



Universidade do Estado do Rio de Janeiro
Centro de Educação e Humanidades
Instituto de Psicologia

Lucia Maria Alves de Oliveira

**A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos
Candomblés Nagô**

Rio de Janeiro
2014

Lucia Maria Alves de Oliveira

A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos Candomblés Nagô



Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientador: Prof. Dr. Ricardo Vieiralves de Castro

Rio de Janeiro

2014

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ / REDE SIRIUS / BIBLIOTECA CEH/A

O48 Oliveira, Lucia Maria Alves de.
A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos Candomblés
Nagô / Lucia Maria Alves de Oliveira. – 2014.
85 f.

Orientador: Ricardo Veiralves de Castro.
Tese (Doutorado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
Instituto de Psicologia.

1. Representações sociais– Teses. 2. Dança – Teses. 3. Candomblé
– Teses. I. Castro, Ricardo Veiralves de. II. Universidade do Estado do
Rio de Janeiro. Instituto de Psicologia. III. Título.

es CDU 316.6::2-536.6

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

Assinatura

Data

Lucia Maria Alves de Oliveira

A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos Candomblés Nagô

Tese apresentada como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Psicologia Social, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Psicologia Social

Aprovado em 30 de setembro de 2014.

Banca Examinadora:

Prof. Dr. Ricardo Vieiralves de Castro (Orientador)
Instituto de Psicologia - UERJ

Prof. Dr. Marcelo Henrique da Costa
Universidade Veiga de Almeida - UVA

Prof. Dr. Renato Cesar Möller
Fundação Cesgranrio

Prof. Dr. Carlos Elias Barroso Pimentel
Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ

Prof. Dr. Luiz Fernando Rangel Tura
Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ

Rio de Janeiro

2014

DEDICATÓRIA

Aos meus pais, e à minha filha, Rosa Maria, a Flor mais linda do meu Jardim.

AGRADECIMENTO

Aos meus Pais Nonato e Zezé (*in memoriam*), por me ensinarem “a *nunca abrir mão da alegria de viver*”.

Ao Prof. Eduardo Viana (*in memoriam*) pelo incentivo, mas sobretudo pelo carinho.

Ao Professor Carlos Elias Pimentel, a gratidão por acompanhar meus passos.

Às minhas irmãs Eliana e Luciana, simplesmente, por sermos.

Ao meu cunhado Amauri Wanzeler, por cumprir tão bem, o papel de irmão.

Aos queridos amigos, Edson Chianca e Ronaldo Melo, pelo cuidado, carinho e fidelidade.

Ao meu companheiro Bruno Cordeiro, pela leveza que trouxe à minha vida.

RESUMO

OLIVEIRA, Lucia Maria Alves de. **A Dança dos Orixás e suas Representações Sociais nos Candomblés Nagô**. 2014. 85 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

A presente tese tem como objetivo central a identificação e análise das representações sociais dos Orixás, a partir do compartilhamento social ocorrido em relação à dança dos Orixás nos ritos e nas festas de candomblé. O candomblé é uma religião de matriz africana, instituída no Brasil a partir da escravidão e tem com um de seus elementos centrais de sua estrutura teológica ritos e festas onde ocorrem incorporações ou transe de adeptos. Nestas festas e ritos, o transe se manifesta através das danças dos Orixás, onde o adepto desta prática religiosa ao incorporar o Orixá dança com as palavras cantadas e ao som da orquestra de atabaque. A metodologia utilizada foi a da observação sistemática, uma derivação do método etnográfico clássico aplicado à psicologia social. Foram observados 10 terreiros de candomblé de rito Keto na região metropolitana do Rio de Janeiro, em um período que se estendeu de antes da festa, durante a festa e o rito e o pós-festa. As observações foram categorizada de acordo com os objetivos desta tese sob duas grande categorias classificatórias: a estética e o movimento. As observações foram reduzidas a identificação do compartilhamento social existente sobre a dança dos Orixás entre os adeptos do candomblé e que participaram das festas e dos ritos. Os referenciais teóricos utilizados foram a teoria das representações sociais, assim como foi desenvolvida por Moscovici e Jodelet, e os estudos antropológicos brasileiros sobre o candomblé. O candomblé é uma religião que tem muitos interditos relacionados ao compartilhamento e a exposição dos ritos e fundamentos religiosos. A dança dos Orixás constituiu um objeto privilegiado para a identificação das representações sociais porque permite o compartilhamento social explícito no comentário estético que os adeptos daquela religião são permitidos a fazer. Estes comentários estéticos, apesar de condensados e lacônicos, são elementos centrais para a identificação do Orixá e para o estabelecimento de modos de vida, de códigos hermenêuticos e de relacionamento interpessoal na comunidade de candomblé. As observações foram discriminadas e analisadas e chegou-se a conclusão de que a dança dos Orixás é um processo central para a constituição de representações sociais sobre os Orixás porque permite o compartilhamento social que não transgride o segredo e o interdito. As representações do Orixá estão diretamente vinculadas ao conceito de que há uma transmutação do sujeito da vigília na incorporação e que este fenômeno é o indicador objetivo de que na incorporação há Orixá e que aquele sujeito da vigília não permanece.

Palavras-chave: Candomblé. Representação social. Dança.

ABSTRACT

OLIVEIRA, Lucia Maria Alves de. **Dance of the Orishas and their Social Representations in Candomblé Nago**. 2014. 85 f. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Instituto de Psicologia, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

This thesis has as its central objective the identification and analysis of social representations of Orishas, from social sharing occurred in relation to the dance of the Orishas in the rites and festivals of Candomblé. Candomblé is a religion of African origin, established in Brazil since slavery and has one of its core elements of his theological framework rites and festivals where mergers or trances occur fans. In these festivals and rites, the trance manifests itself through the dances of the Orishas, where the adept of this religious practice to incorporate the Orisha dance with sung words and the sound of the orchestra atabaque. The methodology used was the systematic observation, a derivation of the classic ethnographic method applied social psychology. 10 Candomblé Ketu rite were observed in the metropolitan region of Rio de Janeiro, in a period that lasted from before the party, during the party and the rite and the after-party. Observations were categorized according to the objectives of this thesis in two major classificatory categories: aesthetics and movement. The observations to identify the existing social sharing were reduced on the dance Orishas among followers of Candomblé and who participated in the festivities and rites. The theoretical framework used was the theory of social representations, as it was developed by Moscovici and Jodelet, and anthropological studies on Brazilian Candomblé. Candomblé is a religion that has many prohibitions related to sharing and exposing the rites and religious foundations. The Dance of the Orishas constituted a privileged object for identification of social representations because they allow explicit sharing social comment on the aesthetic that fans of that religion are allowed to do. These aesthetic comments, although condensed and laconic, are central to the identification of the Orisha and the establishment of livelihoods, hermeneutic codes and interpersonal relationship in the Candomblé community. The observations were broken down and analyzed and came to the conclusion that the dance of the Orishas is a central process for the formation of social representations of Orishas because it allows social sharing that does not infringe the secret and forbidden. The representations of the Orisha are directly linked to the concept that there is a transmutation of the subject in the wake of the merger and that this phenomenon is the objective indicator that the merger there Orisha and that guy does not remain vigil.

Keywords: Candomblé. Social Representation. Dance.

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO.....	8
1	O CANDOMBLÉ NO BRASIL E NO RIO DE JANEIRO.....	12
1.1	Dos Calundus aos Candomblés.....	16
1.2	Os primeiros candomblés: uma tentativa de nota histórica sobre a formação do candomblé baiano.....	19
1.3	A difusão do candomblé e os primeiros candomblés do Rio de Janeiro.....	21
2	DANÇA, CORPOREIDADE E POSSESSÃO – O LUGAR DA DANÇA NO CANDOMBLÉ.....	24
3	A DANÇA DOS ORIXÁS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS.....	35
4	A DANÇA DOS ORIXÁS.....	42
4.1	Metodologia.....	42
4.1.1	<u>Estética, ou nem sempre ocorre o que estava previsto.....</u>	47
4.1.2	<u>Movimento, ou aqui há Axé.....</u>	57
4.1.3	<u>A dança dos Orixás e as representações sociais.....</u>	69
	CONCLUSÃO.....	75
	REFERÊNCIAS.....	78

INTRODUÇÃO

Ao escolher como objeto de pesquisa algo situado no domínio da religião, tentamos buscar o que este campo da experiência humana tem de mais intenso e inquietante: revelar as estruturas mais profundas do comportamento humano. Além disso, como os aspectos simbólicos conformam as atitudes humanas e estes orientam a ação dos sujeitos no mundo. Desta maneira, possuem uma relação de dupla entrada com as práticas e representações sociais.

Em verdade, o que buscamos com esta pesquisa é compreender a relação de dupla entrada, onde as representações nutrem às práticas e as práticas às representações. De modo a criar um universo de sentido no qual os agentes sociais constroem sua realidade a partir de idéias, numa relação que não opõe mundo natural / mundo sobrenatural. Mas uma relação de pura imanência, fundada numa presença constante dos deuses e divindades na vida cotidiana.

A dança de possessão no candomblé permite, portanto, viver de modo pleno essa relação entre homens e divindades integrando duas partes que, em princípio, se apresentam como distintas e separadas, mas que são de certo modo integradas através dos sujeitos e dos objetos.¹

Quando Durkheim escreve “As Formas Elementares da Vida Religiosa”, ele nos coloca diante da religião como elemento de coesão social e base fundamental do próprio tecido social. As representações sociais no campo da religião permitem-nos acessar a alguns elementos essenciais da construção da realidade e das percepções dos agentes sobre estes universos de interação. A religião constitui-se numa janela privilegiada para observar a forma que as pessoas constroem sua realidade, à medida que ela informa não apenas os aspectos

¹ Em verdade, trabalhos como os de Sansi-Roca (2009) e Goldman (2009) e, sobretudo, as idéias de Bruno Latour (2002) sobre o papel dos fetiches nas religiões afro-brasileiras impõem uma reflexão sobre o papel dos objetos e sua capacidade de atuar sobre o mundo, recuperando noções importantes que se encontram na obra de Walter Benjamin ao falar da reprodutibilidade da obra de arte. Estes objetos da religião, tal como a obra de arte de Benjamin, seriam dotados de uma aura e poder específicos que lhes permite agir no/sobre o mundo e, conforme Latour, mais do que isso, tornar-se autônomas diante de seus criadores.

morais ou culturais, mas como na concepção de Marcel Mauss, a religião é um “fato social total”.²

Ao escolher dois aspectos essenciais do candomblé como eixo preferencial de compreensão das representações sociais, no domínio das religiões afro-brasileiras, a dança e a possessão, procura-se privilegiar a percepção da forma como as pessoas apreendem a relação entre homens/divindades ou, no caso específico, entre adeptos iniciados e orixás, estabelecendo uma relação de imanência com o sagrado.

É forçoso, no entanto, reconhecer que a distinção clássica operada por Durkheim (1996) e por Eliade (1999) entre sagrado e profano não faça sentido absoluto no caso em questão, senão pelo seu valor heurístico. Em outras palavras, os adeptos do candomblé podem não fazer essa distinção de modo claro e absoluto, à medida que todo o tempo a realidade vivida por estes agentes sociais seja atravessada pela presença constante das divindades/orixás e que estes participem de modo ativo e constante do cotidiano das pessoas.

Em verdade, ao admitir que os orixás ao mesmo tempo sejam entes humanos/ancestrais e não humanos/forças da natureza, os limites entre natureza e cultura são administrados de maneira muito distinta e passam a admitir variações diversas no campo da dicotomia natureza/cultura. Por outro lado, há o pensamento de que a relação entre o adepto e seu orixá é fruto de uma permanente construção comunicada através da ideia de “fazer o santo”. O “santo feito” é aquele que nasce do processo de iniciação. No entanto, a respeito da denominação comum utilizar a expressão “fazer o santo”, e as representações em torno disto dão conta de que a passagem pela iniciação marca uma nova etapa da relação entre o adepto e o orixá, marcada por uma permanente renovação do vínculo estabelecido com a iniciação através das “obrigações”. Estas obrigações sugerem que o santo vai sendo construído processualmente.

Conforme sugere Sansi (2009):

De facto, no candomblé os “santos” são construídos como agentes autónomos, enquanto os filhos-de-santo se constroem a si mesmos como pessoas. “Fazer o santo” é um processo de construção da pessoa

² O conceito de fato social total ou pleno parte do princípio de que há fatos que reúnem as diversas instâncias da vida social, a política, a economia, a moral, as leis e regras sociais, etc., de tal modo a possibilitar uma compreensão mais profunda do modo através do qual os indivíduos interagem em sociedade (Mauss, 2002).

em relação com os espíritos que incorpora, como mostrou Goldman (1985), e o “outro corpo” destes espíritos, os altares (assentos) (Sansi, 2005). (SANSI, 2009: 140)

Sansi ressalta, apoiado nas ideias de Goldman (1985), que não apenas o santo “é feito”, mas a pessoa também vai “se fazendo”, sendo construída como sujeito que atua no mundo. Fazer o santo é, de certo modo, fazer-se a si mesmo. Embora no candomblé seja sempre muito importante manter a distinção entre o orixá e seu “cavalo”. Aliás, este será o ponto que vamos destacar ao longo deste trabalho: a construção ritual da pessoa e as representações em torno desta ideia. Escolhemos a dança de possessão como elemento que revela um nível das representações sociais mais profundos, uma dimensão fundamental da pessoa e das relações sociais no âmbito de um terreiro de candomblé.

A tese se refere a uma relação entre dança, corporeidade e possessão, o título tenta sugerir uma percepção singular do corpo e da dança nos candomblés, através de suas representações sociais. Proponho investigar as representações sociais da dança no candomblé

Paulatinamente, pela observância das diferenças na forma do culto e na natureza das divindades adotadas, o candomblé brasileiro foi sendo subdividido em diferentes nações. A definição de uma nação acontece pela interação desenvolvida entre as diferentes experiências religiosas trazidas da África.

A pureza ou fidelidade junto às matrizes africanas determinam uma disputa de legitimidade que encobre o desenvolvimento histórico das nações do candomblé. Nenhuma prova documental, até hoje, sugeriu que as religiões trazidas da África tenham sido fielmente preservadas pelos escravos deslocados até o Brasil. O que de fato se observa é que várias pessoas de ascendência não africana participaram da estruturação e do desenvolvimento do candomblé.

No primeiro capítulo, foi realizada uma breve pesquisa acerca do Candomblé no Brasil e no Rio de Janeiro. Do ponto de vista histórico, a organização do candomblé no Brasil está visivelmente próxima ao processo histórico que resultou no espalhamento dos negros pelo território. Ao longo dos séculos, a predominância e as experiências de diferentes agrupamentos negros pelo país resultaram na formulação múltipla das religiões de influência africana.

No capítulo dois, fiz uma abordagem teórica, mostrando a importância, e o lugar da dança dentro do Candomblé. Articulando o papel da música e da dança

durante os rituais e a possessão. Se a música não parece possuir, por si mesma, uma função determinante na entrada do transe, o movimento do corpo delimita um espaço que o filósofo José GIL (1985) chama de “espaço do corpo”- que facilita a produção do estado de possessão.

Há um pressuposto que diz respeito ao fato de que o candomblé possui, sobretudo, uma dimensão performativa, que se realiza através das danças, nas festas públicas.

No capítulo terceiro, falamos sobre danças e representações sociais no sentido de relacionar as dimensões do corpo e da possessão, dentro das religiões afro-brasileiras. Assim, dialogamos com a Psicologia Social informando as formas de conhecer e de construir a realidade social no candomblé e suas articulações com a sociedade.

No quarto capítulo, apresentamos casos relacionados a dança e possessão vivenciados por adeptos de candomblé estabelecendo a relação entre o movimento e a transmissão de energias sagradas. Por outro lado, entre a dança das divindades e a fixação do estado de possessão.

Na conclusão, sugerimos, portanto, que corpo é o lugar privilegiado da manifestação destas representações. Neste sentido, as técnicas corporais e a noção de pessoa estarão em constante diálogo dentro desta instância corpórea, que integra e centraliza todas as ideias e representações sociais.

Neste sentido, creio que podemos encontrar na Psicologia Social o terreno ideal para o desenvolvimento de um diálogo transdisciplinar, integrando domínios de conhecimento.

1 O CANDOMBLÉ NO BRASIL E NO RIO DE JANEIRO

Vasta literatura procura tratar das tradições afro-religiosas na Bahia, fonte primordial do assim chamado candomblé jeje-nagô. Convencionou-se chamar de “complexo cultural jeje-nagô” (SANTOS, 1977), o conjunto dos grupos religiosos de matriz africana no Brasil, cujas tradições seriam originárias das regiões que hoje correspondem à Nigéria, ao Togo e ao Benim, o antigo Daomé. A transferência massiva de contingentes de escravos oriundos desta região para a Bahia e o Maranhão, foi essencial para estabelecer estreitas ligações culturais entre as práticas daquela região da África com aquilo que veio se desenvolver particularmente nestas duas regiões do Brasil, de onde, num processo de diáspora interna, espalharam-se por outras regiões do país.

Embora seja termo dicionarizado no Brasil, é forçoso notar que as definições sejam vagas e pouco informativas e, por esta razão, quando pesquisado na Merriam-Webster’s Encyclopedia of World Religions, o termo candomblé é tratado como uma forma regionalizada de uma suposta tradição religiosa afro-brasileira denominada, de forma vaga, como “macumba”. Conforme a obra:

“CANDOMBLÉ \ˈkän-döm-blä\, local name in Bahia state, Brazil, for the Brazilian MACUMBA tradition”. (1999: 179)

Mais adiante, observamos, no mesmo dicionário, a definição de “macumba”:

MACUMBA \ mə-ˈkum-bə\ Afro-Brazilian religion that characterized by a marked syncretism of traditional African religions, European culture, Brazilian spiritualism, and Roman Catholicism. Of several Macumba sects the most importante are Candomblé and Umbanda. African elements in Macumba rituals include an outdoor ceremonial site, the sacrifice of animals (such as cocks), spirit offerings (such as candles, cigars and flowers), and ritual dances.(...) Candomblé, practiced in Bahia, is considered the most African of Macumba sects(...). (1999: 675)

É curioso que a despeito de vasta tradição intelectual voltada ao estudo das religiões negras no Brasil, que remonta à obra pioneira de Nina Rodrigues e aos trabalhos seminais de Arthur Ramos e, posteriormente de Edison Carneiro,

paira ainda sobre as formas religiosas afro-brasileiras um véu de desconhecimento e exotismo. Véu que oblitera uma compreensão mais aguda do papel destas na formação de nossa sociedade e culturas. Tratadas frequentemente como folclore, a definição da Merriam-Webster's corrobora essa percepção, estas religiões ainda padecem de uma marginalização e escárnio por parte da sociedade abrangente.

De certo modo, se de um lado os primeiros estudos de Nina Rodrigues contribuíram significativamente para a construção de um vasto inventário das tradições e costumes das populações de escravos e descendentes de escravos da Bahia, de outro ela contribuiu também para reforçar estereótipos e para marginalizar estas tradições como sinais de um atraso mental e cultural das populações negras do Brasil. Este quadro passa a ser melhor nuançado com os trabalhos de Arthur Ramos e Manuel Diegues, particularmente pelos esforços do primeiro em romper com a teorias raciais que tanto influenciaram a obra de Nina Rodrigues.

Outro dado relevante neste quadro é o fato de que tais estudos foram inicialmente atravessados pelo viés da Medicina e, conseqüentemente, por toda uma tradição de estudos ligados às teorias do racismo científico do fim do século XIX. O que contribuiu fortemente para obliterar o sentido mais profundo das tradições religiosas africanas, e a sofisticação que representava este conjunto de ideias no plano da formação da sociedade brasileira. Por outro lado, ao considerar os negros iorubas mais desenvolvidos em termos intelectuais que grupos de origem banto, considerados menos evoluídos pela “ciência” da época, foi possível reunir um conjunto significativo de tradições religiosas, costumes e ideias que foram essenciais para chegarmos ao estado atual dos estudos sobre a história das tradições religiosas africanas na Bahia.

Conforme o intenso debate travado em torno do papel dos nagôs da Bahia e dos intelectuais, que ao privilegiar estes grupos, acabaram produzindo um suposto “colonialismo interno” ou um “imperialismo nagô” sobre os demais grupos de populações africanas, impondo como modelo o culto nagô: tema vastamente discutido em trabalhos como os de Dantas (1988), Serra (1995) e Capone (2005). A definição própria do que seria *candomblé*, palavra de origem banto, se confundiu com o rito nagô, conforme observamos nas obras de Bastide (1958,

1971, 1973), Santos (1977), Verger (1981), Barros (1993), Lima (2003), Baptista (2006), entre outros autores.

Isto não significa, realmente, que esta relação metonímica entre o culto nagô (ou chamado ainda de jeje-nagô) e o significado do termo candomblé possa suprimir a existência de outros modelos de culto e de formas diversificadas do culto aos orixás africanos no Brasil. Cultos que reúnem uma gama de formas religiosas e de processos de hibridização cultural, nos termos propostos por Laplantine e Nous, e que foram produzidos no país através dos contatos das populações africanas com os diversos grupos culturais daqui e na própria África. De certo modo, estes processos de fusão e síntese cultural já vinham ocorrendo desde a África, através de relações comerciais, alianças e guerras, sugerindo uma grande plasticidade destas formas religiosas, o que garantiu, de um lado a sua sobrevivência, e de outro, os processos de transformação que resultaram nos diversos cultos que encontramos no Brasil.

Logo, ao cruzar o Atlântico, os deuses d'África e seus seguidores há muito vinham estabelecendo novos cultos que culminaram na forma assumida pelo que se conhece como candomblé no Brasil. Portanto, uma definição de candomblé, poderia corresponder, ao que propõe Vivaldo da Costa Lima:

“(...) o termo candomblé, abonado pelos modernos dicionários da língua e na vasta literatura etnográfica, é de uso corrente na área lingüística da Bahia para designar os grupos religiosos caracterizados por um sistema de crenças em divindades chamadas santos ou orixás e associados ao fenômeno da possessão ou do transe místico (...). O significado do termo, entretanto, deixando à parte sua discutida etimologia, estende-se ao corpus ideológico do grupo, seus mitos, rituais e ética, ao próprio local onde as cerimônias religiosas destes grupos são praticadas, quando então, candomblé é sinônimo de terreiro, casa de santo, de roça.” (Lima, 2003: 17)

Esta definição procura, de certa forma, circunscrever o universo ao qual o termo candomblé se aplicaria, reverberando as críticas a um suposto “imperialismo nagô”, a extensão desta definição aos cultos Mina-Jeje do Maranhão e aos grupos bantos, retratados de maneira tão original e pioneira pelo trabalho de Edison Carneiro. Autor que, ao descrever suas tradições em “Negros Bantos” (1937) e “Candomblés da Bahia” (1948) e, em particular, na obra de Ruth Landes (1967), começa a sugerir uma aproximação maior com cultos mais sincréticos, colocando em xeque o modelo de “pureza” africana exaltado nos

trabalhos de Roger Bastide, e de “sobrevivências africanas”, nas obras de Melville Herskovits.

Embora a discussão tenha assumido um caráter de polêmica e servido de espaço para a elaboração de reputações e de descrédito acadêmico, a discussão do ponto de vista dos praticantes destas religiões é bizantina. Barros, Vogel e Mello (1993), ao descrever o mercado como parte do processo ritual – nos termos em que este é pensado por Victor Turner (1974) – do candomblé, que culmina com o dia de apresentação pública de um novo iniciado e a romaria, nos apresentam o candomblé como uma verdadeira sociedade de corte (Elias, 1969). Sociedade onde *ketus*, *jejes*, *efons*, *ijexás* ou *angolas* ³, reconhecem-se mutuamente, guardando as devidas distâncias culturais necessárias à preservação de suas identidades e particularidades rituais.

Há ainda que se discutir a questão das fontes históricas e das referências sobre como os candomblés viriam a assumir a forma de culto que hoje identificamos como aquela que teria sido legada e transmitida oralmente por quase quatro séculos no Brasil. Ou ainda da forma originária que, segundo as diversas narrativas, teria sido instaurada na Bahia através da sacerdotisa do culto de Xangô da cidade de Ketu, uma africana livre chamada Iyanassô que, ao lado de duas outras mulheres, Iyakalá e Iyadetá, e de certo Bangboşe Obitiko, teriam fundado a primeira casa de culto que se denominou candomblé: o *Ile Aşe Airá Intilé*, que viria a ser conhecido como a Casa Branca do Engenho Velho.

As diversas controvérsias em torno desta narrativa nos permitem tratá-las como um mito, no seu sentido forte, conforme sugere Lévi-Strauss, ao pensar os mitos não como narrativas destituídas de um sentido lógico ou desprovidas de racionalidade, mas pelo contrário, olhá-las como uma estrutura profunda em torno da qual se constroem conceitos e ideias. Ou ainda no tratamento daquilo que chamamos de “história oral”, ao imaginar que esta não lida com “fatos em estado bruto”, mas que trata estes como construções culturais, conforme sugere Renato Rosaldo, perseguindo não os “fatos em si”, mas seus significados culturais e como estes atuam para estruturar formas culturais no presente, conectadas com esse legado através da tradição oral.

³ Os distintos grupos do candomblé apresentam-se como “nações” numa referência a uma suposta origem étnica de suas tradições religiosas. Procurarei desenvolver estas questões mais adiante.

Conforme propõe Neiburg (1997), ao olhar para os mitos e sua relação com a história, segundo Lévi-Strauss, a força do mito consiste em estabelecer uma relação simultânea entre passado, presente e futuro, como uma “dupla estrutura, ao mesmo tempo histórica e radicalmente anti-histórica” (Neiburg, 1997:86). É nesta chave que precisamos compreender como os chamados “calundus” podem ser uma fonte primordial para o estudo dos primeiros candomblés. Acompanhando a sugestão de J. J. Reis (1988), podemos admitir que as reconstruções históricas são sempre aproximações bem informadas, quase sempre corroboradas por relatos orais que permitem olhar retrospectivamente, sem com isso demandar uma precisão absoluta.

Reis (1988) procede desta forma, por exemplo, ao associar fontes documentais com elementos da tradição oral, apostando na maleabilidade e na capacidade de adaptação das populações escravas à situação de dominação, para empreender a construção de uma história possível das tradições religiosas dos africanos na Bahia e das formas de resistência destes à escravidão. Neste sentido, os documentos referentes à invasão de um calundu no Recôncavo Baiano permitem ao autor elaborar uma compreensão da forma e estrutura de culto das tradições religiosas mais antigas na Bahia.

1.1 Dos Calundus aos Candomblés

Estabelecer linhas diretas entre as formações iniciais das religiões dos escravos africanos no Brasil e a formas atuais encontradas tanto na África, quanto no continente americano, é uma perigosa tentação que pode comprometer a credibilidade de muitos estudos sérios e aprofundados sobre as religiões afro-brasileiras em geral.

No caso do candomblé, em particular, sobretudo em função de sua força simbólica como elemento chave de um conjunto de traços da herança africana no Brasil, e também pela tradição dos estudos sobre as populações negras no país, procuramos ressaltar antes um sistema simbólico mais elaborado, como sugeriam Nina Rodrigues e Arthur Ramos, e depois como sinal de diversas “permanências em estado puro” de tradições religiosas tipicamente africanas, como vemos

principalmente em Roger Bastide, imaginar que os primeiros calundus seriam uma forma primitiva dos candomblés é uma bela hipótese que esbarraria em algumas fragilidades historiográficas.

No entanto, olhar para os velhos calundus e para a forma que são retratados em processos ou na imprensa através da documentação histórica, ajuda a compreender os caminhos da organização e da luta dos escravos pela liberdade e pela afirmação de suas tradições culturais. É desta forma que o trabalho de Reis (1998) nos ajuda a compreender estas primeiras organizações religiosas de populações africanas no Brasil. Por outro lado, é também a partir destes registros que tomamos contato com os primeiros estigmas e preconceitos associados às religiões de matriz africana no Brasil.

Laura Mello e Souza (2002), inspirada pelo minucioso trabalho de etnohistória de Luiz Mott (1993), sugere que os calundus, antes de serem formas embrionárias do culto nagô baiano, imagina que estes sejam formações que se situariam numa zona nebulosa que precede a formação dos terreiros, operando basicamente num campo mais próximo da feitiçaria. A hipótese tentadora apresentada por tal estudo, no entanto, pode padecer de certa visão evolucionária das formas religiosas, utilizando a classificação típica que situa certas práticas embrionárias no terreno da feitiçaria antes de se organizar sob a forma de religião instituída.

Se inicialmente percebia a autora algo que teria sido muito próximo do que descreve João do Rio em seu “Religiões do Rio” como a “macumba carioca”, os calundus seriam a forma prototípica dos candomblés angola – sobretudo, com base nas descrições documentais presentes nos autos da Inquisição – ou mesmo da umbanda mais tradicional, vindo depois incorporar em suas práticas o sistema organizado pelos ioruba da Bahia. Ao abandonar essa hipótese, refugiando-se em terreno seguro do ponto de vista analítico, a autora reduz seu grau de inferência sobre hipóteses históricas, sugerindo que, estas formações, seriam apenas grupos reunidos em torno de um sacerdote/feiticeiro, sem constituir um corpus religioso e redes de afiliação e cooptação de adeptos, mas essencialmente de “clientes” para o serviço de venda de sortilégios e adivinhações.

Através de uma citação de Gregório de Matos, os estudos relacionados com os calundus – sobretudo do já citado João José Reis(1988), estabelecemos um nexos interessante entre calundu e revolta escrava, mais precisamente os

quilombos, levando dicionaristas consagrados e folcloristas como Câmara Cascudo a reconhecê-los, não apenas como forma religiosa, mas como movimento de resistência à escravidão. Possivelmente Roger Bastide(2001) foi o primeiro a perceber esta relação, sugerindo que os africanos e seus descendentes preservavam “valores vitais herdados dos antepassados, procurando inclusive reconstituí-los, seja no segredo dos calundus, seja no isolamento armado dos quilombos”. Os calundus não seriam, portanto, apenas “religião”, mas também algo em torno do qual se organizariam formas de luta. Reis (1988) percebe esta relação: “Nada é dito explicitamente no documento, mas religião negra e resistência (inclusive revoltas) eram frequentemente vistas em combinação pelas autoridades e senhores de escravos”.

Laura Melo e Souza(2002) utilizando passagens literárias também reforça, inspirada pelos estudos de Câmara Cascudo, o que chama de “antiguidade e regularidade das religiões africanas em solo brasileiro”, abandonando, porém, a tese inicial onde trata os calundus como forma prototípica dos candomblés, mas reiterando a importância destes na compreensão das formas assumidas pela religião dos africanos escravizados no Brasil.

Se de fato não podemos traçar uma linha evolutiva ou fixar nos calundus as raízes do culto que virá a se organizar como candomblé, é possível reconhecer naqueles alguns traços que marcam a estrutura dos diversos cultos de matriz africana nas Américas em geral. Se olharmos para o vodu haitiano , a santeria e o palo monte cubanos, apenas para citar os exemplos mais famosos, as fontes inspiradoras e matrizes míticas se repetem com regularidade impressionante. Bem como o caráter de culto familiar aos ancestrais, a possessão e o uso de tambores e cânticos para invocar as divindades.

Logo, ainda que os calundus fossem confundidos unicamente com práticas de feitiçaria, esta “confusão” poderia tratar-se apenas de desconhecimento e ignorância sobre a alteridade que estas formas religiosas representavam para o catolicismo vigente, e mesmo uma posição de enfrentamento e resistência escrava ao mundo dos senhores.

1.2 Os primeiros candomblés: uma tentativa de nota histórica sobre a formação do candomblé baiano

A partir de uma investigação histórica de grande fôlego, que levou mais de trinta anos de pesquisa, a partir de fontes orais e documentais, Silveira (2006) parte da expansão do cristianismo através da colonização ibérica, particularmente portuguesa, para chegar às irmandades negras em Portugal e no Brasil do século XIX, fonte primordial da reunião das lideranças dos primeiros.

As controvérsias, no entanto, são muitas e partem de diferentes fontes e pesquisas de igual fôlego. Logo, Silveira (2006) afirma que o candomblé da Barroquinha precedeu outras formações, tais como aquelas que seriam encontradas na cidade de Cachoeiras, no Recôncavo Baiano, todas elas vinculadas à tradição jêje. Por outro lado, fontes documentais apontariam que o Terreiro do Pinho, localizado na cidade de Maragojipe, da nação jêje, teria sua origem associada ao tempo das invasões holandesas no nordeste brasileiro.

A despeito de sua substantiva base documental, o trabalho de Silveira (2006) sofre pesadas críticas pelas numerosas ilações e suposições que apontariam para a precedência do Candomblé da Barroquinha, fonte geradora do Ilê Iansã Oká, a Casa Branca do Engenho Velho. Em sua obra, Silveira (2006) também procura estabelecer linhas de continuidade entre os calundus e os candomblés, reconhecendo naquelas formas prototípicas do que seriam os candomblés e da formação das irmandades católicas como um espaço de resistência a escravidão e de preservação da cultura religiosa de matriz africana. Por outro lado, ele concorda com algumas importantes observações do Luiz Mott (1993) concernentes à relativa tolerância em terras brasileiras do Santo Ofício às religiões consideradas “pagãs” e uma perseguição mais intensa aos sodomitas, cristãos-novos (e, conseqüentemente, aos judeus) e à poligamia.

Esta relativa tolerância seria, talvez, uma resultante das tradições do catolicismo popular no Brasil, que acaba por permitir uma incorporação dos ritos pagãos nas festas católicas. Ao “aceitar” as tradições populares, vendo nelas uma forma de incorporação das massas pagãs ao cristianismo, segundo Silveira(2006) foi sendo forjada uma forma de culto católico, de certo modo, mais sincrético e, igualmente, uma incorporação da tradição católica no calendário litúrgico dos

candomblés.⁴ Esta percepção não pode, no entanto, obliterar o fato de que os candomblés foram objeto de perseguição policial até a década de 70 na Bahia e, somente com o centenário da Abolição da Escravatura e com a Constituição de 1988, passam a ter plena liberdade de culto e reconhecimento público no Maranhão.

No entanto, os traços mais significativos da reconstituição histórica proposta por Silveira (2006) são outros e dizem respeito a questões fundamentais sobre a constituição do modelo de culto nagô na Bahia e da proeminência da nação Ketu sobre as demais na formação do candomblé baiano. Apesar das inúmeras controvérsias, como veremos nos trabalhos de Parés (2006) e Ferretti (2001), as observações de Silveira (2006) estão fundamentadas em trabalhos de peso como os de Verger (1985), Bastide (1971) e, principalmente, Carneiro (1948), Ramos (1943) e Nina Rodrigues (1935). Ainda que o argumento dos seus críticos tente desqualificar as informações fornecidas por Carneiro a Roger Bastide e, com efeito, este tenha sido um dos principais prosélitos da tradição nagô, gerando críticas diversas (Capone, 2000; Góis Dantas, 1988), não se pode negar o reconhecimento do chamado “povo de santo” à tradição representada pela Casa Branca.

1.3 A difusão do candomblé e os primeiros candomblés do Rio de Janeiro

A partir de uma identidade baseada em “nações”, em que há a fixação de traços identitários intencionais para a demarcação de fronteiras (Barth, 2000 e Dantas, 1988), os terreiros de candomblé de Salvador (BA) se formaram em meados do século XVIII (PARÉS, 2007) e do XIX (BASTIDE, 2001).

O MAPEAMENTO DOS TERREIROS DE CANDOMBLÉ DE SALVADOR - 2007, nos mostra que, seja por fatores étnicos ou pela necessidade religiosa, o candomblé se formou em Salvador tendo o elemento negro como aglutinador e motor de existência (VERGER, 1981; BASTIDE, 2001).

⁴ Neste sentido, é forçoso reconhecer que tais sinais de uma relativa incorporação do calendário católico nas tradições dos candomblés se evidenciam a partir das restrições relacionadas com o período da Quaresma, bem como da abertura do calendário litúrgico da Casa Branca com o dia de Corpus Christi.

As casas iniciais foram se desmembrando, e assim, iam se constituindo terreiros autônomos.

A conclusão de Ramos (1946) nos permite compreender a formação dos cultos afro-brasileiros, na cidade do Rio de Janeiro:

“Pela primeira vez, no ‘O Negro Brasileiro’ identifiquei a procedência angolana-congolêsa para a maior parte das macumbas do Rio de Janeiro e algumas da Bahia. Os nossos estudiosos apenas haviam acentuado a contribuição linguística de origem bantu, não realizando nenhuma pesquisa sistematizada com relação às outras formas de cultura”. [...] Esta identificação foi realizada num sentido amplo, nas minhas pesquisas na macumba do Rio (1934) e hoje os estudiosos da etnografia negra já falam comumente em religiões e cultos de ‘procedência bantu’, em macumbas de origem ‘angola-congolêsa’, em sincretismos ‘gegê-nagô-bantu’, etc. [...]” (RAMOS, 1946, p. 335-336)

Desta forma, apesar de uma forte formação angola-congolêsa e mina nos grupos negros do Rio de Janeiro e, conseqüentemente, na formação das matrizes religiosas afro brasileiras, Rocha (2000) percebe o destaque de um Modelo Nagô ou Kêtu nos candomblés formados na cidade. O principal motivo, sem dúvidas, foi a vinda de negros da Bahia para o Rio de Janeiro, entre o final do século XIX e meados do século XX, tendo como principais motivos para esse deslocamento, a escravidão, a busca por empregos e melhores condições de vida (SOARES, 1988).

Na formação histórica do candomblé no Rio de Janeiro, observamos a chegada de migrantes baianos praticantes, aí incluídos muitas ialorixás e babalorixás, no fim do século XIX e início do XX, o que podemos entender como uma remodelação ou adaptação da religião ao Rio de Janeiro.

Conduru (2010) indica uma movimentação histórica do centro da cidade para as periferias, com a transferência ou mesmo o fechamento das casas que funcionavam em regiões eminentemente negras, como a Pequena África, e arredores. Os locais de culto, passam por uma perseguição, fazendo com que se transferiram do Centro do Rio de Janeiro para os bairros periféricos mesmo no século XIX antes do fim da escravidão e no início do XX com Pereira Passos e suas reformas Corrêa (2009).

Ao analisar a formação dos terreiros, Conduru (2010), percebe-se um panorama extenso de comunidades de candomblé no Rio de Janeiro vinculadas a comunidades baianas de várias nações, paralelamente à continuidade das

comunidades anteriormente constituídas na cidade e na região". A troca de experiências, a interação e mesmo a necessidade da perpetuação da crença, faz com que tais comunidades religiosas se desenvolvam.

A formação dos terreiros de candomblé no Rio de Janeiro no início do século XX pode ser dividida em três interpretações quanto à origem dos membros desta religião.

A primeira, mais ligada ao elemento negro presente no Rio de Janeiro, pode ser encontrada na obra de João do Rio (2006, p. 54), onde afirma que “[...] as casas dos minas conservam a sua aparência de outrora, mas estão cheias de negros baianos e de mulatos”. Também Caldas (2008) destaca a presença de uma religiosidade africana, visível inclusive em "médicos" ou curandeiros negros, de origem angolana, na Corte Imperial, para os quais membros da elite carioca buscavam as curas de seus males.

Já Lima (2012) explica pelo viés da arqueologia, a presença de uma religiosidade africana no Cais do Valongo. O que prova, que as concepções de culto à ancestralidade, proteção do corpo e magia, desde o século XIX já estavam presentes entre os negros.

Netto (2010) aponta a existência de axés que não possuem ligação alguma com Salvador, mas sim com a África, considerando uma migração direta de africanos para o Rio de Janeiro:

"Guaiaku Rosena, africana, natural de Allada – Benim, que veio para o Brasil em 1864 (...) para o Rio de Janeiro, fundou um terreiro no bairro da Saúde, com o Asé Podabá-Jeje". O que é confirmado por Mejitó Helena de Dan, bisneta de santo de Guaiaku Rosena, em seu depoimento contido nesse mapeamento: O nosso (asé) aqui do Rio, especialmente o da minha casa, é o Jeje original, oriundo da África, mas não tem descendência da Bahia. É Jeje do Rio de Janeiro mesmo" (NETTO, 2010: s/p.).

Gomes (2003) defende, para a procedência não “baiana” pura, de “que os baianos, por mais importantes que possam ter sido na constituição de uma cultura popular urbana na cidade do Rio de Janeiro, necessariamente dialogaram com tradições já existentes e com outros grupos recém-chegados" (GOMES, 2003: 179). Assim, deste mesmo autor temos a constatação de que:

Deve-se sempre ter em mente, enfim, que a experiência afro-brasileira na Corte, depois Capital Federal, é necessariamente multifacetada e não

pode, de forma alguma, se restringir à trajetória de alguns indivíduos destacados em uma comunidade da região portuária da cidade (GOMES, 2003, p. 198).

Moura (1995) oferece outra perspectiva na qual os baianos teriam uma maior proeminência na fundação de tais casas:

"Os baianos se impõem no mundo carioca em torno de seus líderes vindos dos postos do candomblé e dos grupos festeiros, se constituindo num dos únicos grupos populares no Rio de Janeiro, naquele momento, com tradições comuns, coesão, e um sentido familístico que, vindo do religioso, expande o sentimento e o sentido da relação consanguínea, uma diáspora baiana cuja influência se estenderia por toda a comunidade heterogênea que se forma nos bairros em torno do cais do porto e depois na Cidade Nova, povoados pela gente pequena tocada para fora do Centro pelas reformas urbanas" (MOURA, 1995, p. 43).

A partir destas três formas de interpretar a formação do candomblé do Rio de Janeiro se tem a clara percepção da união de cultos aos ancestrais.

Estes cultos já existiam devido aos negros de diversas origens desembarcados majoritariamente no Cais do Valongo. Ao mesmo tempo dirigentes baianos, e de outros estados brasileiros migrados, se somaram na composição de uma religião que, claramente, tem origens diversas.

Apesar das formas específicas de adoração, a cultura negra em diáspora na capital federal, pôs tais pessoas em contato, resultando assim num amálgama religioso que pode ser considerado genericamente como a gênese dos terreiros de candomblé carioca.

Percebemos então, como a formação dos terreiros de candomblé, possuem procedências diversas e, ao mesmo tempo, apresentam vertentes geográficas distintas para o culto no Rio de Janeiro.

2 DANÇA, CORPOREIDADE E POSSESSÃO – O LUGAR DA DANÇA NO CANDOMBLÉ

Podemos dizer que o candomblé ainda guarda em suas tradições o princípio da festa proposto por Durkheim e Burke(2003): superação das distâncias entre os indivíduos, produção de um estado de efervescência coletiva e transgressão das normas coletivas, subvertendo a ordem contemporânea, calcada numa “ética pequeno-burguesa”, e enquadrando-se naquilo que Roberto DaMatta(1997) denominou “festas da desordem”.

Graças à essa efervescência, à superação da individualidade e à transgressão das normas coletivas — ingredientes essenciais da festividade —, as festas constituem um ingrediente essencial à vida humana. “Sua perda afeta as raízes do homem no passado e rebate o seu avanço para o futuro. Entorpece sua sensibilidade psíquica e espiritual” (COX, 1974, p. 31). Ser feliz, portanto: eis a verdadeira missão do homem na terra, segundo os cânones do candomblé. E para que isso aconteça, é necessário cultuar seu orixá e festejar sua descida a terra.

No culto afro-brasileiro, os deuses assemelham-se aos homens, municionados de virtudes e defeitos. Nas narrativas mitológicas, os orixás são preguiçosos, namoradores, pacientes, invejosos, impetuosos e vingativos. Disso se pode concluir que a ética no candomblé não pressupõe fazer com que o indivíduo passe a enxergar o mundo com olhos outros: “Quando alguém abraça o candomblé como religião, não é necessário que se opere mudança em sua maneira de se ver estar-no-mundo” (PRANDI,1991, p. 213). Ao contrário: busca ele aqui, no próprio mundo, os meios necessários para atingir a felicidade, aliás, única missão do homem na terra.

Diversamente do que se passa com outras religiões, o adepto do candomblé necessariamente não internaliza valores morais com o objetivo de atingir um outro mundo, além deste em que vive. As regras que aprende no terreiro relacionam-se com a forma com que se deve portar nesse espaço, razão pela qual se faz possível compreender a ética no candomblé como sendo a viabilização de si mesmo, pautada numa relação de conduta entre o fiel e seu orixá, seus parentes de santo e com a casa de candomblé.

Assimiladas tais regras de conduta, percebe-se claramente que a ética se constrói pela experiência vivida no cotidiano do terreiro. A essa experiência — advinda, conseqüentemente, com a apreensão de tal “ética” —, contrapõe-se e complementa-se o corpo, elemento concreto, que deixa exposto, na própria carne, por meio de incisões e cortes, a sabedoria afirmada no processo de iniciação e o ingresso no grupo. E é no corpo e com o corpo que o adepto passa a atuar — síntese dos elementos estéticos que a ele acompanham: indumentárias, cores, comidas, objetos sagrados.

O corpo no candomblé não é, portanto, apenas um veículo da alma ou um receptáculo que contém algo etéreo — espírito, alma —, mas, como destacou Juana E. dos Santos (2001, p. 44), “no candomblé, ele é concebido como um verdadeiro altar vivo, e em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange. A sua forma, as suas cores, a sua postura o ligam à natureza”.

As danças são estruturadas em coreografias executadas no xirê, ou durante a incorporação. São muitas e diferentes e só uma longa convivência permite conhecê-las e descrevê-las. Como pude observar, os movimentos contam e mostram as palavras das cantigas e as características da personalidade dos orixás. A troca da coreografia acontece quando muda-se a cantiga. A forma coreográfica de algumas danças repete-se.

Primeira entre todas é a forma do círculo, a antiga roda sagrada, que pode ser encontrada em várias culturas; de fato, em todas as danças estáticas, os dançarinos rodam em torno de um centro, ao mesmo tempo em que rodam também sobre si mesmos num duplo movimento de rotação e translação.

A forma do círculo tem uma grande importância na África, Neumann (1981, p. 214), simbolizando a Grande Mãe, que em si contém os elementos masculinos e femininos. Por isso as coreografias referentes às divindades da Água: Oxum e Iemanjá possuem um movimento circular.

É interessante observar que as danças estáticas rodam em sentido anti-horário, esta direção é tomada em quase todas as danças sagradas do mundo, talvez porque abre a brecha entre sagrado e profano, simbolizando a volta à origem.

As danças começam em um grande e lento círculo que vai diminuindo ao longo do ritual com voltas sobre si, durante as incorporações, a simbolizar uma direção para o interno. Como o círculo, a espiral é um símbolo antiquíssimo.

A espiral aparece nas rotações que as filhas-de-santo fazem sobre si mesmas, quando incorporam ao longo do ritual e nas danças de Exu. A espiral é o símbolo da comunicação (SANTOS, 1977; PELOSINI, 1994). Assim, quando o orixá possui o corpo da filha-de-santo, realiza-se uma comunicação entre o homem e a divindade. Enquanto o corpo vira sobre si mesmo, a energia do orixá penetra no corpo. Durand (1972) sugere que, a espiral, simboliza a permanência do ser, através das flutuações da mudança da vida”.

A espiral poderia simbolizar a procura do próprio espírito ao longo do difícil caminho místico. Partindo de um ponto firme, alcança, com voltas o mundo do sagrado.

A dança tem um sentido particular porque é a expressão da divindade e da identidade mais verdadeira da filha ou do filho-de-santo. Cada um possui a própria "identidade-sonora", o próprio duplo no orum, que o fiel encontra no momento da possessão e que aprende a reconhecer e a conhecer através da dança e da música.

É pelo corpo que o ser humano começa o caminho do conhecimento e o papel por ele desempenhado no cosmo e na sociedade. Sendo no corpo que o ser humano vivência a própria experiência da vida e junta as várias informações simbólicas sobre o mundo: é no corpo divino, que vivenciando as energias sagradas, ele pode se comunicar com o sagrado.

Os ritmos dos atabaques levam o fiel numa viagem que o transforma, porque toma posse do tempo que flui e do espaço que não tem mais lugar definido: o fiel volta ao tempo da origem. A percussão dos atabaques é a materialização do tempo e tomar consciência do tempo é conhecer a linhagem, a história. Cada ser humano é um anel de uma corrente infinita que se originou com o ancestral-mítico. O corpo age no mundo sagrado através dos movimentos da dança e interage com o espaço e com o tempo. Espaço que refere-se a uma tipografia sagrada onde cada objeto, cada planta remetem a outros planos da existência.

Aqui poder-se-ia perguntar sobre o tipo de disrupção que ocorre no sujeito da possessão, tema vastamente investigado pela literatura sociológica e antropológica abordado, sobretudo, nas obras de Lépine (2004), Augras (2008), Birman (1995) Goldman (1985), porém, no campo da psiquiatria clínica, até a primeira metade do século XX, a possessão normalmente foi tratada no campo da

medicalização, encarada como manifestação de algum tipo de patologia. Até hoje, no domínio da psicologia individual a possessão pode ser ainda encarada como uma manifestação patológica de certos estados de consciência.

No campo da psicologia social, no entanto, a possessão se situa no campo das representações sociais, conectando dois planos de existência separados, unidos através do médium, ponto de contato entre um plano de imanência e outro de transcendência. Propomos aqui analisar a dança ritual do ponto de vista daquilo que ela representa para os adeptos do candomblé.

Neste sentido, enquanto representação social, a dança de possessão sugere aos seus participantes um contato com seres ancestrais⁵ dotados de poderes excepcionais, cuja manifestação permite aos adeptos entrarem em contato com estas forças sobrenaturais. Através desta dança são representadas as histórias míticas, narradas através das cantigas e dos gestos da dança (PESSOA DE BARROS, 2000), *os orôs*.

Estes *orôs*, representados nas danças, não parecem ser muito claros para o público que os assiste, muitas vezes, nem mesmo para os adeptos mais jovens. O seu pleno conhecimento e entendimento dependem essencialmente do aprendizado iniciático (VOGEL; MELLO; PESSOA DE BARROS, 1993). Neste sentido, a iniciação é um meio, não apenas de tomar parte no coletivo, mas aceder a este conhecimento, aprender a dançar e compreender o significado de cada gesto da dança.

Em certo sentido, o conhecimento sobre os mitos e histórias dos orixás é uma forma importante também de compreender estas danças e seus significados. No caso do candomblé é possível afirmar que mito e ritual vivem em comunhão estreita, permitindo ao pesquisador investigar de um lado as estruturas que ordenam o sistema simbólico e como estas se atualizam através das práticas.

⁵ O conceito de orixá, segundo Verger (1981), refere-se a uma força imaterial que só se manifesta através da possessão dos adeptos. O orixá seria um indivíduo dotado de poderes extraordinários, um membro comum da família, conforme o autor: "O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder do axé, do ancestral-orixá, teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (...) O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles". (VERGER, 1981: 18 – 19)

Os mitos são utilizados como chave explicativa de comportamentos e hábitos, interdições alimentares e práticas sociais, orientam mesmo a etiqueta (ou a ética) que preside as relações. O ritual é o meio de acesso à participação no grupo. É através dos ritos iniciáticos das mais variadas ordens que os indivíduos têm acesso aos mistérios da religião.

Ao contrário das religiões cristãs, onde a adesão se faz essencialmente pela crença e pela participação na comunidade de culto, no candomblé não se trata apenas de uma profissão de fé e uma crença, é preciso viver a experiência⁶ da iniciação para tomar parte na comunidade de culto⁷. Será esta experiência que fornecerá ao adepto os códigos necessários para a compreensão dos sentidos da dança.

O corpo será, portanto, o lugar essencial ou “espaço” onde pode dar-se a relação entre dois planos : o natural (o mundo sensível) e o sobrenatural (o mundo invisível); o imanente (corpo) e o transcendente (espírito), ou nos termos “nativos”, o *aiyé* (terra) e o *orún* (céu). Este corpo, no entanto, necessita de condições especiais para tornar integral uma relação que está dividida ou diluída. O corpo precisa estar pronto para receber o *axé*⁸ do orixá, e essa preparação se faz em várias direções e com sentidos diferenciados.

Há de um lado uma preparação ritual, que consiste na passagem por diversos ritos que vão consagrar o indivíduo ao orixá, preparando seu corpo para, dentro das concepções do candomblé, *receber a energia do orixá*. De outro lado, porém, há uma preparação corporal, no sentido de aquisição de um conjunto de técnicas corporais (Mauss, 2003) que vão habilitar o indivíduo para a participação

⁶ Neste sentido, caberia dialogar de forma crítica com a noção de *representação social*, posto que não se tratasse de uma relação fundada num conjunto de idéias compartilhadas, mas de uma experiência comum dos adeptos que confere sentido às relações estabelecidas entre eles.

⁷ Baptista (2006) explora os sentidos da adesão por *clientela religiosa* no candomblé, para este autor, distinta da relação de iniciação, uma relação “familiar”, entre o *pai de santo* e seus *filhos de santo*. Embora considere que as relações de clientela religiosa sejam uma etapa que pode anteceder à adesão completa, aquela que se dá através da iniciação, para Baptista estas são relações distintas, sendo que a clientela pode simplesmente basear-se numa relação de *crença*, a iniciação, no entanto, não pode prescindir na noção de *experiência religiosa*.

⁸ O termo *axé* designa a força mágico-sagrada que anima todos os seres vivos (Santos, 1984), uma noção muito próxima daquela de *mana* proposta por Marcel Mauss (2003: 184 – 190).

nos ritos. É preciso aprender as danças do *xirê*⁹ e os passos das danças dos orixás, os orôs, para poder participar das festas e rituais.

Uma vez preparado, o corpo pode receber o orixá e dançar. Esta dança, porém, é percebida pelos adeptos não como uma dança do indivíduo sujeito à possessão pelo orixá, mas como uma dança *do próprio orixá*. Logo, a possessão liberaria no indivíduo certas potencialidades que este não possuiria em seu estado normal.

A dança seria, nesta perspectiva, um veículo capaz de transmitir sentidos e representações dos coletivos humanos sobre si mesmos e sobre a forma em que estes se inscrevem no mundo.

Estes processos sociais sugerem formas de cognição da realidade muito particulares, atravessadas muitas vezes por valores e sentimentos conflitantes, e tais formas de cognição permitem pensar que representações sociais conflitantes podem conviver no sujeito do conhecimento. Um médico psiquiatra, cercado de todos os recursos tecnológicos da medicina moderna e informado pelas representações da possessão no domínio da psiquiatria, uma vez adepto do candomblé, se encontra inserido num sistema de crença tradicional, onde a possessão desempenha um papel positivo.

A dança e a possessão pelas divindades apresentam-se como aspectos fundamentais que permitem ao pesquisador adentrar ao universo das representações sobre a construção ritual do corpo e da pessoa no domínio destas religiões. Desta maneira, constituem-se estas representações sociais em discurso contra hegemônico em relação à sociedade abrangente. Neste sentido, as representações sociais hegemônicas sobre corpo, pessoa e saúde mental são contrapostas ao discurso dos adeptos, à medida que estes sugerem outras noções que orientam a sua percepção sobre a realidade.

A dança associada à música e aos mitos faz o homem reviver, na festa, o deus, o herói, a força da natureza, mimeticamente representados nas intenções dos gestos, dos olhares, do uso do corpo, na realização dos passos. A dança vai representar uma pluralidade de sentidos, acontecimentos míticos, relatos sagrados, a organização da sociedade etc.

⁹ A palavra *xirê*, de origem ioruba, significa “brincadeira”, porém, no contexto dos rituais do candomblé ela também se refere às celebrações e festas públicas.

Dessa forma, a dança de transe é a expressão por meio do corpo, transformado em um verdadeiro altar vivo, exterioriza um sentimento ancestral ou uma força cósmica, permitindo a recriação de um tempo mítico, na festa, congregando orixás e ancestrais, que a todos fortalecem e impulsionam na troca de axé. Assim, o corpo se constrói, nos rituais do candomblé, graças à aprendizagem de valores sociais, culturais e religiosos, que se dão por meio da oralidade, dos atos, gestos e da experiência vivida no cotidiano do terreiro, que se expressam na festa pela dança da possessão.

Enquanto processo dinâmico da sociedade e referência para a história e cultura de grupos africanos no Brasil, o candomblé é transmitido por diferentes ensinamentos formais, dentre os quais se consagra o ensinamento da dança, quando é evidenciado uma certa peculiaridade de acordo com os estilos pessoais ou regionais que identificam uma nação. Cada dança tem um sentido especial no ritual e representa uma forma de reviver o modelo mítico dos antepassados, possibilitando a relação homem – deus, pelo transe e fora dele.

A dança no candomblé constitui o ponto culminante de seu ritual público, pois é quando os iniciados, possuídos por seus orixás, paramentados com os adereços e objetos de culto, dão passagem aos personagens desse rico panteão e, assim, de forma plástica e sensível, reatualizam para comunidade, histórias que remetem a um passado mítico. Diferente de outras tradições que negam o corpo ou buscam transcender sua materialidade, nos cultos que se desenrolam nos terreiros, o corpo é o *locus* privilegiado da hierofonia.

Em relação aos terreiros de candomblé, a dança perpassa, diretamente, as dimensões do sagrado e do profano.

Pensar na dança como uma das formas de reencontro do ser humano consigo e com os outros, no espaço sagrado, talvez seja um desafio. A presença da dança em ritos, sua relação com o tempo primordial e sua manifestação pelo comportamento mítico dos indivíduos assegura-lhe uma vivacidade na cerimônia de candomblé, presenciada ainda na atualidade, dada a capacidade de repetição de gestos arquetípicos. É o momento em que a terra se comunica com o além, com os espíritos de reis, rainhas e heróis divinizadores.

Dançando, o homem entra no mundo do sagrado e através das danças próprias, específicas de cada orixá, consagra-se a religiosidade e a renovação.

Os momentos privados e públicos do candomblé constituem os espaços de ênfase das danças, as quais não são vistas de forma isolada das manifestações expressivas e comunicativas dos rituais religiosos, mas como relacionais e socializadoras, capazes de encarnar, por meio do ser dançante, o deus, o antepassado e o herói.

As danças concretizam-se coreograficamente entre os dançarinos e entre os que dançam com as pessoas, não sendo exigidas aptidões para fazê-lo. Busca-se bem dançar, que é diferente da espetacularização, pois requer o cumprimento das normas do ritual. Como afirma Lody (1995, p. 104-107), “O valor qualitativo do bem dançar é um conceito circunstancial ou de formação sistemática na iniciação”, ou seja, dançar bem comprova uma iniciação adequada, além de evidenciar o prazer dos deuses em integrar os rituais. Quando ocorrem exageros na dança que extrapolam a questão do dançar bem, costuma-se ouvir a expressão “fulano dança espalhando brasas” ou fulano é um “espalha-brasas” - indicando que a vocação acrobática foi privilegiada. A situação de espetáculo não é pejorativa à ocorrência ritual-religiosa, conforme explica Lody (1995, p.107), mas deve evidenciar que a festa é o momento social que traz a vida ritualizada ao terreiro. Assim, a discricção na dança e o cumprimento dos pedidos dos instrumentos e dos dirigentes são atitudes esperadas e valorizadas pela ética dos terreiros.

O momento de transe transmite algo grandioso, uma revelação misteriosa. Leva as pessoas a assumirem posições corporais diversas, a vivenciar ritmos frenéticos que talvez não vivessem em sua atividade diária. É um dispêndio grande de energia, mas não deixa de ser renovação. A gestualidade pela dança é diversificada, embora em determinados momentos essa diversidade se restrinja a pequenos detalhes.

As danças realizadas nos terreiros de candomblé não constituem um apêndice ou forma de atração espetacularizada, mas consagram a essência dos rituais. Cada gesto tem um significado próprio e traduz os personagens de uma história, de enredos, de acontecimentos míticos e relatos sagrados. Teatro e dança fundem-se, assim, como homens e deuses.

Assim, o corpo no candomblé é considerado um dos espaços mais sagrados, pois é no interior dele que tem lugar a transformação : a entrada do orixá. Por isso, toda a liturgia do ritual do candomblé apóia-se na música e na

dança; enquanto a primeira é o fio condutor que identifica e liga os vários momentos do ritual, a dança é a comunicação. Essa comunicação, todavia, acontece por meio do corpo humano, lugar interno do culto, receptáculo da divindade e, por si mesmo, sagrado.

Portanto, será através das representações sociais dos grupos pesquisados que será possível compreender como são articuladas estas noções de corpo e pessoa e a própria percepção sobre os níveis do discurso dos adeptos e sua relação com a sociedade abrangente.

Alguns aspectos teóricos engendrados a partir das obras de Roger Bastide (1971), no que tange a questão da possessão ritual, serão os eixos balizadores desta pesquisa, tanto de sua ampla obra sobre o tema (BASTIDE, 1971, 1972 e 2001), bem como as diversas leituras de sua obra, presentes nos trabalhos de Goldman (1985), Birman (1995), Capone (1991) e Fry (1982).

A análise de ritual obedecerá às proposições sugeridas por Victor Turner (1974), qual ritual se inscreve como uma instância capaz de revelar as tensões sociais, mas também de fornecer uma compreensão mais profunda do quadro social em que se realiza a pesquisa. O ritual será analisado a partir dos seus símbolos, em três níveis de percepção: o nível exegético, referido aos discursos sobre a dança, em outras palavras, àquilo que se diz sobre a dança e a possessão ritual; o nível operatório, que se refere às práticas sociais e aos atos propriamente ditos e o nível posicional, que se relaciona com a posição que os discursos e as práticas rituais ocupam no plano geral das representações sociais do grupo.

A análise dos mitos presentes nos cânticos e gestos da dança permite investigar de maneira profunda os sentidos das representações sociais, à medida que estes cânticos e danças estão contidos em um universo de representações que são compartilhadas pelos agentes e são fundadas dentro das tradições e histórias comuns destes grupos. Assim, as proposições no campo das representações sociais presentes nas obras de Doise (1990), Moscovici & Farr (1984), Jodelet (1989) e, sobretudo, Sá (1993, 1996 e 1998), serão as principais fontes de orientação na compreensão do conceito de representação social, bem como de seu uso como instrumento na análise dos cânticos e danças do candomblé.

Serão ainda noções essenciais, que compõem este quadro de pesquisa, as noções de corpo e técnica corporal, sobretudo em virtude de minha origem como pesquisadora advinda do campo da Educação Física. As proposições diversas oriundas do campo da Psicologia sobre a noção de pessoa, bem como aquelas oriundas da sociologia/antropologia, em especial, aquela proposta por Marcel Mauss (2003), em seu clássico trabalho, *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*. Do mesmo autor, a noção de técnica corporal servirá como um dado significativo na compreensão do conjunto de disposições (e dispositivos) corporais utilizados na dança ritual do candomblé.

Quanto à noção de pessoa no campo da psicologia, a partir da proposição de William James(1994), que opõe as diversas instâncias do *self* individual, a partir de diversos “eu”, contidos numa mesma pessoa: um *eu material* – um *eu social* de múltiplas faces – um *eu espiritual* que unifica as tendências discordantes do indivíduo – um *eu puro* que do ponto de vista psicológico se confunde com o *eu espiritual*. Vamos procurar estabelecer uma compreensão de como se constitui a pessoa no âmbito dos candomblés, considerando, sobretudo a ambivalência da idéia de um *eu* que permite a habitação de seu corpo por outras pessoas através da possessão, em certo sentido um *outro*, que se manifesta através da mesma pessoa.

Ao tratar destes diversos aspectos envolvidos na noção de pessoa, da possessão e da dança, considerando o lugar das representações sociais diversas envolvidas nestas questões, será ainda essencial estabelecer uma percepção sobre os sentidos e representações envolvidas na noção de corpo. O corpo é o lugar privilegiado da manifestação destas representações, neste sentido. As *técnicas corporais* e a noção de pessoa estarão em constante diálogo dentro desta instância corpórea que integra e centraliza todas as ideias e representações sociais.

Sá (1998) aponta que a melhor estratégia para o estudo das representações sociais pode ser escolher uma perspectiva teórica já constituída, porém, em face de determinados objetos, por escolha pessoal do pesquisador, pode ser interessante o que autor chama de “uma combinação consistente de diferentes perspectivas” (Sá, 1998: 64). De certa maneira, a perspectiva mais sociologizante, no campo da teoria das representações sociais, liderada por William Doise (1995), pode ser a mais adequada para esta pesquisa,

considerando que este autor se vincula àquilo que este autor chama de “grande teoria”, decorrente da teoria geral proposta por Moscovici (1991). Conforme citação de Sá (op.cit.):

“No meu entender, grandes teorias nas ciências humanas são concepções gerais sobre o indivíduo e/ou o funcionamento societal que orientam o esforço de pesquisa. Elas devem, não obstante, ser completadas por descrições detalhadas de processos que sejam compatíveis com a teoria geral, mas que podem também ser compatíveis com outras teorias.”(DOISE, 1993: 161 *apud* SÁ, 1998)

Neste sentido, a perspectiva metodológica que se pretende adotar com esta pesquisa volta-se a diálogos profícuos com as diversas áreas das ciências humanas. De fato o recurso à etnografia se faz necessário, à medida que será através da descrição de rituais e festas de candomblé que será possível aceder ao universo da dança de possessão nesta religião. Assim, acompanhando as proposições de Doise, a descrição destes processos sociais engendrados no âmbito dos terreiros de candomblé será feita através da observação participante. Aliás, a este propósito, o próprio Sá (1998) aponta para a Escola de Chicago como um caso exemplar no campo da sociologia/antropologia de desenvolvimento de pesquisas com referencial semelhante àquele do campo da Psicologia Social e à teoria do núcleo central das representações sociais.

Logo, na expectativa de produzir uma compreensão dos processos sociais engendrados em torno das ideias de possessão e dança no candomblé a partir de uma visão “de dentro”, será adotada uma perspectiva fenomenológica, que permita ao pesquisador um acesso mais profundo aos sentidos conferidos pelos atores sociais às suas práticas e representações sobre estas práticas.

Também será usado o recurso das entrevistas abertas com adeptos do candomblé, possibilitando ao pesquisador conhecer “de perto” as histórias de vida, ideias e representações sobre o universo social do candomblé. Por se tratar de uma religião que invoca permanentemente uma ideia de transmissão oral do conhecimento e de seu caráter iniciático, o acesso a certos rituais e conceitos depende, essencialmente, de uma relação entre pesquisador e pesquisados e, em especial, de uma compreensão de que tais relações pressupõem interações intersubjetivas entre o pesquisador e “objeto pesquisado”.

3 A DANÇA DOS ORIXÁS E AS REPRESENTAÇÕES SOCIAIS

Serge Moscovici, romeno, naturalizado na França, é dono de uma obra tão importante para a psicologia (seu campo de formação e atuação) como para a história e as ciências sociais. Seus trabalhos, assim como a sua teoria das representações sociais, têm influenciado pesquisadores tanto na Europa como nas Américas, incluindo o Brasil.

A teoria das representações sociais surgiu no ano de 1961 na Europa, a partir da publicação de *Psychanalyse: son image et son public*, de Serge Moscovici. Esta teoria, proveniente da Psicologia Social, contrasta com os estudos realizados na tradição americana, que é tida como o terreno onde floresceu a Psicologia Social, que tem como fundador, Émile Durkheim, pois foi a partir dele, que a reflexão sobre as representações começou.

Segundo Moscovici (2003), representação social é uma modalidade de conhecimento particular que tem como função elaborar comportamentos e possibilitar a comunicação entre indivíduos. Ela não só modela o comportamento como também justifica a sua expressão. Foi refletindo, a partir da minha vivência com o folclore, que passei olhar mais atentamente para as danças dos orixás.

Em vários momentos, deparei-me com apresentações folclóricas como bumba meu boi, maracatu, folia de reis etc. bem como com manifestações religiosas ligadas às tradições africanas como a dança dos orixás. Neste trabalho, procurei debruçar-me no aspecto da dança e sua relação com o compartilhamento de atitudes dos adeptos do culto e não o caráter folclórico, fruto do primeiro contato.

Ao mergulhar no universo da observação da dança dos orixás, nas casas visitadas, percebi uma forte relação com o cotidiano. Em Moscovici (2003) As representações sociais surgem da realidade cotidiana, a qual tem prevalência sobre outras realidades como a religiosa e a científica, por exemplo. A teoria das representações sociais parte da diversidade dos indivíduos, das atitudes e dos fenômenos, considerando sua estranheza e imprevisibilidade, para tentar descobrir de que forma indivíduos e grupos podem construir um mundo estável e previsível nesse contexto .

Os relatos apresentados pelos adeptos do culto relacionam “o bem dançar” como agir de acordo com o que o grupo espera de você. Desta forma, a diversidade e a imprevisibilidade dos indivíduos são organizadas no universo do compartilhamento, por meio da dança, elaborando um espaço padronizado e coletivo.

Coletivo e individual se relacionam e encontram na Psicologia Social o meio de operar a síntese entre os dois níveis. Dessa forma, Moscovici apropriou-se das formulações de Durkheim sobre representação social e representação coletiva, e afirmou que, à Psicologia Social cabe o estudo das representações coletivas, daí se originando o seu conceito de representação. Para ele, no contexto moderno, cabe o estudo das representações sociais, pois o estudo das representações coletivas seria mais adequado nas sociedades “menos complexas”.

Para o autor, as Representações Sociais são meios de recriar as realidades buscando torna-las senso comum, onde a informação chega à todos através da partilha dos conhecimentos. São como uma rede de idéias, metáforas e imagens que são interligadas livremente como ocorre, por exemplo, ambiente onde se aprende a dança.

Denise Jodelet (1984) em sua clássica definição sobre as representações sociais estabeleceu uma série de interfaces e de possíveis entendimentos e aplicações da teoria das Representações Sociais:

(...) é uma forma de conhecimento elaborada e compartilhada , com objetivo prático, e que contribui para construção da realidade comum a um conjunto social . Igualmente designada como saber do senso comum ou ainda saber ingênuo, natural, esta forma de conhecimento diferenciada, entre outras, do conhecimento científico (JODELET, 2001 p.22).

Para Jodelet (2001) as representações sociais dizem respeito à maneira como os sujeitos sociais apreendem os acontecimentos da vida cotidiana, as informações do contexto, as relações intersubjetivas. Dizem respeito aos conhecimentos e saberes que são constituídos a partir de nossa experiência, das informações e saberes, dos modelos culturais transmitidos por tradição, pela educação e pelos meios de comunicação, e principalmente pelo compartilhamento. Elas referem-se ao modo do indivíduo e do grupo pensar e

interpretar o cotidiano, constituindo-se como um conjunto de imagens e ideias e dotado de um sistema de referência que permite ao grupo social interpretar o cotidiano e atribuir sentido aos acontecimentos sociais.

A Representação Social designa um fenômeno de produção dinâmica, cotidiana e informal de conhecimento, um saber de senso comum de caráter prático e orientado para a comunicação, a compreensão ou o domínio do ambiente social, material e ideal de um determinado grupo. Assim, ao invés de conceber a representação como o que se dá entre a percepção de algo e a formação de seu conceito, Moscovici (2003) a compreende como um processo que torna cambiável percepção e conceito; ambos se engendrando (SÁ, 2004).

As Representações Sociais são práticas mentais, são representações da realidade e estão ligadas a um modo particular de pensar, tendo o poder de corporificar ideias. Elas podem ser ligadas a uma maneira específica de entender e comunicar aquilo que já sabemos. São sistemas de valores, ideias e práticas com uma dupla função: o estabelecimento de uma ordem que capacita os indivíduos de se orientarem e dominarem o seu mundo social facilitando a comunicação entre membros de uma comunidade. São práticas mentais, são representações da realidade.

Esta tese de doutoramento se classifica no campo dos estudos das representações sociais, valendo-se do instrumental de pesquisa fornecido pela etnografia/antropologia da religião, objetivando compreender os sentidos da representação social da dança entre os adeptos do candomblé.

A dança e a possessão pelas divindades apresentam-se como aspectos fundamentais permitindo ao pesquisador adentrar no universo das representações sobre construção ritual do corpo e da pessoa no domínio destas religiões. Constituindo-se, portanto, estas representações sociais também em discurso contra hegemônico em relação à sociedade abrangente. Dessa forma, as representações sociais hegemônicas sobre corpo, pessoa e saúde mental são contrapostas ao discurso dos adeptos, à medida que estes sugerem noções outras que orientam a sua percepção sobre a realidade.

As características deste tipo de dança fornecem uma série de questões sobre a sua natureza e sua performatividade, posto que esta seja um tipo particular de dança ritual. Entretanto, será exatamente por este aspecto performático que se impõe uma reflexão que se situa para além do domínio do

sagrado. Assim, de alguma forma particular, esta dança que se situa nos domínios da religião, transborda estas margens atravessando outros campos, servindo como referente cultural para o conjunto daquilo que se convencionou chamar de *dança afro*.

Porém, há sentidos específicos veiculados face à performance dos dançarinos no domínio ritual. A primeira delas diz respeito à relação entre indumentária e a construção do espaço cênico onde se desenrola a dança nos candomblés. Em seguida, a descrição fornece referenciais sobre a relação entre música e transe no candomblé, o que foi estudado por Capone (1991) sugerindo a idéia de que a música isolada não carrega em si as chaves para o transe e a possessão, mas em conjunto com o movimento dos corpos, vai criar o que Gil (1985) chama de “espaço do corpo”. Conforme Capone:

“A dança pode, então, ser definida como uma reativação da música através do movimento. Tanto a música como a dança podem ser pensadas como sendo movimento: uma no tempo (ritmo), outra no espaço. A passagem de uma relação passiva com a música para uma relação ativa (a dança) estaria se complexificando ainda mais relação entre som-vibração e o movimento do corpo no espaço, através da espacialização da temporalidade do som” (CAPONE, 1991: 54)

A autora aponta para a dança como uma forma do corpo transformar ou intervir no espaço físico, tornando complexas as relações entre tempo, espaço e movimento, estabelecendo um nexos entre estas dimensões. O lugar de realização desta conexão de sentido é o corpo, e o corpo é quem abriga os orixás através da possessão ritual.

Serão ainda noções essenciais que compõem este quadro de pesquisa as noções de corpo e técnica corporal, sobretudo em virtude de minha origem como pesquisadora advinda do campo da Educação Física.

As proposições diversas oriundas do campo da psicologia sobre a noção de pessoa, bem como aquelas oriundas da sociologia/antropologia, em especial, aquela proposta por Marcel Mauss (2003), em seu clássico trabalho, *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu”*. Do mesmo autor, a noção de *técnica corporal* servirá como um dado significativo na compreensão do conjunto de disposições (e dispositivos) corporais utilizados na dança ritual do candomblé.

Enquanto representação social, a dança de possessão sugere aos seus participantes um contato com seres ancestrais¹⁰ dotados de poderes excepcionais, cuja manifestação permite aos adeptos entrarem em contato com estas forças sobrenaturais.

Através desta dança são representadas as histórias míticas, narradas através das cantigas e dos gestos da dança (PESSOA DE BARROS, 2000), os *orôs*. Estes *orôs* representados nas danças não parecem ser muito claros para o público que os assiste, muitas vezes, nem mesmo para os adeptos mais jovens. O seu pleno conhecimento e entendimento dependem essencialmente do aprendizado iniciático (VOGEL; MELLO; PESSOA DE BARROS, 1993).

A iniciação é um meio, não apenas de tomar parte no coletivo, mas uma forma de ter acesso a este conhecimento, aprender a dançar e compreender o significado de cada gesto da dança.

O conhecimento sobre os mitos e histórias dos orixás é uma forma importante também de compreender estas danças e seus significados. No caso do candomblé é possível afirmar que mito e ritual vivem em comunhão estreita, permitindo ao pesquisador investigar as estruturas que ordenam o sistema simbólico, e como estas se atualizam através das práticas.

Os mitos são utilizados como chave explicativa de comportamentos e hábitos, interdições alimentares e práticas sociais. Orientam mesmo a etiqueta (ou a ética) que preside as relações. O ritual é o meio de acesso à participação no grupo. É através dos ritos iniciáticos, das mais variadas ordens, que os indivíduos têm acesso aos mistérios da religião.

Ao contrário das religiões cristãs, quando a adesão se faz essencialmente pela crença e pela participação na comunidade de culto, no candomblé não se

¹⁰ O conceito de orixá, segundo Verger (1981), refere-se a uma força imaterial que só se manifesta através da possessão dos adeptos. O orixá seria um indivíduo dotado de poderes extraordinários, um membro comum da família, conforme o autor: "O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder do axé, do ancestral-orixá, teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (...) O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles". (VERGER, 1981: 18 – 19)

trata apenas de uma profissão de fé e uma crença: é preciso viver a experiência¹¹ da iniciação para tomar parte na comunidade de culto¹². Será esta experiência que fornecerá ao adepto os códigos necessários para a compreensão dos sentidos da dança.

Portanto, através desta pesquisa pretendi fornecer a compreensão no âmbito das representações sociais sobre a dança no candomblé, dialogando de maneira crítica com este conceito, sugerindo outras perspectivas e possibilidades analíticas, a partir de aportes da literatura em ciências humanas, bem como de descrições etnográficas de situações rituais, da análise dos mitos e de relatos com adeptos, formando um quadro que permita ampliar o debate no campo da Psicologia Social.

Este pesquisa se sustenta, sobretudo, na expectativa dos aportes que um estudo sobre as dimensões do corpo e da possessão dentro das religiões afro-brasileiras podem trazer para a Psicologia Social, informando sobre a formas de conhecer e de construir a realidade social no candomblé e suas articulações com a sociedade abrangente.

Estamos diante de uma forma tradicional de religiosidade, de caráter iniciático, e por esta razão, baseada nos mistérios. Ao mesmo tempo, esta religião se encontra inserida numa ordem social pós-moderna, de sujeitos fragmentados, constituídos de múltiplas entradas e relações.

Estes processos sociais descritos sugerem formas de cognição da realidade muito particulares, atravessadas, muitas vezes, por valores e sentimentos conflitantes. Tais formas de cognição permitem pensar que representações sociais conflitantes podem conviver no sujeito do conhecimento.

Neste capítulo busquei mostrar a relevância do estudo das representações sociais da dança do candomblé, enquanto elemento de compartilhamento, que

¹¹ Neste sentido, caberia dialogar de forma crítica com a noção de *representação social*, posto que não se tratasse de uma relação fundada num conjunto de ideias compartilhadas, mas de uma experiência comum dos adeptos que confere sentido às relações estabelecidas entre eles.

¹² Baptista (2006) explora os sentidos da adesão por *clientela religiosa* no candomblé, para este autor, distinta da relação de iniciação, uma relação “familiar”, entre o *pai de santo* e seus *filhos de santo*. Embora considere que as relações de clientela religiosa sejam uma etapa que pode anteceder à adesão completa, aquela que se dá através da iniciação, para Baptista estas são relações distintas, sendo que a clientela pode simplesmente basear-se numa relação de *crença*, a iniciação, no entanto, não pode prescindir na noção de *experiência religiosa*.

ajuda a compreensão, a articulação e a relação entre os adeptos, fortalecendo o grupo.

4 A DANÇA DOS ORIXÁS

Neste quarto capítulo apresentaremos os resultados e a análise das observações de campo que foram realizadas. Também serão apresentadas as orientações metodológicas que foram utilizadas e as relações existentes com a teoria das representações sociais, assim como foi desenvolvida por Moscovici (1996).

4.1 Metodologia

O Candomblé é uma religião com uma série de interditos impostos aos seus iniciados, principalmente relacionados a comentários sobre rios, práticas e acontecimentos nos rituais. Estes interditos receberam a denominação de segredo e faz parte de toda a estrutura teológica do Candomblé, sendo uma das matrizes centrais de toda a sua fundamentação teológica e da organização de suas práticas.

Reginaldo Prandi (2001) no prefácio ao texto de Agenor Miranda, importante sacerdote da tradição Keto, sobre os caminhos de Odú, descreve como este sacerdote trata e mantém o segredo:

"É interessante que a lista dos ingredientes para a oferenda sempre é concluída com um 'etc.' Disse o Professor que cabe ao olhador complementar a receita, juntando alguma pequena coisa adicional que possa ser necessária em função da ocasião, da gravidade do problema, da condições da pessoa para quem se joga e assim por diante. Disse ele ' a mãe ou pai-de-santo está com os búzios na mão e então joga e pergunta se é o caso de pôr mais alguma coisa. O olhador tem de ter sabedoria para desvendar o Odu completamente, porque nenhuma receita geral é assim completa. Cada caso é um caso.' Em dois dos caminhos, a receita do ebó diz simplesmente 'tudo o que for necessário e indispensável para tal fim.'" (PRANDI, 2001, p.15)

O segredo no Candomblé está associado a alguns conceitos paradigmáticos da estrutura teológica:

a) o segredo existe porque não há possibilidade de reprodução de todas as fórmulas mágicas ou ritualísticas em todas as situações. Os indivíduos são

distintos e a natureza de sua experiência é singular. Não há possibilidade de bula e indicação genérica. O segredo obriga a interpretação contínua e a afirmação da hierarquia religiosa;

b) o segredo é relacionado a forma como se dá a transmissão das práticas religiosas e dos fundamentos teológicos no candomblé, o que exige a permanência e a vivência nos ritos e acontecimentos religiosos. Não há possibilidade de iniciação sem prática e de conhecimento sem vivência.

c) o segredo preserva o axé. A palavra movimenta as forças dos Orixás e seu excesso, de palavras, provoca desequilíbrio e tensão na estruturação destas energias.

A manifestação dos Orixás nos ritos é essencialmente através da dança, onde é identificado e movimenta, com seus passos e ritmos o Axé criando a presença do sagrado no espaço ritual.

A dança do Orixá é considerada um segredo para aquele que dança incorporado e por isto, desconhecida para quem dança, porque o ato de incorporação ou transe implica necessariamente em alteração da consciência. Posteriormente a dança dos Orixás é proibida de ser comentada pelos outros que a presenciaram, porque comentar significa romper com o interdito e "quebrar" o segredo.

Esta situação, a do segredo, implica necessariamente na definição de uma escolha metodológica que permita abordar este objeto, a dança dos Orixás, considerando o interdito existente e a impossibilidade do adepto de Candomblé em "falar" sobre o acontecimento.

O que dançou incorporado ou em transe não pode descrever o que houve pela própria situação de alteração de consciência que o ato de incorporação proporciona; e o que viu, tampouco pode falar, porque se assim o faz, "quebra" o segredo e o interdito e pode sofrer as punições que a quebra de interditos religiosos proporcionam, em geral com consequências funestas para sua vida pessoal e para seu corpo.

Na análise de Pessoa de Barros & Teixeira (2000) o interdito gera uma 'marca simbólica' inscrita no corpo e faz parte do processo de iniciação, que significa dois movimentos : um subjetivo, relacionado, a partir da auto-observação a "interiorização" destes sistemas de classificação simbólica; outro, pela ação

dinâmica do grupo que constitui socialmente este sujeito neste sistema hermenêutico.

"A inserção em grupo de candomblé gera compromissos tanto no âmbito individual quanto social. O cumprimento das tarefas religiosas prescritas individualmente e acompanhado de deveres para com a comunidade onde se processa a iniciação. Desenvolve-se assim, paralelamente a um processo de auto-observação, a construção social do indivíduo que o marca e o diferencia enquanto pessoa cujo corpo é alvo de constante preocupação. Vale ainda lembrar mais uma vez que o corpo é considerado como centro de inscrições e símbolo do contrato sócio-religioso que se estabelece a partir da iniciação. A 'marca' de um dos orixás concebida como a instalação de males físicos atesta este vínculo. Ao mesmo tempo, esta 'marca', ou sinal, é indicio ou pode apontar a transgressão de regras estabelecidas. Vale a pena enfatizar que a doença quase sempre é entendida como perda de axé individual, o que é percebido também como uma situação diretamente relacionada ao perigo ou ameaça de abalo no axé coletivo do terreiro.

Segundo Pessoa in Marcondes (2000), negligenciar o cuidado com os 'assentamentos' individuais pode significar ruptura, assim ocasionando o flagelo como forma de doença.

Os sistemas de interpretação que contém interditos tem necessariamente punição quando há ruptura e isto foi considerado na opção metodológica que fizemos.

Malinowsky (1976), de maneira pioneira e atual, definiu bem o caminho para uma adequada observação:

"Em outras palavras, há uma série de fenômenos de suma importância que de forma alguma podem ser registrados apenas com o auxílio de questionários ou documentos estatísticos, mas devem ser observados em sua própria realidade." (MALINOWSKY, 1976, p. 33)

Desta maneira, a escolha metodológica adequada para a aproximação do objeto da pesquisa, levando em conta este status antropológico e a estruturação das práticas e teologia do Candomblé foi a da observação sistemática.

A observação sistemática é uma metodologia derivada da etnografia antropológica, que se difere fundamentalmente na amplitude do objeto a ser

observado. Se a etnografia clássica o objeto ganha em amplitude, onde tudo, todos os acontecimentos, todos os fenômenos e todos os sujeitos tem relevância e devem ser descritos, a observação sistemática restringe o observável a aspectos exclusivamente relacionados ao objeto da pesquisa, e configura-se como uma espécie de etnografia reduzida.

Mas, mesmo considerando que na observação sistemática o objeto a ser observado é restrito e direcionado, os pressupostos estabelecidos pela etnografia clássica se mantêm como referência central para a constituição desta abordagem metodológica.

Há uma aproximação com o que Malinovsky (1976) definiu como "fatos imponderáveis da vida real". Ele descreve o que seriam estes "fatos" como:

" Pertencem a essa classe de fenômenos: a rotina do trabalho diário do nativo; os detalhes de seus cuidados corporais; o modo como prepara a comida e se alimenta; o tom das conversas e da vida social ao redor das fogueiras; a existência de hostilidade ou de fortes laços de amizade, as simpatias ou aversões momentâneas entre as pessoas; a maneira sutil, porém inconfundível, como a vaidade e a ambição pessoal se refletem no comportamento de um indivíduo e nas reações emocionais daqueles que o cercam." (MALINOVSKY, 1976, p. 33).

Neste mesmo texto Malinovsky define que estes "fatos" somente podem ser apreendido pelo cientista se este conviver com a comunidade, e registrar nos diários de campo o que foi observável.

O aspecto subjetivo desta observação deve ser controlado pelo relato descritivo e pela posterior análise na relação com o objeto.

Foram escolhidos para o campo da observação 10 casas de Candomblé, auto identificadas como pertencentes a nação Keto, ou de rito Keto, na região metropolitana do Rio de Janeiro.

A observação foi realizada em ritos públicos, ou festas dedicadas a um Orixá ou a um conjunto de Orixás, e durante um período que antecedia o Rito, ou a festa, com pelo menos uma hora de antecedência; o rito em si, e o pós-rito, por pelo menos duas horas de permanência.

Todos os fatos relacionados a dança dos Orixás, acontecimentos durante os ritos, comentários antes ou pós-rito foram observados e categorizados, posteriormente descritos e estabelecidos em uma escala de relevância em função do objeto de pesquisa a ser considerado.

Foram desprezados, nesta opção metodológica, acontecimentos e fatos que não se relacionavam com a dança dos Orixás, tampouco foram considerados outros elementos constitutivos do rito. como objetos referentes ao processo de observação.

O objeto central da observação foi o de identificar os processos de constituição de consensos sobre a dança, as representações que eram associadas a cada Orixá e, especialmente, que categorias de identificação os presentes no rito utilizavam para esta definição.

Considerando o pressuposto de que a identificação do Orixá é um processo baseado em constituição de categorias estabelecidas através de compartilhamentos sociais, a observação sistemática tinha o objetivo de identificar como estes processos de compartilhamento foram constituídos, sem deixar de considerar o "segredo" e o interdito que impedia processos de comunicação comuns.

Para a criação destas representações consensuais era preciso que se "burlasse" o interdito, que se "autorizasse" outras formas de comunicação não formais ou próprias que permitissem a constituição desta representação consensual. A entrevista, neste caso, não seria a melhor opção metodológica.

Desta maneira, a observação sistemática possibilitou a identificação destes fenômenos e, especialmente, a partir de uma grade de referências estabelecidas a partir de um estudo piloto, permitiu que esta identificação ocorresse nos outros ritos, ou festas religiosas.

A grade de referências identificada foi a seguinte:

- 1- Estética: referências explícitas a utilização de adornos e das ferramentas(ver se cita o que é ferramenta) e da expressão corporal na dança;
- 2- Movimento: a forma de dançar, se forte ou suave e que espécie de movimentos realiza em função dos toques dos atabaques e das cantigas cantadas; as coreografias realizadas, e a postura corporal, se altiva, ou cabisbaixa, se feminina ou masculina e outras condições relacionadas.

Estas grades identificadas foram estabelecidas como categorias de classificação do observado e permitiram a interpretação analítica de todo o processo da dança dos Orixás.

Também é importante ressaltar que no processo de iniciação de um adepto do Candomblé, desde quando é um Abiã, ele recebe uma formação em dança de todos os Orixás, e há uma pessoa designada que o ensina a dançar, sem estar incorporado, todas as danças de todos os Orixás. Este processo de aprendizagem formal é um elemento decisivo para a criação de consensos. Em geral, não se explica o sentido de cada gesto ou de cada passo, somente o ato de dançar.

No Xirê, que é a dança de abertura do rito, ou da festa, a ordem da dança dos Orixás, ainda não incorporados, é sempre a mesma, permitindo também que o adepto aprenda como cada Orixá dança e quais são as características fundamentais que o identificam.

Serão descritas as situações subdivididas nas categorias classificatórias estabelecidas a partir do estudo piloto que serão analisadas a luz da teoria das representações sociais.

4.1.1 Estética, ou nem sempre ocorre o que estava previsto

O terreiro estava cheio. Pai Geraldo vestia um abadá azul com detalhes dourados em homenagem a Logunedé, seu orixá, com o adjarin¹³ nas mãos, presidindo com grande atenção a cerimônia de candomblé no ritmo do toque da avamunha¹⁴. Seguiam-no ao entrar no barracão seus filhos de santo, numa fila formada do mais velho ao mais novo por ordem de iniciação. Deram duas voltas completas no barracão apresentando suas belas indumentárias: as mulheres com grandes saias rodadas de baiana, elegantes panos da costa e, as mais velhas, com belos torsos adornando as cabeças. Os homens, um tanto mais discretos, portavam abadás de variadas cores, alguns feitos em tecidos africanos. Podia ter-se a nítida impressão, ao olhar o luxo das roupas e a decoração do barracão, que

¹³ Pequeno sino de duas campânulas, feito em metal, utilizado para invocar as entidades.

¹⁴ Também chamado de *avania*, *avaninha*, *rebate* ou *arrebate*, este ritmo acelerado e sincopado é uma espécie de chamado aos orixás, marcando o início ou o fim das cerimônias religiosas. O termo *avania*, segundo Cacciatore (1977, p. 55), vem da língua iorubá, e significa à, “eles”, wá, “movem-se”, níhà, “em direção à”.

estávamos diante de uma corte africana que fora transposta para o subúrbio do Rio de Janeiro.

Assim, deu-se início ao xirê saudando um a um dos orixás, num ritmo que começava dolente e cadenciado, mas que aos poucos ganhava força, na mesma proporção que os iniciados começavam a sentir os efeitos da aproximação de seus orixás. O público se agitava batendo palmas, animado com a manifestação dos orixás. Luís de Xangô, ao ouvir o ritmo e as cantigas em ioruba, saudando o seu orixá, começa a perder a coordenação de seus movimentos, seu rosto se desfigura mudando suas feições. Há uma nítida impressão de que o transe é eminente. Luís “vira no santo”.

Nas festas de candomblé o público sempre espera pelas danças de alguns dos orixás, seja pela beleza e vigor dos movimentos, seja pela delicadeza ou destreza dos iniciados na execução das danças. Dentro destas comunidades religiosas sempre há as preferências e predileções, quase nunca difundidas publicamente, perceptíveis, porém, através das reações de satisfação e das invocações em gritos entusiásticos aos orixás. Cíntia, uma jovem iniciada, um tanto desajeitada, segundo se dizia “sem o menor pé de dança”, fora possuída por lansã, seu orixá de cabeça. A jovem, que antes de “virar no santo” não exibia o menor talento para a dança, chegando a provocar risos com sua performance, segundo os presentes dá um verdadeiro show de dança. A satisfação do público é evidente. (OBSERVAÇÃO 1)

Na cena descrita acima é possível perceber uma série de sentidos veiculados pelos diferentes atores sociais, coletivos¹⁵ ou individuais, formando um conjunto de representações sobre este tipo específico de dança.

Este acontecimento, Cíntia que não sabia dançar e que incorporada dança de maneira perfeita, é um dos principais indicadores da "presença do Orixá". A ruptura estética com o estado de vigília é a afirmação do surpreendente e que, extraordinariamente, somente pode ser signo efetivo do sagrado.

Cíntia que não sabia dançar e que, incorporada ou em transe, dança de maneira especial, possibilita que os comentários durante o ato possam ser feitos porque se referem a um tempo, o da vigília, onde o "segredo" não existe e a

¹⁵ Uso aqui a noção de coletivo referido de maneira genérica aos grupos não identificados que integram o público presente a um evento.

exclusiva constatação na incorporação de que em Cintia há Orixá. Houve um processo de transmutação corporal e estética e em Cintia o público presente reconhece e reverencia a presença do Orixá.

A boa performance de Cintia é a referência possível para esta identificação.

Há uma expectativa coletiva de que o mau aprendizado, ou a "pouca experiência" na dança (por ser "novo" no Santo) seja superada no ato de incorporação. A identificação estética passa a ser parte da identificação do Orixá e de sua realidade na incorporação. O "milagre" que transforma a natureza e supera a aprendizagem formal.

De outro lado, porém, há sentidos específicos veiculados face à performance dos dançarinos no domínio ritual. A primeira delas diz respeito à relação entre indumentária e a construção do espaço cênico onde se desenrola a dança nos candomblés. Em seguida, a descrição fornece referenciais sobre a relação entre música e transe no candomblé, o que foi estudado por Capone (1991) sugerindo a idéia de que a música isolada não carrega em si as chaves para o transe e a possessão, mas em conjunto com o movimento dos corpos, vai criar o que Gil (1985) chama de "espaço do corpo". Conforme Capone:

"A dança pode, então, ser definida como uma reativação da música através do movimento. Tanto a música como a dança podem ser pensadas como sendo movimento: uma no tempo (ritmo), outra no espaço. A passagem de uma relação passiva com a música para uma relação ativa (a dança) estaria se complexificando ainda mais relação entre som-vibração e o movimento do corpo no espaço, através da espacialização da temporalidade do som" (CAPONE, 1991: 54).

Em certo sentido a autora aponta para a dança como uma forma do corpo transformar ou intervir no espaço físico, tornando complexas as relações entre tempo, espaço e movimento, estabelecendo um nexos entre estas dimensões. O lugar de realização desta conexão de sentido é o corpo, e o corpo é quem abriga os orixás através da possessão ritual.

A queda no transe que descrevemos pressupõe duas atitudes corporais distintas, sendo a primeira de tensão e descontrole das funções corporais e a segunda, de retomada deste controle, desta vez sob o domínio do orixá. Não é mais Luís quem controla o seu próprio corpo, mas o Orixá que possui este corpo.

A possível ruptura ou alteração da consciência no sujeito da possessão é um tema vastamente investigado pela literatura sociológica e antropológica, abordado, sobretudo, nas obras de Lépine (2004), Augras (2008), Birman (1995) Goldman (1985), porém, no campo da psiquiatria clínica, até a primeira metade do século XX, a possessão normalmente foi tratada no campo da medicalização, encarada como manifestação de algum tipo de patologia. Até hoje, no domínio da psicologia individual a possessão pode ser ainda encarada como uma manifestação patológica de certos estados de consciência.

Entretanto, estes estudos e esta visão se relacionam a psicologia ou a psiquiatria clínica, e sem desconsiderá-los em sua relevância, a abordagem teórica que escolhemos situa este fenômeno no âmbito da psicologia social e na esfera do compartilhamento e da constituição de saberes para estruturar modos de vida.

Nesta perspectiva a dança de possessão sugere aos seus participantes um contato com seres ancestrais¹⁶ dotados de poderes excepcionais, cuja manifestação permite aos adeptos entrarem em contato com estas forças sobrenaturais. Através desta dança são representadas as histórias míticas, narradas através das cantigas e dos gestos da dança (PESSOA DE BARROS, 2000a; 2000b), os *orôs*. Estes *orôs* representados nas danças não parecem ser muito claros para o público que os assiste, muitas vezes, nem mesmo para os adeptos mais jovens. O seu pleno conhecimento e entendimento dependem essencialmente do aprendizado iniciático (VOGEL; MELLO; PESSOA DE BARROS, 1993). Neste sentido, a iniciação é um meio, não apenas de tomar parte no coletivo, mas aceder a este conhecimento, aprender a dançar e compreender o significado de cada gesto da dança. Este saber não é estruturado em lições formais e escritas, mas em observação, participação e práticas.

¹⁶ O conceito de orixá, segundo Verger (1981), refere-se a uma força imaterial que só se manifesta através da possessão dos adeptos. O orixá seria um indivíduo dotado de poderes extraordinários, um membro comum da família, conforme o autor: "O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceu vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder do axé, do ancestral-orixá, teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (...) O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles". (VERGER, 1981: 18 – 19)

Diferente de outras práticas religiosas, onde a adesão se faz essencialmente pela crença e pela participação na comunidade de culto, no candomblé não se trata apenas de uma profissão de fé e uma crença, é preciso viver a experiência¹⁷ da iniciação para tomar parte na comunidade de culto¹⁸. Será esta experiência que fornecerá ao adepto os códigos necessários para a compreensão dos sentidos da dança.

O corpo será, portanto, o lugar essencial ou “espaço” onde pode dar-se a relação entre dois planos, o natural (o mundo sensível) e o sobrenatural (o mundo invisível), o imanente (corpo) e o transcendente (espírito), ou nos termos “nativos”, o *aiyé* (terra) e o *orún* (céu). Este corpo, no entanto, necessita de condições especiais para tornar integral uma relação que está dividida ou diluída. O corpo precisa estar pronto para receber o *axé*¹⁹ do orixá, e essa preparação se faz em várias direções e com sentidos diferenciados. Há de um lado uma preparação ritual, que consiste na passagem por diversos ritos que vão consagrar o indivíduo ao orixá, preparando seu corpo para, dentro das concepções do candomblé, *receber a energia do orixá*. De outro lado, porém, há uma preparação corporal, no sentido de aquisição de um conjunto de técnicas corporais (MAUSS, 2003) que vão habilitar o indivíduo para a participação nos ritos. É preciso aprender as danças do *xirê*²⁰ e os passos das danças dos orixás, os orôs, para poder participar das festas e rituais.

Uma vez preparado o corpo pode receber o orixá e dançar. Esta dança, porém, é percebida pelos adeptos não como uma dança do indivíduo sujeito à possessão pelo orixá, mas como uma dança *do próprio orixá*. Logo, a possessão liberaria no indivíduo certas potencialidades que este não possuiria em seu

¹⁷ Neste sentido, caberia dialogar de forma crítica com a noção de *representação social*, posto que não se tratasse de uma relação fundada num conjunto de idéias compartilhadas, mas de uma experiência comum dos adeptos que confere sentido às relações estabelecidas entre eles.

¹⁸ Baptista (2006) explora os sentidos da adesão por *clientela religiosa* no candomblé, para este autor, distinta da relação de iniciação, uma relação “familiar”, entre o *pai de santo* e seus *filhos de santo*. Embora considere que as relações de clientela religiosa sejam uma etapa que pode anteceder à adesão completa, aquela que se dá através da iniciação, para Baptista estas são relações distintas, sendo que a clientela pode simplesmente basear-se numa relação de *crença*, a iniciação, no entanto, não pode prescindir na noção de *experiência religiosa*.

¹⁹ O termo *axé* designa a força mágico-sagrada que anima todos os seres vivos (SANTOS, 1984), uma noção muito próxima daquela de *mana* proposta por Marcel Mauss (2003: 184 – 190).

²⁰ A palavra *xirê*, de origem ioruba, significa “brincadeira”, porém, no contexto dos rituais do candomblé ela também se refere às celebrações e festas públicas.

estado *normal*, conforme a descrição apresentada no início deste texto: *A jovem, que antes de “virar no santo” não exibia o menor talento para a dança, chegando a provocar risos com sua performance, segundo os presentes dá um verdadeiro show de dança.* Cíntia é transformada pela possessão em Iansã. Ela não é próprio orixá, porém, sua dança *representa* de forma fiel os atos do orixá.

A dança e a possessão pelas divindades apresentam-se como aspectos fundamentais que permitem aceder ao universo das representações sobre construção ritual do corpo e da pessoa no domínio destas práticas religiosas de matriz africana.

A compreensão hegemônica estabelecida sobre o que é o valor estético estabelece a condição para as boas artes, de estado de consciência não alterado, (mesmo que tenha se feito análises psicológicas sobre a obra de um grande autor, como no caso de Van Gogh, onde a sua "patologia psiquiátrica" pode ter determinado sua genialidade, ou o Bispo do Rosário que paciente psiquiátrico tem uma obra pictórica reconhecida em alto valor estético).

No caso dos ritos com possessão a "genialidade" ocorre sempre em estado alterado de consciência. Somente a presença do Orixá estabelece o eixo estético a ser considerado e isto nunca pode se dar em estado de vigília.

O trabalho de Bastide sobre os ritos do Candomblé (BASTIDE, 1971; 1972; 2001), bem como as diversas leituras de sua obra, presentes nos trabalhos de Goldman (1985), Birman (1995), Capone (1991) e Fry (1982) apresentam a perspectiva de interpretação coletiva, onde a possessão ritual é constituída a partir de uma série de categorias de consenso social e que se referem a um quadro de significação de mundo e de compartilhamento social.

Os mitos presentes nos cânticos e gestos da dança permitem investigar de maneira profunda os sentidos das representações sociais, na medida em que estes cânticos e danças estão contidos em um universo de representações que são compartilhadas pelos agentes e são fundadas dentro das tradições e histórias comuns destes grupos. Neste sentido, as proposições no campo das representações sociais presentes nas obras de Doise (1990), Moscovici & Farr (1984), Jodelet (1989) e, sobretudo, Sá (1993; 1996; 1998), são eixos teórico fundamentais na compreensão desta formulação estética e de sua derivação em estruturar modos de vida.

William James (1991) em seu estudo clássico sobre as religiões opõe as diversas instâncias do *self* individual, a partir de diversos “eu”, contidos numa mesma pessoa: um *eu material* – um *eu social* de múltiplas faces – um *eu espiritual* que unifica as tendências discordantes do indivíduo – um *eu puro* que do ponto de vista psicológico se confunde com o *eu espiritual*. Esta ambivalência da idéia de um *eu* que permite a habitação de seu corpo por outras pessoas através da possessão, em certo sentido um *outro*, que se manifesta através da mesma pessoa.

Cintia permitiu que os presentes na festa identificassem este Outro que estava manifesto na mesma pessoa e "confirmou" que a presença do sagrado é necessariamente a alteração do pré-existente e que, por conta disto, ali, em Cintia, havia Orixá.

De maneira semelhante podemos considerar o que aconteceu com Luis de Xangô. Também nele houve um processo de transmutação estética que identificava a presença do Orixá.

Luis passa por um processo de transmutação física e estética na incorporação de seu Orixá, quando se desfigura de si mesmo para poder receber o Orixá. O primeiro processo é de desfiguração estética de si mesmo para incorporar o novo comportamento e o novo desenho que não é mais seu.

As representações sociais da presença do Orixá podem ser identificadas na dança, como uma alteração estética do estado de vigília e a constituição de algo que não pode mais ser referido aquele estado anterior.

O uso das indumentárias e a dança ritual com o uso dos adornos e das ferramentas estabelecem a *gestalt* da representação dos Orixás. Quando Cintia transmuta-se em Iansã, e usa o *Irukerê*, que é uma espécie de "espanta-moscas" confeccionado com calda de animais, uma de suas ferramentas rituais ela sabe como usa-lo. E este adorno com outros mais a indumentária com as cores, os bordados, constituem que o Orixá ali está e pode ser identificado por todos os presentes que devem saudá-lo e reverenciá-lo.

O clássico texto de Elbein dos Santos (1986) caracteriza muito bem que a expressão estética é fundamental no sistema de significação simbólica existente no Candomblé e que há um "entendimento" específico da expressão estética só possível para aquele que é iniciado.

"O conceito estético é utilitário e dinâmico. A música, as cantigas, as danças litúrgicas, os objetos sagrados que sejam os que fazem parte dos altares_ peji_ quer sejam os que paramentam os òrisà, comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual (...) A manifestação do sagrado se espessa por uma simbologia formal de conteúdo estético. Mas objetos, textos e mitos possuem uma finalidade e uma função. É a expressão estética que 'empresta' sua matéria a fim de que o rito seja revelado (...) O belo não é concebido unicamente como prazer estético: faz parte de todo um sistema" (SANTOS, 1986, p. 49 -)

Em outra observação houve um fenômeno que provocou um conjunto de ações de oposição.

Branquinho, como era conhecido, era um rapaz de Ogum, um Ogum, cuja qualidade, só lhe permitia vestir branco, daí o apelido. Ele não sabia dançar, e, tinha vergonha disso, e para completar, seu santo não "chegava", ele não conseguia incorporar. Ele foi recolhido por seu pai de santo para ser iniciado, no entanto, durante os rituais que acontecem durante a feitura de santo, ele não incorporava. No dia da saída, ele incorporou, porém seu santo não possuía nenhuma desenvoltura, não sabia executar os movimentos da dança de seu orixá. Após a festa, quando já podia conversar com as pessoas, apesar de proibido, muitos irmãos vieram lhe contar que seu Orixá não tinha pé de dança, e que era feio, o que fez com que Branquinho se afastasse da casa.

O que aconteceu com Branquinho? Manteve-se o mesmo. Não conseguia dançar no processo de aprendizagem e quando incorporado não houve nenhuma espécie de transmutação. Este fato foi forte o suficiente para quebrar o "segredo" e o interdito. Branquinho foi "comunicado" pelos outros, que o viram dançar em vigília e em estado de incorporação, que nada havia acontecido. (OBSERVAÇÃO 2)

Sua incorporação não promoveu alteração estética e esta "comunicação" serviu como uma admoestação para que não permanecesse naquela comunidade. O "milagre" da transmutação estética não tinha acontecido e Branquinho não poderia, incorporado, ter seu Orixá reconhecido. A exclusão era inevitável.

As categorias de identificação estética são estruturadas de maneira a permitir que todos reconheçam o Orixá que ali está e que quando isto não ocorre compromete todo o sistema de identificação e de representação constituídos.

A incorporação de Branquinho não poderia ser colocada em questão porque seria colocar em questão o Pai de Santo que o fez, que "descobriu" seu Orixá e conduziu todo o processo de iniciação.

Se Branquinho não estivesse incorporado seria uma grave denúncia sobre o pai-de-santo que, neste caso, teria cometido algum erro, o que significaria uma ruptura hierárquica definitiva, (se alguém fizesse esta espécie de observação). Se o Orixá de Branquinho fosse outro que não aquele que não dançou, também o pai-de-santo teria cometido um grave erro.

Como a incorporação de Branquinho não poderia ser colocada em dúvida, e ao mesmo tempo, Branquinho quando incorporado as condições estéticas não ocorriam, só restava seu desligamento desta comunidade. Protegia o pai-de-santo de observações críticas sobre o seu processo de iniciação e protegia seus "irmãos de Santo" que, afinal haviam sido feitos pelo mesmo pai-de-santo. A dúvida sobre o transe ou o processo de incorporação é fatal para uma comunidade de candomblé. A negligência ou o erro podem trazer infortúnios severos.

A ausência de transmutação estética excluiu Branquinho, porque comprometia todo o sistema representacional de identificação do Orixá.

Na observação seguinte, a transmutação ocorreu em acréscimo. Amanda dançava bem e em transe, ou incorporada, dançou melhor.

Na casa de santo, todas as tardes após os filhos encerrarem seus afazeres, ou pararem para descansar, ekedi Ana, a ekedi mais velha do Ilê, ensinava aos mais velhos a dançar. Reunia todos os filhos presentes no barracão e tentava passar-lhes alguns passos.

Ela dizia que assim tinha aprendido, e assim passaria aos seu filhos. Colocava todos sentados no chão do barracão, e começava.

Amanda, uma jovem menina, muito animada, era sempre a primeira a chegar, e como tinha facilidade para dança, era no momento das aulas que aproveitava para se exhibir a aprender todos os movimentos de seu Orixá de cabeça, lansã. Quando no momento da festa, em que seu orixá tomava sua cabeça, ficavam todos impressionados com tamanha leveza. Ao final da festa, quando já desincorporada, apesar de ser "proibido", as pessoas vinham

cumprimentá-la, por tanta beleza, e ela não sabia o que dizer, pois não sabia o que tinha acontecido. (OBSERVAÇÃO 3)

Amanda tinha "talento", tinha "facilidade" para a dança e quando incorporada este "talento" continuava se manifestando, e melhor. Seu Orixá, por conta deste "talento" pré-incorporação acontecia mais bonito.

A transmutação estética foi em uma escala de valoração de "bonito" para "mais bonito" e isto também era suficiente para romper o "segredo" que quando comunicado a Amanda a surpreendia.

Ser melhor que o estado de vigília confirmava para aquele que a havia informado que o que acontecia com Amanda não era consequência direta de seu "talento" ou "facilidade" para a dança. O Orixá em Amanda a superou.

As três observações descritas apresentam situações distintas: Cintia em vigília não dançava e incorporada dançava muito bem; Branquinho não dançava e não dançou quando incorporado e por isto foi excluído; Amanda dançava bem e dançou melhor.

Estas observações, mesmo que apresentando três situações diferentes, configuram um eixo comum para a representação da dança com as categorias estéticas.

A representação social da presença do Orixá é identificada em relação a expressão estética e os valores expressos no "pé de dança" que traduz a realização de um conjunto de expressões corporais e estéticas que permitem o reconhecimento, sem qualquer espécie de dúvida, de um determinado Orixá.

O compartilhamento antes, quando o iniciado está em vigília, estabelece os parâmetros de relação daquele indivíduo com a dança em uma oposição entre dançar bem e/ou dançar mal. O compartilhamento depois da festa ou do rito é relacionado a ideia de que houve, ou não, alguma espécie de transmutação.

Utilizamos o termo transmutação para categorizar a ideia de que houve uma mudança no comportamento provocado por uma causa intangível, no caso religioso sagrada. A mudança na dança é o efeito de uma causa intangível. Só muda quem tem Orixá.

As representações sociais configuram-se em relação à dança dos Orixás dentro destas condições hermenêuticas e são a base estruturante de todos os saberes derivados para a identificação do Orixá e do efeito do transe ou da incorporação.

4.1.2 Movimento, ou aqui há Axé

Segundo Monique Augras (1983), a cabeça²¹ é o centro da individualidade no candomblé cada cabeça possui atributos específicos ligados aos orixás. Estes atributos estão ligados tanto às forças naturais e elementos atribuídos a estes orixás, mas também guardam íntima relação com a noção de pessoa e aos arquétipos dos orixás. Muito embora seja dito que cada sujeito possui um orixá individualizado que está ligado a ele por laços de ancestralidade, a noção de arquétipo aqui se aplica em função de existir, em um plano mais geral, o mito que oferece uma narrativa que sustenta uma idéia mais geral sobre este orixá. Esse laço ancestral funda-se em relações míticas, mas pode também ser orientado por relações familiares.²²

Aliás, este é um ponto nevrálgico do tipo de relação estabelecida entre adepto e orixá: os laços de família pressupõem um conjunto de obrigações recíprocas aos quais o iniciado e o orixá estão vinculados, onde o primeiro deve responder permanentemente através de rituais e atos de renovação da relação através das “obrigações de santo” (COSTA LIMA, 2002). Em contrapartida, o orixá deve nutrir a vida do iniciado de abundância, saúde, mantendo-o longe dos problemas materiais e espirituais.

Os mitos são também a fonte principal das danças dos orixás. Fornecem, através dos cantos rituais (as cantigas ou as *adura* – preces cantadas), narrativas que dão sentido às danças e ações no plano ritual. Cada dança representa um ato da história mítica do orixá, logo, quando em uma dança para orixá Obaluaiê os gestos de estender lateralmente as mãos ora com as palmas voltadas para baixo, ora para cima, possuem um significado partilhado pelos adeptos. O *opanijé*, nome dado a esta dança, representa um dos atributos do orixá ligado à saúde, logo, os gestos exprimem o poder de dar e tirar à vida, atribuído ao deus que é ao mesmo tempo deus da varíola e deus da saúde. Há uma ambiguidade

²¹ Não é por acaso que a expressão “fazer a cabeça no santo” ou simplesmente “fazer a cabeça” está relacionada com a iniciação no culto aos orixás.

²² É comum entre adeptos do candomblé a ideia de “herdar o santo de um familiar” ou de “santo da família”, que significa uma interpolação entre os laços de consaguinidade e os laços de parentesco mítico representados pela relação do adepto com o orixá.

intrínseca nesta condição, que reflete também a ambiguidade do ser humano diante da vida: somos bons e maus, tudo pode ser simples questão de escolha.²³

Uma das representações mais recorrentes atribuídas ao orixá Ogum, sobretudo em função de sua associação com o santo católico São Jorge, é a ideia do guerreiro, que vem exatamente das representações relacionadas a este orixá desde a África. Por outro lado, na África, Ogum está associado à agricultura, representação que não atravessou o Atlântico, na medida em que a atividade agrícola aqui no Brasil para as populações africanas está associada à condição de escravo. Os mitos relativos ao orixá Ogum apontam para o seu papel como aquele que “abre os caminhos”, inclusive sua associação com Oxossi, ele aparece como aquele que vem à frente deste, abrindo picadas na floresta, para que o caçador Oxossi atinja, com suas flechas os animais (AUGRAS, [1985] 2008, p. 105).

Em sua dança, Ogum move os braços como se portasse uma espada ou facão, tal como sugere Augras, “abrindo caminhos”, tarefa para a qual pode ser secundado também por Exu, que é dono dos caminhos e encruzilhadas, portanto, atuando juntos nesta função. A dança reflete os mitos relativos a Ogum, que nutrem as representações sociais sobre este orixá. Aqui é interessante pensar que aos mitos africanos é associada uma imagem católica, a do Santo Guerreiro, São Jorge, um dos santos mais populares e cultuados no Estado do Rio de Janeiro.

O caso de São Jorge, aliás, é um caso interessante, se levarmos em consideração que na Bahia este está associado ao orixá Oxossi, o caçador. A imagem é auto-evidente, na medida em que ao matar o dragão, há uma associação entre o santo e o animal submetido, caçado e dominado. Logo, se no Rio de Janeiro, São Jorge é o guerreiro Ogum, em Salvador, ele é Oxossi, o caçador.

As danças de Oxossi simulam atos relativos à caça, e seu objeto/fetiche é um pequeno arco, chamado *ofá*. O mito relativo a Oxossi fala do “caçador da flecha certa”, *Otokanxoxô*, e os cânticos se referem justamente a esta capacidade de com uma única flecha atingir o seu alvo.

²³ Sobre os mitos relacionados à Obaluaiê/Omolu ver Pessoa de Barros (2000), cujo trabalho analisa a festa dedicada a este orixá, o *Olubajé*.

A memória afetivo-social de um coletivo ou grupo humano é fundada em um conjunto de relações que se nutre das imagens decorrentes das narrativas míticas. Sendo uma produção coletiva, ela atua como um repositório destas representações da comunidade e através dela é possível identificar as percepções dos atores sociais de si mesmos e das relações estabelecidas no seio da comunidade, ao mesmo tempo em que reforçam os laços de unidade do grupo. Chamamos de *imaginário* este conjunto de representações que servem base da memória coletiva do grupo.

Halbwachs (1941, p. 85) afirma que o espaço é uma dimensão fundamental na constituição da memória coletiva. É indispensável, se falamos de dança, considerar a questão do espaço onde se realizam as danças rituais no candomblé.

O terreiro pode ser pensado em termos de *lugar-evento*, tal como sugere Victor Turner, em sua análise sobre os sítios de peregrinação católica. O espaço do terreiro em si mesmo é carregado de representações que nos conduzem às distintas percepções sobre este gênero de dança. A construção do espaço ritual e as regras de sua utilização funcionam como elementos que possibilitam não apenas a manifestação dos orixás através da possessão, mas principalmente o conteúdo performativo da dança.

Há de fato um paradoxo que diz respeito às concepções “nativas” de dança, que aponta para a questão de que a dança é “aprendida”, porém, a pequena cena descrita nos indica também alguns caracteres inatos desta dança. Se de um lado a dança ritual é ensinada aos adeptos, de outro o próprio orixá, ao possuir o iniciado, traz estas danças como uma espécie de memória corporal que permaneceria inativa até o momento em que é despertada através da possessão. Esta percepção complica-se ainda mais, ao percebermos que aquilo que os adeptos do candomblé chamam de “santo velho”²⁴, posto que este possua mais disposições e habilidades que o orixá de um recém iniciado.

Goldman (1985) aponta exatamente para este aspecto da construção da pessoa, na medida em que a iniciação sugere um processo onde o sujeito não

²⁴ Trata-se de uma noção interessantíssima, que opera com uma temporalidade particular, relacionada ao tempo de iniciação. Quanto mais “velho” um orixá, mais disposições e habilidades relacionadas ao culto ele tende a possuir. Logo após a iniciação, um orixá é “novo” e começa, dentro do período iniciático, um aprendizado que se prolonga através das *obrigações*, ritos de confirmação do processo de iniciação, que obedecem a uma periodicidade variada.

aparece como algo completo, mas algo que vai sendo consumado ao longo das diversas “obrigações”²⁵ prestadas pelo iniciado, incluída a própria “feitura de santo”²⁶. A noção própria de “fazer o santo”, segundo Goldman, sugere essa ideia de incompletude, de algo que vai sendo produzido, de um lado, pelo sujeito e, de outro, no próprio sujeito da iniciação. Porém, há de outro lado as disposições corporais inatas, que são do ponto de vista nativo uma espécie de *memória ancestral*, inscrita no corpo do iniciado que se manifesta na possessão.

Há aqui uma interessantíssima questão do ponto de vista da análise estrutural dos mitos, nos termos que propõem a antropologia simbólica: se o mito é uma estrutura incorporada nos sujeitos da possessão, suas danças remetem a estruturas cognitivas que precedem o sujeito e que pertencem à memória do grupo. A manifestação do orixá através da dança possibilitaria esta memória emergir e ser representada diante do grupo no ritual.

Por não se limitarem a ser mera cópia do real, os aspectos simbólicos do imaginário tem o poder de agenciar os sentidos e as percepções através de ações expressivas, libertando os sujeitos das condições do presente imediato, propiciando a exploração de outras possibilidades que estariam ao alcance dos sujeitos. Viver o mito através da dança permite aos adeptos partilhar da substância que constitui o núcleo das relações no candomblé, o *axé*.²⁷ Essa força mítica, o *axé*, poderia ser traduzida pelo conceito de Marcel Mauss de *mana*.

Desta maneira, o ciclo se fecha envolvendo as relações materiais entre pessoas e mágico-espirituais entre os adeptos e suas divindades. O imaginário se realiza através da dança, permitindo aos adeptos um contato com a força sagrada que mobiliza e preside a existência do grupo. O ritual reaviva as forças de coesão

²⁵ Ver nota 15

²⁶ O processo de iniciação é chamado nos termos nativos de *fazer o santo*.

²⁷ Segundo Reginaldo Prandi (1991: 103): “Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é bênção, cumprimento, votos de boa-sorte e sinônimo de Amém. Axé é poder. Axé é o conjunto material de objetos que representam os deuses quando estes são assentados, fixados nos seus altares particulares para ser cultuados. São as pedras e os ferros dos orixás, suas representações materiais, símbolos de uma sacralidade tangível e imediata. Axé é carisma, é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é a raiz que vem dos antepassados, é a comunidade do terreiro. Os grandes portadores de axé, que são as veneráveis mães e os veneráveis pais-de-santo, podem transmitir axé pela imposição das mãos; pela saliva, que com a palavra sai da boca; pelo suor do rosto, que os velhos orixás em transe limpam de sua testa com as mãos e, carinhosamente, esfregam nas faces dos filhos prediletos. Axé se ganha e se perde.”

social e cria para as condições para o grupo manter-se unido em torno dos ideais comuns e o mito fornece a narrativa que sustenta estes ideais.

Podemos perceber que há, de fato, uma intensa interação entre as narrativas míticas e as danças rituais. Conforme a descrição e as análises sobre os diversos movimentos da dança ritual, somos convidados a refletir sobre as interações entre este e as narrativas míticas, o que nos permite divisar uma presença efetiva do mito no plano do ritual.

Em um instigante artigo que fala da tradição religiosa afro-brasileira e a televisão, Rita Laura Segato aponta uma questão interessante sobre os arquétipos dos orixás. A autora conta que, durante suas pesquisas em um terreiro em Recife, em função dos horários de exibição de certa novela de TV, toda a rotina ritual fora alterada. Até este ponto, nada de anormal, posto que tais mudanças não atingissem o cerne dos ritos, apenas mudava a relação de temporalidade no interior da comunidade, na medida em que toda a rotina era determinada por este fator exógeno ao grupo. No entanto, chamou atenção da autora outro fato interessante.

Certa disputa entre personagens da novela, dois irmãos, acabou ganhando uma interpretação mítica, posto que estes disputassem a mesma mulher. Os membros do terreiro em questão supunham que a disputa na telenovela emulava a duelo mítico entre os irmãos Ogum e Xangô por Iansã (SEGATO, 1994, p. 55). Este tema, aliás, é recorrente, pois este aparece também na canção “A Deusa dos Orixás”, de autoria de Romildo e Toninho, interpretada por Clara Nunes:

Iansã cadê Ogum
 Foi pro mar (2x)
 Na terra dos orixás, O amor se dividia
 Entre um deus que era de paz, outro deus que combatia
 Quando a luta só termina, quando existe um vencedor
 Iansã virou rainha na coroa de Xangô

Interessante notar como o mito extravasa os limites do grupo penetrando na cultura popular, no samba, e na cultura de massa, do ponto de vista “nativo”, através da telenovela. Esse processo de circularidade da cultura já fora apontado por Bakhtin (1999) e Burke (1989), no que tange aos aspectos da chamada “cultura popular” manter uma relação constante com a “cultura erudita”, num processo mútuo de retroalimentação. Aqui, no entanto, o dado curioso é a narrativa mítica ser usada como chave explicativa para o conflito na telenovela.

Esta associação, aparentemente fortuita, é nutrida pelo conjunto de ideias particulares dos adeptos do candomblé sobre o orixá da pessoa e a própria pessoa, na medida em que são atribuídos certos traços de personalidade que seriam típicos dos “filhos” de determinado orixá. Em verdade, está embutida nesta relação de filiação entre orixá e adepto a ideia de uma transmissão, por assim dizer, genética, dos caracteres de uma pessoa. Logo, ditos populares como “quem sai aos seus, não degenera” encerra uma visão mais profunda sobre a forma e o conteúdo destas relações.

Há uma associação lógica, do ponto de vista nativo, das características pessoais físicas e de personalidade de cada sujeito com o seu orixá. Estas características podem aparecer combinadas, por exemplo, “pessoas de Xangô tendem à obesidade e são muito autoritárias”, ser somente físicas, por exemplo: “pessoas de Oxossi costumam ser esguias, magras”, ou somente de personalidade, “pessoas de Oxum são dissimuladas”. E mesmo estas características se nutrem dos mitos, onde as narrativas explicam o porquê de certos comportamentos do filho de determinado orixá.

Logo, o temperamento irascível dos filhos de Ogum se relaciona com o mito descrito por Verger (1997, p. 16) que narra a volta do orixá à cidade de Irê, onde este havia deixado seu filho como rei, e em virtude de uma cerimônia local, todos os habitantes da cidade deveriam guardar silêncio. Ao ser recebido com silêncio e frieza pelos seus compatriotas, Ogum se encolerizou e destruiu a cidade, matando vários de seus habitantes. No dia seguinte, seu filho, o rei local, vai procurá-lo, então mais calmo, e explica-lhe a situação. Ogum se arrepende de seus atos de violência e desaparece sob a terra, tornando-se um orixá.

Da mesma forma, é exatamente deste caráter guerreiro e irascível que se nutrem as danças de Ogum, conforme dito anteriormente. Outros mitos relacionam Ogum com o seu caráter de deus agrícola, que se reflete numa dança específica cujo canto narra o fato do orixá dividir a terra em sete partes e semear ali. Este mito também é relacionado como o que Laura Segato descreve como o “espírito batalhador dos filhos de Ogum”, que são tidos nas representações nativas como “muito trabalhadores”.

Os trabalhos de Augras (2008), Claude Lépine (2004) e Birman (1995) apontam exatamente para relações entre mitos e arquétipos e as práticas e representações nos terreiros. Augras e Lépine procuram explorar os aspectos

relacionados com as divindades e as personalidades dos adeptos, indicando exatamente como estas representações são vividas e reificadas nos comportamentos individuais, pautando muitas vezes a forma de relacionamento entre os membros de uma comunidade religiosa.

Já Patrícia Birman, por outro lado, procura explorar as interpolações entre gênero, homossexualidade e possessão. O curioso deste trabalho, no entanto, é que ele parece não considerar o ponto de vista nativo sobre a possessão, insistindo em tratar do aspecto performativo desta e do papel do adepto nesta performance. Em que pese a imensa qualidade do trabalho desta autora, o ponto que desejamos explorar aqui decorre precisamente da não intervenção do adepto na dança. O que sugerimos aqui é levar a sério o ponto de vista nativo sobre a possessão, onde o controle dos gestos e da corporalidade passam do sujeito para o orixá, sendo este mero instrumento da vontade das divindades.

Não ousamos afirmar que as características pessoais do iniciado não influenciem nesta performance, pelo contrário, a própria ideia nativa sobre o arquétipo do orixá já sugeriria uma corporalidade específica para cada tipo humano e seu orixá correspondente. Logo, ao ser “montado” pelo orixá, daí o título deste trabalho, a ideia de “cavalo”, há uma perda do controle de si em favor daquele que “monta”. O “cavalo” bem domado não vai onde quer, vai onde aquele que monta deseja. No entanto, para que o “cavalo” siga por onde o cavaleiro (o orixá) deseja é preciso que ele seja adestrado, domado, treinado para fazê-lo corretamente. Portanto, quanto “mais velho” for o iniciado, maior será o seu “adestramento” (não por acaso podemos falar em “destreza”) nas rotinas, nos *orôs*.

Em certo sentido, o conhecimento sobre os mitos e histórias dos orixás é uma forma importante também de compreender estas danças e seus significados. No caso do candomblé é possível afirmar que mito e ritual vivem em comunhão estreita, permitindo ao pesquisador investigar de um lado as estruturas que ordenam o sistema simbólico e como estas se atualizam através das práticas. Os mitos são utilizados como chave explicativa de comportamentos e hábitos, interdições alimentares e práticas sociais, orientam mesmo a etiqueta (ou a ética) que preside as relações. O ritual é o meio de acesso à participação no grupo. É através dos ritos iniciáticos das mais variadas ordens que os indivíduos têm acesso aos mistérios da religião.

Anteriormente, o lugar que as representações ocupavam em uma sociedade pensante, era determinado pela distinção entre dois mundos opostos, a esfera sagrada, digna de respeito e veneração e mantida longe das atividades intencionais humanas, o aceito e produzido em nível científico e uma esfera profana onde são executadas atividades triviais e utilitaristas, as apropriações e elaborações do senso comum. Essas esferas determinam, dentro de cada cultura e de cada indivíduo, as esferas de suas forças próprias e alheias.

Essa distinção foi abandonada e substituída, por outra discussão mais básica, entre universos consensuais (Moscovici) onde indivíduos apresentam-se com mesmo valor na sociedade, podendo opinar sobre todos os problemas formulados, e universos reificados, no qual indivíduos de diferentes classes e com diferentes papéis na sociedade têm suas participações vinculadas a suas qualificações.

Na observação seguinte, a moça de Oxossi, que recusava a "escolha" de seu Orixá de cabeça porque contradizia sua auto imagem que julgava ser feminina e que, por isto, não tinha lugar para um Orixá tão masculino como Oxossi, podemos nos aproximar destas estruturas significantes que os mitos trazem.

Ronaldo relata que fora chamado para ser o pai pequeno de uma moça muito delicada que iria iniciar-se para o orixá Oxossi. A moça já frequentava a casa de santo há quatro anos, e decidira iniciar-se. Em conversa com sua filha, Na oportunidade, o pai pequeno relatou, que sua filha disse que o orixá era muito masculino e que ela se sentia mais delicada como as filhas de oxum, que era seu ajunto. No período de reclusão, ele relata que começou a aprender a dançar para Oxossi, o grande caçador. A surpresa maior foi que no dia da festa, paramentada com as ferramentas de Oxossi, ela, aquela moça delicada, deu lugar a uma força extremamente masculina, e relatou que algumas pessoas, inclusive perguntaram se ela era na verdade um homem. Relatou que após a festa, embora seja proibido, ele disse a sua filha que o orixá dela era um grande caçador que vivia nas matas desafiando a natureza. (OBSERVAÇÃO 4)

Pessoa de Barros (1993) afirma que o conhecimento adquirido no Candomblé é:

"O conhecimento é produto da vivência de um processo iniciático que pressupõe uma relação interpessoal e que se concretiza através da transmissão oral do saber. Conseqüentemente, a palavra ocupa um espaço significativo, sendo-lhe atribuída o poder de veicular àse. Os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados, determinado pela sua inserção nos diferentes ritos, reproduzindo a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos do egbé através da dramatização dos mitos, que revivem a história: os itàn, os oriki e os ofo." (BRROS, 1993. P. 53)

Pessoa de Barros descreve que é um processo de vivência que pressupõe uma relação interpessoal.

A Yaô de Oxóssi conversava com Ronaldo, seu Pai Pequeno, sobre como era Oxóssi e reconhecia que havia uma grande contradição entre o que ela era (feminina) e o seu Orixá (com força masculina). Achava que sua maneira de ser era mais adequada aos Orixás femininos, e em especial aquela que considerava a mais feminina de todos os Orixás, Oxum.

Os textos falados e cantados descrevem Oxóssi como o grande caçador, destemido e estratégico. Verger (1997) relata como Oxóssi se manifesta no xirê:

"No decorrer do 'xirê' dos orixás, ele segura em uma das mãos o arco e a flecha, seus símbolos, e na outra um 'erukerê' (espanta-moscas), insígnia da dignidade dos reis da África e que lembra ter sido ele rei de Kêto. Suas danças imitam a caça, a perseguição do animal e o atirar da flecha. Oxóssi é saudado como o grito 'Okê'." (VOGER, 1997. p. 113).

No mesmo texto, Verger descreve o que seria um "arquetipo" de Oxóssi:

" O arquetipo de Oxóssi é o das pessoas espertas, rápidas, sempre alerta e em movimento. São pessoas cheias de iniciativa e sempre em vias de novas descobertas ou de novas atividades. Têm o senso de responsabilidade e dos cuidados para com a família. São generosas, hospitaleiras e amigas da ordem, mas gostam muito de mudar de residência e achar novos meios de existência em detrimento, algumas vezes, de uma vida doméstica, harmoniosa e calma." (VERGER, 1997 p.114)

A Yaô de Oxóssi não se reconhecia desta maneira, considerava estranho que seu Orixá fosse tão distinto de sua auto imagem, e ficou ainda mais surpreendida, que a partir da incorporação, houvesse transmutado em um "outro" que era masculino. Maior surpresa ainda quando os presentes ficaram em dúvida se era um homem, e escutar de Ronaldo, após a incorporação, de que seu Orixá tinha a força de "desafiar a natureza".

A dramatização dos mitos, como afirma Pessoa de Barros (1993) que ocorre na festa, e na dança com as palavras cantadas, permitem reviver a história e estabelecer o iniciado em um setting onde a memória e a dinâmica de grupo, reconhecimento e significação dos saberes, permitem que aquele Orixá aconteça.

A Yaô de Oxóssi teve que aprender a conviver com sua multiplicidade e, com o decorrer do tempo, refazer a auto imagem, identificando, cada vez mais, os traços e as maneiras de viver de seu Orixá, em si mesma.

Se Luis de Xangô teve o seu processo de incorporação iniciado com a transfiguração física, na decomposição de seu corpo, a Yaô de Oxóssi teve sua identidade de gênero, e tudo o que daí decorre, também transfigurado e transmutado. A expectativa é que, aos poucos, a Yaô de Oxóssi também em vigília vai se transformando de menos feminina para mais masculina.

Em outra observação, Amauri era um bailarino profissional e reconhecido. Jovem, tinha a vitalidade que a idade lhe conferia. O seu Orixá, Oxalufã, o Grande Orixá, é muito velho e tem movimentos físicos limitados na dança. Amauri teria que transmutar sua idade.

Amauri era bailarino formado, portanto, tinha facilidade para dança, para todos os ritmos. Porém, seu santo de cabeça era Oxalufã, orixá velho, de movimentos limitados. Durante os ensaios, era chamado atenção, por fazer movimentos amplos e rápidos, que não condiziam com seu orixá de cabeça. No entanto, quando incorporado, ao dançar, seus movimentos eram bem limitados, tendo o apoio de um cajado de metal, o "opaxorô". Ao final da cerimônia, todos brincavam com ele, perguntando sobre as piruetas e saltos que caracterizam um bailarino. (OBSERVAÇÃO 5)

Verger (1997) relata sobre a dança de Oxalufã, no xirê:

"O imenso respeito que o Grande Orixá inspira às pessoas do candomblé revela-se plenamente quando chega o momento da dança de Oxalufã, durante o xirê dos orixás. Com essa dança, fecha-se geralmente a noite, e os outros orixás presentes vão cercá-lo e sustentá-lo, levantando a bainha de sua roupa para evitar que ele a pise e venha a tropeçar. Oxalufã e aqueles que o escoltam seguem o ritmo da orquestra, que interrompe a cadência em intervalos regulares, levando-os a dar alguns passos hesitantes, entrecortados de paradas, no decorrer dos quais o conjunto dos Orixás abaixa o corpo, deixa cair os braços e a cabeça, por um breve momento, como se estivessem

cansados e sem força. Não é raro ver pessoas que, vindas como espectadoras, deixam-se tomar pelo ritmo, dançam e agitam-se em seus lugares, acompanhando o desfalecer do corpo e a retomada dos movimentos, conjuntamente com os orixás, num afã de comunhão com o Grande Orixá, aquele que foi, em tempos remotos, o rei dos igbôs, longe, bem longe, em Iluayê, a terra da África." (VERGER, 1997, p. 262)

Para Amauri toda a sua formação como bailarino de nada lhe valeu para a incorporação; o Grande Orixá é velho e tem restrições de movimentos. Amauri, que em vigília dançava como jovem, incorporado foi reconhecido velho e assim, nesta transmutação outra identidade e representação acontecia. Amauri havia alterado o tempo.

Amauri incorporado devia, para ser reconhecido, atravessar velozmente o tempo e sair da juventude para a velhice. O Grande Orixá é um velho que precisa de ajuda, que tem os movimentos lentos e dança em um passo de caminhar estilizado e em acordo com a palavra cantada de seus orikis.

Amauri, depois do rito, foi informado de maneira simples e direta que havia envelhecido na incorporação e que de nada lhe havia adiantado sua juventude e sua formação como bailarino. O Grande Orixá ao apresentar-se no rito e na incorporação rompeu com todas estas condições e dançou como devia dançar, com movimentos parcimoniosos e cuidadosos.

A admiração estética do movimento de Oxalufã é a sua sincronia com a sua idade e, que velho e restrito em movimentos, faz-se presente com autoridade. No candomblé o velho, de maneira distinta das representações do mundo contemporâneo, é representação de autoridade, sabedoria e justiça. Deve ser admirado e cultuado. Amauri só foi capaz de apreender esta representação após a incorporação.

Na última observação, dentre muitas, que destacamos como relevante para o objeto de análise que escolhemos, é sobre uma moça de Ogum que transmutou seu corpo enfermo em são. Que apesar de sua enfermidade no pé (uma fratura) foi capaz de dançar a dança vigorosa de Ogum.

O iaô de Exu relata ao iniciar-se no Candomblé, havia uma irmã de santo, moça cujo orixa é ogum. Em um ensaio, aprendendo a dançar para seu orixá, orixá do ferro, e que mostra em sua dança muita força e violência, houve um problema em seu pé. A iaô de ogum, apresentou um inchaço grandioso em toda

região do pé e da perna _ o tratamento foi feito a base de emulsão de folhas depositadas no local atingido. Qual surpresa, no dia da festa, o pé não apresentava inchaço nem a dor anteriormente apresentada. Após o período de resguardo, ela foi ao médico porque sentia algo incomodando naquele pé. Descobriu que havia fraturado o pé, e que mesmo assim o orixá, no momento da saída, havia dançado, representando a sua trajetória em vida. O Surpreendente é que as pessoas comentavam com ela, que ogum dançava representando a própria guerra, mesmo isso não podendo ser dito para um iaô tão novinho. (OBSERVAÇÃO 6)

Verger (1997) descreve o que ocorre quando Ogum se manifesta no transe de seus iniciados:

"Quando Ogum se manifesta no corpo em transe de seus iniciados, dança com ar marcial, agitando sua espada e procurando um adversário para golpear. É, então, saudado com gritos de 'Ogum iêêê ! ('Olá Ogum') . É sempre Ogum quem desfila na frente 'abrindo caminho' para os outros orixás, quando eles entram no barracão, manifestados e vestidos com suas roupas simbólicas." (VERGER, 1997, p. 94)

Verger (1997) ainda descreve o "arquétipo" de Ogum:

"O arquétipo de Ogum é das pessoas violentas, briguentas e impulsivas, incapazes de perdoarem as ofensas de que foram vítimas. Das pessoas que perseguem energicamente seus objetivos e não se desencorajam facilmente. daquelas que nos momentos difíceis triunfam onde qualquer outro teria abandonado o combate e perdido toda a esperança. Dos que possuem humor mutável, passando de furiosos acessos de raiva ao mais tranquilo dos comportamentos. Finalmente , é o arquétipo das pessoas impetuosas e arrogantes, daquelas que se arriscam a melindrar os outros por uma falta de discrição quando lhes prestam serviços, mas que, devido à sinceridade e franqueza de suas intenções tornam-se difíceis de serem odiadas". (VERGER, 1997, p. 95)

A moça de Ogum com o pé quebrado foi o signo de que a força do Orixá, que não se "desencoraja facilmente" e que "triumfa nos momentos difíceis, onde qualquer outro teria abandonado o combate" materializou-se no momento do transe, ou da incorporação.

A moça de Ogum foi cuidada com as folhas e no dia da festa não havia nenhuma espécie de sintoma de sua enfermidade. Ogum "superou" a enfermidade e de maneira forte e intensa manifestou-se para o reconhecimento

dos presentes e para a afirmação da representação de que quando há Orixá, há transmutação.

Pessoa de Barros & Teixeira (2000, p. 109) dizem que "(...) neste contexto, doenças e doentes são categorias sociais explicadas de acordo com a visão de mundo do candomblé, variando, então, obviamente, tanto doenças como doentes. As causas de males e os diagnósticos subsequentes apresentam-se indissociados da cosmologia e da concepção mágico-religiosa, refletindo o conjunto das relações sociais e os princípios básicos desse universo."

O pé enfermo da moça de Ogum foi identificado nesta cosmologia e a causa de seus males compreendida nesta perspectiva. Ogum precisava acontecer no transe e criar, mesmo que em situação de enfermidade, outras possibilidades de futuro e surpreender a todos com a superação da limitação física imposta pela enfermidade.

O fato podia ser comentado, apesar do interdito, com a descrição da virilidade da dança, porque era um ato de compaixão humana explicar a moça de Ogum que seu sacrifício tinha valido a pena.

Estas observações foram destacadas porque são a expressão das representações que definem, pelo compartilhamento antes (em vigília) e depois (do rito ou da festa _pós-transe) a identificação da presença do Orixá na dança.

Os Orixás são identificados no corpo do outro porque transmutam o estado de vigília, do que foi aprendido, do que é identidade de gênero, do que é o tempo e do que é incapacidade. A possibilidade de compartilhamento, a partir da dança, é relacionada a que o comentário estético se situa nas bordas do interdito e se afirma o que houve, não revela diretamente os segredos que não podem ser contados.

4.1.3 A dança dos Orixás e as representações sociais

A observação sistemática realizada nas festas e ritos de candomblé permitem que haja identificação de uma série de elementos constitutivos das representações sociais e das condições de compartilhamento existentes.

As representações sociais são constituídas, em condição imperativa, sob o compartilhamento social para a criação de consensos e a determinação de saberes que permitam que os sujeitos que participam daquele grupo social possam interpretar a realidade e estabelecer modos de vida.

A dança dos Orixás é um fenômeno privilegiado para esta identificação, conforme apresentamos neste capítulo. Entretanto, determinadas situações precisam de melhor desenvolvimento, para o esclarecimento de como e de que maneira estas danças dos Orixás se caracterizam nesta condição especial para a constituição do processo de formação de representações sociais, de saberes e modos de vida na comunidade de candomblé.

A dança dos Orixás promove condições ímpares e especiais para o compartilhamento social, estruturadas em primeiro lugar pela expressão estética.

As expressões estéticas possibilitam a "transgressão" do interdito estabelecido no candomblé, porque podem ser comentadas de maneira concisa, condensada e, ao mesmo tempo, significada.

Comentar posteriormente que aquela pessoa incorporado com o Orixá dançou de maneira bonita e adequada não "traí" o segredo estabelecido na formulação teológica do candomblé, não relaciona diretamente com as proibições rituais e, ao mesmo tempo, estabelece saberes e formas de vida naquela comunidade.

A expressão estética, comentada enquanto tal, cumpre a finalidade de afirmar a presença do Orixá incorporado e que, para o sujeito em estado alterado de consciência confirma que o que aconteceu com ele não foi exclusivamente um fenômeno biológico ou psicológico, mas a intervenção direta do sagrado em seu corpo.

O comentário sobre a expressão estética pode ser feito de maneira condensada e lacônica porque há um *setting* psicossocial estabelecido para que esta "pequena" manifestação funcione como uma estrutura fundamental para o compartilhamento.

O aprendizado da dança dos Orixás realizado, a observação dos outros incorporados, a transmissão de mitos, mesmo que fundamentos rituais não sejam falados, criam este ambiente para que a expressão estética comentada seja capaz de desenvolver o entendimento do que ocorreu e que ali há Orixá.

Os processos de compartilhamento não são uniformes e nem universais. São submetidos à ambiência cultural e aos códigos de significação existentes em cada grupo específico (JODELET, 2002).

Os comentários estéticos, assim como são feitos pelos adeptos do candomblé, fazem parte desta ambiência cultural e, em geral, só são compreendidos por aqueles que fazem parte deste grupo. O leigo "estranha" que um comentário lacônico e condensado significa tanto, e que permite a constituição de um compartilhamento fundamental para a identificação da presença do sagrado e do outro naquele corpo do sujeito incorporado.

A transmutação, ou a mudança do que ocorria no estado de vigília para o estado de incorporação é uma situação significativa que confirma o saber e a representação daquele grupo de adeptos onde o sagrado não possui, necessariamente um *continuum* com o que ocorria antes.

Arruda (2003) estabelece que uma representação social "opera uma transformação do sujeito e do objeto", a transmutação, mesmo que esperada não é "garantia de acontecimento" e isto significa a possibilidade dinâmica de significação sobre o intangível.

"Isso não significa, contudo um conservadorismo rígido. Segundo a teoria em pauta, a representação social na verdade opera uma transformação do sujeito e do objeto na medida em que ambos são modificados no processo de elaborar o objeto. O sujeito amplia sua categorização e o objeto se acomoda ao repertório do sujeito, repertório o qual, por sua vez, também se modifica ao receber mais um habitante. A representação, portanto, repito, não é cópia da realidade, nem uma instância intermediária que transporta o objeto para perto/dentro do nosso espaço cognitivo. Ela é um processo que torna conceito e percepção intercambiáveis, uma vez que se engendram mutuamente, como no caso do inconsciente agitado ou do complexo visível a olho nu". (ARRUDA, 2003, p.137)

A observação sobre Branquinho, aquele em que a dança do Orixá, não provocou a manifestação deste universo simbólico da transmutação e o " feio permaneceu feio", significou que a expectativa foi frustrada e que ali, onde o sagrado deveria mudar a condição ela se manteve.

É necessário excluí-lo para que "outras dúvidas" especialmente relacionadas a atos do pai-de-santo não ocorram. Branquinho não pode ser exposto. E também ali, de maneira lacônica o processo de compartilhamento se deu para dizer que "há problemas".

Lépine (2000) afirma sobre esta expectativa, ou que há no grupo de adeptos do candomblé a "certeza" de que o sujeito tende a assumir, cada vez mais no tempo, as atitudes esperadas. Esta é a base da ligação do indivíduo com seu orixá pessoal.

" Graças à sua ligação com o orixá pessoal, o indivíduo adquire um lugar definido na ordem cosmológica, pois o orixá determina afinidades ou oposições com os diversos aspectos da natureza e poderes primordiais.

Constantemente consultado pela mediação do jogo de búzios, o orixá reforça esta identificação, incentivando certos comportamentos, proibindo outros. O adepto, com a aprovação dos membros do grupo de culto, passa a assumir as atitudes esperadas, e sensíveis modificações comportamentais seguem à integração do indivíduo no candomblé.

Branquinho não correspondeu às expectativas e edito de sua exclusão daquela comunidade ocorreu. Não houve comentários sobre segredos e fundamentos teológicos que poderiam estabelecer possíveis dúvidas sobre o seu processo de iniciação, mas sobre a manifestação estética do Orixá, que não dançou como se esperava que dançasse. O que foi suficiente para a sua auto-exclusão.

Entretanto, a dança dos Orixás é o momento esperado do reconhecimento do sagrado. Quando um Orixá dança há uma explicitação de todos os elementos constitutivos da teologia Yorubá e o sagrado pode ser reconhecido.

O jornalista Beniste (2002) descreve a forte interface da orquestra e das palavras cantadas com a dança dos Orixás:

"O maior dos três atabaques utilizados é o mais destacado, não só pelo seu tamanho, mas pelo que ele realiza. Ele é o solista, marcando os passos da dança com repiques e floreios. Só os mais experientes podem tocá-lo, e, na escala do aprendizado, ele é o último a ser percutido por quem deseja aprender a tocar., porque deve conhecer os momentos para os repiques que irão permitir que o Orixá, dançando, realize as variações nos movimentos que lembrarão as ondulações das águas de Ósun, as lutas e agilidade de ògún e Sàngó, o ato de caça de Ósóosi, o ninar da criança de Náná(n), a extensão e beleza do arco-íris de Òsumàré, o balançar das folhas ao dançar com uma perna só por Òsányin ou o pilar do inhame por Òsàgiyán. (BENISTE, 2002. p. 74-75)

As descrições apresentadas por Beniste sobre as danças dos Orixás são movimentos integrados ao ritmo dos atabaques da orquestra e das palavras

cantadas que contam parábolas, acontecimentos da "vida" dos Orixás e de sua identidade e "arquetipo" como assim tratou Verger.

A representação dos Orixás é derivada de seu reconhecimento no transe, ou na incorporação. É uma espécie de *gestalt* em um conjunto de significações estabelecidas a partir das palavras cantadas, dos ritmos, das expressões e movimentos estéticos e principalmente, do acontecimento e do fenômeno do transe que provoca a dança adequada e que transmuta aquele sujeito da vigília em um outro, que não é mais ele.

Consideramos que a dança dos Orixás, e a possibilidade de comentários estéticos sem a que o segredo seja rompido, ou seja, é o ponto de reunião do compartilhamento que identifica e representa.

Os comentários de antes, onde a vigília prevalece e aí falar não rompe nada; e os comentários depois, exclusivamente estéticos, constituem a representação de que na festa, ou nos ritos de candomblé nesta linha de construção referencial (antes e depois) houve, ou não, a presença concreta do Orixá.

O compartilhamento social sobre a dança dos Orixás é um dos elementos chaves da construção das representações sociais de pertencimento (identidade) e de afirmação do sagrado.

A sucessão no tempo : a vigília antes do rito ou da festa e a sucessão depois do rito e da festa em relação a dança dos Orixás é a chave hermenêutica para a constituição de um saber religioso e do estabelecimento de modos de vida e de relações interpessoais.

Por fim, a tradição teológica Yorubá é, em especial, antagônica as tradições monoteístas (judaicas, cristãs e mulçumanas).

Para aquelas tradições monoteístas o humano de hoje é derivado da ruptura com um estado bom e anterior, pelo pecado. A definitiva religação com o divino só pode se dar no fim do humano, ou seja, no pós-morte.

A tradição Yorubá, de maneira oposta, estabelece que o humano é bom, e só pode ser superado por algo mais humano ainda. Deixa o tempo de depois (o pós-morte) para depois. A dança dos Orixás traz a força da natureza e da convivência dos Orixás com os homens. A tradição teológica Yorubá é uma tradição compadecida.

Assim como nos diz Vieiralves de Castro (2009):

A encarnação do divino no humano é um elemento-chave para o entendimento da compaixão a partir do pensamento religioso. No mito Yorubá da criação da terra e do humano havia uma continuidade entre o Orum (espaço mítico duplo e sagrado) e o Aye (terra) e os Orixás conviviam entre os humanos, e de maneira diferente de outras experiências entre um ente divino entre humanos como a dos gregos, em que os deuses tinham um desprezo pelo humano considerado inferior e juguete de suas vontades, os Orixás gostaram e amaram a sua experiência humana: os cheiros, os gostos, as emoções, o sexo, o sabor da vida. Aqui viveram e de maneira humana experimentaram o erro, o ciúme, a justiça, o amor, a inveja, o ódio descontrolado, a vaidade e a luxúria, a misericórdia e a compaixão, as doenças e a morte (...) É esta experiência de encarnação que possibilita os Orixás terem compaixão com o homem. E a sua miséria na experiência humana possibilita, agora no oráculo dos deuses, ensinar caminhos para superá-la. (CASTRO. 2009. p. 56-57)

Que os Orixás dançam para encantar o humano, a natureza e a terra.

CONCLUSÃO

No primeiro capítulo, realizei uma pesquisa sobre o Candomblé no Brasil e no Rio de Janeiro, e percebi que, a organização do candomblé no Brasil está intimamente ligada ao processo histórico que resultou no espalhamento dos negros pelo território.

No segundo capítulo, fiz uma abordagem teórica, apresentando a importância, e o lugar da dança dentro do Candomblé. Articulando o papel da música e da dança durante os rituais e a possessão.

No capítulo terceiro, discorri sobre danças e representações sociais relacionando as dimensões do corpo e da possessão, dentro das religiões afro-brasileiras. O diálogo se fez no campo da Psicologia Social servindo como forma de conhecimento e construção da realidade no candomblé e suas articulações com a sociedade.

No quarto capítulo, relatei relatos sobre a dança e possessão vivenciados por membros do culto afro, candomblé, estabelecendo a relação entre o movimento e a transmissão de energias sagradas.

Nesta tese, procurei compreender a dança dos orixás nos terreiros de candomblé, no âmbito das representações sociais, contidas nas noções de corpo, possessão e performance, estabelecendo um diálogo crítico com o campo teórico da Psicologia Social, numa abordagem transdisciplinar. Dialogando de maneira crítica com este conceito, sugerindo outras perspectivas e possibilidades analíticas, a partir de aportes da literatura em ciências humanas e psicologia social, bem como de descrições etnográficas de situações rituais, da análise dos mitos, formando um quadro que permita ampliar o debate no campo da Psicologia Social com a etnografia religiosa.

Sugiro que, através da dança de possessão no candomblé, os agentes sociais transportem seu universo de crenças e seus mitos para o plano da ação. De certa forma, o plano do ritual, assume uma dimensão mais radical da relação entre as representações e práticas sociais.

As crenças se realizam não no plano de transcendência, mas no plano imanente das relações. Em certa medida, imanência e transcendência, na perspectiva dos agentes sociais, não são coisas absolutamente distintas ou

radicalmente separadas, tais como sugere a dualidade corpo/alma, presente na tradição judaico-cristã ocidental. Corpo e espírito nesta perspectiva não são dimensões radicalmente separadas, mas estão em permanente contato, formando uma unidade.

Tal contato, porém, não é marcado por uma relação não conflituosa. A possessão é, muitas vezes, pressentida como algo indesejável ou não programado e, por isso, causa problemas. Por outro lado, há uma expectativa do grupo em relação à possessão, que obriga a pessoa a aceitar essa espécie “fardo”, e cumprir o conjunto de obrigações. Obrigações aqui referidas não formam, portanto, duas partes do sujeito, mas formam sim uma unidade.

Logo, o domínio das representações ocorre no plano das manifestações reais presentes no cotidiano das pessoas. Importa aqui, no entanto, perceber que há algo de inquietante nesta percepção do mundo, uma vez que ela pressupõe uma racionalidade em termos muito distintos daqueles aos quais a razão ocidental privilegia.

Ao mesmo tempo em que há algo de universal neste modo de enxergar o mundo, à medida que ele não se constitui como campo isolado da percepção da realidade, mas de uma outra possibilidade, ou ainda melhor, de outro olhar (ou perspectiva) sobre a realidade.

Ao sugerir uma racionalidade distinta, portanto, não queremos supor que esta se constitui em um campo isolado da experiência humana, mas pelo contrário, este campo é fortemente influenciado pelos valores exteriores a ele e, com efeito, sentimentos, desejos e angustias diversas são atos manifestados neste universo e são reflexo do modo de reagir ou compreender o mundo.

A dança tem um sentido particular porque é a expressão da divindade e da identidade mais verdadeira da filha ou do filho-de-santo. Cada um possui a própria "identidade-sonora", que o fiel encontra no momento da possessão e que aprende a conhecer e a reconhecer através da dança e da música.

É pelo corpo que o ser humano começa o caminho do conhecimento e o papel por ele desempenhado no cosmo e na sociedade. Sendo no corpo que o ser humano vivência a própria experiência da vida e junta às várias informações simbólicas sobre o mundo. É no corpo divino, que vivenciando as energias sagradas, ele se comunica com o sagrado.

Neste sentido, creio que podemos encontrar na Psicologia Social o terreno ideal para o desenvolvimento de um diálogo transdisciplinar, integrando domínios de conhecimento.

A dança do candomblé, a dança da possessão proporciona a identificação com as pessoas, com a natureza, com o seu grupo e, por meio da comunicação com o outro, sentem que são, que existem, que vivem e percebem seus limites e os dos outros.

O presente estudo objetivou compreender a relação de dupla entrada, a qual as representações nutrem às práticas e as práticas às representações. De modo a criar um universo de sentido no qual os agentes sociais constroem sua realidade a partir de ideias, numa relação que não opõe mundo natural / mundo sobrenatural. Mas uma relação de pura imanência, fundada numa presença constante dos deuses e divindades na vida cotidiana.

A partir de tais percepções, pude observar que os modelos exemplares são atualizados pela dança, a partir da representação gestual dos orixás e que, os conhecimentos são adquiridos durante um processo lento de iniciação e obrigações para com a religião. Os orixás são revividos, atualizados nessa sociedade moderna, através das mesmas lendas, das mesmas gestualidades e necessidades de consagração.

Desta forma a pesquisa poderá encontrar na Psicologia Social o terreno ideal para o desenvolvimento de um diálogo transdisciplinar, integrando domínios de conhecimento.

Esta tese de doutoramento se classifica no campo dos estudos das representações sociais, valendo-se do instrumental de pesquisa fornecido pela etnografia/antropológica da religião, objetivando compreender os sentidos da representação social da dança entre os adeptos do candomblé.

REFERÊNCIAS

- ABRANTES, S. **Atotô Obaluayê Ajuberú: um olhar semiológico sobre a indumentária de Obaluayê**. Dissertação (Mestrado em artes visuais) - UFRJ, Rio de Janeiro, 1996.
- ABRIC, J.C. (org.). **Pratiques Sociales e Répresentations**. Paris: PUF, 1994.
- ALVES-MAZZOTTI, A. J. Representações Sociais: aspectos teóricos e aplicações à educação. **Em Aberto**, v. 14, n. 61, p. 60-78, 1994.
- AMARAL, R. C. **Povo-de-Santo, Povo-de-Festa. O Estilo de Vida dos Adeptos do Candomblé Paulista**. Dissertação (Mestrado). - FFLCH/USP, São Paulo: 1992.
- _____. **Xirê! O Modo de Crer e de Viver no Candomblé**. Rio de Janeiro: Educ/ Pallas, 2002.
- ANTONACCI, M. A. **Corpos negros em zonas de contato intercultural**. In: VELLOSO et al. (ed.), *Corpo: identidades, memórias e subjetividades*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.
- ARAÚJO, A. **Entrevista com Agenor Miranda**. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, IPHAN, n. 25, 1997.
- ARRUDA, A. **Teoria das representações sociais e teorias de gênero**, In: Cadernos de Pesquisa (Fundação Carlos Chagas), Campinas, São Paulo: v. 117, p. 127-147, 2003.
- AUGRAS, M. **O Duplo e a Metamorfose: a Identidade Mítica em Comunidades Nagô**. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BARBÁRA, R. **A dança do vento e da tempestade**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - UFBA, Salvador: 1995.
- _____. A dança sagrada do vento. In: MARTINS; LODY (org.). **Faraimará: o caçador traz alegria**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- _____. **A Dança das Aibás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. Tese (Doutorado) – FFLCH/USP, São Paulo, 2002.
- BASTIDE, R. **As Religiões Africanas no Brasil. Contribuição à uma sociologia das interpenetrações de civilizações**. São Paulo: Pioneira/EdUSP, 1971.
- _____. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Cia das Letras, 2001.
- _____. **Le Rêve, la Transe et la Folie**. Paris: Flammarion, 1972.

_____. **As Américas Negras**. São Paulo: Difel/EdUSP, 1974.

BENISTE, J. **As águas de Oxalá**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2002.

BERGER, P. **A construção social da realidade**. Petrópolis: Vozes, 1973.

BIRMAN, P. **O que é Umbanda**. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Coleção Primeiros Passos).

_____. **Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Relume-Dumará; EdUERJ, 1995.

_____. Cultos de possessão e pentecostalismo no Brasil: passagens. **Religião e Sociedade**, v. 17, n. 1-2, p. 90-109, 1996.

BOURCIER, P. **História da Dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BRAGA, J. Fuxico de Candomblé. **Estudos Afro-Brasileiros**. Feira de Santana: UEFS, 1998.

BRASIL, **Departamento Geral de Documentação e Informação Cultural**, Divisão de Editoração, 1995.

BURKE, P. **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

CACCIATORE, O. G. **Dicionário de Cultos Afro-Brasileiros**. Rio de Janeiro: Forense Universitária/ SEEC-RJ, 1977.

CAPONE, S. **A dança dos deuses: uma análise de possessão no candomblé Angola Kassanje**. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: UFRJ/Museu Nacional, 1991.

_____. **A busca da África no candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

CARNEIRO, E. **Religiões Negras**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1936.

_____. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1961.

_____. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

CASTRO, R. Vieiralves, Compaixão, poder e práticas religiosas; In: _____. **As ideias no lugar: tecnologia, mística e alteridade na cultura contemporânea**. Rio de Janeiro: Epapers, 2009.

CARVALHO, J. J. Violência e Caos na Experiência Religiosa: A dimensão Dionisíaca dos Cultos Afro-brasileiros. In: MOURA Carlos Eugênio Marcondes de (org.). **As Senhoras do Pássaro da Noite**. São Paulo: EdUSP: Axis Mundi, 1994.

CEAO/SEMUR/SEHAB. **Mapeamento dos Terreiros de Candomblé de Salvador (2007)**. Disponível em: <<http://www.terreiros.ceao.ufba.br/>>. Acesso em: 25 de outubro de 2012.

CERTEAU, M. **A invenção do cotidiano**. Trad. De Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHIZZOTTI, A. **Pesquisas em Ciências Humanas e Sociais**. São Paulo: Cortez, 1998.

CHUJOY, A. et. al. **The Dance Encyclopedia**. New York: 1967.

CLIFFORD, J. **A experiência etnográfica: antropologia e Literatura no século XX**. Organizado por José Reginaldo Gonçalves. Rio de Janeiro: UFRJ, 2002.

COHEN-STRATYNER, B. N. **Biographical Dictionary of Dance**. New York: 1982.

COSTA LIMA, V. **A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais**. Salvador: Corrupio, 2003.

_____. **Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil**. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

COX, H. **A Festa dos Foliões**. Petrópolis: Vozes, 1974.

CUNHA, M. O. **Em Busca de Um Espaço. A Linguagem Gestual no Candomblé de Angola**. Dissertação (Mestrado) - FFLCH/USP, São Paulo, 1986.

DAMATTA, R. **Carnavais, Malandros e Heróis: para uma Sociologia do dilema brasileiro**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **A casa & a rua: espaço cidadania, mulher e morte no Brasil**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1991.

DANTAS, B. G. Repensando a pureza nagô. **Religião e Sociedade**, n. 8, p. 15-20 julho, 1982.

DEL PRIORE, M. **Festas e Utopias no Brasil Colonial**. São Paulo: Brasiliense, 2000.

DOISE, W. Les représentations sociales. In: GHIGLIONE, R. et al. (orgs.) **Traité de Psychologie Cognitive**. Paris: Dunod, 1990.

_____. Debating social representations. In: BREAKWELL, G. M. et. al. (eds.) **Empirical Approaches to Social Representations**. Oxford: Clarendon Press, 1993.

DOISE, W.; CLÉMENCE, A.; LORENZI-CIOLDI, F. **Représentations Sociales e Analyse de Données**. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1995.

DOISE, W.; PALMONARI, A. (org.) **L'Étude des représentations sociales**. Neuchâtel: Delachaux et Niestlé, 1986.

DURKHEIM, E. **As formas elementares da vida religiosa**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. **As regras do método sociológico**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1983.

FERRETTI, S. F. **Querebentã de Zomadonu. Etnografia da Casa das Minas**. São Luís: Edufma, 1996.

_____. **Repensando o Sincretismo**. São Paulo; EdUSP/Fapema. 1995.

FERRETTI, M. M. R. **Mina Uma Religião Africana**. São Luís: Sioge, 1987.

_____. **Desceu na Guma: o caboclo no Tambor de Mina**. São Luís: Edufma, 2000.

_____. **Maranhão Encantado: encantaria maranhense e outras histórias**. São Luís: UEMA, 2000.

_____. **Encantaria de "Barba Soeira": codó, capital da magia negra?** São Paulo: Siciliano, 2001.

FREYRE, G. **Casa-grande & senzala**. Rio de Janeiro: Record, 2001.

FRY, P. **Para Inglês Ver: identidade e política na cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GARAUDY, R. **Dançar a Vida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GEERTZ, C. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GENNEP, A.V. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1997.

HERSKOVITS, M. J. The New World Negro. In: _____. **Selected papers in Afro-American Studies, ed. France S. Herskovits**. Bloomington: Indiana University Press, 1966.

ISAMBERT, F.A. **Le sens du sacré: fete et religion populaire**. Paris: Les Editions de minuit, 1982.

JODELET, D. (org.) **Les Représentations Sociales**. Paris: PUF, 1989.

_____. Representações sociais: um domínio em expansão, In: JODELET, D. (org) **Representações sociais**. Rio de Janeiro, Eduerj, 2002.

LARA, L. M. Danças de orixás e educação física: delineando perspectivas a partir dos rituais de candomblé. **Revista da Educação Física/UEM**, v. 11, n. 1, p. 59-67, 2008.

LANDES, R. **A Cidade das Mulheres**. Rio de Janeiro: EdUFRJ, 2002.

LE BRETON, D. **Anthropologie du corps et modernité**. Paris: PUF, 2005.

LEPINE, C. **Transe e possessão no culto dos orixás**. Marília: Unesp, 1988.

_____. **Análise formal do panteão nagô**. São Paulo: Nobel; Bandeira de Alaira, 1982.

_____. **Contribuição ao estudo do sistema e classificação dos tipos psicológicos no candomblé kétu de Salvador**. Tese (Doutorado em Psicologia) – Departamento de Psicologia da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1978.

LÉPINE, C. Os estereótipos da personalidade no candomblé nagô In: MARCONDES, C. E. **Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

LEWIS, I. **Êxtase religioso**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

MAGGIE, Y. **Guerra de Orixá: um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

MATESCO, V. Corpo e subjetividade na arte contemporânea brasileira in Velloso e outros (Ed.), **Corpo: identidades, memórias e subjetividades**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

MAUSS, M. As Técnicas do Corpo. In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

_____. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a de “eu” . In: _____. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.

MIRANDA, A. **Caminhos de Odu: os odus do jogo de buzios, com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998**. Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

MOSCOVICI, S. (org.) **Psychologie Sociale**. Paris: PUF, 1996.

_____. **La Psychanalyse, son image et son public**. Paris: PUF, 1976.

MOURA, R. **Tia Ciata e a Pequena África no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

_____. **Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos.** Rio de Janeiro: Corrúpio, 1985.

NETTO, M. F. (Org.). **Mapeamento dos terreiros de candomblé do Estado do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: IPHAN, 2010.

NINA RODRIGUES, R. **O animismo fetichista dos negros baianos.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

_____. **Os africanos no Brasil.** São Paulo: Nacional, 1945, 3 ed.

PARÉS, L. N. **A formação do candomblé: história e ritual da nação jeje na Bahia.** São Paulo: Ed. UNICAMP, 2007.

PEREIRA, R.; MOURÃO, T.; CONDURU, R.; GASPARG, A.; RIBEIRO, M. **Inventário nacional de registro cultural do candomblé no Estado do Rio de Janeiro.** Rio de Janeiro: Musas, 2012.

PEREIRA, R. **Espaço e Cultura Material em Casas de Candomblé no Rio de Janeiro,** 315 f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, 2013.

PESSOA DE BARROS, J. F. **O banquete do rei... Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira.** Rio de Janeiro: UERJ/INTERCON, 2000.

_____. **A fogueira de Xangô... O Orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira.** Rio de Janeiro: UERJ/INTERCON, 2000.

_____. **O segredo das folhas.** Rio de Janeiro: Pallas, 1993.

PESSOA DE BARROS; TEIXEIRA. **O código do corpo.** São Paulo: Ed. 34, 2000.

PRANDI, R. **Modernidade com feitiçaria: candomblé e umbanda no Brasil do século XX.** *Tempo Social*, São Paulo, USP, v. 2, n. 1, 1º sem., 1990.

_____. **Os Candomblés de São Paulo.** São Paulo: EdUSP/Hucitec, 1991.

_____. A religião e a multiplicação do eu: transe, papéis e poder no candomblé. *Revista USP*, n. 9, 1991.

QUERINO, M. **Costumes Africanos no Brasil.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1938.

RAMOS, A. **O negro brasileiro, etnografia religiosa e psicanálise.** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1943.

_____. **Culturas negras no Novo Mundo: negro brasileiro.** São Paulo: Nacional, 1946.

_____. **As culturas negras no novo mundo**. 2. ed. Rio de Janeiro: Companhia Editora Nacional, 1946.

_____. **Folclore negro do Brasil, demopsicologia e psicanálise**. Rio de Janeiro, CEB, 1954.

REIS, J. J. Magia jeje na Bahia: a invasão do calundu do Pasto de Cachoeira. **Revista Brasileira de História**, v. 8, n. 16, mar/ago. 1988.

RIO, J. **As religiões do Rio (1904)**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2006.

_____. Nas malhas do poder escravista: a invasão do Candomblé do Accú. In: REIS, João José; SILVA, Eduardo. **Negociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista**. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

_____. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo: Cia. das Letras, 2003.

ROCHA, A. M. **As nações Kêtu: origens, ritos e crenças**. Os candomblés antigos do Rio de Janeiro. (1994). Rio de Janeiro: Mauad, 2000.

RODRIGUES, N. **As colectividades anormaes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1939.

_____. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Companhia das letras. 1977.

ROUGET, G. **La musique et la transe**. Paris: Gallimard, 1980.

SANTOS, J. E. **Os Nagô e a Morte**. Petrópolis: Vozes, 2001.

SASPORTES, J. **Pensar a dança: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau**. Lisboa: Imprensa Nacional, 1983.

SEGATO, R. L. **Inventando a natureza: Família, Sexo e Gênero no Xangô do Recife**. Anuário Antropológico/85. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1986.

SILVA, Y. **Tia Carmem: negra tradição da Praça Onze**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

SOARES, C. E. L. **Zungu: rumor de muitas vozes**. Rio de Janeiro: Prêmio Memória Fluminense, Arquivo Estadual do Rio de Janeiro, 1988.

SODRÉ, M.; LIMA, L. F. **Um vento sagrado: história de vida de um adivinho da tradição nagô-kêtu brasileira**. Rio de Janeiro: Mauad, 1996.

SODRÉ, M. **Samba, o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. Corporalidade e liturgia negra. In: _____. **Negro de corpo e alma. Mostra do Redescobrimento**. Rio de Janeiro: 2000.

_____. **O terreiro e a cidade:** a forma social negro-brasileira. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo; Imago, 2002.

SPINK, M. J. (org.) **O conhecimento no cotidiano.** São Paulo: Brasiliense, 1993.

TURNER, V. **Floresta de Símbolos:** aspectos do ritual ndembu. Niterói: EdUFF, 2005.

_____. **O processo ritual:** estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELLOSO, M. P. Escritas de si e do tempo: A dança como metáfora In: VELLOSO et al. (Ed.), **Corpo: identidades, memórias e subjetividades.** Rio de Janeiro: Mauad X, 2009.

_____. A dança como alma da brasilidade: Paris, Rio de Janeiro e o maxixe. **Nuevo Mundo Mundos Novos**, n. 7 – 2007. Disponível em: <<http://nuevo-mundo.revues.org/documento3709.html>>. Acessado em: 07 abr. 2011.

VERGER, P. **Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo.** Salvador: Corrupio, 1997

_____. **Fluxo e refluxo do tráfico de escravos entre o Golfo do Benine a Bahia de Todos os Santos.** Salvador: Corrupio, 1987.

_____. **Dieux d'Afrique.** Paris: Revue Noire, 1995.

_____. **Ewé: o uso das plantas na sociedade iorubá.** São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns.** São Paulo: EDUSP, 1999.

VOGEL, A.; MELLO, M. A. S.; BARROS, J. F. P. **A Galinha d'Angola:** iniciação e identidade na cultura afro-brasileira. Rio de Janeiro: Pallas, 1998.

WHYTE, W. F. **Sociedade da esquina (Street Corner Society):** a estrutura social de uma área urbana pobre e degradada. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.