (Proprietária das águas te regozije, proprietária das águas que vão dividindo-se, vem sempre e junta, junta os prêmios, vem, aparece)</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir das traduções fornecidas pelo Pai César (2019).

Localizei dois *itans* que se aproximam muito do conteúdo cantado no *Orin 3* e no *Orin 4*. A primeira narrativa é “Oiá cria o rio dum pedaço de pano preto”:

O rei dos nupes andava preocupado com a segurança de seu povo.
Temendo uma invasão iminente,
foi procurar os adivinhos, que consultaram Ifá
e lhe recomendaram que oferecesse uma peça de tecido negro,
que deveria ser rasgada por uma mulher virgem.
O rei escolheu sua filha para o ritual.
A jovem rasgou o pano, cantando “Oia, ela cortou”.
Diante de todos, a filha do rei
atirou ao solo os pedaços rasgados do pano preto
Os trapos logo transformaram-se em águas negras,
que correram formando o poderoso
e protetor, rio de águas negras, Odô Oiá.
O rio-orixá garantiu o isolamento da terra e protegeu o reino.
(PRANDI, 2001, p. 301).

Na narrativa acima, a presença de Oiá se dá como figura divina e não como uma personagem humana, diretamente. A noção de que o “[...] rio-orixá garantiu o isolamento da terra e protegeu o reino” (PRANDI, 2001, p. 301) pode evidenciar o lado protetor de Oiá, como divindade e figura materna.

No segundo *itan*, “Oiá transforma-se no rio Níger”, o fato de tornar-se rio é resultado de uma grande perda, possibilitando interpretar que, ao tornar-se rio, Oiá teria mais utilidade do que, viva, mas sem seu amado, Xangô:

Oiá foi aconselhada a prosseguir sua jornada
ao de seu marido Xangô.
Enquanto amasse esse homem,
não deveria retornar a Irá, sua terra natal
onde vivia sua família.

Dividida sentimentalmente, Oiá não seguiu as recomendações e voltou a Irá.

Um dia recebeu a notícia da morte de Xangô.

Sentindo grande tristeza pelo ocorrido,

usou seus poderes sobrenaturais

e transformou-se em um rio, Odô Oiá, o rio Níger.

(PRANDI, 2001, p. 302).

Retornando ao caráter de guerreira destemida, destaco o *Orin 5* como um das únicas *rezas* que reproduzem fielmente a narrativa transcrita por Prandi (2001). No Quadro 4, apresento os *orins* onde há presença de elementos como *guerra, luta, corte*:

Quadro 4 - Elementos destacados dos *orins*: *guerra, corte*

<p>Orin 5</p>	<p>T - <i>Yànsán lè p fúù hei</i> (lansã pode levantar e matar com sua voz [o som do vento]) R - <i>E p!</i> (A senhora mata!)</p> <p>T - <i>Ògún ké lè p'altar</i> (Ogum corta, pode matar o corpo) R - <i>E p!</i> (O senhor mata!)</p> <p>T - <i>Yànsán kun Ògún</i> (lansã divide Ogum) R - <i>E p!</i> (A senhora mata!)</p> <p>T - <i>Ògún kun Yànsán</i> (Ogum divide lansã) R - <i>E p!</i> (O senhor mata!)</p> <p>T - <i>Ògún lépa' kú yé</i> (Ogum afasta a morte, por favor) R - <i>E p!</i> (O senhor mata!)</p>
<p>Orin 6</p>	<p>T - <i>Àjà jagun áseni l'Oya seni l'Oya</i> (Lutador acabe com a guerra, um inimigo desconhecido tem Oiá, um inimigo desconhecido a tem)</p> <p>R - <i>Àjà jagun áseni l'Oya seni l'Oya</i> (Lutador acabe com a guerra, um inimigo desconhecido tem Oiá, um inimigo desconhecido a tem)</p>

Fonte: Elaborado pela autora a partir das traduções fornecidas pelo Pai César (2019).

Para estabelecer relação com os *orins* entoados e símbolos destacados, cito o *itan* “Oiá é dividida em nove partes”:

Antes de tornar-se a esposa de Xangô, Oiá vivia com Ogum.

Ela vivia com o ferreiro e ajudava-o em seu ofício,

principalmente manejando o fole para ativar o fogo na forja. Certa vez Ogum presenteou Oiá com uma varinha de ferro, que deveria ser usada num momento de guerra. A varinha tinha o poder de dividir em sete partes os homens e em nove partes as mulheres. Ogum dividiu esse poder com a mulher. Na mesma aldeia morava Xangô. Xangô sempre ia à oficina de Ogum apreciar seu trabalho e em várias oportunidades arriscava olhar para sua bela mulher. Xangô impressionava Oiá por sua majestade e elegância. Um dia os dois fugiram para longe de Ogum, que saiu enciumado e furioso em busca dos fugitivos. Quando Ogum os encontrou, houve urna luta de gigantes. Depois de lutar com Xangô, Ogum aproximou-se de Oiá e a tocou com a sua varinha. E nesse mesmo tempo Oiá tocou Ogum também. Foi quando o encanto aconteceu: Ogum dividiu-se em sete partes, recebendo o nome de Ogum Mejê, e Oiá foi dividida em nove partes, sendo conhecida por Iansã. “Yámesan”, a mãe transformou-se em nove. (PRANDI, 2001, p. 305).

Para Campbell (2008, p. 73), “as mitologias fazem sua mágica por meio de símbolos. O símbolo atua como um botão automático que libera energia e a canaliza”. Nos quatro *orins* seguintes, há incidência de elementos *céu*, *trovão*, conforme o Quadro 5:

Quadro 5 - Elementos destacados dos *orins*: *céu*, *trovão*

(continua)

Orin 7	<p>T - <i>Oya má chá ou ariwo, àkàrà, oyin, já kó o</i> (Oiá não estenda para fora seu barulho [trovão], consiga, recolha e use) R - <i>Oya má chá ou ariwo, àkàrà, oyin, já kó o</i> (Oiá não estenda para fora seu barulho, consiga, recolha e use)</p>
Orin 8	<p>T - <i>Oujá dê' lú yá, Oya dê'lú yá l'òrun bè wò Oya dê' lú yá</i> (Oiá chega ao povo logo, no céu roga e cuida, Oiá chega logo ao povo) R - <i>Oujá dê' lú yá, Oujá dê'lú yá Oujá dê' lú yá</i> (Oiá chega logo ao povo) T - <i>Lòrun bè wò</i> (No céu roga e cuida) R - <i>Oujá dê' lú yá</i> (Oiá chega logo ao povo)</p>
Orin 9	<p>T - <i>Àkàrà lè yí lè yí abo f'ohùn òrìsà l'òrun dê ou</i> (Força que pode transformar a mulher com voz de Orixá no céu, chega) R - <i>Àkàrà lè yí lè yí abo f'ohùn òrìsà l'òrun dê ou</i> (Força que pode transformar a mulher com voz de Orixá no céu, chega)</p>

Orin 10	<p>(conclusão)</p> <p>T - <i>Ou bí là yà ou bí là yà!</i> (Você nasce, abre-te e te divide!)</p> <p>R - <i>Oujá má ké kekere</i> (Oiá não corte a boa sorte)</p> <p>T - <i>Sàngó l'Oya!</i> (Xangô tem Oiá)</p> <p>R - <i>Òkerè kéré wé esè</i> (Na distância pequena deixa seu rastro)</p>
----------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Fonte: Elaborado pela autora a partir das traduções fornecidas pelo sacerdote Pai César (2019).

Como exemplo final, apresento a narrativa “Oiá liberta Xangô da prisão usando o raio”:

Faziam festas para Xangô em Tákua Tulempe.
As mulheres eram loucas por ele
e os homens o invejavam.
Eram festas de hipocrisia.
Em um desses festejos, prenderam Xangô
e o trancaram num calabouço.
Xangô tinha uma gamela onde via tudo o que acontecia,
mas havia deixado sua gamela na casa de Oiá.
Passaram-se alguns dias e Xangô não voltava para casa.
Foi quando Oiá olhou para a gamela de Xangô
e viu que ele estava preso.
Da prisão Xangô sentiu que alguém mexia na gamela
e pensou: “Ninguém além de Oiá sabe usá-la”.
Xangô, então, lançou muitos trovões
para que ouvisse e o encontrasse.
Oiá recebeu a mensagem, acendeu sua fogueira
e começou a cantar seus encantamentos.
Oiá pronunciou algumas palavras
e cruzou seus braços em direção ao céu.
Nesse momento, o número sete se formou no céu.
Um raio partiu as grades da prisão e Xangô foi libertado.
Ao sair, Xangô viu Oiá, que vinha pelo céu num redemoinho
e levou Xangô para longe da terra Tákua.
Oiá libertou Xangô com o raio.
Oiá libertou Xangô com o vento.
Oiá libertou Xangô.
(PRANDI, 2001, p. 306).

De acordo com Santos (1976), “Oyá é o aspecto feminino de Sàngó, sua mulher segundo os mitos [...] Assim como Oyá está representada pelo relâmpago, Sàngó está representado pelo trovão” (SANTOS, 1976, p. 95). Essa relação de cumplicidade e parceria, juntamente ao levantamento de símbolos e elementos

característicos de Oiá, são percebidos tanto nos *itans* como nos *orins*, corroborando a concepção de que muitos aspectos das narrativas míticas estarão presentes no cotidiano dos batuqueiros ou no próprio momento ritual, pois, tal como afirma Campbell (2008, p. 52), “dos mitos surgem formas culturais”.

Foi necessário esse paralelo entre *itan* e *orin*, ainda que o estudo não rume para uma análise aprofundada da construção do texto-narrativa, e, sim, na performance como linguagem. Nos rituais do Batuque (*obrigações*, batizados, etc.), o *axé de boca*, poder da palavra falada e entonação da voz, é que faz o pulsar das dinâmicas batuqueiras. Na visão de Pai César, *som, voz, palavra, energia, axé... tudo aquilo que tu pronunciar, gera energia*. (Informação oral, 2018). Nesse sentido, Zumthor (1997, p. 6) distingue a tradição cristã de tradições como a africana e asiática pela importância que a primeira dá a palavra, “para quem o Cristo é Verbo”.

Nas tradições africanas atribui-se ênfase à forma vocal, ao timbre e à entonação. Concentrando-me no ato de cantar, estabeleço relação com a matriz africana, ao citar Prandi (2005, p. 182):

[...] como na África ancestral, canta-se para vida e para a morte, para os vivos e para os mortos. Canta-se para ao trabalho e para a comida que vence a fome. Canta-se para reafirmar a fé, porque cantar é celebração, é reiteração da identidade. Mas também se canta pelo simples ócio. Canta-se pela liberdade. E porque isso merece ser sempre cantado, canta-se para que se mantenha sempre vivo o sonho.

No Batuque, da mesma forma, canta-se para tudo e, pelo cantar, os praticantes fazem seus pedidos, agradecem, conversam com os orixás. Por causa disso, o canto torna-se *reza* para transformar-se em ferramenta de comunicação com o plano transcendente. Desse modo, também o canto e os gestos relembram passagens míticas, reavivando e realimentando continuamente o imaginário dos praticantes:

Pai César: O que nós cantamos nas rezas... tudo é um pedacinho dum história de alguma coisa, mas é para o entendimento humano. Orixá não é nada disso, orixá não guerreou de verdade lá com espada nenhuma, com machado nenhum, eles são energias. Mas é necessário pro entendimento humano... e como, antigamente não se tinha computador, telefone, caneta, papel... tudo era passado oral, aí é o seguinte: como é que tu conta uma historinha pra uma criança? Começam a entrar os gestos daquilo que eles estão falando... aí junto com o que tu está dizendo, tu vai fazendo os gestos, como se faz pra criança... (Informação oral, 2019).

estão falando... aí junto com o que tu está dizendo, tu vai fazendo os gestos, como se faz pra criança... (Informação oral, 2019).

Descrever o que ouvi no *xirê* é uma tarefa laboriosa, pois, assim como defende Zumthor (1997), a linguagem em uma performance, vai muito além de palavras. Consoante a isso, Santos (1976, p. 47) diz que: “a palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som [...] o som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor”.

Ademais, gostaria de poder reproduzir, também, os elementos da percussão, como o som do tambor, que junto às vozes formou um entrelaçamento de energias. Sobre essa questão, Zumthor (1997, p. 133, grifos meus) afirma:

A poesia oral africana ilustra a fecundidade desta *aliança entre uma regra inelutável e uma espontaneidade inesgotável*. Assumindo a responsabilidade do verbo, energia universal, ela invoca o ser; não descreve nada, põe em conexão imagens projetadas na tela de um futuro que elas suscitam; não pretende dar prazer (embora seja prazerosa), *mas força o presente a adquirir um sentido a fim de recuperar o tempo*, a fim de que a razão se esgote e ceda lugar a esta fascinação.

Ainda que seja mantida a ordem entoada e o conteúdo dos *orins*, a cada novo *xirê*, a performance será totalmente nova; o prazer e a alegria presentes no ato de cantar só fortalecem ainda mais a eficácia da performance realizada. O corpo vocal formado pelos participantes ocultou possíveis palavras trocadas ou “incorretas”, porque, mesmo “ensaiando” dias antes, é passível de alguém confundir-se na pronúncia ou ritmo.

De quando em quando, a voz coletiva era entrecortada por exclamações fervorosas: *eparrei Oiá!*, onde aquele ou aquela que proferia, era imediatamente acompanhado pelos demais, que reproduziam a exclamação. Acredito que as saudações exclamadas entre os *orins* podem avigorar os momentos do *xirê* quando *reza* e *dança* são realizados de forma mais lenta.

João de *Gbarú*, enquanto se preparava para tocar, disse-me que,

de vez em quando alguém esquece uma reza, ou fica com receio de cantar errado, principalmente nas [rezas] mais lentinhas. Daí eles soltam um “eparrei Oiá”... [risada] pelo menos tão participando, né? (Informação oral, 2019).

As *rezas* para Oiá são organizadas em *alas* de diferentes ritmos, como *obomoré, odã, oriodã, gege*. Não me aprofundarei na etimologia e história de cada toque, pois, conforme dito pelo *alabê*, João de *Gbarú*, *antigamente aprendia-se tocar ouvindo fita-cassete de grandes alabês como Mestre Borel, Belerum de Oxalá, entre outros... a informação que se tinha, nomes de toque, como tocar e pra quem [orixás] tocar era através das fitas, ouvindo os mais velhos tocando*. (Informação oral, 2019).

O *xirê* como ritual é estruturado por atos performativos, sendo os *orins* entoados, atos mais complexos de serem analisados do que os atos comuns de fala, usados em outros contextos. Assim,

[...] as conexões entre a unidade e os enunciados do ritual, a lógica das regras de seqüências obrigatórias os atos rituais por si, não podem ser totalmente compreendidos sem perceber que eles são a roupa para ações sociais; e essas ações sociais não podem, por sua vez, ser compreendidas, exceto em relação aos pressupostos cosmológicos e às normas sociais interacionais dos atores. (TAMBIAH, 1979, p. 139)¹⁰⁹

A eficácia dos *orins* — como modalidade formal da literatura oral iorubá —, se dá, em grande parte, pela reiteração das frases, ora pelo *alabê*, ora pelos participantes. A sonoridade provocada pela redundância e repetição, até duas vezes do mesmo *orin*, possibilita a fixação da mensagem por meio das performances orais do *alabê* e participantes; os *orins* quando entoados, transformam as palavras em ação, pois, que se tornam, no ato de fala, revestidas de axé, de energia (SANTOS, 1976).

Conforme Tambiah (1968, p. 175, tradução minha)¹¹⁰,

[...] a literatura recente mostrou mais uma vez o apreço pelo papel das palavras e ninguém hoje discorda dessa afirmação de Leach (1966: 407): “O ritual, como se observa nas comunidades primitivas, é um complexo de palavras e ações... não é o caso que as palavras são uma coisa e o ritual é outra. A expressão das próprias palavras é um ritual”.

¹⁰⁹ Do original: “the connections between the unit acts and utterances of the ritual, the logic of the rules of obligatory sequences of the ritual acts *per se*, cannot be fully understood without realizing that they are the clothing for social actions; and these social actions cannot in turn be understood except in relation to the cosmological presuppositions and the social interactional norms of the actors” (TAMBIAH, 1979, p. 139).

¹¹⁰ Do original: “recent literature has again shown appreciation of the role of words and no-one today I think will dispute this statement by Leach (1966: 407): ‘Ritual as one observes it in primitive communities is a complex of words and actions ... it is not the case that words are one thing and the rite another. The uttering of the words itself is a ritual’” (TAMBIAH, 1968, p. 175).

Por isso, uma das maiores preocupações do *alabê*, dias antes do *xirê*, é repassar todas *rezas*, relembrar a ordem dos cânticos, entre outros cuidados. João de *Gbarú* alerta sobre os requisitos que um *alabê* deve ter para tocar um *xirê*:

O que as pessoas acham, pelo menos grande parte dos batuqueiros, é que é a coisa mais fácil do mundo [tocar tambor/cantar] Tem que ouvir muita reza, e ouvir do pessoal quente [confiável]. Já pensou, contratam um alabê pra tocar a festa, chega na hora e o cara canta tudo errado ou por maldade prejudica a casa? Não dá... depois do sacerdote, o alabê é o cargo mais importante do Batuque. É pelo tambor que o orixá responde, é pelo tambor que ele vai embora. Quando um orixá vai responder, eu sinto a vibração... já sei quando alguém vai chegar. (Informação oral, 2019).

Assim, o tambor e o agê, espécie de porongo coberto por uma malha de miçangas, têm grande importância no *xirê*. Quando não utilizados, são colocados sempre em cima de cadeiras para não ocorrer danificações. De acordo com Corrêa (2006, p. 113), “em certas regiões da África, como a Nigéria e o Benin, onde estão as raízes do Batuque, o tambor é um meio de comunicação à distância”; no Batuque, ele rompe as fronteiras do plano físico para levar preces e cânticos ao plano transcendente. Sobre o poder do tambor, há uma narrativa interessante chamada “Os Ibejis enganam a morte”:

Os Ibejis, os orixás gêmeos, viviam para se divertir.
 [...] Viviam tocando uns pequenos tambores mágicos,
 que ganharam de presente de sua mãe adotiva, Iemanjá.
 Nessa mesma época, a Morte colocou armadilhas
 em todos os caminhos e começou a comer todos os humanos
 que caíam nas suas arapucas.
 Homens, mulheres, velhos e crianças,
 ninguém escapava da voracidade de Icu, a Morte.
 [...] Os Ibejis, então, armaram um plano para deter Icu.
 Um deles foi pela trilha perigosa
 onde Icu armara sua mortal armadilha.
 O outro seguia o irmão escondido,
 acompanhando-o à distância por dentro do mato.
 O Ibeji que ia pela trilha ia tocando seu pequeno tambor.
 Tocava com tanto gosto e maestria
 que a Morte ficou maravilhada,
 não quis que ele morresse
 e o avisou da armadilha.
 Icu se pôs a dançar inebriadamente,
 enfeitiçada pelo som do tambor do menino.
 Quando o irmão se cansou de tanto tocar,
 o outro, que estava escondido no mato,

trocou de lugar com o irmão,
 sem que leu nada percebesse.
 E assim um irmão substituía o outro
 e a música jamais cessava.
 E lcu dançava sem fazer sequer uma pausa.
 leu, ainda que estivesse muito cansada,
 não conseguia parar de dançar.
 E o tambor continuava soando seu ritmo irresistível.
 lcu já estava esgotada
 e pediu ao menino que parasse a música por instantes,
 para que ela pudesse descansar.
 lcu implorava, queria descansar um pouco.
 lcu já não agüentava mais dançar seu tétrico bailado.
 Os Ibejis então lhe propuseram um pacto.
 A música pararia,
 mas a Morte teria que jurar que retiraria todas as armadilhas.
 lcu não tinha escolha, rendeu-se.
 Os gêmeos venceram.
 Foi assim que os Ibejis salvaram os homens
 e ganharam fama de muito poderosos,
 porque nenhum outro orixá conseguiu ganhar
 aquela peleja com a Morte.
 Os Ibejis são poderosos,
 mas o que eles gostam mesmo é de brincar.
 (PRANDI, 2001, 375-377).

Assim como no *itan* acima, o tambor cumpre a função mágica de trazer os orixás ao mundo, entretanto, para que isso aconteça, ele precisa ser sacralizado. João de *Gbarú* explicou que *o tambor cumpre chãõ, igual gente*, no sentido de passar também pelo ritual de *obrigação*, onde, após uns dias no *quarto de santo*, ele passa a ser consagrado para a utilização em rituais do Batuque.

Retornando aos *orins* de Oiá, o canto é, então, uma competência a serviço de um sistema dinâmico. Para Santos (1976, p. 47), “a linguagem oral está indissoluvelmente ligada à dos gestos, expressões e distância corporal. Proferir uma palavra, uma fórmula é acompanhá-la de gestos simbólicos apropriados ou pronunciá-la no decorrer de uma atividade ritual dada”.

De fato, em comparação com a expressão escrita, a performance oral permite maior flexibilidade criativa para aquele que enuncia, seja pela entonação de voz, seja pelo próprio cantar. No entanto, uma questão analítica importante é pensar os limites dessa criação/desconstrução/invenção: até onde ela vai? Quais são os seus limites implícitos e explícitos? Se o conteúdo dos *orins* não muda, o que torna a

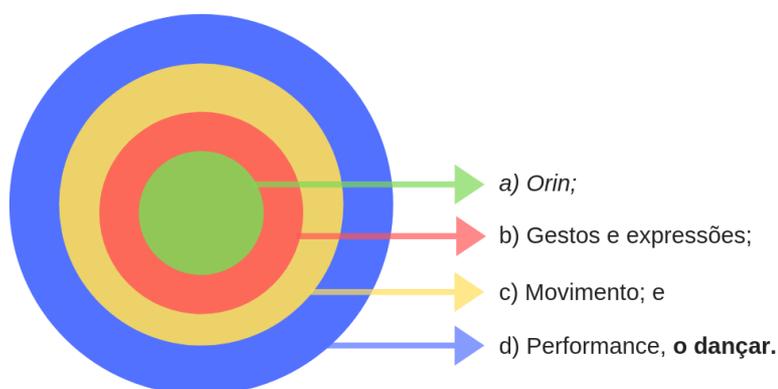
performance sempre nova? No subcapítulo seguinte, onde há a análise da dança, continuarei nessas questões.

4.2 QUANDO A REZA É DANÇA

No *Ilê kabinda Kamuka Tubade*, assim como em outros terreiros de Batuque ou de Candomblé, dança-se tanto para comemorar como para despedir-se, tal quais os rituais fúnebres mencionados anteriormente neste estudo. A dança presente nos rituais do Batuque permite conectar terra e céu, sagrado e profano, deuses e devotos.

Conforme já dito no início deste capítulo, cada orixá possui um conjunto de *orins*, acompanhados por coreografias executadas coletivamente. No *xirê*, a dança “dramatiza as características destes e/ou suas ‘passagens’, as histórias míticas” (CORRÊA, 2006, p. 120). De modo a aprofundar essa afirmação, exploro, nesta etapa da análise, o movimento, gestos e expressões dos praticantes, de forma a esmiuçar as ações citadas como componentes da performance, como é possível verificar na Figura 16:

Figura 16 - Organização da análise, parte II



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Schechner (2013a, p. 33, tradução minha)¹¹¹ sugere que “a dança enfatiza o movimento, o teatro enfatiza a narração e personificação, os esportes enfatizam a competição e o ritual enfatiza a participação e a comunicação com forças ou seres transcendententes”, de forma geral, o *xirê* contempla todas estas categorias. Lembro de ouvir Pai César comentar sobre como o Batuque, ou ao menos o *llê*, compreende grande parte dos rituais realizados:

Na verdade, o Batuque [festa], tudo é um teatro. A gente sabe que na África não era assim, nem terreiro se tinha... mas nós precisamos de uma referência, e os mitos servem pra isso, pra dar um suporte no que é feito. (Informação oral, 2018).

Dessa forma, se *tudo é teatro* no Batuque, é por meio dos *orins* que música e dança, dramatizadas são postas em ação. Quando a *reza* torna-se dança, o movimento dos corpos torna-se voz, permitindo com que eles se comuniquem com os orixás e com os demais presentes no *xirê*.

Nos intervalos entre um *orin* e outro, os praticantes olhavam-se, conversavam rapidamente algum assunto ou recado importante, mas continuavam na formação circular, aguardando a retomada dos cânticos, conforme demonstra a Figura 17:

¹¹¹ Do original: “Dance emphasizes movement, theatre emphasizes narration and impersonation, sports emphasize competition, and ritual emphasizes participation and communication with transcendent forces or beings.” (SCHECHNER, 2013a, p. 33).

Figura 17 - No intervalo entre *orins*

Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Quando o *alabê* iniciou os *orins* para Oiá, num movimento sem combinar, mas de forma uniforme, aqueles que estavam na roda, imediatamente, voltaram-se para a frente, aguardando o momento de responder o *orin*. A coletividade exaltada na matriz africana iorubá fundamenta aspectos do *xirê*, já que ninguém dança sozinho. No sentido amplo,

a maioria das performances, na vida cotidiana ou não, não tem um único autor. Rituais, jogos e as performances da vida cotidiana são de autoria do coletivo “Anônimo” ou da “Tradição”. Indivíduos creditados por inventar rituais ou jogos geralmente viram são sintetizadores, recombinares, compiladores ou editores de ações já praticadas (SCHECHNER, 2013a, p. 35, tradução minha)¹¹².

A dança realizada passa a ser um avivamento da tradição experienciada pelos *performers*: os praticantes que estão dançando na roda, juntamente aos que ficam do lado de fora da roda assistindo. Um depende do outro, ainda que essa relação não fique clara para ambas as partes. As pessoas que ficam do lado de fora

¹¹² Do original: “Most performances, in daily life and otherwise, do not have a single author. Rituals, games, and the performances of everyday life are authored by the collective ‘Anonymous’ or the ‘Tradition’ Individuals given credit for inventing rituals or games usually turn out to be synthesizers, recombiners, compilers, or editors of already practiced actions” (SCHECHNER, 2013a, p. 35).

da roda também participaram, auxiliando nos cânticos e aguardando para “entrarem na roda”. Conversando com João de *Gbarú*, ele explica o porquê “é bom” que os praticantes esperem o intervalo entre os *orins*:

Tem gente que entende como falta de respeito, e não deixa de ser...pensa: não se começa uma oração pela metade, né? É a mesma coisa com as rezas, tem que esperar e começar do início. (Informação oral, 2019).

Barbara (2002, p. 133) lembra que “as danças populares são feitas em círculo e essa forma nos leva a uma idéia de harmonia e equilíbrio e à participação de todos”; o sentido anti-horário da roda compreende um acesso às origens, de forma que

a dança é o testemunho mais concreto e expressivo desse ritmo universal. A vida faz parte desse processo rítmico e dinâmico de criação e destruição, de morte e renascimento, expresso no ritmo das danças dos orixás, que simbolizam as energias da natureza nesse eterno e alterno ritmo, que continua em ciclos infinitos (BARBARA, 2002, p. 135).

Em alguns momentos, quando algum participante atrasava o passo de dança ou dançava rapidamente, acabava formando um “buraco” na roda. Prontamente, os demais participantes que estavam atentos, organizavam-se para “fechar” e corrigir a falha, ficando de lado (virados para o centro da roda) e abrindo os braços, esticando-se para cobrir o espaço vazio, até que, ao passo da dança, voltassem para a formação original. Na Figura 18, além de evidenciar a formação circular, destaco os pés descalços como representação de conexão com as figuras ancestrais, com a “terra”, o início de tudo:

Figura 18 - Pés descalços



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

A ideia proposta por Barbara (2002), de harmonia coletiva, é evidente, dado que a roda do *xirê*, como um dínamo de energia, é alimentado pelo movimento contínuo dos participantes. Sobre isso, João de *Gbarú* comenta que:

Em outras casas que eu passei, ouvia pai de santo dizer que não podia deixar buraco na roda que entrava egun, como se eles fossem ruins. Pra tocar uma festa, tem uma série de fundamentos que a gente faz, pra que nada de ruim aconteça. E outra, Egun não é ruim, são nossos ancestrais, não precisaria ter medo, né? Mas é como diz o velho ditado, “cada um que cozinhe com suas panelas.” (Informação oral, 2019).

O que João relata, na ocasião, sobre o *cozinhar com suas panelas*, corrobora entendimento que os *xirês* são organizados de forma a cumprir as tradições e preceitos do próprio terreiro. No caso do *Ilê*, a festividade não foi só em comemoração ao *aniversário de vasilha*¹¹³ de Pai César, serviu como uma oportunidade de comunhão entre os praticantes.

Para refletir sobre ritual de forma global, e, de fato, na dança como performance, é necessário retomar algumas ideias de Schechner (2013a) a começar pela noção de eficácia e entretenimento. Esse autor lembra como é difícil mensurar performance, visto que o caráter ritual e teatral varia de acordo com o local em que a performance é executada, em que circunstâncias e para qual finalidade. Ainda complementa:

¹¹³ *Aniversário de vasilha*: Comemoração pelo tempo de Iniciação do praticante.

O propósito é o fator mais importante que determina se uma performance é ritual ou não. Se o objetivo da performance for efetuar mudança, as outras qualidades sob o título "eficácia" [...] também estarão presentes, e a performance é um ritual. Mas se o propósito da performance é principalmente dar prazer, mostrar-se, ser bonita ou passar o tempo, então é um entretenimento. O fato é que nenhuma performance é pura eficácia ou puro entretenimento (SCHECHNER, 2013a, p. 80)¹¹⁴.

O dançar no *xirê*, como performance, transita entre a eficácia e o entretenimento, conforme apresento a seguir:

Tabela 2 - Performance durante os *orins* para Oiá

Eficácia	Entretenimento
Resultados esperados/obtidos	Por diversão
Contato com transcendente	Contato com os participantes
Tempo mítico	Tempo cronológico
Comportamentos tradicionais	Comportamentos novos e tradicionais
Transformação do "eu": possível	Transformação do "eu": improvável
Público acredita, participa	Público aprecia, avalia
Criatividade coletiva	Criatividade individual

Fonte: Elaborada pela autora, adaptado de Schechner (2013a).

Enfatizando os pontos apresentados na Tabela 2, estabeleço relação com a performance ligada a Oiá. Ainda que seja um deleite para os participantes dançarem durante o *xirê*, aproveita-se para agradecer as graças recebidas e conversar com seu orixá protetor. Esse momento de contato divindade-sujeito por meio da prece, ou concentração, foi percebido em vários momentos do *xirê*, tal como na Figura 19:

¹¹⁴ Do original: "The purpose is the most important factor determining whether a performance is ritual or not. If the performance's purpose is to effect change, then the other qualities under the heading 'efficacy' [...] will also be present, and the performance is a ritual. But if the performance's purpose is mostly to give pleasure, to show off, to be beautiful, or to pass the time, then the performance is an entertainment. The fact is that no performance is pure efficacy or pure entertainment" (SCHECHNER, 2013a, p. 80).

Figura 19 - Movimento 1



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

A atmosfera leve durante o *xirê*, os sorrisos e a comunhão permitem concluir que, além de um ritual no qual, entre outras aspirações, espera-se cumprir uma etapa ou evento importante para o grupo, também seja um momento de alegria, de diversão, tal qual Oiá é retransmitida nas narrativas míticas, como uma figura leve, alegre, de acordo com Barbara (2002, p. 128):

Cada orixá tem um ritmo próprio, especial e particular, que o caracteriza e o individualiza, ou seja, não simplesmente uma música que descreve a personalidade do orixá, mas que cria a energia da divindade, pois faz parte de um ritual cuja finalidade é chamar o orixá.

Na concepção de Prandi (2005, p. 177), “para invocar os deuses e os agradar, é preciso, antes de mais nada, conhecer os ritmos próprios de cada um. A música também, é parte da identidade dos orixás, além das cores, comidas, colares de contas, ferramentas e outros objetos.” A maioria dos *orins entoados*, teve um ritmo mais rápido, pois, “o ritmo da música de Iansã, deusa dos ventos, só pode ser o espalhafato da tempestade que se aproxima” (PRANDI, 2005, p. 177). Passos rápidos, leves e o movimento das mãos como um gesto de “abandar”, ou “afastar algo”. Foram esses os movimentos recorrentes na performance (Figura 20):

Figura 20 - Movimento 2



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Na concepção de Bastide (2001, p. 36):

Os cânticos, todavia, não são apenas cantados, são também “dançados”, pois constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses, dos fragmentos de mitos, e o mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador. O gesto juntando-se a palavra, a força da imitação mimética auxiliando o encantamento da palavra.

Voltando à questão apresentada no subcapítulo anterior, sobre os limites — implícitos e explícitos — da flexibilidade criativa das performances, apresento um fato interessante do *xirê*, que pode se aproximar de uma resposta para a questão relembrada acima.

Era o momento no qual se entoava o *orin* abaixo:

T - *Oya má chá ou ariwo, àkàrà, oyin, já kó o*
(Oiá não estenda para fora seu barulho [trovão], consiga, recolha e use)
R - *Oya má chá ou ariwo, àkàrà, oyin, já kó o*
(Oiá não estenda para fora seu barulho, consiga, recolha e use)

A passos lentos e pesados, os participantes da roda começaram a dançar: os homens segurando a barra da camisa; e as mulheres a saia. Ora viravam-se para o

lado esquerdo, andavam dois passos e viravam-se para o lado direito, em um movimento com o corpo levemente inclinado para a frente. Como de todos os *orins* entoados este foi o único que teve uma coreografia diferente, retomei a tradução apresentada no subcapítulo 4.1 e percebi que não havia uma referência clara entre tradução do *orin* e gesto realizado (Figura 21):

Figura 21 - Movimento 3



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Na Figura 22, repete-se o registro do *orin*, agora, em que uma participante também executa o movimento:

Figura 22 - Movimento 3b



Fonte: Elaborada pela autora (2019).

Como logo depois do *xirê* não tive a oportunidade de perguntar ao Pai César o porquê do gesto de segurar a saia/camisa, guardei minha questão até a doutrina seguinte, na qual ele me contou um *itan* a respeito da *reza*:

Essa do “segurar a saia”... conta o mito... conta a lenda que Xangô não tem paciência com egun, ele não dá trela pra egun, ele não tem medo de egun, não dá trela pra egun, tá e o que ele fez, largou pra Iansã [Oiá]. A Iansã muito malandra, foi convencer Xapanã a ficar com os “egunzinho”... daí ela foi lá e largou tudo pro Xapanã... É isso que significa aquele gesto [de segurar a saia/barra da bata], ela tá largando os egunzinho pro coitado do Xapanã.. Isso é tudo lenda, mito, e coisa que é cantado na reza. (Informação oral, 2019).

Logo, a tradução da *reza* não correspondeu aos movimentos realizados. Ainda na ocasião da *doutrina*, João de Gbarú ensinou-nos outra variante de *itan* que poderia explicar essa *reza*:

Iansã, na festa dos orixás... ela despertava o fogo de cada um dos orixás, né. Então ela passou a saia no Bará e, o Bará dividiu com ela a [o poder da] sexualidade, ficando ele a critério dos homens e ela, das mulheres. Então ela passou por Ogum...e passou a saia no Ogum, e Ogum entregou a ela a espada e também, o poder da guerra. [Ela] Passou a saia em Xangô, e Xangô dividiu com ela os raios e trovões, ela ficaria com o raio e ele com o som do raio, né... Quando ela passou a saia em Odé, Odé entregou a ele o poder da transformação e com isso, a pele de búfalo, onde ela se camuflava... Ela passou a saia no Ossanha, e Ossanha entregou a ela a riqueza do vento, a força do ar, o movimento... Passando pra Xapanã, ela envolveu Xapanã com a saia e meio que se enroscou na palha, e ai ele dividiu com ela os Eguns, ficando ele com a parte material, os corpos que ele faria a decomposição, entregando a ela os espíritos, né... E quando ela passou a saia no Oxalá, Oxalá segurou a saia e travou ela no meio do caminho e disse “-Comigo não, eu sou teu pai... e vou te provar que nem toda conquista vem da sedução” e largou em cima das costas de Iansã o mundo, a terra, o globo, o maior dos otás de Iansã, e desse dia em diante ela começou a dançar curvada, se abaixando e se levantando, permitindo o movimento do nosso mundo. (Informação oral, 2019).

Ambos os *orins* contados justificam o movimento da dança, das saias e dos corpos, no entanto, não apresentam uma tradução do *orin* para que possa ser verificado. Para complementar ainda mais esse questionamento, apresento o *itan* “Iansã ganha seus atributos de seus amantes”:

Iansã usava seus encantos e sedução para adquirir poder.
Por isso entregou-se a vários homens,

deles recebendo sempre algum presente.
 Com Ogum, casou-se e teve nove filhos,
 adquirindo o direito de usar a espada
 em sua defesa e dos demais.
 Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo,
 para proteger-se dos inimigos.
 Com Exu, adquiriu os direitos de usar o poder do fogo e da magia,
 para realizar os seus desejos e os de seus protegidos.
 Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça,
 para suprir-se de carne e a seus filhos.
 Aprimorou os ensinamentos que ganhou de Exu
 e usou de sua magia para transformar-se em búfalo,
 quando ia em defesa de seus filhos.
 Com Logum Edé, adquiriu o direito de pescar
 e tirar dos rios e cachoeiras os frutos d' água
 para a sobrevivência sua e de seus filhos.
 Com Obaluaê, lansã tentou insinuar-se, porém, em vão.
 Dele nada conseguiu.
 Ao final de suas conquistas e aquisições,
 lansã partiu para o reino de Xangô,
 envolvendo-o, apaixonando-se e vivendo com ele para a vida toda.
 Com Xangô, adquiriu o poder do encantamento,
 o posto da justiça e o domínio dos raios.
 (PRANDI, 2001, p. 296-297).

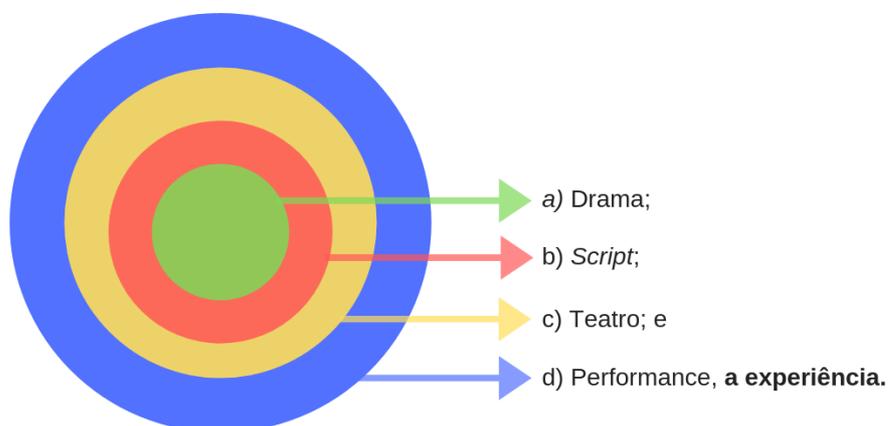
A dança enquanto performance, dentro do contexto ritual, permite flexibilidade de construção dos sentidos e significados, permite utilizar-se da criatividade por meio do corpo, que servirá de canal propulsor das mensagens míticas que ele recebe. Entende-se aqui, que a performance durante o ritual não está voltada, fundamentalmente, a uma tradução literal dos mitos evocados, e sim, a partir deles, a produzir novas narrativas.

4.3 PERFORMANCE E EXPERIÊNCIA

Pensando neste estudo como um palco onde são apresentadas vivências do Batuque, concepções teóricas sobre performance ritual e seus desdobramentos, poderia dizer que nos primeiros atos deste capítulo — nas duas etapas anteriormente apresentadas — as ideias de Víctor Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008) ficaram “atrás das cortinas”, aguardando, para voltar à cena. Passo, então, a estabelecer um diálogo entre Schechner (1985; 1994b; 2003a; 2003b; 2013a; 2013b)

e Victor Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008) no que se refere à construção de experiências, em especial, no momento do *xirê*. Para tanto, inicio a partir dos conceitos de *drama*, *script*, *teatro* e *performance*, presentes em *Performance Theory*, de Schechner (2003a):

Figura 23 - Organização da análise, parte III



Fonte: Elaborada pela autora, adaptado de Schechner (2003a, p. 71).

Schechner (2003a, p. 71)¹¹⁵ informa que, sob a perspectiva teatral, o *drama* é responsabilidade de seu(s) autor(es), como “um texto escrito [...] cenário, instrução, plano ou mapa. O drama pode ser levado de um lugar para outro, [...] independente da pessoa ou das pessoas que o carregam”.

Do ponto de vista sociocultural, o drama enquanto fase começa assim que ocorre alguma crise no fluxo cotidiano dos grupos. Complementando a afirmação:

se a vida cotidiana é uma espécie de teatro, o drama social é uma espécie de metateatro, isto é, uma linguagem dramática sobre a linguagem do jogo de papéis e manutenção de *status* comuns, que constitui a comunicação no processo social cotidiano. Nas palavras de Schechner, “tente mostrar aos outros o que eles estão fazendo ou fizeram”. (TURNER, 1988, p. 76, tradução minha)¹¹⁶.

¹¹⁵ Do original: “a written text [...] scenario, instruction, plan or map. The drama can be taken from place to place [...] independent of the person or people who carry it”. (SCHECHNER, 2003a, p. 71).

¹¹⁶ Do original: “If daily living is a kind of theatre, social drama is a kind of metatheatre, that is, a dramaturgical language about the language of ordinary role-playing and *status*-maintenance which constitutes communication in the quotidian social process. In Schechner’s words, ‘try to show others what they are doing or have done.’” (TURNER, 1988, p. 76).

Ainda que o termo ‘crise’ possa remeter a algo negativo, é possível entender — pensando no cotidiano do Batuque —, que os rituais realizados, sejam *obrigações* ou festividades, têm por premissa a ideia de resolver algo, como um recurso para alguma ação, no caso, uma crise. Relembrando Goffman (1999), sobre a vida cotidiana como teatro, a ideia de metateatro é tida como uma realização suspensa às atividades sociais; no Batuque, o ritual do *xirê* quebra o fluxo rotineiro e permite que os praticantes experimentem outros “não-eus” que não aqueles do dia a dia (SCHECHNER, 2013a).

Seguindo, *script* é “tudo o que pode ser transmitido de tempos em tempos e lugar para lugar; o código básico dos eventos” (SCHECHNER, 2003a, p. 71)¹¹⁷. As narrativas míticas são vistas, então, como parte do *script* das atividades batuqueiras. Por meio delas — como as narrativas de Oiá, apresentadas no subcapítulo 4.1 —, são representadas características arquetípicas das divindades e fundamentam-se as concepções místicas, sociológicas, psicológicas e cosmológicas do Batuque. Ainda para Schechner (2003a, p. 71)¹¹⁸, “o *script* é transmitido de pessoa para pessoa, o transmissor não é um mero mensageiro. O transmissor do *script* deve conhecer o *script* e ser capaz de ensinar aos outros”.

Retorno à ideia de Finnegan (2012) e Zumthor (1997) quando ambos defendem — cada um dentro de seu contexto teórico —, que umas das principais atribuições do sujeito-*performer* é a capacidade e competência de transmitir as narrativas míticas, neste caso os *itans*.

O momento que acompanhei, no *xirê*, permite conceber que essa “competência” irá estender-se à manipulação do tambor, pois este será uma das ferramentas, além da própria voz, que o *alabê* utilizará para a transmissão dos *orins*. O *xirê* como um todo seguiu um *script*: os fundamentos, preparativos e convenções, a ordem dos *orins* entoados, etc.; tudo foi organizado e comandado pelo sujeito com competência para isso, que é o sacerdote Pai César.

¹¹⁷ Do original: “All that can be transmitted from time to time and place to place; the basic code of the events.” (SCHECHNER, 2003a, p. 71).

¹¹⁸ Do original: “ The script is transmitted person to person, the transmitter is not a mere messenger. the transmitter of the script must know the script and be able to teach in to others.” (SCHECHNER, 2003a, p. 71).

Já *teatro* é “o evento que é realizado efetivamente por um grupo específico de artistas durante uma produção. O teatro é concreto e imediato. Normalmente, o teatro é a manifestação ou a representação do drama e/ou *script*.” (SCHECHNER, 2003a, p. 71)¹¹⁹. Retorno à ideia de metateatro, de Turner (1988); o *xirê* como evento, irá comportar comportamentos, gestos, danças e expressões, todos como símbolos próprios do momento ritual. É a ação da representação das memórias coletivas do grupo.

Como último dos conceitos, a *performance* serve como ponte para, a seguir, construir uma noção de experiência, com base em Turner (1982; 1986). Conforme já explanado, performance consiste em realizar algo. Para além disso, pode ser entendida como uma “constelação de eventos, a maioria deles passando despercebidos, que ocorreu entre *performers* e público” (SCHECHNER, 2003a, p. 71)¹²⁰. Ainda, para Schechner (2013a, p. 81)¹²¹:

A performance tem origem na necessidade de fazer as coisas acontecerem e de entreter; obter resultados e enganar; para mostrar como as coisas são e para passar o tempo; ser transformado em outro e gostar de ser você mesmo; desaparecer e se exhibir; para incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e estar no controle; para se concentrar no próprio grupo e transmitir para o maior público possível; jogar para satisfazer uma profunda necessidade pessoal, social ou religiosa.

A performance, então, é formada nessa configuração — por *performers* e público — desde o momento em que o primeiro sujeito “entra em cena” — ou no caso do *xirê*, quando o sujeito entra no terreiro, no momento da festa —, e só se desfará quando o último sair — assim como quando encerra a festa.

De forma geral, vale lembrar que, “em todas as partes do mundo e em todas as culturas, as pessoas estavam e estão fazendo danças, música e teatro. Elas estão

¹¹⁹ Do original: “The event enacted by a specific group of performers actually do during production. The theatre is concrete and immediate. Usually, the theatre is the manifestation or representation of the drama and/or script.” (SCHECHNER, 2003a, p. 71).

¹²⁰ Do original: “constellation of events, most of them passing unnoticed, that take place in/among both performers and audience.” (SCHECHNER, 2003a, p. 71).

¹²¹ Do original: “Performance originates in the need to make things happen and to entertain; to get results and to fool around; to show the way things are and to pass the time; to be transformed into another and to enjoy being oneself; to disappear and to show off; to embody a transcendent other and to be ‘just me’ here and now; to be in trance and to be in control; to focus on one’s own group and to broadcast to the largest possible audience; to play in order to satisfy a deep personal, social, or religious need.” (SCHECHNER, 2013a, p. 81).

usando performances para uma variedade de propósitos, incluindo entretenimento, ritual” (SCHECHNER, 2013a, p. 81)¹²². O *xirê*, nesse sentido, comporta ambos propósitos.

Na obra *From ritual to theatre*, de Turner, é explorada a ideia de performance como “parte essencial da experiência”. Para o autor,

todo tipo de performance cultural, incluindo ritual, cerimônia, carnaval, teatro e poesia, é explanação e explicação da própria vida, como Dilthey costumava argumentar. Através do próprio processo de performance, o que é normalmente selado, inacessível à observação cotidiana e ao raciocínio, na profundidade da vida sociocultural, é extraído - Dilthey usa o termo *Ausdruck*, "uma expressão", literalmente de "*ausdrucken*", para pressionar ou "espremer." [...] Uma experiência é em si um processo que "pressiona" a uma "expressão" que a completa. Aqui, a etimologia de "performance" pode nos dar uma pista útil, pois não tem nada a ver com "forma", mas deriva do francês antigo *parfournir*, "completar" ou "realizar completamente." (TURNER, 1982, p. 13, tradução minha)¹²³.

A performance, desse modo, resulta em uma experiência que não a de um caráter cotidiano, mas repleta de significações. Turner (1982) recorre às contribuições de Dilthey (1976 [1914]), que defende a noção de *Erlebnis*, a experiência vivida como resultado de 5 fases, tais como:

- a) primeira fase: ocorre um acontecimento de núcleo perceptivo; Dilthey (1976) ilustra que, tanto prazer quanto dor, podem ser experimentados mais intensamente do que em comportamentos do dia a dia;
- b) segunda fase: imagens de experiências passadas são lembradas;
- c) terceira fase: emoções ligadas a eventos passados são revividas;

¹²² Do original: “in every part of the world and in every culture, people were and are making dances, music, and theatre. They are using performances for a variety of purposes, including entertainment, ritual, community-building, and socializing.” (SCHECHNER, 2013a, p. 81).

¹²³ Do original: “every type of cultural performance, including ritual, ceremony, carnival, theatre, and poetry, is explanation and explication of life itself, as Dilthey often argued. Through the performance process itself, what is normally sealed up, inaccessible to everyday observation and reasoning, in the depth of sociocultural life, is drawn forth - Dilthey uses the term *Ausdruck*, ‘an expression’, from *ausdrucken*, literally, ‘to press or squeeze out’ [...] An experience is itself a process which “presses out” to an ‘expression’ which completes it. Here the etymology of ‘performance’ may give us a helpful clue, for it has nothing to do with ‘form’, but derives from Old French *par fournir*, ‘to complete’ or ‘carry out thoroughly.’” (TURNER, 1982, p. 13).

- d) quarta fase: o passado e o presente articulam-se, possibilitando a descoberta e a construção de significado; assim sendo, conforme Turner (1982, p. 14, tradução minha)¹²⁴:

Dilthey distingue "significado" (*Bedeutung*) e valor (*Wert*). O valor pertence essencialmente a uma experiência em um presente consciente [...] Os valores não estão intimamente ligados uns aos outros de maneira sistemática. Como Dilthey coloca: "Do ponto de vista do valor, a vida aparece como um sortimento infinito de valores de existência positivos e negativos. É como um caos de harmonias e discórdias. Cada uma delas é uma estrutura tonal que preenche um presente; eles não têm relação musical um com o outro". Mas é trazer o passado e o presente para a "relação musical" que o processo de descobrir e estabelecer "significado" consiste. Mas não é suficiente possuir um significado para si mesmo.

- e) quinta fase: quando a experiência se completa ao expressar-se para os demais, já que "a cultura em si é o conjunto de tais expressões — a experiência de indivíduos disponibilizada à sociedade e acessível à penetração simpática de outras 'mentes'" (TURNER, 1982, p. 14, tradução minha)¹²⁵.

No caso do Batuque, a performance realizada no momento à Oiá, é apreendida por meio do canto e a dança, como formas de expressões. Durante a performance, tem-se a oportunidade de acessar os fundamentos, ensinamentos que são vivenciados e retomados nas repetições rituais, atualizando os mitos para o espectador, uma maneira de acessar memórias e sensações conhecidas ou não.

Na opinião de Dilthey, a experiência incita à expressão ou à comunicação com os outros. Somos seres sociais e queremos contar o que aprendemos com a experiência [...] Os significados duramente conquistados devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, postos em circulação." (TURNER, 1986, p. 37, tradução minha)¹²⁶.

¹²⁴ Do original: "Dilthey distinguishes between 'meaning' (*Bedeutung*) and value (*Wert*). Value belongs essentially to an experience in a conscious present [...] Values are not inwardly connected with one another in a systematic way. As Dilthey put it: 'From the standpoint of value, life appears as an infinite assortment of positive and negative existence-values. It is like a chaos of harmonies and discords. Each of these is a tone-structure which fills a present; but they have no musical relation to one another.' But it is in bringing past and present into "musical relation" that the process of discovering and establishing "meaning" consists. But it is not enough to possess a meaning for oneself." (TURNER, 1982, p. 14).

¹²⁵ Do original: "Culture itself is the ensemble of such expressions the experience of individuals made available to society and accessible to the sympathetic penetration of other 'minds.'" (TURNER, 1982, p. 14),

¹²⁶ Do original: "In Dilthey's view, experience urges toward expression, or communication with others. We are social beings, and we want to tell what we have learned from experience [...] The hard-won meanings should be said, painted, danced, dramatized, put into circulation" (TURNER, 1986, p. 37).

A partir do momento vivenciado por mim, através da observação de experiências vivenciadas pelos sujeitos praticantes no *xirê*, foi possível compreender a força e a intensidade da poética, que segundo Zumthor (1997) é resultado da performance: um conjunto de sensações sentidas e vivenciadas através da oralidade e vocalidade. Palavras e gestos unidos ao sentido dos corpos, uma performance de experiência vivenciada de todas as suas formas. Ainda que os *itans* e os *orins* possam marcar espaços simbólicos para atuação, a performance como um todo irá ultrapassar o momento, porque ela, também “nasce” de movimentos anteriores aos executados no ato do *xirê*.

Essas experiências constituem o ato performático e a experiência vivida, naquele momento, e mesmo que se repitam inúmeras outras vezes, em diversas outras festividades, sempre serão diferentes, pois o público e o momento de atuação serão outros; assim a experiência vivida se modifica e se reconfigura.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

“[...] toda avaliação tem como referência o sujeito,
toda observação é finalmente apreendida ‘na batida do pulso’.
Evidentemente, muitas coisas podem ser mensuradas, consideradas,
contadas e submetidas à análise estatística.
Porém, todos os atos humanos estão impregnados de significado,
e significado é difícil de ser mensurado, embora possa ser compreendido,
mesmo que apenas de modo fugaz e ambíguo [...]”

Victor Turner

Visitei o *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, dias antes de “finalizar” esta pesquisa. Como de costume, passei o dia lá, almocei com Pai César, alguns *filhos* e *netos*; à tarde, acompanhei uma *feitura de orixá* para uma *filha de santo* do *Ilê*. A *feitura*, para o orixá Bará *Elegbara*, consistiu, basicamente, em sacralizar elementos como *otá*¹²⁷, *quartinha*¹²⁸, búzios e moedas — conjunto esse, conhecido como *assentamento*.

Como apresentei no subcapítulo 2.2, Bará é tido como orixá ligado ao início de tudo, às encruzilhadas da vida que permitem recomeços e reencontros; tem-se a crença de que ele teria sido a primeira divindade a pisar na terra e, por sua atividade como mensageiro entre deuses e humanos, tornou-se o orixá mais próximo dos homens e mulheres. Enquanto acompanhava o ritual, peguei-me pensando sobre como as narrativas míticas que li descreviam Bará e o que, naquele momento, a figura dele poderia representar para mim.

Logo pensei na pesquisa, até agora, nos caminhos que escolhi e nas encruzilhadas que encontrei durante meu trilhar. Ao “olhar para trás”, percebo todo o trajeto percorrido, as trocas, aprendizados e negociações em campo, tudo o que vivenciei durante minha imersão etnográfica. Ao “olhar para a frente”, percebo o quanto ainda falta percorrer e desbravar sobre o universo das performances no cotidiano batuqueiro. Por isso, logo no início de minhas considerações, escrevo ‘finalizar’ entre aspas: por acreditar que ainda há muito a ser conhecer.

Neste estudo, que teve como temática uma reflexão acerca da expressividade das narrativas míticas iorubás em performances rituais realizadas nos *xirês de*

¹²⁷ *Otá*: pedra sobre a qual o axé de um orixá é fixado por meio de sacralização.

¹²⁸ *Quartinha*: recipiente pequeno de barro onde coloca-se água potável.

Batuque, busquei, ainda que, de forma não tão evidente, dividir o “posto” de narradora com os sujeitos que participaram, os interlocutores. A partir de meu fazer etnográfico, baseado no caráter dialógico da antropologia, realizei pesquisa de campo no *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, na cidade de São Leopoldo, Rio Grande do Sul.

Ao longo destes dois anos de idas quinzenais ao *Ilê*, pude acompanhar inúmeros rituais sagrados e reuniões. Acompanhei o galgar dos praticantes no caminho da fé; a cada vela acesa, a cada toque de tambor, vi sujeitos serem transportados para eras míticas, onde vivem poderosos reis, vestidos de palha, e também onde graciosas rainhas transformam-se em fúria e tempestade.

Cada ritual realizado, seja no silêncio, seja ao som de tambores e agês — como no *xirê* que acompanhei — permitiu o acesso, não só aos deuses criadores, mas a ancestralidade que ensinou o amor e o respeito para com as divindades. Ainda que os *xirês* ocorram com certa frequência e sigam uma tradição, a performance realizada pelos participantes, torna cada momento mágico, e único.

O Batuque como uma manifestação religiosa tem grande participação não só na composição do cenário religioso brasileiro, mas, também, na construção da identidade e história sul-rio-grandense. Evidenciando a expressividade da literatura oral por meio da performance ritual, pode-se fortalecer o reconhecimento do Batuque como uma manifestação religiosa do Rio Grande do Sul.

Assim, meu objetivo principal foi analisar a relação entre as formas de expressividade das performances rituais — o dançar e cantar dos participantes — e as narrativas da mitologia iorubá, em um *xirê* ocorrido em 27 de abril de 2019. Como objetivos específicos, busquei contextualizar o Batuque dentro do universo afro-religioso brasileiro, especificando divindades e ancestrais cultuados, bem como as modalidades de texto que compõem sua formação abordada no capítulo “(Re)construções do axé: o Batuque gaúcho”.

Privilegiei a historicidade do *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, sua estrutura, deuses cultuados e a importância da ancestralidade para o grupo. Finalizei o capítulo apresentando *itans* e *orins* como modalidades de texto orais da vivência batuqueira. Ao discutir sobre a noção de literatura oral, recorri às interpretações de autores como Finnegan (2012), Vansina (2010) e Paul Zumthor (1997; 2000). É possível e válido,

continuar o estudo sobre como se dá a eficácia das palavras proferidas nos *orins*, tanto sob a perspectiva de Austin (1990) ou de Tambiah (1979).

Em “Novos olhares: estudos da performance”, apresentei o cenário no qual teorias antropológicas começaram a ser revistas, oportunizando o início dos Estudos da Performance. Entre as contribuições teóricas, destaquei o trabalho de Victor Turner (1974; 1982; 1986; 1988; 2005; 2008), vindo da Antropologia, e Richard Schechner (1985; 1994b; 2003a; 2003b; 2013a; 2013b), do Teatro.

Em seguida, apresentei noções de *ritual* e *performance* com vistas às citadas áreas do conhecimento. Schechner (2013a, p. 51, tradução minha)¹²⁹ afirma que, “em muitas culturas, teatro, dança e música são tão integrados que não é possível colocar um determinado evento em um ou outra categoria”, por isso busquei analisar a performance de forma a englobar a dança e o canto. Em um segundo momento, exibi os pontos de convergência que possibilitaram refletir sobre performances rituais.

No capítulo intitulado “Dia de festa no terreiro”, analisei a performance a partir do *xirê* acompanhado. Também, por meio da etnografia, rememorei outros mitos sobre Oiá, os quais foram repassados oralmente e, serviram de embasamento para práticas do terreiro. Abordei a noção de poética oral baseada nas rezas entoadas no *xirê*, igualmente em como ocorre a construção da performance corporal durante as rezas voltadas à Oiá.

Quanto à escrita, ainda que o meio acadêmico exija um linguajar formal para construção de pesquisas, procurei, ao valorizar o conhecimento e expressões do *Ilê Kabinda Kamuka Tubade*, estabelecer uma linguagem simples para que todos os interessados pela temática, especialistas ou não — independentemente da sua área de atuação —, pudessem acessar o estudo. A Academia como espaço de construção e conhecimento, pode e deve partilhar outros saberes.

Em *O antropólogo e sua magia*, Silva (2000) cita que, participar da religião antes de pesquisá-la, de certa forma, facilita a inserção e articulação do pesquisador, durante a etnografia. Como uma praticante de Batuque, em grande parte dos rituais, tive noção de como me portar, e como proceder nas situações; contudo, me

¹²⁹ Do original: “In many cultures, theatre, dance, and music are so wholly integrated that it is not possible to place a given event into one or the other category”. (SCHECHNER, 2013a, p. 51).

surpreendi sobre como a pesquisa proporcionou captar os ricos detalhes do Batuque, que, em meu dia a dia, não percebia. Ainda sobre a inserção do pesquisador,

compreender o modo de conhecer dessas religiões e da antropologia, e como pessoas em particular se relacionam através dessas formas de aproximação e troca de conhecimentos, é, portanto, uma das premissas básicas dos relacionamentos humanos que o antropólogo aprende observando e sendo observado. (SILVA, 2000, p. 72).

Finalizo, porém, longe de concluir este estudo, enfatizando que as narrativas míticas que outrora explicaram a criação dos céus e da terra, que descreveram as façanhas e artimanhas de orixás, mantém-se como o cerne das práticas rituais, por onde constroem-se experiências e significados no Batuque sul-rio-grandense.

REFERÊNCIAS

- ANTUNES FILHO, Edemir. A emoção religiosa nos estudos de Émile Durkheim e Marcel Mauss: a propósito do centenário de As formas elementares de vida religiosa. *Estudos de Religião*, [s.l.], v. 42, n. 26, p.137-155, dez. 2012. [s.l].
- ASSUMPÇÃO, Jorge Euzébio. Época das charqueadas (1780-1888). In: CARELI, Sandra da Silva; KNIERIM, Luiz Claudio (org.). *Releituras da história do Rio Grande do Sul*. Fundação Instituto Gaúcho de Tradição e folclore. Porto Alegre: CORAG, 2011.
- AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Porto Alegre: Artes Médicas: 1990.
- BÂ, A. Hampaté. A tradição viva. In: SILVÉRIO, Valter Roberto; UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 8. p. 167-212.
- BARBARA, Rosamaria. *A dança das aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. 2002. 200 f. Tese (Doutorado) - Curso de Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.
- BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. 384 p.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. 2. ed. São Paulo: Livraria Pioneira, 1985. 567 p.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 379 p.
- BATUQUE Gaúcho. Direção de Sérgio Valentim; Eugênio Alencar. Porto Alegre: Etnodoc, 2015. (26 min.), P&B. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=KccphQFDWfA>>. Acesso em: 12 ago. 2018.
- BONVINI, Emilio. Tradição oral afro-brasileira: As razões de uma vitalidade. *Projeto História*. São Paulo, (22), junho 2001.
- BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre, FUMPROARTE, Secretaria da Cultura de Porto Alegre, 1998. 235 p.
- CAMPBELL, Joseph. *Mito e transformação*. São Paulo: Ágora, 2008. 201 p.
- CARDOSO, Fernando Henrique. *Capitalismo e escravidão no Brasil meridional: o negro na sociedade escravocrata do Rio Grande do Sul*. São Paulo: Difusão. 1977.
- CASTRO, Yeda Pessoa de. *A influência de línguas africana no português brasileiro*. 2001. Disponível em:

<http://www.portal.educacao.salvador.ba.gov.br/documentos/linguas-africanas.pdf>. Acesso em: 05 jul. 2018.

CÉSAR, Guilhermino. *História do Rio Grande do Sul: Período colonial*. Porto Alegre: Globo, 1970. 327 p.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica: antropologia e literatura no século XX*. 2.ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002. 319 p.

CORRÊA, Norton F. *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense*. 2. ed. São Luís: Cultura & Arte, 2006. 295 p.

COSTA, Grasielle Aires da. *Ritual em Richard Schechner e Victor Turner: aspectos de um diálogo interdisciplinar*. 2015. 138 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Mestrado Interdisciplinar - Performances Culturais, Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/5704>. Acesso em: 10 jan. 2019.

CROWTHER, Samuel. *A vocabulary of the yoruba language*. Londres, 1852.

DAWSEY, John. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: O lugar olhado (e ouvido) das coisas. *Campos - Revista de Antropologia*, [S.l.], dez. 2006. ISSN 2317-6830. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/campos/article/view/7322>. Acesso em: 21 mar. 2019.

DAWSEY, John. Schechner, teatro e antropologia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 20, n. 20, p.207-211, 30 mar. 2011.

DAWSEY, J; MÜLLER, R; HIKIJI, R. Apresentação. *Revista de Antropologia*, v. 56, n. 2, p. 11-21, 2013.

DILTHEY, Wilhelm. *Selected Writings*. Cambridge: Cambridge University Press, 1976 [1914].

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1991 [1966]. 136 p.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totemico na Austrália*. São Paulo: M. Fontes, 1996 [1912]. xxvii, 609 p.

ELIADE, Mircea. *Mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992. 175 p.

EMPIRE, The British. *Northern Rhodesia*. Disponível em: <https://www.britishempire.co.uk/maproom/northernrhodesia.htm>. Acesso em: 19 fev. 2019.

ERIKSEN, Thomas Hylland; NIELSEN, Finn Sivert. *História da antropologia*. 6. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2012. 261 p.

FAKINLEDE, Kayode J. *Modern Practical Dictionary Yoruba*. Hippocrene Books, New York, 2008. 674 p.

FERRAZ, João Machado. *Primeiros gaúchos da América portuguesa*. Caxias do Sul, RS: UCS, 1980. 157 p.

FERREIRA, F. Pensar/Fazer: uma Antropologia da Performance. *Conceição/Conception*, [S.l.], v. 1, n. 1, p. 94-101, dez. 2012. ISSN 2317-5737. Disponível em: <https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/conce/article/view/8647730>. Acesso em: 19 mar. 2019.

FINNEGAN, Ruth. *Oral Literature in Africa*. Cambridge: Open Book Publishers, 2012. 568 p.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989. 323 p.

GENNEP, Arnold Van. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978 [1909]. 181p.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 8.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1999 [1956]. 233 p.

GOLDMAN, Marcio. *A possessão e a construção ritual da pessoa no Candomblé*. 1984. 205 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Antropologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Anál. Social*, Lisboa, n. 190, p. 105-137, 2009. Disponível em: http://www.scielo.mec.pt/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0003-25732009000100005&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 17 maio 2019.

GOLDMAN, Marcio. O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 18, n. 2, p. 269-288, ago. 2012. Disponível em http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132012000200002&lng=pt&nrm=iso. Acesso em: 03 jun. 2019.

INGOLD, Tim. Antropologia versus etnografia. *Cadernos de Campo*, São Paulo, v. 1, n. 26, p.222-228, out. 2017. Anual. Tradução: Rafael Antunes Almeida.

KI-ZERBO, J.; BOUBOU H.. Lugar da história na sociedade africana. In: SILVÉRIO, Valter Roberto; UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 2. p. 23-35.

LARA, Marcos Vinicius Caya. *Ofertar-me: o batuque como propulsor do estado performático*. 2015. 132 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Universidade de Santa Maria, Santa Maria, 2015.

LAYTANO, Dante. *História da República Rio-Grandense: 1835-1845*. Porto Alegre: Livraria do Globo, 1936. 352 p.

LONER, Beatriz Ana. A rede associativa negra em Pelotas e Rio Grande. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (Org.). *RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Cap. 15. p. 246-261.

LÜHNING, A. Música: coração do candomblé. *Revista USP*, n. 7, p. 115-124, 30 nov. 1990.

LUNELLI, Diego Conto. *Performance e religiosidade: ritmo, canto e poesia oral nos rituais de batuque e umbanda em Caxias do Sul/RS*. 2017. 116 f. Dissertação (Mestrado em Letras, Cultura e Regionalidade) - Universidade de Caxias do Sul, Caxias do Sul, 2017.

MAESTRI, Mario. *O escravo gaúcho: resistência e trabalho*. São Paulo: Brasiliense, 1984. 94 p.

MALINOWSKI, Bronisław. *Argonautas do Pacífico Ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos Arquipélagos da Nova Guiné, Melanésia*. 2.ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978 [1922]. 424 p.

MELO, M. C. V. A Figura do Griot e a relação memória e narrativa. In: *Griots - culturas africanas: linguagem, memória, imaginário*. Org. LIMA, Tânia; NASCIMENTO, Izabel; OLIVEIRA, Andrey. – 1.ed. - Natal: Lucgraf, 2009.

MÜLLER, R. P. Performance e Corpo em Movimento no Ritual Indígena e nas Artes Cênicas: uma contribuição da Antropologia. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da Dança IV*. Florianópolis: Insular, 2018. p. 127-139.

OLIVA, Anderson Ribeiro. A invenção dos iorubás na África Ocidental: reflexões e apontamentos acerca do papel da tradição oral na construção da identidade étnica. *Estudos Afro-Asiáticos*, v. 27, n. 1-3, p. 141-79, jan./dez. 2005.

Disponível em:

http://repositorio.unb.br/bitstream/10482/6223/1/ARTIGO_Inven%C3%A7%C3%A3oIorub%C3%A1s%C3%81frica.pdf. Acesso em: 13 jan. 2019.

OLIVEIRA, M. I. C. Viver e morrer no meio dos seus - Nações e comunidades africanas na Bahia do século XIX. *Revista USP*, São Paulo, n. 28, p. 174-193, 1 mar. 1996. Trimestral.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 1, n. 13, p.9-23, jun. 2008. Semestral. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/5244/2975>. Acesso em: 10 abr. 2018.

ORTNER, Sherry. B. *Teoria na antropologia desde os anos 60*. *Mana*, Ago 2011, vol. 17, no. 2, p. 419-466.

PEIRANO, Mariza (Org). *O dito e o feito: ensaios de Antropologia dos rituais*. Rio de Janeiro: Relume-dumará, 2002. 228 p.

PHELAN, Peggy. *The Ends of Performance*. New York: New York University Press, 1998. 384 p.

PRANDI, Reginaldo. *Referências sociais das religiões afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas - Ceao, 1999.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro:etnia, identidade, religião. *Revista USP*, São Paulo, v. 0, n. 46, p.52-65, ago. 2000. Trimestral.
Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/32879/35450>. Acesso em: 10 maio 2017.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Cia. das Letras, 2001. 591 p.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. *Estudos Avançados*, [s.l.], v. 18, n. 52, p.223-238, dez. 2004. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/10033>. Acesso em: 09 out. 2018.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Cia. das Letras, 2005. 328 p.

RIBEIRO, René. *Cultos afro-brasileiros do Recife*. Recife, Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1978. 162 p.

ROSA, João Guimarães. *Tutaméia: terceiras estórias*. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. 268 p.

SANTOS, Juana Elbein. *Os Nãgô e a morte: Pàdè. Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1976. 244 p.

SANTOS, Rafael José dos. Caminhos da literatura ioruba no Brasil: oralidade, escrita e narrativas visuais. *Antares: Letras e Humanidades*, Caxias do Sul, v. 8, p. 277-301, 2016.

SILVA, Paulo Sérgio da. Mediação social e políticas públicas nas comunidades remanescentes de quilombos do Rio Grande do Sul. In: SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (Org.). *RS negro: cartografias sobre a produção do conhecimento*. 2. ed. Porto Alegre: Edipucrs, 2010. Cap. 11. p. 182-196.

SCHECHNER, Richard. *Between Theatre and Anthropology*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1985.

SCHECHNER, Richard. *The future of ritual*. New York: Routledge, 1993. 283 p.

SCHECHNER, Richard. *Environmental Theater*. New York: Applause Theatre & Cinema Books, 1994a [1973].

SCHECHNER, Richard. Ritual and performance. In: INGOLD, Tim. *Companion encyclopedia of anthropology*. Cornwall: Routledge, 1994b. Cap. 22. p. 613-647.

SCHECHNER, Richard. *Performance theory*. 3. ed. New York: Routledge, 2003a. 304 p.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? *O Percevejo: Revista de Teatro, Crítica e Estética*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 11, p.25-50, 2003b. Semestral.

SCHECHNER, Richard. *Performance studies: an introduction*. 3. ed. Londres: Routledge, 2013a [2002].

SCHECHNER, Richard. "Pontos de Contato" revisitados. *Revista de Antropologia*, v. 56, n. 2, p. 23-66, 2013b.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2000. 194 p.

SILVEIRA, Hendrix Alessandro Anzorena. *Não somos filhos sem pais: história e teologia do batuque do Rio Grande do Sul*. 2014. 138 f. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdades EST, São Leopoldo, 2014.

SOARES, Aldenor Alves. Victor Turner (1920-1983). In: ROCHA, Everardo; FRID, Marina (Org.). *Os antropólogos: clássicos das Ciências Sociais*. Rio de Janeiro: Vozes, 2015. Cap. 14. p. 207-224.

TAMBIAH, S. J.. The Magical Power of Words. *Man*, [s.l.], v. 3, n. 2, p.175-208, jun. 1968. JSTOR. <http://dx.doi.org/10.2307/2798500>.

TAMBIAH, S. J. *A performative approach to ritual*. London: Oxford University Press, 1979. 169 p.

TEDLOCK, Dennis. The Analogical Tradition and the Emergence of a Dialogical Anthropology. *Journal Of Anthropological Research*, [s.l.], v. 35, n. 4, p.387-400, dez. 1979. University of Chicago Press. <http://dx.doi.org/10.1086/jar.35.4.3629537>. Disponível em: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/abs/10.1086/jar.35.4.3629537>. Acesso em: 07 ago. 2018.

TEDLOCK, Dennis. Preguntas concernientes a la antropología dialógica. In: GEERTZ, Clifford; CLIFFORD, James. *El surgimiento de la antropología posmoderna*. 6. ed. Barcelona: Gedisa, 2008. Cap. 7. p. 275-288.

THEODORO, Helena. *Iansã: Rainha dos Ventos e Tempestades*. Rio de Janeiro: Pallas, 2010. 164 p.

TURNER, V. W. *Schism and Continuity in an African Society: A Study of Ndembu Village Life*. Manchester: University Of Manchester, 1957. 352 p.

TURNER, V. W. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974 [1969]. 245 p.

TURNER, V. W. *Revelation and Divination in Ndembu Ritual*. Ithaca: Cornell University Press, 1975. 352 p.

TURNER, V. W. *The drums of affliction: a study of religious processes among the Ndembu of Zambia*. Ithaca: Cornell University Press, 1981 [1968]. 326 p.

TURNER, Victor. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: Paj Publications, 1982. 127 p.

TURNER, Victor W. Dewey, Dilthey, and Drama: An Essay in the Anthropology of Experience. In: TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. *Anthropology of experience*. Illinois: University Of Illinois Press, 1986. Cap. 2. p. 33-44.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance*. 2. ed. New York: Paj Publications, 1988. 185 p.

TURNER, V. W. *Floresta de símbolos: aspectos do Ritual Ndembu*. Niterói: Eduff, 2005 [1967].

TURNER, V. W. *Dramas, campos e metáforas: ação simbólica na sociedade humana*. Niterói: Eduff, 2008 [1974].

VANSINA, Jan. A tradição oral e sua metodologia. In: SILVÉRIO, Valter Roberto; UNESCO. *História geral da África: Metodologia e pré-história da África*. 2. ed. Brasília: Unesco, 2010. Cap. 7. p. 139-166.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. 3. ed. São Paulo: Corrupio, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o Culto aos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. 2. ed. São Paulo: Edusp, 2000. 616 p. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura.

ZARTH, Paulo Afonso. *Do arcaico ao moderno: o Rio Grande do Sul agrário do século XIX*. Ijuí: Ed. Unijuí, 2002.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. São Paulo: Hucitec, 1997. 323 p.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: EDUC, 2000. 137 p.

WEISS, Raquel Andrade. Efervescência, dinamogenia e a ontogênese social do sagrado. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 19, n. 1, p. 157-179, Apr. 2013. Disponível em:

http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132013000100006&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 03 June 2019.
<http://dx.doi.org/10.1590/S0104-93132013000100006>.

WILSON, Monica. Nyakyusa ritual and symbolism. *American Anthropologist: New Series*, v. 56, n. 2, p. 228-241, Part 1, Apr. 1954.

ANEXOS**ANEXO A - TERMO DE CONSENTIMENTO ILÊ KABINDA KAMUKA TUBADE****TERMO DE CONSENTIMENTO**

Eu, Marcos César Régis, brasileiro, 50 anos, solteiro, sacerdote orixaista do Ilê Kabinda Kamuka Tubadê, RG 104.166.1636, estou sendo convidado a participar de um estudo denominado preliminarmente como "A influência do Mito": estudo etnográfico do Batuque Sul-rio-grandense, referente a pesquisa de mestrado acadêmico em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, cujo objetivo é analisar como os rituais do Batuque sul-rio-grandense articulam elementos das narrativas mitológicas africanas, em particular as de origem iorubá.

A minha participação no referido estudo será no sentido de conceder entrevistas e explicações sobre o Batuque, permitindo também a observação direta das cerimônias e rituais em conformidade com a ocasião. Recebi, por outro lado, os esclarecimentos necessários sobre a pesquisa, ciente da ausência de riscos decorrentes do estudo, levando-se em conta que é uma pesquisa de caráter antropológico.

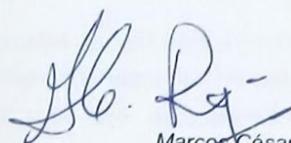
Autorizo o uso do meu nome bem como do Ilê Kabinda Kamuka Tubadê, assim como o registro fotográfico e/ou gravação audiovisual em conformidade com a ocasião, inclusive em publicações decorrentes da pesquisa. Estou ciente de que minha privacidade será respeitada se eu assim o desejar. Neste caso, meu nome ou qualquer outro dado ou elemento que possa, de qualquer forma, me identificar, será mantido em sigilo.

Também fui informado de que posso me recusar a participar do estudo, ou retirar meu consentimento a qualquer momento, sem precisar justificar, e de, por desejar sair da pesquisa, não sofrerei qualquer prejuízo à assistência que venho recebendo. Os pesquisadores envolvidos com o referido projeto são: Carina Monteiro Dias, mestrande em no Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul e Prof. Dr. Rafael José dos Santos, orientador da pesquisa, docente da Universidade de Caxias do Sul e com eles poderei manter contato pelos telefones 54 99104-2799 e 54 99170-6461. É assegurada a assistência durante toda pesquisa, bem como me é garantido o livre acesso a todas as informações e esclarecimentos adicionais sobre o estudo e suas conseqüências, enfim, tudo o que eu queira saber antes, durante e depois da minha participação.

Enfim, tendo sido orientado quanto ao teor de todo o aqui mencionado e compreendido a natureza e o objetivo do já referido estudo, manifesto meu livre consentimento em participar, estando totalmente ciente de que não há nenhum valor econômico, a receber ou a pagar, por minha participação.

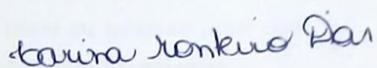
Em caso de reclamação ou qualquer tipo de denúncia sobre este estudo devo ligar para o Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, 54 3218-2620.

Caxias do Sul, 24 de setembro de 2017.



Marcos César Regis

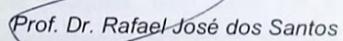
Sacerdote do Ilê Kabinda Kamucá Tubade



Carina Monteiro Dias

Pesquisadora/Mestranda em Letras e Cultura

Universidade de Caxias do Sul



Prof. Dr. Rafael José dos Santos

Universidade de Caxias do Sul

ANEXO B - TERMO DE CONSENTIMENTO - FALA LUCAS DE OXALÁ

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO: FALA/IMAGEM DOS INTERLOCUTORES¹

Eu, LUCAS FERRANDO LOPEZ, portador do CPF nº 007068620-31, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao projeto de pesquisa intitulado "*Quando o mito ganha corpo e voz: estudo da performance ritual no Batuque sul-rio-grandense*" desenvolvido por Carina Monteiro Dias, aluna do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura, da Universidade de Caxias do Sul.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por pelo *Prof. Rafael José dos Santos*, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº (54) 3218-2620. Afirmo que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é *analisar de que forma a performance ritual realizada durante o xirê de Batuque pode expressar elementos das narrativas míticas iorubás*.

Minha colaboração se fará de forma espontânea, por meio de:

faça referente a elaboração das fontes.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse(a) estudo / pesquisa / programa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Caxias do Sul, 0 de junho de 2019

Lucas Ferrando Lopez
Assinatura do(a) participante

Carina Monteiro Dias
Assinatura da pesquisadora

¹ Termo elaborado por Carina Monteiro Dias.

ANEXO C - TERMO DE CONSENTIMENTO - IMAGEM

**TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO:
FALA/IMAGEM DOS INTERLOCUTORES¹**

Eu, Maicon André André de Farias portador do CPF nº 99292399087, declaro, por meio deste termo, que concordei em ser entrevistado(a) e/ou participar na pesquisa de campo referente ao projeto de pesquisa intitulado "*Quando o mito ganha corpo e voz: estudo da performance ritual no Batuque sul-rio-grandense*" desenvolvido por Carina Monteiro Dias, aluna do Programa de Pós-graduação em Letras e Cultura, da Universidade de Caxias do Sul.

Fui informado(a), ainda, de que a pesquisa é orientada por pelo *Prof. Rafael José dos Santos*, a quem poderei contatar / consultar a qualquer momento que julgar necessário através do telefone nº (54) 3218-2620. Afirmando que aceitei participar por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro ou ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da pesquisa.

Fui informado(a) dos objetivos estritamente acadêmicos do estudo, que, em linhas gerais é *analisar de que forma a performance ritual realizada durante o xirê de Batuque pode expressar elementos das narrativas míticas iorubás*.

Minha colaboração se fará de forma espontânea, por meio de:

foto do momento da dança.

Fui ainda informado(a) de que posso me retirar desse(a) estudo / pesquisa / programa a qualquer momento, sem prejuízo para meu acompanhamento ou sofrer quaisquer sanções ou constrangimentos. Atesto recebimento de uma cópia assinada deste Termo de Consentimento Livre e Esclarecido.

Caxias do Sul, 10 de junho de 2019.

Maicon André André de Farias
Assinatura do(a) participante

Carina Monteiro Dias
Assinatura da pesquisadora

¹ Termo elaborado por Carina Monteiro Dias.