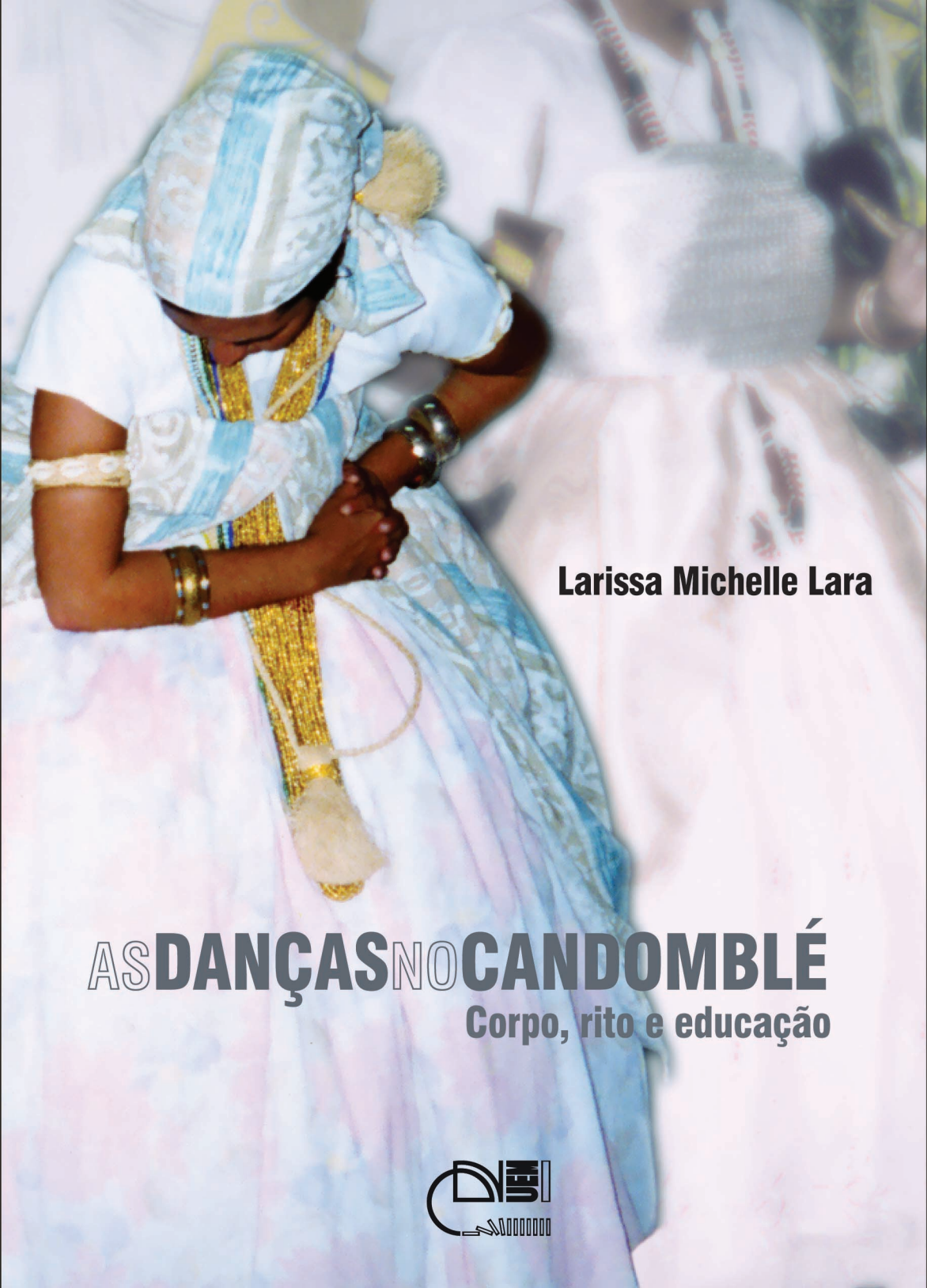
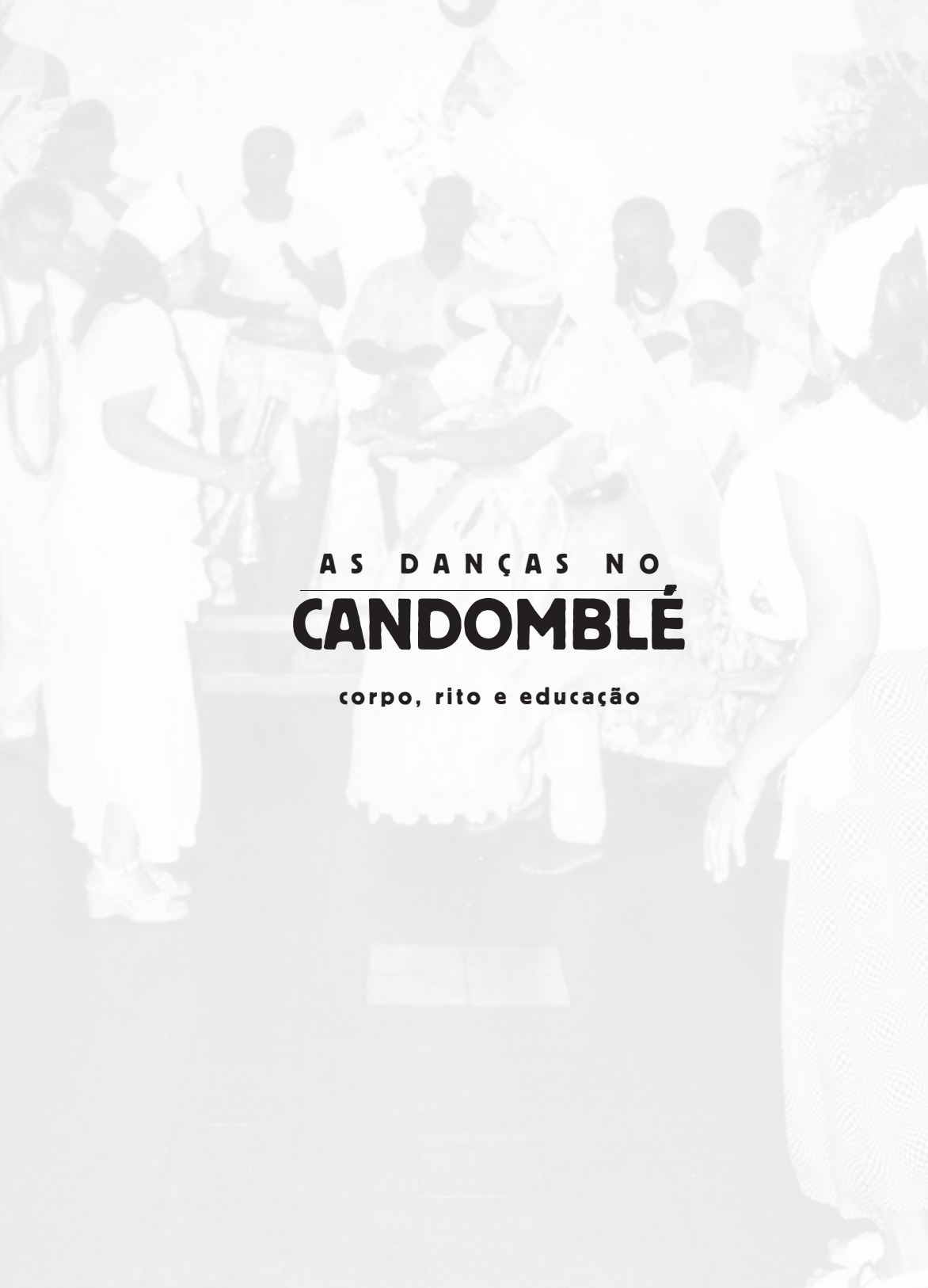


Larissa Michelle Lara

AS DANÇAS NO CANDOMBLÉ

Corpo, rito e educação

UEM



AS DANÇAS NO CANDOMBLÉ

corpo, rito e educação



Editora da Universidade Estadual de Maringá

Reitor
Prof. Dr. Décio Sperandio

Vice-Reitor
Prof. Dr. Mário Luiz Neves de Azevedo

Diretor da Eduem
Prof. Dr. Ivanor Nunes do Prado

Editor-Chefe da Eduem
Prof. Dr. Alessandro de Lucca e Braccini

Conselho Editorial

Presidente
Prof. Dr. Ivanor Nunes do Prado

Editor Associado
Prof. Dr. Ulysses Cecato

Vice-Editor Associado
Prof. Dr. Luiz Antonio de Souza

Editores Científicos
Prof. Adson Cristiano Bozzi Ramatis Lima
Profa. Dra. Analete Regina Schelbauer
Prof. Dr. Antonio Ozai da Silva
Prof. Dr. Clóves Cabreira Jobim
Prof. Dr. Edson Carlos Romualdo
Prof. Dr. Eliezer Rodrigues de Souto
Prof. Dr. Evaristo Atêncio Paredes
Prof. Dr. João Fábio Bertonha
Profa. Dra. Maria Suely Pagliarini
Prof. Dr. Oswaldo Curty da Motta Lima
Prof. Dr. Reginaldo Benedito Dias
Prof. Dr. Ronald José Barth Pinto
Profa. Dra. Dorotéia Fátima Pelissari de Paula Soares
Profa. Dra. Terezinha Oliveira
Prof. Dr. Valdeni Soliani Franco.

Equipe Técnica

Divisão de Projeto Gráfico e Design
Marcos Kazuyoshi Sassaka

Fluxo Editorial
Edneire Franciscon Jacob
Mônica Tanamati Hundzinski
Vania Cristina Scomparin
Edilson Damasio

Artes Gráficas
Luciano Wilian da Silva
Marcos Roberto Andreussi

Divisão de Marketing
Marcos Cipriano da Silva

Comercialização
Norberto Pereira da Silva
Paulo Bento da Silva
Solange Marly Oshima

Larissa Michelle Lara

AS DANÇAS NO CANDOMBLÉ

corpo, rito e educação

2008
Maringá

Projeto gráfico e diagramação *Marcos Kazuyoshi Sassaka*
Capa – arte final *Luciano Wilian da Silva*
Fotos *Fornecidas pela autora*
Revisão textual e gramatical *Débora Azevedo Malentachi*
Ivonete Gasparello
Normalização *Marinalva Aparecida Spolon (CRB 9-1094)*
Fonte *Perpetua*
Tiragem (versão impressa) *500 exemplares*

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)
(Eduem - UEM, Maringá – PR., Brasil)

Lara, Larissa Michelle

L318d As danças no candomblé : corpo, rito e educação / Larissa Michelle Lara. -- Maringá : Eduem, 2008.
139 p.

ISBN 978-85-7628-143-6

1. Candomblé - Dança - Brasil. 2. Cultura afro-brasileira. 3. Educação física - Dança. 4. Dança - Cultura e educação. I. Título.

CDD 21.ed. 784.1888
372.868

Copyright © 2008 para a autora
Todos os direitos reservados. Proibida a reprodução, mesmo parcial, por qualquer processo mecânico, eletrônico, reprográfico etc., sem a autorização, por escrito, da autora.
Todos os direitos reservados desta edição 2008 para Eduem.

Eduem - Editora da Universidade Estadual de Maringá
Av. Colombo, 5790 - Bloco 40 - Campus Universitário
87020-900 - Maringá-Paraná
Fone: (0xx44) 3261-4103 - Fax: (0xx44) 3261-4253
Site: http://www.eduem.uem.br - E-mail: eduem@uem.br

À Thainá, minha vida que, no esplendor da infância, já traz a musicalidade afro-brasileira no corpo.

Aos que amam a cultura negra, o corpo dançante, os ritos divinizadores... Aos que dançam e sentem seu potencial transformador.

Agradecimentos

Há muito que agradecer nesses anos de realização de pesquisa no campo da cultura negra e educação, em especial, às inúmeras e singulares pessoas envolvidas com sua consecução, sem as quais seria difícil concretizá-la. É a essas pessoas que venho, singelamente, demonstrar meu afeto nesse breve tempo-espaço.

Primeiro, agradeço às Comunidades Abassa de Roxe Mocumbo e Dandalunda, Ilesin Lakaiye Osimole Toloji, Ilé Asé Nagó Aia Sappónnà, da cidade de Campinas-São Paulo, que se prontificaram a ser corpo da pesquisa e, de modo peculiar, ao pai-de-santo Ubiacylê, pelas horas de conversas infindáveis no terreiro.

A Adilson Nascimento de Jesus e a Newton Aquiles Von Zuben – meus orientadores queridos – pelo rigor acadêmico, liberdade e autonomia; pelo carinho, amizade e confiança depositada. À Gisele Schwartz, Inaicyra Falcão dos Santos e Silvana Venâncio, pela cuidadosa leitura; pelas contribuições e vôos intelectuais.

A minha família e, em especial, aos meus pais, Sebastião e Iraci, e à Renata, pelo que me possibilitaram ser, no brilho da luz, no discernimento dos caminhos, na dimensão do sagrado. Ao Rodrigo, por ser companheiro e por amar; por Thainá, nosso bem mais precioso.

Aos meus amigos, alguns deles companheiros fiéis das aventuras nos *terreiros*, com os quais aprendi a intensificar a amizade, a deliciar as ousadias – momentos únicos que o mistério da vida me levou a deleitar. Prefiro não citá-los. Vocês sabem de sua presença e de seu valor.

Aos que foram professores e que, hoje, são colegas de profissão. Vocês participaram das minhas buscas de conhecimento e, de alguma forma, da idealização e desenvolvimento deste estudo.

Aos meus alunos, por serem minha inspiração cotidiana; por aprenderem comigo e me ensinarem muito; por terem sido laboratório essencial para a transposição das danças dos terreiros para a sala de aula.

Às Instituições de Ensino Superior em que lecionei – Centro de Ensino Superior de Maringá e Universidade Paranaense – por me proporcionarem as condições necessárias para a ação pedagógica e para os aprendizados da vida acadêmica.

À Universidade Estadual de Maringá, onde atuo como docente, por acolher meus sonhos e por ser minha segunda casa; por traduzir minhas alegrias, utopias, dinamismo e desafios.

A CAPES/PET, por assegurar o financiamento de meu estudo, sem o qual seria complicado realizar a pesquisa a que me propus e com a dedicação e o prazer com que a concretizei.

A todos aqueles que se fizeram presentes na realização dessa investigação e que trago comigo em cada lembrança, em cada saudade, em cada página escrita.

Sumário

Apresentação **11**

Prefácio **15**

Introdução **17**

Dança e sua condição sagrada **23**

Dança: sagrada ou profana? 23

Sacralizando o profano, profanando o sagrado..... 33

Dança, rito e mito: entrelaçando 41

Ritual e sua função mitológica **47**

Religiosidade afro-brasileira: transitando pelas origens 47

Sobre o negro e o candomblé 53

Orixás em ritual 62

Danças, deuses e heróis dos terreiros 71

Atualizando modelos exemplares **81**

Identificando o cenário do rito 81

Um terreiro, um candomblé e alguns preceitos..... 86

Festa no barracão: as danças dos orixás 99

Trato com as danças de orixás no setor educacional 110

Considerações finais **125**

Referências **137**

Apresentação

Eu estava ausente na seleção para o mestrado daquele ano na Faculdade de Educação Física da Unicamp. Dois outros colegas-professores aprovaram, na entrevista, minha futura orientanda que acabei conhecendo alguns dias mais tarde.

Larissa chegou-me com anseios de estudar o Candomblé, um assunto que sempre me interessou, mas para o qual nunca me dediquei com maior afinco. Surpreendeu-me, no entanto, que aquela moça vinda do Paraná, sem aparentemente a mínima ligação com essa cultura e religião, viesse a se interessar por realizar tal pesquisa. Em suas buscas, Larissa começou a revelar a dimensão de seu interesse e a sagacidade de seu olhar.

Indiquei-lhe alguns nomes de pais e mães de santo que conhecia a fim de que ela pudesse estabelecer seu campo de pesquisa. Definiu-se por um que eu não conhecia. Visitou o terreiro. Conheceu a casa, seu babalorixá e suas filhas-de-santo. Encantou-se. E sua lucidez não se diluiu ante ao fascínio: Larissa é uma pesquisadora que traz a mente de seu humilde coração aberta.

O que não pude aprender daquele candomblé por meu próprio empenho aprendi com ela e me maravilhei junto. Acompanhei seus passos, sentindo o quanto aquele ambiente se impregnava nela.

De suas imersões no terreiro, trazia-me as novidades: as muitas obras artísticas que compunham o acervo de seu centro cultural; a realidade das pessoas que dedicavam suas vidas à entrega devocional e ao trabalho no terreiro; e quanto sentido aquilo tudo fazia em suas vidas, a ponto de não poderem abrir mão de tal convivência.

Como uma não-iniciada nos mistérios do candomblé, Larissa foi até onde lhe foi permitido ir. Bem acolhida, foi conduzida com carinho por aqueles que a introduziram em alguns dos mistérios da religião, do culto e de suas vivências pessoais.

Como se sabe, há segredos que só podem ser revelados àqueles que resolvem assumir uma vida monástica. Portanto, só ela sabe o quanto esse aprendizado se abriu como uma nova dimensão e nela tocou em algo precioso que fez com que se comovesse junto daqueles que partilharam suas alegrias e aflições por tal escolha.

Tudo o que Larissa tinha para dizer dessa convivência com as pessoas daquele terreiro está aí nessas páginas, caro leitor, querida leitora. Mas preciso dizer que vi e ouvi algo mais que pulsa para além da escrita. Vi o brilho das lágrimas cintilar em seus olhos ao ouvir os silêncios de profunda compaixão, dentre suas falas – narrativas apaixonadas – sobre a vida daqueles santos contemporâneos: pessoas pobres, humildes, muitas vezes socialmente desprezadas que encontraram a riqueza e o poder da fé no amor e na devoção aos seus orixás. Se há alguém que duvide da existência de qualquer deus, santo, orixá ou demônio, que pergunte para alguém que o experiencia no seu dia-a-dia, que sente seu poder quando dança, quando canta ou quando se perde de si mesmo; pergunte a alguém que já trilhou o caminho para junto Dele.

A experiência de outros também pode nos comover. Podemos sentir com eles a força daquilo que nos apresentam, naquilo que dizem, no que fazem, no que são. Há beleza e ensinamento em seu ser, em sua conduta.

Há dez anos esse livro ganhou vida. Minha memória de algumas coisas se diluiu. Meu sentimento não. O que agora me entrego a lembrar é fruto de meu sentimento que persiste. É ele que me sustenta a memória. É ele essas pedras quentes: gemas ígneas cujo calor se propaga no corpo presente e ardem. Causam frêmitos. Fazem volver a essência da coisa fenomênica.

Algo que não se apreende apenas intelectualmente. É, para mim, um imenso prazer perceber quão vivo está tudo o que Larissa partilhou de sua aventura mítica no campo dos orixás.

No território da pesquisa acadêmica, às vezes, não somos nós que escolhemos o assunto ao qual iremos nos dedicar, quiçá, por toda a nossa vida. Às vezes, é o assunto que nos escolhe e se nos impõe drasticamente. Ficamos à sua mercê e ele nos arrasta consigo, devora-nos e nos digere. Faz gato e sapato da gente. Pobre pesquisador a ponto de enlouquecer. O que você quer de mim?!, gritamos para a esfinge que nos lança seu enigma. Beco sem saída. Cá estamos no labirinto escuro dos intestinos da grande serpente que nos engoliu…

Do silêncio meditativo, da suficiente quietude, em algum momento emergimos numa praia desolada cuspidos pelo leviatã. E agora? …

Nossa certeza – se houve alguma – abalada pede-nos novos caminhos. Um novo jeito de ser. Novos sentidos.

Fui com Larissa até o terreiro de candomblé, acompanhar a última fase de sua pesquisa de campo: a obrigação de sete anos de uma filha-de-santo.

Acompanhamos o longo ritual que durou muitas horas. O som dos atabaques permeou todo o culto, assim como os cantos de louvação. Os devotos flutuavam com suas vestimentas riquíssimas e ornamentos em danças que foram nos arrastando para o seu vórtice. Senti-me estranho e próximo. Uma esquisitice de quem pressente algo ainda não revelado em si. Reservei-me ao meu comovido silêncio.

Ao final do ritual, já com os santos despachados e todos de volta – ou quase – a si mesmos, Larissa me apresentou ao babalorixá e a casa. Mas eu estava numa espécie de transe no qual permaneci ainda alguns dias depois.

Ficou-me uma surpresa por toda aquela constelação de energia que acolhe e soergue num sem-tempo desdito.

Por tudo e tanto quero te agradecer, querida Larissa, pois, acompanhando teus passos, descobri, nos meus próprios, o caminho para o cerne daquilo que não ouso nomear por ora, mas que ganha forma e existência quando danço. Na dança, minha existência se expande e me fusiona com o que parecia distante.

Que alegria poder viver e partilhar da tua vida, da tua beleza e generosidade nesses tempos tão aparentemente sem Deus.

Paris IX. VIII. VIII
Adilson Nascimento de Jesus

Prefácio

Um livro sobre candomblé escrito por pesquisadores da antropologia ou sociologia não configura nenhuma novidade. Afinal, o estudo das religiões constitui uma importante e tradicional linha de pesquisa nesses campos do conhecimento. Mas que dizer quando alguém de outra área se interessa pelo tema? É o que acontece no caso de *As danças no candomblé*, de Larissa Michelle Lara, resultado de pesquisas desenvolvidas no mestrado da Faculdade de Educação Física da Unicamp.

Trata-se, sem dúvida, de um recorte que tem muito a ver com as preocupações da educação física; a autora, porém, não se limita aos aspectos motores da dança, à descrição de seus passos e gestos, à formalização da coreografia, mas a coloca em estreita relação com um arcabouço mais geral, o rico universo dos mitos e ritos que fazem parte da religião dos orixás.

É na elaboração desse arcabouço – a seleção dos autores, conceitos e categorias a que recorre para estabelecer uma base de apoio – que suas escolhas, talvez, diferenciem-se daquelas de um especialista no campo do estudo das religiões. Tal circunstância, inevitável quando alguém incursiona por uma seara que não a sua, não constitui obstáculo no texto de Larissa, dado o enfoque que escolheu para seu trabalho. Ao contrário, evidencia as possibilidades que se abrem (e as dificuldades que surgem, como a própria autora faz questão de ressaltar em suas considerações finais) diante de um olhar estimulado por questões – no caso, a dança – que podem passar desapercebidas ou pouco valorizadas numa visão mais canônica.

A escolha desse recorte, entretanto, foi uma das mais acertadas: pode-se dizer que a dança no candomblé constitui

o ponto culminante de seu ritual público, pois é quando os iniciados, possuídos por seus orixás e paramentados com os adereços e objetos de culto, dão passagem aos personagens desse rico panteão e, assim, de forma plástica e sensível, re-atualizam para a comunidade histórias que remetem a um passado mítico. Esta é uma das características das religiões afro-brasileiras: diferentemente de outras tradições que negam o corpo ou buscam transcender sua materialidade, nos cultos que se desenrolam nos *ilês* e terreiros, o corpo é o *lócus* privilegiado da hierofania.

A influência dessa particularidade não se limita, contudo, ao plano religioso nem se restringe aos seguidores dos cultos: basta uma rápida verificação em diferentes setores da cultura nacional – música, literatura, festividades, culinária, símbolos – para se perceber a presença e extensão de princípios, de valores e de uma estética que, sem dúvida, remetem a prescrições reguladoras das relações entre *abiãs*, *iaôs* ou *ebomis* e os orixás de seus *adjuntós*.

Daí o interesse na aproximação que Larissa faz entre seu estudo e o campo educacional – não necessariamente restrito ao âmbito da educação física – enfatizando a possibilidade de, por essa via, contribuir para o alargamento da capacidade perceptiva dos alunos, propiciando-lhes um criativo contato com universos culturais diferenciados. Nesse sentido, o livro *As danças no candomblé*, certamente, constitui um oportuno subsídio para esse propósito.

José Guilherme Cantor Magnani
Departamento de Antropologia/USP

Introdução

A trajetória pelos terreiros de candomblé ocorreu como uma viagem pelo desconhecido, curioso, duvidoso e inusitado, pelo excitante, apaixonante e surpreendente, pela gestualidade na dança, pela experiência do olhar etnográfico, pela crença e pela ciência, pela busca do equilíbrio necessário às investigações. As imagens vão surgindo como um filme. Tantos tempos-espaços [...] Fruto do acaso ou da ciência? Interrogações que pairam, galgam o passado-presente-futuro e conduzem a alguns caminhos. Retilíneos? Tortuosos? Paradoxais, vivos, como nós.

A consciência moderna buscou formas diferentes de compreensão de várias questões sociais, trazendo consigo a dessacralização do cosmos – a destituição do sagrado e a purificação de toda pressuposição religiosa. Contudo, ainda há expressões do sagrado na sociedade profana, reveladas como necessidade de transposição da realidade cotidiana. A dança, por exemplo, preserva tanto sentidos/significados arcaicos quanto destituídos de sacralidade, dependendo das formas que assume nos diferentes contextos sociais. Em relação aos terreiros de candomblé, a dança perpassa, diretamente, as dimensões do sagrado e do profano, o que instiga ao desenvolvimento de pesquisas, sobretudo, a partir do enfoque do corpo, do negro, da gestualidade e do comportamento mítico.

As investigações sobre a dança em terreiros de candomblé ocorreram, inicialmente, pela visualização da dança como sagrada a partir da observação de que, independente dos locais onde estivesse e das modalidades que experienciava, esta manifestação cultural conduzia à vivência de tempos e espaços diferenciados. Mas será que o mesmo ocorria com outras pessoas, ou seja, será

que todos que compartilhavam estes momentos, no mesmo espaço e tempo, também experimentavam uma dimensão extra-cotidiana ou metafísica? Ou, numa outra amplitude, será que todas as danças seriam capazes de levar os indivíduos à vivência do sagrado, à reiteração dos tempos primordiais?

Tais indagações levaram-me a reflexões sobre a dança em suas formas variadas: como profissão, religião, mercadoria, conquista/sedução, lazer, arte, educação, entre outras, e a questionar se todas as modalidades existentes conduziriam, realmente, ao sagrado. No entanto, qualquer possibilidade de resposta era sempre provisória, incerta, ficando patente a dificuldade de construir conceitos acerca do que é sagrado ou profano, cientificamente falando.

Diante de tal situação e de tantas formas de manifestação dançante, percebo o risco ao falar de uma repetição/renovação de todos os momentos míticos por meio das danças, conforme explica Eliade (1999, p. 91) na seguinte consideração: "As danças consistem na reiteração de todos os acontecimentos míticos [...]". No entanto, não há como negar que, embora as danças de hoje sejam distintas daquelas realizadas nos tempos primordiais, pois passaram por um processo de atualização mediante as novas perspectivas sociais, elas conservam traços característicos dos primórdios, intencionados nos gestos, nos comportamentos míticos dos indivíduos, no movimentar-se.

A atualização é aqui entendida pelo significado análogo ao da repetição. A dança como meio de ritualização dos primórdios traria consigo a repetição dos gestos exemplares dos deuses. Contudo, uma repetição tal qual nos tempos primordiais não será aqui pensada, principalmente, porque os indivíduos são outros e o contexto é diferenciado. Visualizando a repetição não como reprodução, mas como renovação, é possível entender por este ângulo, embora a palavra atualização pareça levar mais em consideração a questão das mudanças e retratar a repetição na atualidade. É por isso que, de modo geral, no estudo, faço

opção pelo termo atualização; ou seja, para frisar a repetição na sociedade atual.

Vendo o ritual como manifestação de uma situação mitológica e, consequentemente, de retorno aos primórdios da civilização, em que o comportamento mítico é evidenciado pelas repetições, pelos modelos exemplares, pela ruptura do período profano e integração no tempo primordial, a dança em terreiro de candomblé foi eleita como campo investigativo. A incursão teórica pelo candomblé (danças, sagrado, mito, ritual) ocorreu aliada à pesquisa de campo realizada entre os anos de 1998 e 1999, em um terreiro da nação Angola, em Campinas-SP. Desde então, até a presente data, os conhecimentos resultantes da pesquisa foram trabalhados no setor educacional, mais especificamente, no ensino superior, visando oportunizar aos alunos o contato com práticas culturais diferenciadas e, ainda, estigmatizadas na sociedade. As experiências educacionais com as danças de orixás, realizadas há cerca de oito anos, vêm acontecendo, em especial, com alunos de educação física de universidades públicas e privadas, no Paraná.

Esta obra está estruturada em três partes e objetiva analisar a manifestação dança, por meio da atualização do modelo mítico em rituais, buscando o trato com esse conhecimento no contexto educacional. Isso implica conhecer o corpo que dança nos terreiros de candomblé e seu momento de ingresso num tempo-espaço que o conduz a reviver a gestualidade mítica dos orixás.

A primeira parte, *A dança e sua condição sagrada*, traz reflexões acerca da necessidade de um (re)nascer do humano para formas diferenciadas de compreensão do mundo que rompam com o olhar unilateral calcado na racionalidade ocidental rumo à percepção do outro. São feitos apontamentos sobre o sagrado e o profano como opostos e, ao mesmo tempo, complementares. A dança, vista em sua condição sagrada e/ou profana, é visualizada, prioritariamente, pelo **ser dançante** e

não pelas modalidades de dança existentes. O mito, a dança e o ritual são tratados em sua relação primordial, em especial, por suas densas características dialógicas.

Na segunda parte, *O ritual e sua função mitológica*, o candomblé é discutido em sua origem a partir das condições que levaram ao desenvolvimento da religiosidade afro-brasileira. A existência de uma nova expressão cultural, sobretudo, no tocante aos povos sudaneses e bantos, é debatida por meio de alguns clássicos da literatura sobre o negro no Brasil. São realizadas reflexões sobre os orixás, especialmente, em sua caracterização e função mítico-ritualística, e, também, sobre as danças realizadas nos terreiros pelos filhos e filhas-de-santo.

Atualizando modelos exemplares representa a terceira parte do estudo e o momento de configuração das investigações realizadas em terreiro da nação Angola, na cidade de Campinas, e o trato com esse conhecimento no setor educacional. O terreiro da nação Angola escolhido foi delineado a partir de observações de seu cenário cotidiano e festivo, tendo por foco a **festa de obrigação de sete anos** de uma filha-de-santo. As entrevistas com o babalorixá do terreiro e seus filhos e filhas-de-santo, bem como as contribuições de babalorixás de terreiros Nagô e Queto (todos de Campinas) permitiram compreensões acerca da atualização do modelo mítico por meio das danças e do comportamento mítico do ser dançante, o que possibilitou aproximações e distanciamentos com a literatura encontrada a esse respeito. Os problemas decorrentes dessa ação docente, bem como formas possíveis de condução metodológica do tema são descritos no momento final do estudo.

Diferentemente da umbanda que dispõe de reuniões semanais, o candomblé somente realiza encontros abertos à comunidade em certas ocasiões, como, por exemplo, na iniciação de alguma filha ou filho-de-santo, em comemoração ao dia celebrado para algum orixá, em obrigação de três ou sete

anos (reafirmação do compromisso religioso), entre outras. Dessa forma, minha participação como pesquisadora, presente no tempo-espaço dos terreiros de candomblé, restringiu-se aos ritos públicos, o que dificultou a inserção, por um tempo maior, no terreiro, salvo nos momentos em que ocorria a conversa com o babalorixá, com seus filhos-de-santo e nas festas de abertura à comunidade.

Embora temas essenciais à compreensão do candomblé sejam abordados, como os mitos, o ritual, o sagrado e o profano, são foco da pesquisa as danças que o constituem. Se cada orixá possui uma dança específica e se os filhos-de-santo dançam para efetivar uma comunicação/celebração, entendo a necessidade de estudar a gestualidade específica dos orixás, presente nesses corpos dançantes, e o sentido que a ela atribuem em suas vidas.

Contudo, não é almejada a análise minuciosa e pormenorizada de cada dança em especial, mas o conjunto das danças, ou, melhor dizendo, o ser que vive a dança no ritual de candomblé. É claro que não é possível fugir por completo dessas descrições. Mas, certamente, é difícil transpor para o papel imagens, sensações, movimentos, embora muitos pesquisadores o façam, descaracterizando, muitas vezes, a grandiosidade e a riqueza dessas representações gestuais. Isso porque escrever sobre a dança é diferente de descrever a dança. O que a descrição busca fazer é uma tentativa de aproximação do universo gestual que, dificilmente, será apreendida em seu todo, na forma como acontece e com as sensações que provoca.

Esta obra pretende contribuir com um tema ainda pouco explorado pela academia – danças em terreiros de candomblé – mas de grande valor simbólico, gestual, mítico e educacional. Apostando nessa pretensão e em sua dimensão reveladora de outras formas de educar, o estudo concretiza-se, visando compreender a dança e sua função no ritual, bem como o comportamento mítico do ser dançante, potencializando

reflexões acerca do humano, da gestualidade, da busca por transcendência e totalidade, da transposição das experiências gestuais do setor ritual para o educacional. Fica o convite para essa experiência e para a vivência de outros tempos-espaços.

Dança e sua condição sagrada

Dança: sagrada ou profana?

Em meio às fragmentações, os indivíduos querem ser únicos. As buscas são variadas, as opções infinitas, as concretizações poucas. Pensar na dança como uma das formas de reencontro do humano consigo e com os outros, seja nos espaços sagrados, seja na vida profana, é algo desafiante e, talvez, sejam estes desafios que conduzam a novos encadeamentos.

Ao trabalhar a questão da crise no conhecimento do homem sobre si mesmo, Cassirer (1972) esclarece que parece ser universalmente admitido que o grande alvo da indagação filosófica seja o conhecimento de si próprio. Desde o momento em que a consciência humana despertou-se, pôde-se encontrar uma visão introvertida da vida que segue a extrovertida, chegando a complementá-la. Assim, quanto mais longe se busca acompanhar o desenvolvimento da cultura humana nos primórdios, mais haverá uma aproximação da visão introvertida – voltada às questões do sagrado e ao encontro com a interioridade manifesta, com crenças, mitos e espiritualidade. Já a visão extrovertida de que fala o autor parece estar associada ao profano – forma de ser no mundo mais em evidência nos dias atuais, caracterizada pelas ações cotidianas, corriqueiras e instrumentais do humano.

O pesquisador alega que não há outra forma de se conhecer o homem que não seja pela compreensão de sua vida e de seu procedimento, sendo a contradição elemento da própria existência. Assim, o homem teria uma estranha mistura de ser e não-ser, de contradições, e a religião seria um meio de mostrar sua dualidade, expressa antes e depois da Queda, ou seja, do momento em que o homem saiu de seu estado original (igual ao arquétipo criador) para assumir uma forma de vida diferenciada, em que a ordem de opostos passou a ser instaurada: bem e mal, céu e inferno, pecado e santidade.

Embora muitas coisas sejam consideradas como naturais, elas não o são, pois resultam de um processo de construção cultural elaborado pelos sujeitos sociais a partir das relações sociais que estabelecem. É o que Fisher (1983) discute, ao se perguntar por que várias pessoas ouviriam música, iriam ao teatro e ao cinema e se dedicariam à leitura de livros. Para ele, a resposta baseada na distração, no divertimento e na relaxação não resolve o problema, nem, tampouco, a necessidade de escapar de uma existência insatisfatória para uma mais rica. E continua a se perguntar: "Por que nossa própria existência não nos basta?" (FISHER, 1983, p. 12). O raciocínio é completado quando o autor revela que o homem quer ser mais do que ele mesmo, quer ser total, pois não lhe basta a fragmentação. Esse sentimento leva-o a buscar uma plenitude, muitas vezes, fraudada pelas suas limitações. Anseia por unir, na arte, o seu **eu** limitado e por tornar social a sua individualidade. O ser ilimitado, único, poderia ser buscado na arte, forma de consagração humana e configuração de sua totalidade.

Por estas idéias, é possível refletir sobre o que nos move a querer um mundo que tenha mais significação, a almejar coisas para nossa vida, a compartilhar existências, religiões, arte, mito, ciência. Os homens buscam unir as suas fragmentações, de forma consciente ou não, e a concretização dessa meta está servida das mais irreverentes possibilidades, seja pela música,

pintura, dança, pelo cinema, pelos livros, palcos, seja pelas diferentes religiões, seitas, pelo misticismo, divertimento, lazer, lúdico [...] Tudo em busca de respostas as suas próprias inquietações, aos desejos inerentes de ser e não-ser.

A sociedade contemporânea em muito se diferencia das sociedades arcaicas e algumas dessas especificidades podem ser percebidas quando questões referentes ao sagrado e ao profano são postas em discussão. Nos primórdios da civilização, por exemplo, não se conhecia o profano, pois tudo era sagrado, ligado a divindades que protegiam os homens nas caças, guerras, colheitas e alimentação. Com as transformações pelas quais a sociedade passou e, sem fazer, aqui, menção exata ao seu período de ocorrência, a dessacralização do cosmos veio à tona e o profano ocupou espaço no cotidiano dos indivíduos. Como argumenta Eliade (1989, p. 33),

> [...] podemos dizer que o mundo arcaico nada sabe a respeito de atividades 'profanas'; todos os atos que possuem significado definido – a caça, a pesca, a agricultura; jogos, conflitos, sexualidade, – de algum modo participam do sagrado.

Isso ocorria porque qualquer atividade em busca de um propósito definido era considerada um ritual. A maior parte dessas atividades passou, na sociedade atual, por um processo de dessacralização e transformou-se em profana.

Nos tempos primordiais, em que o sagrado era forma de existência básica, a relação dos homens com os deuses era de reciprocidade, entendida como fundamental. Essa força superior, misteriosa e indecifrável em que os homens acreditavam conferia o caráter sagrado às atividades, aos objetos e às relações humanas daquele tempo. No entanto, essa sociedade sagrada assumiu valores diferenciados a ponto de tais transformações levarem os homens da sociedade moderna à ruptura da universalidade do sagrado em prol do profano. Ou seja, o profano, assumindo

caráter hegemônico, passou a ocupar o lugar que antes era do sagrado, levando-o a ser sublimado nos dias de hoje. Entretanto, essa inversão não ocorre em algumas comunidades que insistem em manter o sagrado como essência de suas vidas, a exemplo de tribos africanas e indígenas, aborígines, grupos populares e outros.

A dança acompanhou esse processo de transformações da sociedade e sua condição sagrada cedeu espaço ao profano, não sendo extinta, talvez, camuflada. A condição profana, na dança, encontra-se mais em evidência do que a sagrada, compreensível pela acentuada dessacralização da sociedade em que vivemos, porém, não menos relevante. Poderia dizer que a dança representa um misto de primórdio e contemporaneidade, de sagrado e profano, percebido tanto nas diferentes formas de manifestação dançante quanto no ser que vivencia tais manifestações.

Quando discute a questão: **Por que dançar?**, Ossona (1988) considera que os movimentos dos indivíduos vão se ordenando em tempo e espaço e que representam válvula de liberação de uma tumultuosa vida interior que escapa à análise, constituindo formas de expressão dos desejos, pesares, das alegrias, da gratidão, do respeito, temor e poder. Afirma que estes sentimentos estão relacionados com a necessidade material do grupo humano primitivo (amparo, abrigo, alimento, defesa, procriação, comunicação e outros). Procura relacionar os sentimentos do homem dos primórdios com os sentimentos do homem do presente, demonstrando que várias transformações ocorreram e algumas características arcaicas ainda podem ser observadas no homem contemporâneo, mesmo num tempo longínquo.

Embora seja um fenomenólogo das religiões e não um estudioso da dança, Eliade (1992) dela se utilizou para exemplificar, embora sucintamente, o processo de dessacralização do cosmos. Sua visualização acerca da dança foi

importante para que pudesse traçar as primeiras coordenadas. Assim ele inicia suas reflexões: "Vamos tomar a dança como exemplo. Originalmente, todas as danças eram sagradas; em outras palavras, elas desfrutavam de um modelo extra-humano [...]" (ELIADE, 1992, p. 33-34).

Ao enfatizar que, originalmente, todas as danças eram sagradas, talvez o autor quisesse dizer que, hoje, nem todas o são, sobretudo, porque toma a dança como exemplo para explicar o processo de dessacralização. Contudo, quando afirma que uma dança sempre imita um gesto arquetípico (gesto que retoma uma situação mitológica, um modelo exemplar, embora com diferentes roupagens mediante o ambiente e as condições históricas) ou comemora um momento mítico, pressupõe o retorno ao sacralizado das danças, evidenciado quando conclui: "Em suma, ela é uma repetição e, consequentemente, uma reatualização, de *illud tempus*, 'daqueles dias'" (ELIADE, 1992, p. 33). Ou seja, a dança seria a repetição renovada da dança realizada em tempos muito antigos.

A repetição de que fala o autor não indica apenas o reviver uma situação mitológica, mas criação, principalmente, pelo surgimento de um homem novo, renovado no plano supra-humano; um homem-deus. Envolve liberdade, pois seu modo de existência lhe permite ser livre e criar, ao contrário do que chama de homem histórico.

Gusdorf (1979, p. 42) entende que o mundo da repetição é o mundo da criação continuada que proporciona a vivência do tempo primordial. Nas suas palavras: "Quer isto dizer que o tempo atual é sempre o 'tempo primeiro', o tempo escatológico em que todas as coisas aparecem novas". Para este autor, a palavra repetição é mais adequada do que a expressão eterno retorno, proposta por Eliade (1992), já que a idéia de retorno supõe um tempo, não sendo consciente no pensamento primitivo. O eterno retorno estaria ligado à identidade do tempo na dispersão do outro, ameaçando a unidade. No entanto, ao utilizar o termo

repetição, Eliade parece estabelecer sinonímia com o eterno retorno, o que, a meu ver, não deixa de ser interessante e viável. A repetição será aqui compreendida não como algo alienante que exclui a capacidade criativa do ser humano, mas como forma de reviver, de resgatar a mitologia e o tempo mítico nas condições sociais do hoje e na perspectiva do novo.

Refletindo sobre as considerações de Eliade (1992), a dança, mesmo nos dias atuais, seria potencialmente capaz de reiterar os tempos primordiais. Essa reiteração implica em repetir, renovar, reviver o sagrado, ou seja, restaurar situações vividas em épocas muito antigas. Isso leva a pensar que todas as danças, sem distinção, culminariam no sagrado, pois, como afirma: "[...] o fato é que uma dança sempre imita um gesto arquetípico ou comemora um momento mítico" (ELIADE, 1992, p. 33-34). Mas será possível falar por generalizações?

Tomando, por exemplo, a questão do jogo, discutida por Caillois (1988), um ponto parece permanecer ainda em litígio para o autor: a existência de um único termo (jogo) a abranger várias atividades que somente teriam o seu nome em comum. É compreensível que grande importância seja atribuída ao jogo como conduta lúdica. No entanto, pode-se duvidar, segundo o autor, que apenas esta palavra seja suficiente, o que o leva a mencionar o embaraço de Huizinga (2007) ao constatar que nem todas as línguas reúnem os vários jogos numa única palavra. Assim, observa que o contrário seria inesperado, ou seja, surpreenderia se um único termo conseguisse reunir toda a diversidade.

Transportando essas inquietações para a dança, é possível questionar: Será que um único termo (dança) é capaz de contemplar as mais variadas manifestações?

É difícil fazer referência a um termo em específico, mas determinadas generalizações também se tornam perigosas. Assim, mesmo compreendendo a limitação de uma abordagem genérica, prefiro utilizar o termo dança em sua forma abrangente,

sem pensar em afirmações fechadas, mas na constante (re) construção de idéias.

A afirmação de Eliade (1992) acerca da dança como reiteração do sagrado apresenta-se em termos genéricos, talvez, pensando no reviver o sagrado a partir da manifestação dos gestos arquetípicos dos indivíduos por meio da dança. Toda dança traria consigo a ritualização dos primórdios, porque toda movimentação já teria sido realizada no *Grand Temps* e, apenas, atualizada nos dias de hoje. Representaria a vivência de modelos exemplares, ocasionaria repetição e buscaria uma ruptura com o profano. E isso faz sentido. No entanto, é preciso salvaguardar as especificidades, embora também entenda que estas limitem o significado maior das danças na vida dos indivíduos.

Ao discutir a festa, Caillois (1988) refere-se a ela como sagrada. No entanto, o preâmbulo da obra *O homem e o sagrado* conduz a outra visualização. O autor coloca que as conclusões somente são válidas para a média dos fatos e que não existe festa que se identifique inteiramente pela teoria esboçada, pois cada uma preencheria uma função precisa num momento preciso. É claro que essa afirmativa proporcionou-me certa quietude, principalmente, porque a visualização sobre especificidades de festas não encontrava espaço nas explicações do autor.

Talvez a consideração de Caillois (1988) acerca da festa pudesse ser atribuída à dança por Eliade (1992), embora este autor não tivesse feito essa ressalva, pelo menos nas obras trabalhadas neste estudo. A dança como reiteração dos tempos primordiais poderia ter sido visualizada com base nas danças das comunidades pré-industriais e não nas suas inúmeras manifestações na sociedade contemporânea. Mas isso não impossibilita o pensamento de que, porventura, Eliade visse realmente em todas as danças a repetição do tempo mítico.

Parto da idéia de que as danças podem levar à manifestação do sagrado e à vivência dos primórdios, mas não que todas levem a tal vivência, tomando por base as reflexões já realizadas.

Também visualizo que, em algumas ocasiões em que a dança se encontra presente, o caráter do sagrado parece inegável e a vivência do mito torna-se patente. Quando o momento e o lugar são sacralizados, o corpo encarna sentimentos subliminares e expressa intenções e pensamentos do inconsciente individual (experiências de vida pessoal) e do coletivo (expansão do humano para além de si mesmo).

Retomando algumas idéias já discutidas e pensando na dança pelo sentido de manifestação cultural, poderia entender que, como todos os gestos humanos já foram realizados em tempos primordiais, o que estaria acontecendo, atualmente, seria a realização de gestos arquetípicos que transcendem a experiência pessoal. Isso pressupõe o retorno ao sagrado e a esta condição. Mas, voltando-me para as especificidades de cada situação em que a dança encontra-se presente e nas individualidades de entrega a tal manifestação, não arriscaria falar de uma reiteração do sagrado por todas as danças, mesmo no mundo profano, ou buscar exatamente o ponto em que o profano cede espaço ao sagrado. Assim, intento apresentar a idéia de que a dança pode manifestar o seu caráter sagrado, mas é preciso estar apto a deixar acontecer. Caso contrário, essa manifestação ocorrerá, talvez, apenas no inconsciente de homens e mulheres.

Maurice Béjart, ao prefaciar a obra *Dançar a vida*, de Garaudy (1980, p. 8), traz o seguinte raciocínio: "A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa duplicação que está na origem de toda atividade humana". Tal colocação remete à compreensão da dança, por Béjart, sendo, ao mesmo tempo, sagrada e profana. A condição de dança sagrada ocorreria por meio do incompreensível, da comunicação com o sobre-humano, sendo vista como originária da necessidade de "dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro" (GARAUDY, 1980, p. 8). Já a dança como profana aconteceria a partir da participação dos indivíduos em um dado grupo étnico, social e cultural, em que o gesto daria existência a

esta união pela junção das mãos, pelas respirações, pelas danças folclóricas [...] Nesse sentido, essas duas possibilidades deveriam ser levadas em consideração, na visão de Béjart (GARAUDY, 1980, p. 8), evidenciadas, principalmente, pela seguinte idéia:

> Dança sagrada, dança profana: o solista só diante do desconhecido metafísico; o grupo unido em sua função social – a origem e a realidade de toda dança deve ser procurada nessas duas formas essenciais.

A compreensão de Béjart (GARAUDY, 1980) remete a um modo de pensar, se não diferenciado, mais transparente do que o explicitado por Eliade (1992), e que buscava ao longo desse processo de discussões. Mesmo com certa maleabilidade em torno de considerações sobre a dança sagrada ou profana, faço alguns apontamentos. A dança profana poderia ser pensada a partir do momento em que o indivíduo que dança estabelece uma relação de comunhão com o próximo, de sedução e/ou de comercialização, dentro da estabilidade e segurança dos limites sociais; e, sagrada, a partir da comunhão com uma força superior, um mistério, um impulso capaz de levar à vivência de tempos e espaços diferenciados que transcendem a própria condição humana no reviver uma situação mitológica.

Pensando nas várias dimensões do que poderia denominar de universo da dança, é possível encontrar classificações como: dança de salão, dança moderna, dança contemporânea, dança ritual, dança folclórica, dança popular, dança clássica e outras. Refletindo sobre esses exemplos de modalidades de dança, poderia perguntar: Qual dessas modalidades é sagrada e qual é profana?

Entendo ser difícil fornecer respostas, apenas proponho reflexões. Assim, parto da compreensão sobre dança sagrada e profana por duas possibilidades, ou seja, pela **modalidade de dança** e pelo **ser dançante**. Contudo, a categoria ser dançante

contempla, mais efetivamente, meu posicionamento frente a essas questões, o que buscarei elucidar.

A compreensão da dança pelo ser dançante leva a pensar num indivíduo que se movimenta, que expressa sua subjetividade, interioridade e potencial crítico-criativo. Já a compreensão pela modalidade não tange, necessariamente, ao ser, mas à forma. Pelo ser dançante, considero as individualidades que levariam cada pessoa ao ingresso nos mundos sagrado e profano. Já pela modalidade, analiso a dança reveladora em si mesma, em suas características, e não nos sujeitos que a experienciam.

Tomando a dança folclórica como exemplo, observo que ela, pelo caráter de manifestação cultural, representação dos costumes e hábitos de um povo, poderia ser entendida como profana, com base nas considerações de Béjart (GARAUDY, 1980). No entanto, levando-se em conta algumas características de ingresso no sagrado, como a capacidade de transcendência, a atemporalidade e o comportamento mítico, o ser dançante poderia viver essa experiência folclórica pelo sagrado, pela entrega e busca interior. O inverso também aconteceria.

Imaginemos um filho-de-santo num terreiro de candomblé. O tempo-espaço mítico, marcado pela roda, pelos cânticos, pelos atabaques, levaria este religioso a vivenciar o sacralizado. Contudo, suponhamos que esse filho-de-santo não consiga se entregar ao momento mítico, centrando sua atenção em certas preocupações que o deslocam para situações do cotidiano e para as dificuldades por ele geradas. Tal idéia pode parecer absurda, dado o poder do ritual em transportar pessoas para tempos e espaços diferenciados, mas não impossível. O filho-de-santo viveria, ao contrário do esperado, um comportamento profano por meio da dança, embora pudesse estar passando a imagem da vivência de um comportamento mítico. Esse é um exemplo utilizado para pensar a dança, o que me levou à compreensão do sagrado e do profano não apenas pelas modalidades existentes, mas, em especial, pelo ser dançante.

Mediante tais considerações, será que poderia afirmar que a dimensão sagrada é revelada pela modalidade de dança, ou será que outros elementos, como a ocasião, a subjetividade e a situação dialogal do ser dançante, não retratam melhor a sacralidade?

Em qualquer modalidade de dança – sagrada ou profana – o dançar pode se revestir de um transcender que remete o ser dançante à dimensão sagrada. Nem sempre a dança considerada sagrada e/ou profana coincide com as formas de experienciá-la. Mas, independente do foco de análise (modalidade ou ser dançante), é preciso elucidar que a dialogicidade sagrado-profano é necessária e fundamental. Entendendo o eu-tu discutido por Buber (1979, p. 39) e, aqui, visualizado como sendo sagrado, e o eu-isso, como sendo profano, a dialogicidade poderia ser compreendida da seguinte forma: "E com toda seriedade da verdade, ouça: o homem não pode viver sem o 'isso', mas aquele que vive somente com o 'isso' não é homem". Assim, a plenitude, a atitude de encontro, a totalidade do ser, a sacralidade, o eu-tu na dança, são necessários tanto quanto a atitude objetivante, a profanação, o eu-isso.

Embora tenha esboçado considerações sobre dança na dimensão sagrada/profana, as discussões não se esgotam. Cabe a visualização do que seria esse sagrado e esse profano, ampliando a compreensão em torno desses elementos.

Sacralizando o profano, profanando o sagrado

(Ir)racionalizar. Tornar o profano sagrado. Tornar o sagrado profano. Que mistério existe entre estas modalidades de experiência humana que nos permite, nos dias de hoje,

experienciá-las, metamorfoseá-las e buscar um equilíbrio em suas formas de manifestação?

Sagrado e profano, pelo seu caráter, impossibilitam qualquer definição ou separação precisa, já que estariam fadados à incompreensão e à inexatidão. É difícil, em nossa sociedade, visualizar, exatamente, quando termina o profano para iniciar o sagrado. Mesmo sendo estes elementos contrários e apresentando suas especificidades, a passagem de um momento a outro pode se dar sem notabilidade (na própria interioridade), nos tempos-espaços criados pela pessoa, ou seja, nas situações existenciais que assume para sua vida.

O entendimento de sagrado e profano como duas modalidades de experiência humana, isto é, duas formas de ser no mundo que se opõem e, ao mesmo tempo, são necessárias e interdependentes, advém das elaborações teóricas de Eliade (1999). Para esse estudioso, essas modalidades são opostas, dentre outras coisas, pelo fato de a primeira buscar os desequilíbrios, o afastamento das preocupações cotidianas, a não contenção dos desejos, o anseio pelo transcendente; e, a segunda, por estar presa aos equilíbrios, à racionalidade social, à estabilidade, à segurança e aos limites terrenos.

O sagrado afastou-se ainda mais da vida dos indivíduos, quando a ciência firmou-se como soberana e quando o racionalismo passou a se impor na sociedade. No entanto, ao pensar na utilização da racionalidade pela ciência, identifico um processo de metamorfose do racional para o irracional, principalmente, no momento em que a inteligência humana é utilizada de forma indiscriminada para a depreciação do valor da vida, perceptível nas injustiças, na busca impetuosa de poder, no desrespeito ao ser humano, na sobrepujança do outro. A desconsideração do valor do humano, como se tudo pudesse ser descartado, está bastante presente nos dias atuais, o que nos faz voltar para o sagrado, dessacralizado por esse contexto. Como lembra Alves, o mundo profano é marcado pelas

atitudes utilitárias que retiram das coisas e das pessoas o valor que elas possam ter. Já o sagrado, contrariamente, representa a origem da vida, fonte de força e círculo de poder. Ambos não são propriedades das coisas, mas "se estabelecem pelas atitudes dos homens perante coisas, espaços, tempos, pessoas, ações" (ALVES, 1981, p. 60).

Sob sua forma elementar, o sagrado representa uma energia incompreensível, manejável e eficaz, podendo ser entendido fora do domínio propriamente religioso para designar, esclarece Eliade (1999, p. 129), "aquilo a que cada qual vota o melhor de si mesmo, aquilo que cada pessoa considera como valor supremo, o que ela venera, o que a levaria, se fosse preciso, a sacrificar a sua vida". Constitui aquilo que as pessoas não aceitariam por em discussão.

> Para o apaixonado, é a mulher que ele ama; para o artista ou o sábio, a obra que eles perseguem; para o avarento, o ouro que ele acumula; para o patriota, o bem do Estado, a salvação da nação, a defesa do território; para o revolucionário, a revolução (ELIADE, 1999, p. 129).

Em Caillois (1988), o sagrado é visto como aquilo que separa os indivíduos de seus semelhantes, afastando-os das preocupações cotidianas e introduzindo-os num mundo em que a estabilidade, a moderação, a prudência, a boa reputação e a honra não são vantagens desejáveis. No entanto, tal idéia não é encontrada em Béjart (GARAUDY, 1980), sobretudo, quando fala da dança sagrada, passando a vê-la como originária, dentre outras coisas, da necessidade de estar em relação com o outro e não da separação de seus semelhantes. Assim, entendo que o sagrado levaria a um afastamento dos indivíduos, como observado em Caillois, visualizando esse afastamento como volta à interioridade. Isso não significa que o distanciamento entre as pessoas seja real, materialmente falando, mesmo porque a

situação mitológica é evidenciada, não sendo ela individual, mas coletiva.

O sagrado suscita medo, mas a ele se recorre. É repelido, mas ao mesmo tempo fascina. Representa uma força perigosa, mas é desejada, sendo visto pelos aspectos de puro e impuro, santo e sacrílego, porque contempla tanto o polo santificado como o demoníaco. Provoca nos fiéis, esclaresce Caillois (1988), o mesmo sentimento que o fogo na criança: o medo de se queimar, mas desejo de acender; emoção frente o proibido; crença na força e prestígio com a conquista, mas morte e ferimento com o fracasso.

O sagrado, ainda, consiste na própria hierofania, ou seja, na ação que leva algo a deixar de ser o que é para se transformar em outra coisa, sem, contudo, desviar-se de si mesmo. Um objeto sagrado, atenta Eliade (1999), não deixará de ser um objeto, sob o ponto de vista profano, mas terá sua realidade transmudada sob diferentes olhares.

O significado atribuído pelo homem moderno a sua casa, à sexualidade, à natureza, aos utensílios que utiliza e ao próprio trabalho é distinto daquele imputado pelo homem arcaico. Outras necessidades emergem, fortemente ressaltadas em sua dimensão instrumental. O mundo profano é uma descoberta recente na história do espírito humano, já que

> a dessacralização caracteriza a experiência total do homem não-religioso das sociedades modernas, o qual, por essa razão, sente uma dificuldade cada vez maior em reencontrar as dimensões existenciais do homem religioso das sociedades arcaicas (ELIADE, 1999, p. 19).

Isso porque a consciência moderna trata, por exemplo, a sexualidade e a alimentação como fenômenos orgânicos, mesmo levando-se em consideração a existência de um processo normativo que regula esses elementos, como comportamentos

sexuais desaprovados na vida social, bem como maneiras de comer consideradas civilizadas. Contudo, adverte o estudioso das religiões, "para o 'primitivo', um tal ato nunca é simplesmente fisiológico; é, ou pode tornar-se, um 'sacramento', quer dizer, uma comunhão com o sagrado" (ELIADE, 1999, p. 20).

A dessacralização da vida trouxe consequências, também, em outras esferas. Ao tornar as coisas profanas, vivendo-as intensamente, os sujeitos se esquecem de sua condição humanizante nas relações sociais que estabelecem. O outro passa a ser considerado como algo que contribuirá para que suas metas sejam satisfeitas, sendo visto não em sua humanidade, mas naquilo que pode proporcionar e que tende a oferecer. Sobretudo numa sociedade marcada pelo consumo exacerbado, pela competição, por uma cultura massiva e pela exclusão dos de baixo, como emprega Santos (2005), a condição do outro tende a ser esmagada pela necessidade do eu. São formas degradantes de vida e que se instauram cada vez com mais frequência, dentro de uma normalidade imposta.

Nesse sentido, falar de formas de vida profana é tratar de um modo de existência atado ao tempo habitual das coisas, a um modo corriqueiro de vida e, como entende Caillois (1988, p. 21), negativo, se comparado ao sagrado. Isso porque, na sua concepção, o profano parece, em comparação com o sagrado, "pobre e desprovido de existência". Seria um nada, mas em ação, que avilta, degrada e arruína a plenitude humana, notadamente quando age na tentativa de impedir a manifestação do sagrado. Assim, percebo o profano nas relações burocráticas e utilitárias, na exploração da mão-de-obra do trabalhador, na violência gerada pela desigualdade social, no uso instrumental do outro, coadunando-se bem à sociedade que acentua as necessidades do capital.

A busca de equilíbrio entre a vivência do sagrado e do profano, no mundo atual, é necessidade premente da condição de ser humano. Trabalho, estudo, alimentação, responsabilidade

social, comunicação, são necessários tanto quanto lazer, festa, lúdico, arte, encontro com o outro. É mister viver o tempo cronológico, das obrigações cotidianas, assim como rompê-lo, criando um tempo-espaço próprio. Mas, nesse mundo dessacralizado, seria possível criar espaços de rompimento com o profano? Há um tempo regulado para essa vivência?

Pensando na possibilidade de existência do sagrado nos moldes do homem contemporâneo, percebo sua concretização, por exemplo, na leitura de um livro ou no assistir um filme, embora questione sobre a duração desse tempo. O viver tempos e espaços diferenciados, quando se assiste a um filme ou se lê um livro, pode ser interrompido por qualquer circunstância, acontecimentos corriqueiros, cotidianos. E como ocorreria a relação sagrado-profano? Num jogo de vai-e-vem – um vem, outro vai?

O sagrado manifesta-se em graus diferenciados quando um tempo e um espaço próprios lhe são destinados. Por exemplo, o sagrado poderia se manter por um período maior numa cerimônia religiosa, num ritual, numa dança (cujo tempo e espaço são determinados) do que na leitura de um livro. No entanto, dependendo do indivíduo que viva tal experiência, o viver tempos e espaços diferenciados poderia ser melhor contemplado na leitura de um livro (embora corporalmente mais estático) do que na participação em cerimônia religiosa. Foi o que procurei discutir, ao falar da preferência por compreender o sagrado e o profano pelo ser que dança e não pelas modalidades existentes. São formas diferenciadas de vivência do sagrado, de manifestação/permissão, mas que dependem do momento e da particularidade de cada pessoa.

Um dos aspectos discutidos por Caillois (1988) diz respeito à relação entre lúdico, sagrado e profano. Ao contrário de Huizinga (2007), o pensador francês faz distinção entre sagrado e lúdico, vendo estes dois elementos seguindo o mesmo percurso, ou seja, a vivência de outros tempos e espaços, mas

aponta rumos diferenciados para ambos. O sagrado é visto pelo seu conteúdo puro e pela força sobre-humana. Nele, as regras são respeitadas pelo seu conteúdo e há afastamento do caráter lúdico, posto que a seriedade vigora. O lúdico, por sua vez, não seria conteúdo, mas forma pura, cuja força humana é incapaz de levar à transcendência. Nele, manifesta-se o profano, ocasionando o afastamento do sagrado. Levaria à distração e calmaria, fazendo com que as preocupações e trabalhos fossem esquecidos.

Contudo, prefiro pensar no lúdico também pelos sentimentos paradoxais que proporciona, como a agitação, a tranqüilidade, o nervosismo e a calma, o que não deixaria de ser, também, diversão e desvinculação momentânea do sentido de obrigação cotidiana. Tais considerações remetem à idéia de que o lúdico, mesmo sendo profano, busca romper com as questões temporais e espaciais, e pode ser associado à distração/diversão, repouso/agitação da vida profana. Já, o sagrado, busca o domínio de uma tensão interior e a necessidade do transcendente, vendo o transcender não apenas como transe, mas como ir além de, transpor limites.

Sintetizando algumas das idéias discutidas, é possível visualizar o sagrado pela volta ao eu, pela valorização do humano, pela necessidade de transcendência e pela vivência do querer e do temor, dos opostos, do respeito a forças que nos ultrapassam. Representa a comunicação com a interioridade, com a existência, com Deus, deuses, forças superiores que projetam os indivíduos para fora. Tão mais forte se evidenciará quanto mais apropriados forem os tempos e espaços para tal manifestação e quanto mais os indivíduos estiverem predispostos a vivê-lo.

Já o profano pode ser analisado com base em dois aspectos: situações cotidianas e extra-cotidianas. Com base nas considerações de Eliade (1999) e Caillois (1988), foi possível observar o profano pelas situações corriqueiras e utilitaristas

– de extrema relação com o trabalho, com a educação, com a política – e pelas situações lúdicas, prazerosas, que fogem à normalidade, à rotina do dia-a-dia, como as festas. Contudo, cabe ressaltar que o lúdico pode e deve estar presente no cotidiano.

Embora as situações extra-cotidianas busquem tempos e espaços diferenciados, assim como o sagrado, uma das características marcantes seria a busca de transcendência. O profano não a almeja, pois a sua procura indica o ingresso no mundo do sagrado. Mesmo com suas especificidades, os opostos são necessários e interdependentes, pois o sagrado não seria o que é sem o profano, o qual não sobreviveria sem a atuação do sagrado. A reciprocidade é, portanto, necessária e fundamental.

As mitologias da contemporaneidade estão camufladas nos livros que os indivíduos lêem, nos espetáculos que assistem, no cinema como fábrica de sonhos. A própria leitura contempla uma função mitológica, não simplesmente por substituir a narração dos mitos, mas por permitir a saída do tempo, comparável à efetuada pelos mitos. O inconsciente representa, muitas vezes, a forma de explicação para as dificuldades de compreensão da existência, camuflando o sentimento religioso. Como evidenciado em Campbell e Moyers (1996), o sonho, uma das mitologias privadas da modernidade, representa a experiência pessoal, ou seja, o mito privado que dá base às nossas vidas conscientes. Já o mito é o sonho público, da sociedade, em que o modelo exemplar é manifestado.

Embora o sagrado fosse a modalidade de experiência humana predominante em épocas anteriores, é difícil, na atualidade, falar de um retorno ao sacralizado nas mesmas proporções de antigamente, sobretudo, porque as transformações sociais ocorridas inviabilizam o seu ressurgimento nessa intensidade. A privatização dos meios de produção, a revolução tecnológica,

as modificações nos hábitos culturais, são transformações fundamentais que inviabilizam o estilo de vida do *Grand Temps*.

Mediante as reflexões efetuadas, recorro ao fato de que o profano está sendo repensado. As pessoas buscaram e buscam formas diferenciadas de acesso ao sagrado, de fuga do cotidiano avassalador, de compreensão de si e do outro. Mas não estariam muitas dessas buscas representando a própria fragilidade humana? Talvez, sim, se levarmos em consideração que há um forte mercado por trás da criação de necessidades. No entanto, olhando por ângulos diversos, diria que consiste na busca, pelos sujeitos, de uma melhor compreensão de suas vidas, de sua existência, de vivência de tempos e espaços diferenciados dos que a racionalidade os faz viver e que a atualidade, conduzida de tal forma, não lhes está proporcionando.

Dança, rito e mito: entrelaçando

O retorno ao sacralizado pela dança está relacionado a uma situação mitológica revivida a partir do ritual. Por sua vez, o ritual utiliza-se da dança, a qual é capaz de repetir os modelos exemplares de seus arquétipos. Daí perceber o entrelaçamento entre estes elementos, de forma **mais** ou **menos** intensa, a partir das especificidades próprias dos rituais. No candomblé, por exemplo, esse entrelaçamento ocorre de forma densa e essencial.

Os mitos tiveram posição de destaque na sociedade. Perderam espaço para a ciência e são vistos, na atualidade, pelo seu valor e eficácia na vida social. Assim como a ciência, os mitos pretendem responder à necessidade dos indivíduos de dar ordem e coerência ao mundo. Os conhecimentos mítico, metafísico e suas variantes prescindem da idéia de verificação, um dos pilares do conhecimento científico. No entanto, ciência

e mito não seriam semelhantes, mediante as considerações de Matallo Júnior (1995, p. 36), pois "uma das coisas que diferencia o conhecimento científico das outras formas de discurso (mítica, religiosa e poética) é o fato de que suas afirmações podem ser verificadas, podem ser testadas". Portanto, o mito, a religião e a poesia não se renderiam a esta cientificidade.

Embora existam particularidades que levem à visualização do mito e da ciência de forma distinta, o conflito entre os dois elementos não é visualizado em obra de Campbell e Moyers (1996). A argumentação pauta-se no entendimento de que a ciência busca abrir caminhos na direção das dimensões do mistério. Assim, atinge uma superfície comum ao mito que nunca será descoberta, pois transcende todo esforço humano.

O mito foi estudado, praticamente, até o século XIX, assegura Pietrocolla (1986), como fábula, ficção e invenção e, a partir de meados do século XX, passou a ser vislumbrado por uma conotação diferenciada. Os estudiosos começaram a compreender o mito como uma história verdadeira, valiosa pelo seu caráter sagrado (como as sociedades arcaicas o entendiam e entendem) e passaram a vê-lo como algo que transcende a nossa capacidade de ver e tocar; que apresenta uma mensagem não explícita. Trata-se, segundo Rocha (1985), de um elemento localizado num tempo muito antigo, que esconde alguma coisa e precisa ser interpretado, devido à sua mensagem cifrada, possuindo valor e eficácia na vida social. Agrega vários entendimentos ligados a métodos, linhas e hipóteses interpretativas. Mas o que há em comum é a idéia da possibilidade de o mito ser interpretado, localizado no tempo.

Os mitos passam a ser vislumbrados como sendo uma fala, uma linguagem não exata a expressar coisas do mundo, como as contradições, as dúvidas e inquietações. Evocam tanto a idéia de tradição do sagrado e da origem de algo quanto colocam em evidência as transformações que se antepõem ao seu percurso. Infinitos em sua revelação, eles acompanham os indivíduos

no decorrer de suas vidas, são referenciais para suas ações em sociedade, oferecendo modelos a serem adaptados para a época em que se está vivendo. Ao contar como uma realidade veio à existência, o mito revela o sagrado e torna-se modelo exemplar das atividades humanas.

Por meio do mito, passa-se à aquisição de um comportamento mítico, pois "a imitação de um modelo trans-humano, a repetição de um cenário exemplar e a ruptura do tempo profano" constituem a essência desse comportamento, ou seja, "do homem das sociedades arcaicas, que encontra no mito a própria fonte da sua existência" (ELIADE, 1989, p. 20).

Baseada nessas considerações, a expressão comportamento mítico é entendida como a forma pela qual o ser humano se entrega a um tempo-espaço diferente daquele que vive, cotidianamente, nas situações corriqueiras, a exemplo do trabalho e da educação, fazendo com que suas ações também se manifestem de forma peculiar. Pressupõe um ritmo temporal distinto daquele realizado nas obrigações diárias, manifestando-se, por exemplo, ao assistirmos um filme, ao presenciarmos um espetáculo de teatro e/ou dança, ao lermos um livro, ao dançarmos [...], enfim, ao nos retirarmos de nossa situação atual para o envolvimento com outro tempo e espaço em que impere a permissão do sagrado.

Tempo e espaço são elementos fundamentais para a vivência do mito e do comportamento mítico. Assim, não há como falar em graus homogêneos de retorno ao tempo sagrado, principalmente, porque essa vivência do mito depende de condições temporais e espaciais para se manifestar. As experiências míticas permitem modos próprios de envolvimento e entrega, pois cada pessoa possui particularidades que levam a uma maior ou menor permanência no tempo mítico, cujo comportamento é distinto, como evidenciado nas discussões sobre o profano e o sagrado. É importante assinalar que, independente do grau de manifestação das situações vivenciadas, o mito encontra-se

presente na sociedade contemporânea, causando ruptura na ordem normal e regulada das coisas para o estabelecimento de outra ordem. Essa ruptura da ordem normal das coisas, por meio do comportamento mítico, permite localizar o ritual como um dos momentos em que o mito pode ser percebido. No entanto, o inverso não seria verdadeiro, pois nem sempre a experiência mítica pressupõe a existência do ritual.

A função dos ritos, na visão de Caillois (1988), é regulamentar as relações mútuas entre o sagrado e o profano de modo que um não degrade ou aniquile as forças do outro, posto que a instituição e manutenção do vai-e-vem são indispensáveis entre esses domínios. Entende os ritos a partir de dois caracteres: um positivo e outro negativo. O positivo compreende os ritos de consagração que buscam transmudar a natureza do profano ou do sagrado a partir da introdução de um ser ou objeto no mundo do sagrado. O negativo tem por finalidade preservar o sagrado e o profano para que não se degradem. Pelos ritos de dessacralização ou expiação, uma pessoa ou objeto são restituídos ao mundo profano. O ingresso no mundo do sagrado ocorre pela condição de retorno ao profano e vice-versa, quando os ritos assumem um papel fundamental.

Ao afirmar que não se pode pular para fora desse mundo, pois isto constitui um vínculo indissociável, Freud (1974) contribui para reforçar a idéia da necessidade de rituais de sacralização e dessacralização (positivos e negativos) que assegurem tanto a entrada dos seres humanos no mundo do sagrado quanto permitam o seu retorno à vida profana. A idéia é comungada por Eliade (1992), ao mencionar que, repetindo o sacrifício arquetípico, o praticante abandona o mundo profano e ingressa no mundo sagrado. No entanto, o seu retorno depende dos rituais de dessacralização, indispensáveis para restaurar o autor do sacrifício ao tempo profano.

Por meio dos rituais, os indivíduos buscam a pureza. Separam-se, progressivamente, de si próprios, do mundo

profano, para a entrada no mundo do sagrado, abandonando-se a dimensão humana para se ter acesso à divina. Tal é a importância dos rituais que a sua execução correta assegura a gênese do universo e o caminhar satisfatório das atitudes empreendidas.

Entre os índios da América Setentrional, por exemplo, os clãs desaparecem durante o inverno para o surgimento das confrarias religiosas, quando são executadas as grandes danças rituais. O inverno separa os dois períodos de labor profanos. É o momento em que os mitos e os ritos são transmitidos, e em que os espíritos surgem aos noviços e os iniciam. Assim relata Caillois (1988, p. 109):

> [...] o inverno é a estação das festas, das danças em que os jovens encarnam os espíritos, para adquirirem os dons que eles dispensam e aproximam-se dos poderes que eles possuem identificando-se com eles.

A dança é presença marcante em rituais, sejam aqueles em que predominam aspectos da sacralidade humana (como em comunidades africanas e indígenas, no sentido de iniciar a vida sexual, pedir proteção, chuva, alimento, comemorar algo), sejam os marcados por sua forma profana (como os rituais de conquista/sedução do parceiro, de preparação corporal para a gestualidade erotizada), porque faz parte de seus elementos constitutivos. Dançando, os indivíduos podem estabelecer o seu modo de existir, de viver e de se relacionar com o mundo, renovando-se. Têm a possibilidade de efetivar todas as interações possíveis, intensificando as relações sociais, as criações, o potencial comunicativo, retornando ao tempo sagrado e à experiência do mito.

Como elucida Santos (2002, p. 38), "o papel da dança no rito é o de absorver o fazer implícito no próprio contexto religioso". E continua, afirmando que "nessas danças vamos observar que os movimentos não são realizados de forma aleatória ou

simplesmente como resposta ao ritmo ou à música". Eles são simbólicos e precisam ser representados de modo específico.

Passando pelo ritual, recupera-se o sagrado, a encenação de um mito, e a dimensão de uma vida mitológica. É o que algumas manifestações na nossa sociedade buscam fazer, dentre as quais, o candomblé, quando, pelo ritmo dos atabaques e da dança em roda, evoca o transe e atualiza histórias míticas. O candomblé é exemplo concreto, na realidade brasileira, de como comunidades populares se organizam a partir da atualização de um tempo primordial, trazendo a vida mitológica e, consequentemente, cumprindo sua função ritual. A realização de uma sequência de acontecimentos a serem respeitados nas festas públicas, de gestos consagrados para cada membro do terreiro, conforme seu orixá e hierarquia, o instaurar de um tempo musical africano, a narração de histórias míticas e o rememorar desse contexto sugerem o ingresso num tempo-espaço próprio, peculiar, em que mito, rito e dança encontram-se, necessariamente, imbricados.

Após algumas considerações, seria possível visualizar diferentes perspectivas de pesquisa, e realmente elas existem. Mas o que se pretende com esse entrelaçamento? Evidenciar que os elementos dança, mito e rito não estão estanques, mas relacionados, com pontos em comum. Embora tais temas apresentem suas peculiaridades e ofereçam campos amplos de estudo, um entrelaçamento se estabelece entre eles e, por que não dizer, até uma certa dependência. A dança, o mito e o ritual buscam o abandono momentâneo do tempo profano para a vivência do tempo sagrado, do encontro, da relação com o eu e com a interioridade. Proporcionam a entrega atemporal, em que as preocupações corriqueiras são abandonadas, os sonhos permitidos e as regras sociais violadas para o cumprimento de outras regras: as dos deuses. O ingresso na religiosidade afro-brasileira, em sua história, caracterização e danças, contribui com novas elucidações.

Ritual e sua função mitológica

Religiosidade afro-brasileira: transitando pelas origens

Mitologia, ritual [...] Talvez essas palavras ainda soem estranhas aos ouvidos, mesmo sendo sua sonoridade bastante comum. É como estar sempre diante de um novo idioma, em terra estrangeira. Mas o sentido e o significado dessas palavras constituíram elo indissociável na vida dos indivíduos em épocas remotas, presentes em sua iniciação, caça, agradecimento e comunicação, embora, talvez, nem fossem conhecidos por esses nomes. Mas que fim teriam levado nesse século? A extinção? A camuflagem? A evidência?

Como visto no Capítulo I, a sociedade, por mais dessacralizada que esteja, conserva ainda muito de seus ritos e mitos, embora sob enfoques diferenciados, qual seja, no inconsciente dos indivíduos. É claro que a intensidade de manifestação do sagrado e o seu valor na vida dos seres humanos são distintos, mas é interessante que a mitologia e o ritual deixaram-se camuflar, não extinguir. Encontram-se presentes em manifestações religiosas, culturais, cotidianas, que vão desde a vivência de situações arquetípicas, como o casamento e a imagem da mãe com seu filho, até as cerimônias religiosas do cristianismo, candomblé, budismo e outras.

Se antigamente os incrédulos eram poucos, hoje, eles são muitos. Poucos são os que se declaram crentes ou religiosos, principalmente, no meio acadêmico, pois confessar-se religioso seria confessar a crença no mundo mágico, encantado, irreal aos olhares profanos. O espanto se dá não com a descrença, mas com a revelação de uma crença em Deus. Deus? E o estado de surpresa continua se a crença for estendida a certos rituais, forças da natureza ou, melhor dizendo, ao candomblé. Essa expressão religiosa é aqui discutida a partir de pesquisadores que investigaram o negro em nosso país, sendo entendida, ainda, por seu sistema de crenças, modelos exemplares, hierarquia e dança.

Os estudos desenvolvidos por Antonacci (2005), a partir de cantorias e literatura oral de folhetos de grupos tributários de tradições africanas no Brasil, revelam o corpo negro como mediador entre cultura e natureza, como arquivo vivo, cuja cultura teria sido subjugada pela racionalidade ocidental que acabou por destituir o negro de sua dignidade social.

> Inacessíveis à compreensão de conhecedores cartesianos 'que fatiaram o mundo', corpos e tradições africanas foram desmoralizados e desumanizados na expansão do letramento, da ciência e da tecnologia sob a égide da modernidade capitalista (ANTONACCI, 2005, p. 30).

Para a autora, torna-se inviável dissolver o que os negros têm e são em termos de suas disposições corporais para música e dança, posto que eles resistem ao isolamento individualista do ocidente. Alega que a etnografia de roças, terreiros, aruandas, tambores, insígnias e trajes litúrgicos para adornar os corpos revelam "a ansiedade de conhecer e traduzir para seus códigos as diferenças de culturas negras" (ANTONACCI, 2005, p. 63). Assim, para que a cultura negra seja efetivamente vivida, torna-se necessário reconhecer, enfrentar e desfazer sentimentos e

construções históricas enraizadas em políticas preconceituosas e homogeneizantes no sentido de efetivar uma outra realidade.

Partindo do entendimento de que negar ser afro-brasileiro é uma forma de negação do passado escravagista e de revelar que ele, em suas condições sub ou inumanas, ainda não foi superado, Fonseca (2005) atenta para a cor da pele como questão de aparência e não de essência na sociedade brasileira. Esclarece que há muito além dessas cores para que possamos, realmente, compreender o Brasil, e que a gestualidade do afro-brasileiro, em sua ginga, malemolência do andar, revela-se em sua dinamicidade e na forma política de se situar no mundo. Esse corpo, marcado por discriminações, estereótipos, alegria, riso e oração, guarda a memória da liberdade e da escravidão, representando a base para a construção de identidades étnico-raciais e sexuais.

No Brasil, é expressiva a presença do que se denominou religião afro-brasileira e que integra a umbanda, a quimbanda e o candomblé, sob diferentes formas de manifestação e nomenclaturas. O surgimento de tais religiões, nesse país, somente foi possível a partir de uma miscigenação e de uma resistência cultural. A escravatura foi o primeiro passo para o desenvolvimento das religiões afro-brasileiras e, a partir dela, surgiram, gradativamente, condições para que os negros pudessem se organizar em grupos religiosos.

O desenvolvimento da religião afro-brasileira, conforme investigado por Berkenbrock (1997), deu-se a partir de motivos **religiosos** (o próprio cristianismo, a religião indígena e o espiritismo teriam contribuído para a formação de tais religiões) e **escravagistas** (o contexto da escravatura proibia a prática de religiões e culturas africanas). Tal desenvolvimento aconteceu devido a alguns fatores, como o número de pessoas de uma determinada cultura, a época de chegada ao Brasil e o local de trabalho. Ou seja, quanto maior o número de pessoas de um grupo, maior a chance de a cultura ter continuidade e quanto

mais cedo um grupo tenha chegado ao Brasil, menor a chance de sua cultura ter tido prosseguimento. O local de trabalho na cidade contribuiu para o desenvolvimento e preservação da cultura africana, já que os escravos do campo eram submetidos a um trabalho árduo que lhes proporcionava desgaste, ao contrário dos negros urbanos.

Enquanto os escravos bantos foram trazidos mais cedo ao Brasil, em sua maioria, notadamente, para o trabalho no campo, os escravos ioruba chegaram no final do tempo da escravidão e ficaram nas cidades, especialmente, Salvador e Recife. Tal compreensão pode ser explicitada pelas idéias de Santos (1976), ao afirmar que, enquanto os africanos de origem banto (de Congo e Angola) chegaram ao Brasil durante o duro período da conquista e do desbravamento da colônia, principalmente, nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais, os africanos de origem sudanesa (Jeje do Daomé e os Nagô) vieram durante o último período da escravatura, concentrando-se em zonas urbanas de pleno apogeu dos estados do Norte e do Nordeste, e, em especial, Bahia e Pernambuco.

O processo de desenvolvimento das religiões afro-brasileiras poderia ser sintetizado da seguinte forma: perdas, adaptações, criação e reafricanização. Tais idéias fazem parte dos estudos de Berkenbrock (1997) e merecem ser destacadas para a compreensão de algumas questões como, por exemplo, a pureza no candomblé.

A África pode ser considerada o campo de origem e o Brasil o campo de desenvolvimento das religiões afro-brasileiras. Isso porque a religião afro-brasileira é diferente da religião africana sob muitos aspectos. É o que resultou do processo de perdas e, principalmente, de uma cultura de totalidade na África para uma cultura da parcialidade no Brasil, ou seja, da existência de um grupo dentro da sociedade brasileira e, ainda, visto como inferior.

Os primeiros negros que chegaram ao Brasil não teriam vindo da África, mas de Portugal, e moravam em pontos da costa ocidental africana sob domínio desse país, a maioria da Ilha de São Tomé e Angola. Funções religiosas que eram assumidas na África por diversas pessoas, no Brasil, foram assumidas por apenas uma. Iniciados, na África, no culto a um orixá, por exemplo, tiveram que assumir o rito para vários orixás. O mesmo se deu em relação ao sistema africano de comunidades (voltado a uma única entidade), que desaparece, no Brasil, para dar origem a comunidades em que são reunidos diversos orixás.

Em relação às adaptações, observa-se que ritos e mitos foram apresentados de formas diferentes, alguns orixás foram esquecidos e outros receberam importância maior, tanto que as tradições africanas, no Brasil, resultaram em manifestações independentes, culminando nas religiões afro-brasileiras. Os resquícios da variedade de tradições africanas, no país, receberam o nome de nações, o que não se refere à origem da tradição religiosa em determinada região da África, mas à diversidade de tradições que aqui chegaram.

Ao abordar as tradições inventadas, Hobsbawn (1984) afirma que algumas práticas de natureza ritual ou simbólica visam inculcar valores e normas de comportamento por meio da repetição, implicando numa busca, sempre que possível, de continuidade em relação ao passado. A adaptação ocorre à medida que for necessário manter conservados velhos costumes em condições novas, ou utilizar velhos modelos para novos fins. Foi o que observei em relação ao sincretismo no Brasil, forma de camuflagem das reais intenções religiosas dos negros, quando utilizavam, em seus ritos, elementos tradicionalmente aceitos pelos brancos, como os santos católicos, para disfarçarem o sentido original de suas manifestações.

Muitos dos estudos sobre a África pré-colonial do século XIX defendem a inexistência de uma identidade tribal única, como

lembra Ranger (1984), visto que a maioria dos africanos assumia ou rejeitava identidades múltiplas. As tradições inventadas e importadas da Europa teriam fornecido aos brancos modelos de comando e, a muitos africanos, modelos de comportamento modernos. As tradições inventadas, nas sociedades africanas, pelos europeus ou africanos, teriam distorcido o passado, tornando-se realidades que culminaram em grandes conflitos coloniais.

A independência das tradições africanas levou a interpretações diferentes e a práticas religiosas, muitas vezes, sem aprofundamento dos elementos africanos. A criação, afirma Berkenbrock (1997), pode ser tanto do processo de adaptação quanto da fantasia religiosa de certas lideranças, fazendo parte do surgimento de novas interpretações e práticas religiosas. Já a reafricanização seria a tentativa de reversão do sincretismo, ou seja, de impedir a fusão de elementos culturais diferentes e, até mesmo, opostos ou inconciliáveis. Constitui processo de resistência contra a degeneração, apresentando duas tendências: **permanência afro-brasileira** e **volta à África**. A tendência permanência afro-brasileira parte da idéia de que a força da religião afro-brasileira está no Brasil e não na África. Já a tendência volta à África traz a compreensão de que as religiões afro-brasileiras são religiões africanas no Brasil e devem ser organizadas como tais. Contudo, ambas as tendências rejeitam o sincretismo.

Os cultos afro-brasileiros, antes entendidos como marginais, feitiçaria, bruxaria, seitas demoníacas, são, atualmente, melhor aceitos como possibilidade religiosa, dentre tantas que a sociedade pode oferecer. O ser humano tem intensificado suas buscas a religiões que permitam formas diferenciadas de manifestação da religiosidade. Práticas mágico-religiosas características da umbanda e do candomblé foram passando de repressão e coibição para anúncio e difusão; da penumbra dos pejis (altares) nos terreiros clandestinos para a visibilidade das

ruas e espaços públicos. A experiência de ritualizar o cotidiano pelas práticas mágicas seria uma possibilidade que os adeptos do candomblé poderiam viver paralelamente às imposições urbanas.

Não pretendo, aqui, fazer apologia ao candomblé ou a qualquer religião. O que interessa é estudar a dança na religiosidade do culto afro-brasileiro – o candomblé, no caso. É difícil a visualização, pela ciência, da diversidade de religiões existentes, assim como é inaceitável ao cristianismo compartilhar sua hegemonia com outras manifestações religiosas. Contudo, o importante a assinalar é que tanto a ciência quanto as religiões fazem parte das necessidades humanas na busca de concretização de sua existência, embora diferenciadas. Na sequência, trago, para discussão, algumas investigações realizadas sobre o negro e o candomblé no Brasil.

Sobre o negro e o candomblé

O candomblé foi foco de estudo de vários pesquisadores e alguns dos clássicos a esse respeito são de autoria de Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro e Roger Bastide. Embora não busque aprofundar as idéias de tais pesquisadores, elas serão utilizadas para configurar algumas compreensões a respeito da questão do negro no Brasil e direcionamentos dados, sobretudo, no que se refere ao elemento pureza e supremacia dos povos sudaneses sobre os bantos.

Nina Rodrigues – médico legista – é citado entre os estudiosos estrangeiros como o grande pioneiro dos estudos científicos sobre o negro. Desenvolveu investigações sobre a raça negra na América Portuguesa durante quinze anos, apresentando o negro como nocivo à nacionalidade, ao progresso e à cultura. Sua compreensão é a de que por maiores

que tenham sido os serviços prestados pelos negros à civilização brasileira eles sempre representarão um dos fatores de nossa inferioridade como povo. De acordo com esse pesquisador, seria uma inverdade afirmar que os bantos predominaram em todo o país, assim como supor que, somente na Bahia, tivessem ingressado os sudaneses. Compreende que, se a predominância numérica não coube aos sudaneses, a intelectual e social, sim, e sem contestação. Somente os negros de procedência banto seriam de pobreza mítica reconhecida.

O estudioso retrata os negros como amantíssimos da dança. Ao som dos ruidosos tambores e das melodias monótonas, os negros passariam noites inteiras em saltos e danças indescritíveis, dispondo-se em círculo, cantando e batendo palmas. Cada indivíduo, após dançar no centro da roda, convidava um outro para substituí-lo, utilizando-se de um simples aceno ou violento encontrão. Parece falar da umbigada, movimento de origem africana em que se convida um componente da roda (batendo umbigo com umbigo) para entrar e dançar, dando sequência à brincadeira. O papel assumido pela dança africana na sociedade brasileira é evidenciado nas palavras originais do pesquisador e de sua época.

> A parte por que as dansas africanas contribuiram para formar o gosto artistico do nosso povo se exemplifica bem aqui na Bahia. Já em via de transformar-se em uma sobrevivência, aquellas dansas exercem ainda hoje salientissimo papel nas expansões populares do povo brasileiro (RODRIGUES, 1935, p. 233-234).

Dentre as expansões populares de que fala o pesquisador, está o candomblé. Várias notícias de jornais da época (1896 a 1905) abordam essa questão, podendo ser encontradas no Diário de Notícias, no Diário da Bahia, no Correio de Notícias e em O Republicano. Os pais e mães-de-santo de candomblés

são visualizados, nessas matérias, como pessoas que vivem de explorar os outros, tirando altas quantias a partir do sacrifício do pudor de pobres moças. Estas seriam vítimas do desleixo dos pais e/ou das trapaças dos feiticeiros que as arrastam, atirando-as na promiscuidade dos variados costumes libertinos. As notícias, ainda, apontam o candomblé como lugar infernal, de vergonhosos espetáculos contra costumes, perturbando o silêncio e propagando a imoralidade. Rodrigues (1935) comenta uma dessas notícias para enfatizar que tais práticas precisam desaparecer da sociedade, pois buscam aflorar o mal e a falta de educação, sendo necessária a realização de uma higiene social.

A abordagem de Nina Rodrigues é totalmente impregnada de elementos racistas, cuja referência ao negro é feita pela questão de sua inferioridade como povo. Enfatiza o estado mental atrasado dos negros, sobretudo, dos bantos, o que explicaria, na visão do autor, o incipiente desenvolvimento da civilização brasileira se comparado com a européia. Contudo, mesmo com tais enganos, sua contribuição é incontestável, principalmente, pelo resgate de hábitos culturais e sociais dos negros em seu novo espaço de manifestação, ou seja, no Brasil.

As reflexões de Arthur Ramos, médico legista como Nina Rodrigues, parecem não fugir à compreensão de uma mitologia paupérrima dos negros bantos, dada a capacidade de sincretismo com outras culturas. Visualiza a predominância dos cultos bantos na região Sudeste do país e dos sudaneses na capital baiana e arredores, havendo tentativas de cada nação de se impor à outra. Ramos (1946) fala da importância das culturas sudanesas e da pobreza da cultura banto, o que teria levado alguns pesquisadores apressados a ressaltar o maior valor da contribuição angola-conguense. Lembra que a predominância cultural não se avalia pelo número de indivíduos introduzidos no país, mas pelo adiantamento da cultura. Alega que, ainda hoje,

(o autor refere-se à década de 40 do século XX), os linguistas discutiriam a supremacia banto em lugar da sudanesa.

As culturas negras sobreviventes, no Brasil, seriam as **sudanesas** (iorubas, jejes e outras) e **bantos** (angolas, congos, cabindas e benguelas). Como afirma Ramos (1946), as sobrevivências culturais não existem de forma pura – as culturas sudanesas teriam se misturado, com predominância da cultura ioruba, e as culturas banto (embora o pesquisador não tenha dados precisos a esse respeito) parecem ter sofrido a predominância angola-conguense (o autor baseou-se nas pesquisas do Rio de Janeiro e Bahia).

A obra de Arthur Ramos, na análise de Silva (1995), avança em dois pontos em relação ao trabalho de Nina Rodrigues: quando a religiosidade é tratada em termos culturais e não mais raciais; e quando o campo de referência etnográfica dos cultos é ampliado, englobando não somente o candomblé baiano, mas, também, os catimbós do Nordeste e as macumbas do Rio de Janeiro e São Paulo. Essa observação é interessante para a percepção da passagem do racial (fortemente presente na obra de Nina Rodrigues) para o cultural (predominante na obra de Arthur Ramos). Mas, no que diz respeito à superioridade dos negros sudaneses sobre os bantos, Arthur Ramos dá sequência aos estudos de Nina Rodrigues.

É possível observar, na literatura mais recente, a tentativa de defesa dos interesses bantos face à consagrada hegemonia sudanesa. Contudo, situação análoga parece ter sido evidenciada nas preocupações de Nina Rodrigues e Arthur Ramos, embora de forma inversa. Mesmo sendo os pioneiros na questão do negro no país, algumas idéias e fatos da época já estariam veiculando a superioridade banto, o que foi combatido fortemente por esses pesquisadores que lutaram pela defesa dos sudaneses.

Um dos principais estudiosos das religiões afro-brasileiras é Roger Bastide. O pesquisador observa que as religiões africanas puderam se organizar nas capitais litorâneas do Nordeste,

sendo permeadas por valores tradicionais, comunitários ou pré-capitalistas muito aproximados dos predominantes nos locais africanos de origem destas religiões. Contudo, a infra-estrutura que sustentava tais valores passou a ser destruída, devido ao tráfico de escravos que separou etnias, coibiu a formação de famílias e proibiu a ordem social africana. Assim, o candomblé teria surgido numa tentativa de reconstituir esta ordem como centro de ligação, solidariedade, comunhão e manutenção dos valores africanos.

Bastide (1973) avança nas questões do negro no país, principalmente, pelo enfoque nas religiões afro-brasileiras. Entende que as modificações decorrentes das transformações da sociedade brasileira na passagem de uma economia escravocrata para o trabalho livre influenciaram, sobremaneira, as religiões africanas. Contudo, como os demais pesquisadores mencionados, afirma a inferioridade dos povos bantos, retratada pela compreensão de que a macumba urbana do Rio de Janeiro teria se originado da pobreza mítica banto, somada, ainda, ao desenvolvimento das grandes cidades, o que destruiu a identidade cultural dos negros. Em outra obra (BASTIDE, 2001), afirma ser evidente que os candomblés nagô, queto e ijexá sejam os mais puros.

Edison Carneiro (1991), em *Religiões negras e negros bantos*, interessou-se pelos cultos populares de origem africana a partir de 1933. O tráfico português, realizado desordenadamente, teria possibilitado o ingresso, no Brasil, de negros das mais diversas procedências. Parece fornecer novas visualizações sobre a questão da inferioridade da raça negra, conforme a seguinte consideração:

> A teoria da inferioridade da raça negra e dos demais povos de cor, que infelizmente conseguiu arrastar talentos legítimos como Nina Rodrigues, nasceu da necessidade de justificativa, por parte da burguesia européia, dos crimes cometidos, 'em nome

> da Civilização', na África e na Ásia, contra o direito dos povos de disporem de si mesmos [...] (CARNEIRO, 1991, p. 24).

A idéia de inferioridade da raça negra, observada, principalmente, em Nina Rodrigues, já não é percebida de modo evidente em Arthur Ramos, sendo combatida em Roger Bastide e Edison Carneiro. Contudo, a inferioridade em termos de nações ainda persiste em Edison Carneiro, quando fala de como os negros sudaneses eram adiantados culturalmente em relação aos bantos.

Sobre a pureza nos cultos negros, Edison Carneiro parece ser solidário a Arthur Ramos. Afirma que os africanos não chegaram puros ao Brasil, pois o tráfico negreiro, desde o século XV, teria aproximado africanos e europeus (católicos e protestantes). Assim, a desorganização do tráfico luso-brasileiro, que teria agrupado negros de diversas procedências num mesmo lugar, possibilitou a mesclagem das várias mitologias originais e o desaparecimento de outras. O catolicismo, no Brasil, apenas teria contribuído para essa perda da pureza.

Na visão do pesquisador (CARNEIRO, 1991), a mítica paupérrima dos negros bantos, misturando-se com a mítica também pobre do selvagem ameríndio, deram origem aos candomblés de caboclo, na Bahia. Mais uma vez, a discriminação e o enaltecimento de uma nação são privilegiados. O termo candomblé é lembrado como sendo as grandes festas anuais da religião negra (em seu significado mais antigo) e como o próprio terreiro (em seu sentido mais recente).

A construção teórica de Edison Carneiro esbarra, ainda, nos mesmos enganos e preconceitos dos autores que o precederam. Contudo, parece evidenciar certa simpatia pelos cultos bantos, sobretudo, quando fala que esses povos não podem ser desprezados quanto ao problema do negro na Bahia. Apresenta dados referentes aos negros, como também atribui um espaço especial à discussão da religião de candomblé, propriamente

dita, enfocando os orixás, o **estado de santo** (pessoa em transe), a **iniciação** (ritual de ingresso na religião) e outros elementos de papel fundamental no terreiro.

Em *Orixás da metrópole*, Silva (1995) faz comentários sobre as obras de alguns dos clássicos do candomblé. Afirma que são poucos os trabalhos que se dedicaram a resgatar a cultura banto em suas formas derivadas, como o candomblé de Angola ou a umbanda, evidenciando seu universo simbólico rico. Entende que o preconceito banto e a pureza nagô devam ser revistos por meio de novas etnografias. Assim, desmitifica a questão da supremacia dos cultos sudaneses sobre os bantos, apontando a necessidade de se rediscutir a pureza. Rompe com as idéias de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edison Carneiro no que se refere à pobreza mítica dos grupos bantos em relação aos sudaneses. Traz à tona a discriminação efetivada em termos de pesquisa no que diz respeito à nação Angola, ao candomblé de caboclo e outros, apontando o enxame de estudos com base em determinadas nações entendidas como superiores.

Cabe ressaltar aqui os apontamentos de Santos (1976) acerca de algumas investigações sobre o candomblé, entendidas pela autora como pouco criativas e reprodutoras de conceitos e informações que remontam a Nina Rodrigues, Arthur Ramos ou Manuel Querino. Qualifica a bibliografia afro-brasileira como ultrapassada e utiliza-se do que chama bibliografia seleta e escrita por pessoas que pertencem à cultura em questão. Prandi (1991) tece comentários sobre a obra de Santos, afirmando que a pesquisadora parte de uma base empírica oferecida pelos estudos desenvolvidos no Brasil e na África, criando uma religião não encontrada em nenhum desses lugares, já que teria dado a ela uma forma acabada que não tem. Assim, embora existam equívocos na literatura brasileira, muitos deles resultantes do processo de formação

dessa sociedade, não se pode rejeitar as contribuições de pesquisadores que traçaram as primeiras coordenadas na construção de um conhecimento ainda incipiente.

O fator pureza foi discutido por Dantas (1987) e merece ser retratado para melhor focalizar as intenções do estudo. A pesquisadora coloca que a idéia de pureza dos cultos africanos é submetida à África, sendo associada, quase sempre, aos nagôs predominantes nos terreiros baianos e vistos por muitos antropólogos como redutos de pureza africana. O que se dissemina é que o modelo nagô puro – resultado de uma continuidade de instituições culturais africanas – teria sido conservado graças à memória coletiva negra, mantendo-se fiel às origens e tornando-se sinal de resistência. Os que se misturavam degeneravam sua pureza original. À medida que se afastavam do modelo nagô, a macumba, os candomblés de caboclo e de Angola eram vistos como deturpados, degenerados e, por isso, menos interessantes. Tal compreensão permeia os trabalhos que vão de Nina Rodrigues a estudos recentes, o que é visualizado de forma diferente por alguns estudiosos aqui abordados.

A pureza pressupõe a existência de um estado original, preservado das deturpações ou, nas palavras de Dantas (1987, p. 122), "a pureza é a qualidade do que não se altera". Partindo desse entendimento, todos os nagôs ditos puros, de acordo com a pesquisadora, deveriam ter os mesmos contornos, o que não ocorre, se comparados os nagôs puros da Bahia e de Sergipe. Após tais considerações, menciona que a pureza representa uma categoria socialmente construída que se articula com a idéia de poder. Ao classificar e diferenciar, marca-se tanto a dicotomia puro/impuro quanto se garante um lugar no conjunto de forças da sociedade. Os antropólogos, muitos deles ogãs, teriam contribuído para a cristalização de traços culturais entendidos como representação máxima da africanidade, tornando-se avalistas de tal hegemonia nagô.

Por fim, a pesquisadora faz algumas considerações que merecem ser analisadas. Coloca que a enaltação exagerada à questão da pureza, associada à resistência simbólica, parece transmitir a idéia de que a identidade do negro brasileiro é algo austero, rígido, preso totalmente à África. Contudo, mesmo vislumbrando o papel fundamental dos símbolos africanos, não se pode negar a validade de outros mecanismos presentes na construção dessa identidade, já que a origem não definiria, por si só, os significados culturais.

Berkenbrock (1997) também compartilha das idéias de Dantas (1987). Esclarece que a elogiada e procurada pureza africana está sendo criticada como intelectualista e discriminadora. De acordo com a crítica, as comunidades tradicionais buscariam desacreditar outras comunidades afro-brasileiras em nome da pureza das tradições, o que seria uma questão mais ligada à concorrência entre os grupos pelo mercado religioso do que propriamente à preservação de elementos africanos. O autor encontra-se convencido da dificuldade de se falar em pureza, ainda mais quando aborda as mudanças ocorridas com a vinda dos escravos para o Brasil e a destituição de suas comunidades, dando origem a uma mistura cultural africana a partir do novo contexto.

Mediante este quadro de comprometimento do elemento pureza, como pensar em superioridade de umas nações sobre as outras quanto à observância às tradições africanas?

Os estudos organizados por Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Roger Bastide e Edison Carneiro, dentre tantos que contribuíram com escritos sobre o negro no Brasil, foram essenciais nesse percurso, sobretudo, pela focalização de alguns pontos, como a inserção dos povos bantos e sudaneses no país, a pureza das raças e a supremacia de uma nação sobre a outra. Busco observar, com essa literatura, que a idéia de supremacia dos sudaneses em relação aos povos bantos parece inapropriada, porque o caráter pureza praticamente inexiste. A questão de

pureza de uns sobre os outros representa, como vejo, mais uma disputa de poder, de hegemonia dos terreiros e questão de sua sobrevivência, do que, propriamente, de uma superioridade que não se sabe em que e por quê.

Assim, espero ter configurado, embora de modo sucinto, o panorama histórico-cultural do negro no Brasil a partir de alguns pesquisadores. A pureza foi aqui discutida, bem como a dita superioridade de umas nações sobre as outras, por se tratarem de reflexões importantes, dada a realização da pesquisa de campo num terreiro da nação Angola – aviltada pela literatura – que ganha, na atualidade, contornos diferenciados e alguma simpatia. A seguir, discuto o candomblé na tentativa de uma interação mais aproximada com o ritual.

Orixás em ritual

> Um babalaô me contou: Antigamente, os orixás eram homens. Homens que se tornaram orixás por causa de seus poderes. Homens que se tornaram orixás por causa de sua sabedoria. Eles eram respeitados por causa da sua força. Eles eram venerados por causa de suas virtudes. Nós adoramos sua memória e os altos feitos que realizavam. Foi assim que estes homens se tornaram orixás (VERGER, 1985, p. 9).

O sagrado concretiza-se a partir da ruptura do tempo profano, da vivência dos modelos exemplares e da instauração de um tempo primordial. No ritual de candomblé, os modelos exemplares são os próprios orixás que, por meio de seus mitos, de sua sabedoria, bravura e atitude heróica, constituem exemplos de vida a serem seguidos por seus membros, tanto que seus feitos são rememorados pelo ritual configurado a partir da dança,

do canto, da comida, da vestimenta e do ritmo dos atabaques. Os orixás, espécie de personificação/deificação de forças da natureza, representam os arquétipos que cada membro revive, principalmente, no momento em que tomam os filhos-de-santo por meio do transe, da manifestação máxima da relação única homem-deus. São o regente do Ori (cabeça, inteligência de cada pessoa), a evidência das necessidades humanas e sobre-humanas expressas numa mesma corporeidade. Ainda, representam o momento de metamorfose, de simulacro das divindades.

O quadro teórico utilizado até o momento abrange compreensões sobre os orixás, possibilitando outras indagações: Orixás são santos, deuses, forças da natureza, reis ou heróis? Poderia dizer que os orixás têm de tudo um pouco, embora nem todos os autores aceitem tal compreensão.

Considerando problemática a utilização do conceito deus para os orixás, Berkenbrock (1997) evitou utilizá-lo em seus estudos pela seguinte opinião: a palavra deus em quase nada coincide com a idéia básica que se tem do candomblé; pressupõe uma independência de cada orixá, trazendo confusão quando se menciona que o orixá reside em cada pessoa. Lody (1995), ao contrário, não faz nenhuma ponderação, chamando de santos categorias denominadas como orixá, vodum, inquice e caboclo, o que não compromete sua obra.

Não vejo como problemática a utilização dos termos santos, deuses, forças da natureza, reis ou heróis para orixás, o que buscarei elucidar. As lendas sobre os orixás, como as contadas por Verger (1985) e utilizadas neste estudo, relatam indivíduos que se tornaram reis e heróis divinizadores. Eles mostravam sua bravura, heroísmo, ambição, coragem e, também, erros, o que os teria levado a sacrificar suas vidas, transformando-se em forças da natureza. Com o tempo, passaram a servir de modelo a várias pessoas que confiavam seus destinos a esses deuses.

Os orixás, no contexto brasileiro, sofreram a influência de uma visão ocidentalizada que fez certas associações que

não correspondem à compreensão africana. O sincretismo dos orixás africanos com os santos católicos, embora nem sempre com características semelhantes, possibilitou a utilização do termo santo, tanto que expressões como **bolar no santo** (para designar a pessoa em transe) e filhos-de-santo (para identificar os membros do terreiro) são utilizadas com frequência. Apenas é preciso compreender os vários termos empregados em sua abertura e em seu aspecto complementar, não sendo excludentes entre si.

Embora tenha traçado delineamentos acerca de certas designações utilizadas para os orixás, vale a pena esclarecer alguns pontos. Verger (1985) conta lendas em que os orixás, antes de se tornarem energia, forças da natureza, teriam sido homens. Tal compreensão não é aceita por vários adeptos do candomblé, os quais afirmam que os orixás nunca foram homens. Eliade (1984, p. 5-6) também parece reiterar essa idéia, ao mencionar que

> [...] os personagens do mito não são seres humanos. Eles são ou deuses ou heróis civilizadores: suas gestas, em conseqüência, se constituem em mistérios – o homem delas não saberia, se elas não lhe fossem reveladas.

Contrapartida, as lendas rememoradas pelas danças tratam de reis e heróis divinizadores em seus feitos, assumindo formas humanas e animais a partir de suas predileções e comportamentos, o que me leva a pensar nas contradições desses discursos. Contudo, tudo o que for dito dos primórdios fica, ainda, na obscuridade, no campo do mistério.

Os principais referenciais utilizados para o desenvolvimento das considerações acerca dos orixás foram Pierre Verger (1985), especialmente, a obra *Lendas africanas dos orixás*, e Juana Elbein dos Santos (1976), em *Os nagô e a morte*. Os orixás abordados, embora sucintamente, foram Exu, Ogum, Oxóssi, Ossaim,

Xangô, Iansã, Oxum, Iemanjá, Oxumaré, Xapanã (ou Obaluaê) Nanã e Oxalá.

Inicio por Exu, já que, no candomblé, tudo deve começar por ele. É quem primeiro recebe as oferendas, pois leva os pedidos aos orixás. É a contradição posta à prova, o paradoxal, sendo o mais sutil e o mais astuto de todos os orixás. Está associado à sexualidade, à transformação e ao lugar onde os caminhos se encontram, ou seja, as encruzilhadas, em que ficam dispostas suas comidas preferidas, como farinha, galinha preta, bode, farofa, bebidas fortes e cachaça. Nem sempre é visto como orixá, mas como mensageiro. É divindade temida e respeitada nos cultos afro-brasileiros, representando justiça e esperança, potência a favor da vida. Sua roupa cerimonial, no candomblé, é branca, azul e vermelha; seu dia é segunda-feira e sua dança é alegre e rápida. Os objetos consagrados a ele são: faca, tridente, cacos de louça e cabacinha, ou ainda, caveira de bode e chifres de boi.

Disputando com Xangô e Iemanjá o posto de orixá mais popular do Brasil, encontra-se Ogum, o deus dos guerreiros, dos ferreiros, dos agricultores e de todos que trabalham utilizando o ferro. Representa o herói civilizador, pois tem o conhecimento necessário à fabricação de instrumentos para a agricultura e para a guerra. "Sua dança guerreira é impressionante, com movimentos rápidos de sua espada cortando o ar, como se estivesse numa guerra" (CARMO, 1987, p. 67). Suas cores são o azul escuro e o verde.

Ogum é aquele que toma a vanguarda, que precede aos demais e abre os caminhos para quem o segue. Os mitos levariam a associá-lo ao homem pré-histórico, violento e pioneiro. Inventa, primeiro, as armas e ferramentas de pedra e, depois, as de ferro. Após ser caçador e conhecedor dos segredos da floresta, torna-se ferreiro e soldado. Sete a nove ferramentas de ferro o representam.

Oxóssi é valente, destemido e está relacionado à caça. É o correspondente de Oxum por ser admirado pela beleza. Deu um filho a Oxum, cujo nome é Logum Edé. Os homossexuais teriam adotado esse filho pelo fato de reunir as qualidades dos orixás mais desejados do panteão nagô. Seus gestos, na dança, lembram os movimentos do caçador. O arco e flecha de ferro são seus símbolos. Em terreiros com influência sincrética, Oxóssi é associado ao índio das matas brasileiras, com poder de controlar e manejar espíritos da floresta.

Ossaim é o senhor das folhas e detentor de axé. Seu símbolo é uma vara de ferro com sete pontas para cima e uma imagem de um pássaro na ponta central. É cultuado ao ar livre e está associado aos segredos para trazer calma, vigor, sorte, glória, miséria e doenças. Foi relacionado ao caipora dos mitos indígenas e, mais tarde, ao saci-pererê das matas brasileiras. Praticamente em todas as cerimônias do candomblé, são utilizadas ervas ou plantas que auxiliam a entrar em transe. Sua dança está relacionada a sua ação de colher folhas que caem de árvores e plantas, guardando-as em sua bolsa, assim como passando no corpo das pessoas que precisam ser purificadas.

Xangô é tido como rei do mundo, deus do trovão, do fogo e da tempestade. Representa o poder total, a concentração máxima de energia. Tem aversão à morte, pois é deus da vida, de tudo que tem movimento. Várias foram suas mulheres, dentre as quais, Iansã, Oxum e Obá. Impôs-se como rei pelo poder, mas teria feito trabalhos úteis à comunidade. É o defensor da justiça e vingador dos injustiçados. Seu símbolo é o oxé, machado de duas faces. Dança majestosamente e representa o ancestral mítico dos reis iorubas. Seus gestos são de um deus colerizado. Suas danças atingem maior rigor no toque do alujá (toque de atabaque e ritmo particular de Xangô), quando o orixá expressa claramente sua realeza, atirando coriscos e rodando com as mãos espalmadas. Em outros ritmos, Xangô, ainda, pode dançar com suas esposas míticas – Oxum, Iansã e Obá.

Conhecida como deusa dos raios, dos ventos e tempestades encontra-se Iansã. Mãe dos eguns (espíritos de mortos), é o único orixá a se relacionar bem com a morte. Sua espada é de cobre e simboliza o aspecto agressivo desse orixá. Utiliza um emblema feito com pêlos de rabo de animais para afastar eguns. Dança com os braços estendidos como se liberassem a fúria dos elementos (raio, vento) e dominasse os espíritos dos mortos. Sua dança é realizada, basicamente, em andamentos rápido e muito rápido. A postura guerreira, corajosa, de Iansã está ainda aliada à sua sensualidade feminina na dança. Verger (1985, p. 37) assim a caracteriza nos mitos: "Iansã era bela, muito bela, era a mais bela mulher do mundo. Sua beleza era tal que, se um homem a visse, logo a desejaria". Lody (1987, p. 65) complementa, com a afirmação de que ela

> [...] faz a platéia vibrar, aplaudir, ficar de pé, apreciando o grande espetáculo de passos e gestos combinados, que tentam passar a própria fluidez do vento, os riscos dos coriscos e uma altivez real, aliada a uma postura de macho que, suavemente voa pelos quatro cantos do salão.

Oxum é a divindade das águas doces. Dança com espelho de cobre (aberê) numa das mãos e apresenta-se com gesticulações de mulher vaidosa que vai se lavar nos rios, que se penteia e se olha no espelho. Suas águas são ora aprazíveis e calmas, ora turbulentas e cheias de correnteza. Movimenta colares e braceletes. Como afirma Verger (1985, p. 176),

> a sua dança lembra o comportamento de uma mulher vaidosa que vai ao rio se banhar, enfeita-se com colares, agita os braços para fazer tilintar seus braceletes, alonga-se graciosamente e contempla-se com satisfação num espelho.

Oxum é também orixá do amor, da fertilidade e reprodução, tendo como cores o amarelo e o vermelho. Seu símbolo é o ovo, com o qual se prepara uma de suas comidas preferidas. Todos os metais amarelos lhe pertencem.

Obá e Oxum são rivais eternas, sendo difícil conciliá-las numa mesma cerimônia. Uma lenda contada por Verger (1985) fala da disputa do amor de Xangô por esses orixás do candomblé. Oxum preparava uma refeição e disse a Obá que se tratava de uma sopa feita com as suas próprias orelhas para ganhar o amor eterno de Xangô (era sopa de cogumelos, prato preferido do deus). Obá acreditou e foi à cozinha preparar uma sopa com sua própria orelha. Ao ofertá-la a Xangô, ele a repudiou ao ver a orelha boiando no caldo. É por isso que, em grande parte dos candomblés, Obá dança com a mão direita tapando o local da orelha.

Iemanjá é considerada a rainha das águas salgadas, tendo bastante prestígio no Brasil. Em muitas festas, são lançados ao mar perfumes, batom, flores, espelhos e outros objetos em sua homenagem. Caso Iemanjá não os devolva, os pedidos feitos a ela serão concretizados. É considerada a mãe dos outros orixás e dança interpretando os movimentos das águas agitadas. Parece trazer o mar com seus pés e ampliar o espaço, alternando-os, impulsivamente, para dentro e para fora. Suas mãos estão submersas no oceano, o seu *habitat*. Espalmadas, abrem as águas para o corpo passar e, também, desenham a amplitude do mar. Está relacionada à feminilidade, à beleza e à maternidade. Sua cor é azul claro.

Oxumaré é o arco-íris, a ligação entre a terra e o firmamento. É também "uma divindade das águas, pois representa o arco-íris, e a função do arco-íris é levar até o céu a água dos lagos ou do mar e com ela alimentar as nuvens" (BASTIDE, 2001, p. 102). Dança mostrando, alternadamente, o céu e a terra, e traz na mão uma serpente de ferro. Como o arco-íris é composto por várias cores, Oxumaré representa a grande combinação de axé.

Está relacionado com transcurso, destino, sendo considerado um grande babalaô. É interpretado como a grande cobra. Em dado momento, realiza uma dança em ritmo moderado, quando uma das mãos segura a saia para facilitar a realização dos passos e, a outra, aponta para o chão e para o céu. Desenha movimentos sinuosos que lembram a cobra. Numa segunda etapa da dança, em outro andamento, corre em movimentos circulares, esfregando as mãos e apontando-as para o peito e cabeça, culminado com braços e mãos em contato com o solo. Em seguida, realiza o bote. Como lembra Lody (1987, p. 66), "o salto, momento de clímax, é, sem dúvida, a imitação do bote da cobra, pois Bessém é a própria Dã – Adowedo".

O deus todo coberto de palha é Xapanã, cujo rosto é escondido pelas franjas de um capuz. É o orixá ligado à terra, sendo chamado ainda de Obaluaê (o rei, Senhor da Terra) ou Omolu (o filho do Senhor). Omolu era filho de Nanã e, por ter sido expulso de casa, teria ido para as ruas prostituir-se, contraindo várias doenças sexuais. Foi recolhido e auxiliado por Iemanjá. Sua vassoura é o xaxará, com a qual varre as doenças, as impurezas e os males sobrenaturais. É o orixá da varíola, das pestes, das epidemias, das doenças que causam erupção na pele e dos males de natureza sexual, podendo tanto provocá-las como curá-las. As danças de Omolu comunicam a transformação do homem e do mundo, sobretudo, no toque do opanijé (batida ritual de atabaques em ritmo moderado, preferida de Omolu), quando o dedo indicador aponta ora para o chão, ora para o céu, reafirmando o seu domínio sobre os elementos do mundo. Realiza giros e um caminhar curto e tremido. Pode, ainda, dançar com orixás que constituem sua família mítica.

Carneiro (1991) fala em Omolu como orixá dos pobres, que livra os negros de morrerem nos hospitais. Relaciona-se com o nascimento, a morte e os segredos que interligam tais elementos. Na África, é cultuado fora das aldeias e cidades pela ligação com a doença. Sua dança é solene e os passos são

ritmados numa cadência grave, simbolizando os sofrimentos, as coceiras e os tremores de febre. Suas cores são o vermelho e o preto. Seu caráter malfazejo seria contrabalançado pela sua ternura inconstestável aos negros. É um orixá solitário, das ruas, como Exu, e oculta, sob a ráfia, o mistério da morte e do renascimento.

Já Nanã, mãe de Omolu, é a mais velha das divindades das águas. Está ligada à lama, ao misto de terra e água, ou seja, ao começo e ao fim. Também pode ser relacionada à fertilidade, à agricultura, às colheitas e à justiça. Dança com dignidade de uma pessoa de idade avançada e, quando o faz, empunha o ibiri (feixe de folhas de palmeira com extremidade superior presa para formar uma alça) como se fosse uma criança de colo. "Dança devagar, com a majestade que convém às avós, ninando o ibiri, ou apresentando a ação de apiloar os grãos" (ANCHIETA, 1995, p. 40). Recolhe todos os que já morreram e que, talvez, voltem à terra, protegendo-os.

Por último, cito Oxalá, considerado o pai de todos, o deus da procriação, conselheiro e sábio. Apresenta duas qualidades: Oxalufã e Oxaguiã. O primeiro é bastante velho. Curvado pela idade, dança com dificuldade apoiando-se num cajado chamado opaxorô. Oxaguiã é jovem, guerreiro, e sua dança é vivaz. A filosofia do candomblé reserva um lugar de destaque aos mais velhos, permitindo-os expressarem toda sua sabedoria.

Os orixás aqui retratados representam parte pequena da diversidade existente, mas suficiente para as intenções deste estudo, sobretudo, porque são os que, comumente, aparecem nos terreiros. Compreendendo as danças a partir da gestualidade específica dos orixás, percebo a contrariedade na unidade, o reviver mitológico e os preceitos religiosos. Essa contrariedade pode ser percebida a todo momento, de Exu a Oxalá, a partir do rememorar de seus feitos e de suas características e personalidades. Está presente nos deuses, no seu lado sereno e agitado, indulto e vingativo, combatente e

preguiçoso. É a manifestação dos antagonismos que formam a unidade humana.

O reviver mitológico conduz ao entendimento dos motivos pelos quais alguns fatos acontecem nos rituais daquela forma, ainda, na atualidade, conduzindo, de imediato, aos preceitos religiosos. Tudo parece ficar menos obscuro ao conhecer as situações mitológicas ancestrais e os modelos exemplares. Foi o que procurei fazer ao resgatar os orixás e suas principais características.

Poderia citar vários exemplos de como essa compreensão é facilitada, como o conflito existente, ainda, nos rituais entre Oxum e Obá quando se deparam, os motivos pelos quais o alimento oferecido a Nanã deve ser preparado com colheres de madeira, a simbologia dos chifres presentes nos terreiros de candomblé e as oferendas que são dedicadas, primeiramente, a Exu. Torna-se mais clara a compreensão dos motivos pelos quais Oxalufã dança abaixado segurando o opaxorô, o porquê de Ogum dançar empunhando uma espada e Oxóssi segurando arco e flecha, assim como as comidas que são dedicadas aos orixás, os presentes oferecidos, os objetos cultuados e as roupas utilizadas. E, assim, essas imagens vão configurando parte de um todo complexo a ser desvendado.

Danças, deuses e heróis dos terreiros

> […] mas esse requebro era sensual e dengoso como corpo quente de negra, como música dengosa de negro (AMADO, 1983, p. 93).

Algumas das nações, como Queto, Angola, Jeje, Congo e Nagô apresentam diferenças entre si, sentidas, em especial, quanto à língua dos cânticos, à batida dos atabaques, à dança, à nomenclatura utilizada para denominar cada objeto, função,

orixá, sacerdote, enfim, o que procurarei elucidar. Não são excludentes, formando, portanto, um complexo sistema de crenças, rito e poder. A essência do ritual é a mesma e, devido a isso, discuto o candomblé em linhas gerais, adotando a terminologia usualmente utilizada e atentando para o fato de que tais informações podem não se enquadrar em todas as formas de manifestação ritual.

Os toques observados em uma nação nem sempre são encontrados em outra. Essa variação na forma de reviver as histórias míticas leva a diferenças na gestualidade e nas representações corporais, embora possam parecer mínimas. Contudo, os traços essenciais que caracterizam a dança de um determinado orixá são evidenciados nas danças rituais de modo geral, visto que a necessidade de celebração e ingresso no mundo mítico são análogos em todas as celebrações.

Os nomes dos orixás também se alteram devido à língua utilizada nos ritos. Na nação Angola, por exemplo, Iansã é Matamba, Ossaim é Catendê, Oxalá é Lembá, Iemanjá é Dandalunda. Na nação Jeje, Iansã é Oiá, Iemanjá é Abê, Oxumaré é Bessém, Oxalá é Olissa, e assim por diante. A nomenclatura mais corrente e conhecida pela literatura é a da nação Nagô-Queto, o que faz com que os próprios membros de outras nações dela se utilizem para explicações junto à comunidade.

No candomblé, as entidades não são consideradas espíritos de mortos, mas reis, princesas e heróis divinizados que representam forças da natureza. Os orixás não se comunicam de forma direta com os assistentes, o que pode ser observado em Magnani (1991), ao afirmar que os rituais buscam renovar a presença dos orixás não pela comunicação verbal com os membros do culto, mas por um sacerdote especializado – o babalaô – interpreta e transmite as ordens dos orixás por meio do jogo de búzios ou colar de Ifá. A comunicação direta dos filhos e filhas com as pessoas não iniciadas na religião pode ser

observada na umbanda, quando os guias assumem a função de psicólogos, metaforicamente falando.

O terreiro de candomblé é visualizado como o local onde são praticados os cultos africanos. Compreende espaços básicos como: **moradia do pai** ou **mãe-de-santo, barracão, roncó, casa dos orixás** e **cozinha**. O barracão é a parte do terreiro em que o acesso aos visitantes é permitido e onde acontecem as festas. O roncó é o espaço secreto onde somente o pai ou mãe-de-santo e seus auxiliares diretos podem ter acesso e onde ficam recolhidos filhos e filhas-de-santo para as cerimônias rituais. A casa dos orixás representa também um espaço reservado aos membros da religião, onde se encontram objetos sagrados específicos dos deuses e ofertas de alimentos. A cozinha é o local onde são preparadas as comidas rituais para os orixás e para os momentos de festa.

As formas de manifestação religiosa nos terreiros de candomblé acontecem por meio dos ritos privados e públicos. Os primeiros são constituídos pelo culto aos orixás e eguns, ritos iniciatórios/obrigações e ebós (ofertas e sacrifícios feitos aos orixás). Os segundos representam as celebrações abertas à comunidade (festas) e as consultas a Ifá (jogo de búzios).

A estrutura interna do candomblé é evidenciada por Ribeiro [19--] da seguinte forma: **babalaô**, que domina os segredos da adivinhação; **babalossaim**, encarregado das ervas e folhas sagradas; **babalorixá** ou **ialorixá**, que exerce o poder no ritual e sobre os demais membros da religião; **abiãs**, candidatos à iniciação; **iaôs**, membros do culto já iniciados; **ekedis**, auxiliares femininas do culto; **ogãs**, cargos honoríficos ou auxiliares masculinos, entre os quais se incluem os tocadores de atabaques; **axogum**, sacrificador ritual; **iaquequeré**, representante e substituta da ialorixá; **iabassê**, encarregada das comidas rituais.

A estrutura evidenciada acima não se concretiza em todos os terreiros. Em muitos deles, o babalorixá ou ialorixá assume as funções do sacrificador ritual e também do responsável pelas

ervas e folhas sagradas, principalmente, porque a necessidade de sobrevivência faz com que muitos dos membros da religião não possam assumir certos compromissos no terreiro.

Existem três graus de hierarquia: **abiã**, **iaô** e **ebome**. O ingressante na religião é chamado de abiã e corresponde ao primeiro grau da hierarquia. Nessa fase, são realizados alguns rituais, como a lavagem de contas, quando um colar relacionado às cores do orixá recebe axé, e o bori, quando a cabeça do filho ou filha-de-santo recebe comidas específicas de seu orixá. Num segundo momento, o filho ou filha passa a ser chamado de iaô, que corresponde ao segundo grau da hierarquia. É o momento em que se consagra a ligação efetiva com a religião a partir da iniciação – processo complexo, privado e de grande mistério, que representa o ingresso como filho ou filha-de-santo na religião do candomblé. O filho ou filha com sete anos de iniciação passa a ser chamado de ebome – terceiro grau da hierarquia. A partir daí pode-se abrir o seu próprio terreiro, jogar búzios e ter acesso a outros tantos segredos do candomblé. Há também todo um ritual de passagem para essa fase (RIBEIRO, [19--].

Durante a iniciação, a pessoa passa por um cerimonial que dura vários dias (quinze a vinte e um, aproximadamente), quando fica recolhida no terreiro, mais especificamente, no ilê-axé ou roncó (quarto sagrado). A iaô passa por um tratamento especial. Recebe banhos rituais, alimenta-se de comidas diferenciadas, abstém-se de relações sexuais e aprende os princípios fundamentais do culto de sua nação, como a cantiga e a dança solene com as quais vai homenagear a divindade nas festas do terreiro.

O ritual de fixação do orixá na cabeça representa uma das cerimônias mais importantes da iniciação. Por ser a cabeça considerada o local privilegiado da manifestação divina, é nela que são feitos os principais cortes rituais e as pinturas com tintas sagradas. A raspagem da cabeça, como lembra Carmo (1987), tem um significado parecido ao do batismo cristão, pois

é como se a pessoa estivesse nascendo de novo. Língua, braços, costas, peito e solas do pé também são utilizados para se marcar, ritualmente, com pequenas incisões e pinturas.

Na primeira saída festiva, a iaô recebe seu orixá em festa pública. Veste uma roupagem preparada para o dia, com as cores predominantes de seu orixá e os objetos sagrados de seu santo de cabeça; comporta-se segundo o modelo mitológico do seu deus. As normas são muito rígidas e o processo vai se repetir sempre que houver uma festa ou celebração no terreiro em que seu orixá for homenageado. Após iniciada, a pessoa deve renovar de forma periódica sua união com a divindade e com o terreiro pelas obrigações de um, três, cinco, sete, quatorze e vinte e um anos.

As festas cerimoniais dos candomblés são realizadas em todos os momentos especiais da vida do terreiro, seja para iniciação, obrigação ou comemoração de acontecimentos alusivos aos orixás. A festa representa o "paroxismo da sociedade, que ela purifica e renova ao mesmo tempo" (CAILLOIS, 1988, p. 122). Retrata o fenômeno total que manifesta a glória da coletividade, a duração da suspensão da ordem do mundo, em que os excessos são permitidos.

Ribeiro Júnior (1982) aborda o sentido da festa a partir de cinco elementos intimamente relacionados: conflito, contraste, celebração, utopia e expressividade. Para este autor, a festa representa a mistura de manifestações religiosas e eróticas, artísticas e políticas que se expressam numa linguagem, tendo a dança, nesse contexto, um papel fundamental.

> A dança rompe com a fadiga dos movimentos automatizados, retilíneos, solitários. A dança é uma forma de estar-junto, ela rompe com a individuação de um corpo produtivo para dotar de manifestação interjetiva um corpo total (RIBEIRO JÚNIOR, 1982, p. 57).

A vida, nesses momentos de êxtase, ao contrário da vida cotidiana, permite ultrapassar o medo e suplantar os opostos. Celebrada no espaço-tempo do mito, tem por função a regeneração do mundo real. Mas como isto se daria? Para Caillois (1988, p. 106), é necessário visitar "o lugar onde o antepassado mítico modelou a espécie viva de que o grupo procede", o qual passa a repetir o ritual criador destinado a ele em herança. Quatro componentes básicos estariam presentes na festa: beberete, dança, ingestão de comida e canto. Mas será que esses elementos integram o ritual de candomblé?

Pelas informações obtidas na literatura e a observação nos terreiros, poderia afirmar que, certamente, estão, e como elementos de extrema importância, dependentes entre si para o sucesso da festa. Os movimentos incontrolados também podem ser evidenciados, assim como os impulsos irrefletidos, pois o transe e a manifestação do sagrado permitem a criação de outras regras: a dos orixás. Há uma ordem própria, normativa, das festas, que orienta seu desenvolvimento e sua continuidade.

Em todas as cerimônias rituais, Exu é o primeiro a ser agradado por meio do Padé de Exu, realizado, de modo geral, horas antes da celebração pública. Há quase que, invariavelmente, um demorado ritual que prepara os celebrantes para o momento em que a divindade manifesta-se nas pessoas já iniciadas, dando-se o transe. É um rito propiciatório em que se ofertam animais, alimentos e bebidas, além da realização de danças, no sentido de que Exu contribua para a plena concretização da festa, atuando como mensageiro entre os orixás.

A festa inicia-se com toque e formação da roda – série de danças em círculo em que participam todas as filhas e filhos-de-santo. Essa roda tem por função saudar os orixás e chamá-los para dançar. Os religiosos entram em transe e, logo, vestem-se com as roupas dos santos, empunhando suas armas, exibindo seus emblemas nas cores específicas de cada um. O ponto máximo é atingido quando os orixás já estão manifestados e

os filhos-de-santo paramentados, terminando apenas quando todos eles tiverem sido homenageados. É o transe acontecendo no ritual e tendo a permissão do sagrado. "É a hora em que o homem se confunde com o deus. O orixá está na terra, no corpo de um homem, para receber homenagens e trazer a energia da natureza para todos os presentes" (CARMO, 1987, p. 21).

Os filhos em transe dançam em roda, saudando a todos e, logo após, voltam ao estado normal, formando nova roda e entoando saudações a *Oxalá*. Por fim, há o encerramento da cerimônia pela ialorixá (mãe de santo) ou babalorixá (pai de santo).

O sistema básico de organização das festas de candomblé poderia ser sintetizado do seguinte modo: formação da roda com dança e toque; louvor aos orixás com canto, dança e transe; uso de indumentária específica do orixá a ser homenageado na festa; êxtase e transe simultâneos por vários filhos; encerramento litúrgico; comes e bebes. Tal organização inclui os quatro elementos da festa expostos por Caillois (1988); ainda, observam-se algumas características, como impulsos irrefletidos, gritos, movimentos incontrolados e superação dos opostos por meio da dança e do transe.

As danças são vistas como relacionais e socializadoras, capazes de encarnar, por meio do ser dançante, o deus, o antepassado e o herói. Concretizam-se, coreograficamente, entre os dançarinos e entre os que dançam com as pessoas; não são exigidas aptidões para fazê-lo. Busca-se dançar bem, que é diferente da espetacularização, pois requer o cumprimento das normas do ritual. 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 fora privilegiada (LODY, 1995, p. 107).

Os movimentos evidenciados, nas danças, não são realizados de forma aleatória, como mera resposta aos estímulos rítmicos ou musicais, mas representados de forma simbólica e específica. O movimento corporal estabelece a comunicação com o sobre-humano, tornando-se um instrumento ativo das necessidades dos filhos e filhas-de-santo em suas representações míticas. Assim, ao mesmo tempo em que a dança é um sinal de manifestação alegre dos deuses, ela não deixa de revelar um mito peculiar exótico e comprometido com uma interpretação cautelosa. Para Bastos (1979, p. 45),

> a dança é o próprio mito ou espírito, recortado, plasmado ou esculturado na impregnação dos volteios, dos pequenos saltos, das gesticulações e posições, deslizamentos e curvaturas que fazem o conjunto das mobilizações próprias a tais representações.

O pesquisador pergunta-se: **Por que a dança?** E parece questionar-se sobre os motivos pelos quais essa manifestação teria sido escolhida para a expressão dos deuses. Sua resposta é a seguinte: "Porque ela traz em si o poder do movimento necessário ao equilíbrio da natureza" (BASTOS, 1979, p. 47). Tal idéia é melhor compreendida ao afirmar que, pela dança, os dançarinos podem expelir suas fraquezas, seus humores, tornando-se puros e descarregados, com capacidade de somar forças dessa purificação para benefício comum.

O ato de dançar, esclarece Lody (1995), é, muitas vezes, indissociável dos atos cotidianos. A música vocal, a instrumental e a dança constituem modelos a serem repetidos, rigorosamente, de acordo com as nações e deuses. Essa preocupação com o rigor e a repetição de um momento ancestral pode ser observada nas seguintes palavras:

> O aleatório, o improviso não compõem a dança, a música e outras formas expressivas dos terreiros. Os saberes têm, na repetição e na

> realização ritualizada, princípios imemoriais, que revelam identidades e transmissões iniciáticas (LODY, 1995, p.105).

As danças são conduzidas pelos atabaques, adjás (campainhas de lata), cânticos e necessidade de manifestação do orixá. Os primeiros a dançar, de acordo com a hierarquia, são os iniciados mais antigos. A quantidade de danças é definida pelo tipo de festa e desejo do orixá de dançar, assim como pela forma como as danças deverão ocorrer, de acordo com o roteiro estabelecido para a festa. A passagem da pessoa para o personagem, ou seja, para o orixá a ser caracterizado, é clara, e consiste em imediata mudança comportamental, em atitudes e expressões faciais diferenciadas. Todo processo religioso, no candomblé, é evidenciado a partir de uma ordem mítica controlada por dirigentes e auxiliares especialistas na música, na comida, no vestuário, nas folhas e tecnologias artesanais, o que garante a vivência do espaço sagrado.

Há muito de dança nos pontos focais importantes no espaço do terreiro (pontos de axé), principalmente na abertura das cerimônias. A deificação é a necessidade de mostrar agradecimento, súplica ou submissão a partir dos cânticos, da dança, da música e dos ritos. "O adubalê (saudação praticada à mãe-de-santo, à entrada do Peji) não é outra coisa senão um ritual de submissão às forças da natureza, representados pelos orixás-santos" (LODY, 1995, p. 46). Os atos de se jogar ao chão e homenagear o orixá não se tratam de uma movimentação aleatória, mas de um gesto solene e coreografado da rotina ritual religiosa.

Finalizando as reflexões sobre o terreiro de candomblé e sua constituição, é importante lembrar que a gestualidade nele presente não configura apêndice ou forma de atração espetacularizada, mas consagra a essência dos rituais. Cada movimento 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. Uma força da natureza, um deus, um herói e/ou um animal ancestral são encarnados ou mimeticamente reelaborados nos gestos, no olhar, no uso do corpo e na realização dos passos com base coreográfica, unindo ludicidade ao prazer e transportando à configuração de um novo cenário, agora sagrado.

O terceiro momento da pesquisa busca focalizar, de modo mais direto, um terreiro de candomblé da nação Angola no sentido de melhor situar as questões aqui delineadas.

Atualizando modelos exemplares

Identificando o cenário do rito

Os modelos exemplares podem ser compreendidos como atos nobres e heróicos de figuras míticas que se tornaram exemplos a serem seguidos e repetidos em toda a existência humana. No candomblé, os modelos exemplares são os orixás que buscam, pelos mitos, atualizar uma história muito antiga a cada cerimônia ou momento em que são evocados. Assim, são criados os modelos, propagados, muitas vezes, pelos filmes, pelas lutas políticas, pelas artes, pela música, religião ou dança.

Tomando por foco o candomblé, e partindo do pressuposto de que os orixás constituem a representação dos modelos exemplares, a problemática deste estudo centra-se na atualização desses modelos a partir da dança, ou seja, na forma pela qual a dança ou, melhor dizendo, o ser dançante, estaria atualizando um momento mítico. É neste instante da pesquisa que trago o conhecimento construído junto a um terreiro de candomblé na cidade de Campinas-SP e, finalmente, como esta situação mitológica se coloca como meio educacional. Por ora, faço a descrição do tempo e do espaço no candomblé da nação Angola, já que, segundo Cassirer (1972), tempo e espaço representam o arcabouço que sustenta a realidade, constituindo grandes forças misteriosas que governam tanto a vida mortal quanto a vida

dos deuses. Mas como ocorreria, mais efetivamente, o tempo-espaço mítico/ritual?

Devido às diferenças existentes de uma nação para outra (e, até mesmo, dentro de uma mesma nação), foi feita a opção pela investigação em um único terreiro, escolhido pelos critérios de representatividade e acessibilidade. Trata-se do primeiro terreiro da nação Angola aberto em Campinas. Contudo, dada a necessidade de conhecer outros terreiros de nações diferenciadas e seus respectivos babalorixás, busquei ampliar a visualização sobre o foco de análise a partir de inserções complementares.

O ingresso no terreiro Angola, até então desconhecido, deu-se de forma curiosa e, ao mesmo tempo, receosa. Familiarizei-me com o estranho, estranhando o familiar e, nessa relação, procurei as tensões necessárias à consecução da pesquisa, deixando-me envolver pelo foco investigativo e, ao mesmo tempo, distanciando-me dele.

Chegando ao terreiro, o pai-de-santo já me aguardava. Sabia de minhas intenções de pesquisa e se dispôs a colaborar. Uma mulher me recebe e, pelo interfone, pede identificação. Entrando, inicio as primeiras observações daquele tempo-espaço e, logo, deparo-me com os assentamentos de Exu, de Ogum (para a proteção da casa) e do orixá Tempo, específico da nação Angola. Próximo ao muro, encontra-se a casa dos eguns (espíritos de mortos) e, à esquerda, mais à frente, a casa de Exu, cujas paredes sustentam duas caveiras de bode, utilizadas mais como enfeite do que propriamente como algo representativo. Um galo preto estava preso em cercado de arame e fazia certo barulho que somente se tornou perceptível nas gravações das fitas. Algo me desligou das intervenções externas, fazendo com que centrasse atenção na conversa com o pai-de-santo.

Segui por um corredor. À esquerda, encontra-se a cozinha onde são preparadas as comidas para os rituais e as festas, com vários fogões, geladeiras, panelas enormes e outros utensílios. À direita, paralelo à cozinha, encontram-se dependências

pequenas e com várias portas. Algumas delas estão trancadas e representam os quartos dos orixás. Em um deles, ficam assentados vários orixás (seus símbolos, objetos rituais e oferendas). Noutro, encontram-se todos os Oxalás dos filhos da casa, ou seja, várias qualidades de Oxalá. O outro quarto é de Obaluaê e ficam assentadas, também, as Nanãs e as Iansãs.

Um pouco mais adiante, está a moradia do pai-de-santo. Entre a cozinha e o barracão, há um espaço com muitas folhagens, árvores e plantas utilizadas nas cerimônias do candomblé, separadas apenas pelo corredor que leva ao barracão onde são realizados os rituais públicos e privados. Num canto, meio escondido entre folhagens, há um pequeno altar coberto. Trata-se da casa de culto e adoração aos caboclos. Nela, há algumas plantas, chifres, um pote grande de barro e outros menores. Pode ser observado, ainda, outro assentamento à direita, escondido entre as folhagens e dedicado a Ossaim. Próximo à escada, há o assentamento de Oxumaré. Ambos são mais simples do que o de caboclo e, geralmente, envolvem potes de barro com oferendas e folhagens.

Mais acima, à esquerda, pode ser observada uma porta cujo vermelho destaca-se na parede branca, havendo duas caveiras de bode nela dispostas. Trata-se da casa de Exu-orixá, como explica o babalorixá, aquele que apenas encaminha os pedidos e não incorpora em ninguém.

O espaço do barracão é bastante simples, mas agradável. Logo na entrada, estão dispostos três bancos de cada lado e destinam-se às pessoas que vêm assistir às celebrações. O piso do chão é diferenciado no centro para demarcar a implantação do axé e recebe o nome de **cumiera**, como informa o pai-de-santo, pois é um dos locais onde se oferecem comidas aos orixás (pode ser percebido pela cor mais clara num espaço pequeno e quadrangular). O axé é implantado, também, no teto, como prolongamento do chão. Uma madeira retangular é sustentada

por correntes e, sobre ela, são colocados alguns objetos (potes, vidros, pratos com alimento e outros).

Dentro do barracão, duas saídas são visíveis. Uma dá acesso ao roncó, compartimento privado onde o iniciado fica recolhido durante a **feitura** (iniciação do religioso para servir ao candomblé e receber seu orixá), sendo, também, a entrada para o quarto onde se dirige o orixá homenageado nas festas. Pela outra, saem os filhos e filhas-de-santo em estado de transe para retornarem a sua situação original, culminando num corredor com banheiro e quarto do Exu-orixá. Há uma folhagem na parte superior dessas entradas, lembrando uma folha de palmeira murcha, sendo também visualizada na entrada do barracão e nas casas dos orixás. É chamada *mariwô* (folha do dendezeiro), cuja função é impedir que eguns invadam o reduto. Cinco ventiladores, luz normal e fosforescente também são observados.

No fundo do barracão, do lado direito, encontram-se três cadeiras; uma delas está disposta sobre um pequeno tablado, ficando, portanto, em posição mais alta. Trata-se da cadeira do babalorixá. Na parede, há uma prateleira de madeira portando caxixi e várias imagens da Igreja Católica (São Jorge, São Francisco de Assis e outros) e da umbanda (preto-velho e caboclos). O pai-de-santo diz não fazer alusão dessas imagens com os orixás, mas apenas as expõe no barracão em sinal de respeito.

Ainda nos fundos, à esquerda, há um banco de madeira com perfurações para o encaixe de três atabaques dispostos em ordem decrescente de tamanho. Estão cobertos com panos estampados e toalha branca de renda. Acima, há uma prateleira onde se encontram chifres, pote de barro com pequena corrente pendurada e potes de louça branca. Uma outra prateleira portando potes de vidro também pode ser evidenciada do lado esquerdo do barracão. No teto, observo três chifres de boi (lembrou-me da lenda de Iansã em que os chifres representam

proteção a seus filhos e força) e um amontoado de espiga de milho, que indica fartura.

Nas paredes, encontram-se certificados de legalidade do terreiro e quadros de Iemanjá, Ogum, Oxalá, Omolu e Exu. Chamou atenção as figuras pintadas na parede do barracão. Um deles é Omolu, com sua roupa de palha e rosto coberto, por ser o orixá das doenças de pele. Segura uma lança e o xarará, uma espécie de vassoura ritual. Iemanjá está ao seu lado portando espelho e adaga. É pintada como orixá negro, ao contrário do evidenciado na literatura. Perguntei sobre sua cor a uma das filhas-de-santo e a resposta foi que todos os orixás são negros, não havendo orixá branco.

Na parede de fundo, há três orixás pintados; apenas um é feminino. À esquerda, Ogum é representado de branco e azul, portando espada. No centro, Oxalufã aparece todo de branco e levando seu opaxorô, espécie de cajado em que se apóia para andar. À direita, há Oxum, vestida de amarelo e carregando cesta com pente, espelho e perfumes. E, assim, essas imagens dão um toque todo especial ao lado dos outros elementos que formam o conjunto, a paisagem do ritual.

A descrição que acabo de configurar constitui apenas parte do tempo-espaço mítico. É claro que ela não se esgota aqui. A rápida abordagem, talvez, seja suficiente para confeccionar uma fotografia do terreiro, ou várias. Os elementos reunidos formam um cenário interessante, curioso, misterioso. Diria, envolvente. Contudo, não constitui foco único. Outro terreiro visitado apresenta-se diferente do cenário aqui delineado, com chão batido e rústico, com ausência de imagens de santos e ventiladores, com pequenos troncos de árvores, galhos e outras plantas, permitindo viajar, facilmente, pelas terras africanas. A modernidade, nesses terreiros de estilo arcaico, parece não estar presente. Vi, ainda, num outro terreiro, máscaras, quadros e esculturas africanas de vários tamanhos e

preferências (obras artísticas belíssimas), numa mistura entre o rústico africano e as praticidades da modernidade.

Entendo que, talvez, seja difícil, para muitas pessoas envolvidas com a religião africana e com a configuração de espaços rústicos que lembram as tribos negras, deparar-se com estátuas de santos católicos, pisos no chão, ventiladores e luzes fosforescentes. Mas esses elementos fazem parte da realidade observada, resultante da modernidade e das interfaces culturais, merecendo ser respeitada. Contudo, é preciso lembrar que ambos os cenários (rústico e moderno, puro e sincrético) buscam uma mesma finalidade, qual seja, a constituição de um tempo-espaço mítico/ritual para a celebração dos orixás. Mas voltarei ao primeiro contato com o babalorixá do terreiro pesquisado.

Um terreiro, um candomblé e alguns preceitos

Ingressando no barracão a convite do babalorixá do terreiro da nação Angola, em Campinas, posicionei-me ao seu lado, olhando discretamente para o espaço ritual. Sua forma de ser, gentil e falante, fez com que as tensões fossem reduzidas e a curiosidade aumentada. As observações, percepções e contato com o religioso e com alguns de seus filhos e filhas-de-santo serão relatados, nesse momento, acrescidos das contribuições de pais-de-santo de terreiro Queto e Nagô. Os personagens não serão identificados, mas apenas imaginados [...] um terreiro, um babalorixá, alguns filhos e filhas-de-santo.

O roteiro básico para as entrevistas girou em torno da existência ou não de mudanças nas danças do candomblé na atualidade, do papel que a dança assume nos rituais, do sentir

algo diferente quando se dança, da lembrança do transe, da forma como se aprendeu a dançar e da passagem dos momentos cotidianos para a dedicação ao candomblé. Foram realizadas cinco entrevistas no terreiro Angola pesquisado, uma com o pai-de-santo, duas com filhas-de-santo e duas com filhos-de-santo. Mais duas entrevistas com pais-de-santo de terreiro Queto e Nagô também foram concretizadas e utilizadas para complementação e elucidação de pontos que se tornaram obscuros ou duvidosos em outros depoimentos. Os integrantes da pesquisa deveriam ser participantes dos rituais do terreiro e se enquadrarem, prioritariamente, em alguns critérios, tais como: antiguidade na comunidade, envolvimento direto com os rituais e com as danças, disponibilidade de tempo e interesse em participar das entrevistas e encontros. Entretanto, a convivência mais direta no terreiro permitiu descartar o item disponibilidade de tempo, visto que a maioria dos entrevistados tem suas ocupações habituais e profissionais, disponibilizando-se, à medida do possível, para dar sua contribuição ao estudo.

O primeiro item do roteiro de entrevista – ocorrência ou não de mudanças na forma de se dançar – procurou contemplar, diretamente, o problema da atualização do modelo mítico a partir das danças realizadas nos rituais de candomblé, ou seja, a forma pela qual uma dança ancestral é revivida na sociedade contemporânea por uma manifestação religiosa que busca preservar o passado mítico. O papel da dança no ritual, no que diz respeito a sua importância, levou-me a pensar no espaço ocupado por ela, tanto nos rituais privados quanto nas festas. Tal questão, embora pareça óbvia e até simplista para muitos dos participantes dessa religião, foi necessária.

O sentir ou não algo diferente quando se dança levou-me a reflexões sobre o comportamento mítico dos participantes das danças rituais. A questão do transe vem como complementação desse raciocínio, posto que permitiu uma melhor observação da dança no momento de possessão e fora dele, ou seja, do

comportamento mítico nesses dois contextos. A passagem da vivência cotidiana para a religiosa do candomblé representou inquietação no sentido de melhor analisar essa transição do profano ao sagrado. Elucidadas as escolhas, passei a resgatar as entrevistas realizadas no tocante à dança.

Sobre as mudanças na forma de se dançar no ritual de candomblé, pude evidenciar três compreensões, embora não sejam distintas, mas complementares. A primeira idéia é a de que não houve mudança alguma na forma de se dançar; a segunda, é a de que houve transformação no aprendizado, no dançar bem; a terceira, evidencia uma renovação de alguns movimentos visando à aproximação com os povos de origem africana.

Conforme as considerações feitas pela maioria dos entrevistados, as danças dos rituais de candomblé não tiveram mudança alguma, pelo menos até onde puderam observar, compreensível a partir da percepção da família no candomblé (avô, mãe, irmãos mais velhos, filhos-de-santo). Ou seja, a dança conservaria seus traços peculiares ainda na sociedade moderna, porque é manifestada por meio de uma repetição e transmitida de geração a geração pela ramificação que se propaga. Essa família de que falo não é a tradicional, consanguínea, mas a constituída pela hierarquia que leva à formação de uma comunidade familiar.

O babalorixá e os filhos-de-santo mostraram-se convictos de que não ocorreram mudanças no tipo de dança, mas no aprendizado e em sua especialização, já que a prática traria uma estética aos movimentos e maior facilidade e segurança em sua realização. O conhecimento aprofundado na forma de se dançar, a facilidade e a habilidade viriam após a vivência diária e a ligação com outras casas e outros membros da família. O porquê de cada gesto, de cada braço, de cada perna, passaria a ser enriquecido com a prática, com a maturidade, levando os movimentos a serem realizados de forma viril, ágil ou suave.

O babalorixá entrevistado da nação Queto informa que, no início, em Campinas, as coisas eram muito difíceis, pois ninguém sabia cantar, dançar e tocar. Não havia dança de candomblé naquela cidade, embora já existisse em São Paulo. Assim, teve que ensinar tudo. Usava microfone sem fio; ele mesmo cantava e respondia. Quando o orixá manifestava-se em seu corpo, o candomblé (a festa) acabava, pois ninguém sabia dar continuidade à liturgia ritual. Teve muitas dificuldades para ensinar dança às pessoas. Hoje, todos conseguiriam brincar o candomblé. A dança que aprendeu há algum tempo seria a mesma, mudando-se alguns detalhes. Apenas determinadas coreografias não seriam realizadas em certas casas, mas os passos continuariam os mesmos. A gestualidade pode ser **mais** ou **menos** graciosa, dependendo da pessoa que dança.

As renovações na forma de se dançar não indicam que os detalhes acrescentados, ainda, não existissem; apenas, não eram conhecidos. Mudanças como inventar passos não teriam ocorrido. O pai-de-santo do terreiro Angola, por meio de visitas frequentes a seu pai, a seu avô, e assim por diante, traria algumas mudanças com o intuito de aproximar cada vez mais os rituais de um modelo exemplar africano. Uma delas teria se dado na forma de se dançar para Xangô. Seriam pequenos detalhes, como explica um dos filhos-de-santo, mas importantes para quem conhece o jeito certo de dançar, ou seja, o mais aproximado possível dos povos africanos de origem.

Tal compreensão remete ao caráter sagrado da dança e que se manifestaria a partir da repetição dos modelos exemplares e da instauração do período criador. Mesmo havendo certa renovação de passos na dança, principalmente pela descoberta de cantigas, essas mudanças ocorreriam não por meio de novas criações, mas pela busca de aproximação cada vez maior com o mundo africano. Realizam-se determinados gestos por meio da reatualização dos bravos feitos de reis, heróis divinizadores, modelos a serem seguidos. Contudo, descobertos novos

detalhes que se aproximem de uma realização exemplar, estes passam a ser incorporados às práticas rituais para que se chegue à forma apropriada de execução. O avô transmite ao pai as descobertas que evidenciou em contato com o seu povo. O pai, por sua vez, ensina a seus filhos, netos, e assim busca-se a caracterização ideal do ritual e a manutenção dos elementos tradicionais.

Embora sejam evidenciadas mudanças no candomblé como um todo (alguns rituais foram suprimidos, o luxo é maior, algumas vestimentas foram adaptadas e se tornaram mais bonitas, algumas funções foram assumidas pelo próprio pai-de-santo), quando se fala em dança não teria ocorrido alteração alguma. Uma das filhas-de-santo afirmou que a dança, hoje, é muito mais bela, embora compreenda que tal idéia é o reflexo de toda mudança evidenciada nas roupas, na maior abertura à comunidade e no luxo das festas. Comentou, ainda, que, se assistisse sua fita de feitura, poderia observar que a dança é a mesma e que tudo continua igual. Alguns teriam mais **pé de dança**, como lembra, o que indica sabedoria religiosa para dançar, ou seja, o gesto se dá com mais brilho, com mais axé. Contudo, os movimentos seriam os mesmos.

Por serem distintas as batidas dos atabaques, as cantigas e a língua africana de nação para nação, a dança também é diferente, pois está intimamente ligada a esses elementos. Entretanto, essa diferença já estaria na origem dessas próprias danças, o que não indica que tenha se concretizado na atualidade. Cada povo, cada nação, teria a sua singularidade também no ato de dançar.

Talvez seja difícil essa percepção quando se está fora do contexto do ritual, das festas. Contudo, o passar de geração a geração, o processo de continuação do terreiro, a própria observação dos ritos, permite verificar que isso é possível. A compreensão de Eliade (1992) acerca das danças como reiteração de todos os acontecimentos míticos pela sua capacidade de

repetição pode ser confirmada, pelo menos no que diz respeito ao ritual de candomblé, a partir das respostas dos entrevistados, quando não vêem mudança na forma de se dançar no ritual de candomblé.

O papel da dança no candomblé é compreendido pelo pai-de-santo e seus filhos como fundamental. A idéia de que, se não houvesse dança, não existiria o candomblé resume bem a sua função no ritual e traz à tona a grandiosidade de tal manifestação, posto que ela é utilizada para festejar o orixá, saudá-lo e mostrar a alegria do seu dia de celebração. Dessa forma, assim como não existe carnaval sem carro alegórico – comenta um filho-de-santo – não se faz candomblé sem dança, já que a roda representa o sentido do próprio ritual. Os movimentos levariam o ser dançante a contar as lendas dos orixás. O conhecimento e aprofundamento de como essas lendas se deram possibilitaria maior percepção de sua relação com a dança e a forma pela qual retratam a personificação dos orixás.

Cabe ressaltar que a dança não poderia ser focalizada por esse ângulo se analisada em separado de todo o conjunto que constitui essa religião. Cada detalhe no candomblé, desde o mais simples, tem sua importância. Ou seja, a dança é fundamental, mas sua força está no conjunto de outros tantos elementos relacionais. O fato de a dança estar presente nos rituais privados, em que a platéia não se encontra presente, explicita o seu caráter sagrado e a necessidade de se dançar para o orixá e não para as pessoas – conforme evidenciado nas respostas – embora a mesma seja de uma beleza evidente, esteticamente falando.

Essa idéia de relação da dança com a vestimenta, com o ritmo dos atabaques, com a música, com a celebração **do** e **para** o orixá é fundamental para pensar em sua sacralização, posto que, desprendida de tais elementos, poderia estar configurando cenários diferenciados. Uma das filhas-de-santo, por exemplo, lembra-se dos shows folclóricos realizados no Norte, onde as danças são as mesmas do candomblé e os próprios dançarinos

são iniciados, em sua maior parte, devido à evidência de marcas de feitura. Para evitar o transe, seriam utilizadas vestimentas de outros orixás que não tivessem nada em comum com o orixá da própria pessoa. Contudo, uma preparação anterior deveria acontecer para que o orixá aceitasse essa troca.

Conforme os pais-de-santo do terreiro Nagô e Queto, não é necessário vestir um orixá diferente do seu, no contexto artístico, para que o transe não venha a se manifestar, nem, tampouco, pedir autorização a essa energia, embora não custe nada. Entretanto, o pai-de-santo do terreiro Angola coloca que não arriscaria fazer a dança de orixá num outro contexto que não o religioso, sem que tivesse a permissão de seu orixá. A compreensão da transposição de um universo religioso para o artístico é diferenciada, o que me leva a respeitar as necessidades individuais acerca desse assunto.

O vestir e dançar outro orixá que não corresponda ao orixá pessoal do ser dançante, como argumenta uma filha-de-santo, talvez não se concretizasse por todas as pessoas, visto que o tempo-espaço é o artístico. Não se busca dançar para o orixá, mas para uma platéia. A relação, certamente, é outra. Mesmo sendo essa dança folclórica análoga à dança dos rituais de candomblé, o sentido e significado são diferentes. O sagrado mistura-se com o artístico e, muitas vezes, com o próprio profano, embora numa relação de vai-e-vem. Contudo, não há como negar a possibilidade de manifestação do transe fora do cenário religioso, independente de se vestir o seu próprio orixá ou qualquer outro, sobretudo, pelas singulares diferenças e necessidades de cada indivíduo.

No âmbito da identificação de atores (dançarinos afro) com ancestrais divinizados, encontra-se Souza (1995), pesquisador que investigou a negação da representação teatral do orixá por um sujeito, apenas, integrante do candomblé. Para esse dançarino, seria possível dançar, artisticamente, para qualquer orixá, menos para o seu, condição de respeito a sua entidade

protetora. O autor, ainda, fala do transe presenciado por alguns atores no momento em que realizavam aulas de dança. Em um dos depoimentos, os atores revelam a ocorrência do transe em aula de capoeira, havendo repúdio a essa ação. Um dos atores acredita que a diferença entre religião e arte é a consciência do sujeito no momento de sua dança. Partindo dessa compreensão, por mais que o transe estivesse por se configurar, o indivíduo deveria ter o controle necessário para impedir que ele viesse a se concretizar.

Muitas das singularidades do candomblé não são evidenciadas nas apresentações folclóricas, podendo o ser que dança expressar-se de forma profana, mesmo havendo repetição dos gestos exemplares. Assim, os gestos são sagrados, mas a intenção talvez seja profana. Contudo, isso não desmerece em nada essas danças. Pelo contrário, elas representam uma forma de aproximação entre sagrado e profano, de interação da cultura negra com outras formas culturais presentes na sociedade. Como já frisei, não penso na manifestação única do sagrado e, nem tampouco, na vivência exclusiva do profano, mas na dialogicidade desses elementos.

O modelo mítico a ser seguido, no caso, os orixás, é atualizado na dança em cada repetição dos gestos dos dançarinos, dos seus movimentos singulares, em cada expressão do comportamento mítico do ser dançante. Cada filho ou filha-de-santo, aprendendo a dança pela observação e experimentação na roda, estaria materializando a sua energia, o seu orixá. A aprendizagem da dança ocorreria pela própria roda do candomblé, pela convivência, pela observação, tendo sempre o pai-de-santo como referencial. Uma filha-de-santo contesta, afirmando não ser uma aprendizagem, posto que o saber dançar fluiria naturalmente. Isso pode ser evidenciado na fala do babalorixá de terreiro Nagô, quando diz ter dançado no momento em que lhe foi solicitado, sem nunca ter aprendido antes. Acredita que algumas pessoas trazem a dança dentro de si. Entretanto,

entendo que a aprendizagem concretiza-se, independente de se ter ou não alguém para ensinar. A observação também é um elemento poderoso, já que se parte de um ponto de ignorância frente ao desconhecido, podendo atingir um nível dinâmico e crítico frente à realidade.

A aprendizagem da dança aconteceria de forma gradativa. Uma pessoa mais velha da casa orientaria, principalmente, no que se refere aos passos básicos, assim como outras pessoas com conhecimento para ensinar. Durante a feitura, também se aprende com o pai criador ou com a mãe criadeira. Pai-de-santo, mãe-de-santo ou quem está criando ensina as danças, porque toda casa teria ou uma mãe criadeira ou um pai criador. Ele tem por obrigação ensinar as danças dos orixás, as rezas e a hierarquia do candomblé, como se comportar na roda, como respeitar os mais velhos e os graus que existem dentro de uma casa. Essa aprendizagem, com base no pai-de-santo e nos filhos mais velhos, fortalece a idéia de a dança ser uma só, mesmo na sociedade atual, dada a passagem dos ensinamentos pelos rituais e pelas pessoas com maior experiência, dedicação a essa religião e tempo de feitura.

A dança, no candomblé, proporciona experiências diferenciadas nas pessoas que a vivenciam. O sentimento de que se está fora, num outro lugar, numa outra terra, foi evidenciado, bem como a felicidade em se dançar. É uma energia que emana do chão e paira no ar, dentro da sala onde ocorre a dança. A emoção que toma conta, a energia que envolve, a leveza inexplicável, o tremor nas pernas, tudo seria gratificante, parte do gostar, do sentir-se bem em **virar no orixá** (momento do transe), mesmo não tendo muita saúde para a realização de certos movimentos. Esses sentimentos, ditos como indescritíveis, teriam tal carga emotiva pela relação estabelecida com os atabaques e com as cantigas em língua diferente (quincongo, quimbundo) e são evidenciados tanto no momento do transe quanto nos momentos que o precedem e o sucedem, embora em níveis extáticos

diferenciados. Isso pode ser compreendido por um dos filhos-de-santo, quando comenta que, em determinados momentos, uma emoção muito forte vai tomando conta das pessoas como se elas estivessem flutuando, e não seria o orixá querendo se manifestar. Explica que faz algum tempo que o seu orixá não **vira**, ou seja, que ele não se manifesta por meio do transe. Mas essa sensação indescritível aconteceria da mesma forma. Assim, o comportamento mítico pode ser evidenciado a partir de dois estados: em transe e fora dele, tendo cada qual sua relevância. Num, a vivência sobre-humana; noutro, a humana.

Para o entendimento de ambos os estados, retomo as idéias de Ossona (1988), quando comenta que, ao dançar, os movimentos se ordenam em tempo e espaço, representando uma válvula de liberação de uma tumultuosa vida interior, constituindo formas de expressão dos desejos, pesares, temor e medo. O transe representa a unidade em sua multiplicidade e multiformidade. É a presença do homem-deus, do humano e sobre-humano, do ser-não-ser, da harmonia na contrariedade.

O sentir algo diferente, quando se dança, conduz-me a pensar nas formas distintas de vivência do comportamento mítico. O sentir-se fora, num outro lugar, remeteu-me à obra de Campbell e Moyers (1996), em que a função do ritual é retratada como meio de lançar as pessoas para fora e não levá-las ao lugar onde elas têm estado o tempo todo. Assim, esse **fora** seria a manifestação do tempo-espaço mítico e que se concretiza pelo ritual. A vivência traz à tona o comportamento mítico, o reviver expressões mitológicas e o sentimento de felicidade e alegria ao dançar.

No momento do transe, da união homem-deus, da vivência enfática do transcendente, revela-se a unidade a partir da semiconsciência. O orixá domina os movimentos, o agir, mas não totalmente a consciência. Por ser uma energia poderosa – a própria manifestação do sagrado – o estado de total inconsciência levaria as pessoas a não suportar essa energia em sua estrutura.

Contudo, o nível de consciência depende da manifestação de cada orixá. A lembrança do que se fez em transe pode se dar após cessar esse estado, manifestar-se por dias, apagar-se de forma repentina ou, simplesmente, não acontecer.

Uma das filhas comenta que não se lembra de nada do momento em que está virada no orixá. Seria uma espécie de transe de desmaio, uma fuga, segundo ela, e que talvez pudesse ser lembrado a partir da psicanálise. Fala que escuta o atabaque, as músicas, as vozes, mas se desliga do corpo, talvez para não sentir a forma que ele assumiu, para não perceber a dor, dado os problemas de saúde que tem. Caso tivesse controle sobre seus movimentos, jamais ficaria na posição de seu orixá – Oxalufã – que praticamente não se movimenta, dançando com o corpo todo curvado e com a cabeça quase tocando o chão.

O transe acontece, informa um dos filhos, no momento em que ondas vibram numa mesma sintonia. Não se tem domínio dos movimentos, do agir, mas a consciência existe. E explica: "Se o orixá quiser ir dançar prá esquerda, não adianta você ir prá direita; ele vai onde ele quiser, ele faz o que ele quiser, mas a gente não fica tomado inconsciente, totalmente"[1].

Quanto à passagem dos momentos cotidianos para os momentos de dedicação ao candomblé, é possível visualizá-la por dois ângulos: os que experimentam esses dois momentos (fora e dentro do terreiro), e os que vivem praticamente dentro dele. O pai-de-santo, por exemplo, quase não vive a realidade fora do terreiro. A sua vida, como diz, é do portão para dentro, tanto que, quando vai à cidade, sente-se meio deslocado. Assim, poderia pensar nessa transposição cotidiana – no caso do babalorixá – do candomblé para o candomblé mesmo por meio de momentos não cotidianos. Um desses momentos é representado pelas festas. Nelas, o pai-de-santo sente-se renovar,

1 Entrevista concedida por filho-de-santo de terreiro Angola (Campinas, 20 out. 1998).

revigorar, como explica, trazendo-lhe muita alegria e a sensação de estar num mundo diferente do que vive no seu cotidiano.

A transposição do cotidiano para os momentos de festa acontece, segundo o babalorixá do terreiro Queto, a partir da reestruturação do dia-a-dia. Quando há filhos a serem iniciados, ocorrem os resguardos e toda uma série de prescrições rituais que antecedem a festa. O principal, nessas celebrações, seriam os indivíduos, a família, os que dela participam. Para o babalorixá de terreiro Nagô, a casa em festa é muito mais bonita, ficando repleta de pessoas e de plantas. Seria um momento maravilhoso, uma forma de reviver sua África, sua tribo, sua própria história, o que lhe dá um prazer enorme.

A compreensão de um dos filhos que realiza uma atividade profissional fora da religião se manifesta pelo entendimento da ausência de separação entre a vida profissional, social e religiosa, posto que não existiria essa divisão. Contudo, pude perceber que os entrevistados tentam levar o sagrado ao seu cotidiano e vivê-lo, mas nem sempre isso é totalmente possível, sobretudo, quando tocam nas questões burocráticas. O elemento prazer é percebido no momento que se ingressa no tempo-espaço do terreiro, para exercer qualquer atividade, pois faz parte do aprendizado do candomblé, da contemplação da vida, numa maneira de ser útil e participante da comunidade. Nesses momentos, tornar-se-ia mais fácil a identificação do sagrado. Embora se busque vivê-lo no profano, nas situações do dia-a-dia, ele se torna consagrado à medida que há um afastamento dos compromissos burocráticos e o ingresso em outros espaços, como, por exemplo, no candomblé. Alguns filhos-de-santo parecem viver o profano no cotidiano, quando falam de suas profissões como forma de sustento, de sobrevivência e da separação existente entre o religioso e o profissional. O candomblé viria como complementação dessa vida profissional, como preenchimento do vazio existente.

Uma das filhas-de-santo entrevistada, por exemplo, tem o seu próprio terreiro. Comenta que a responsabilidade profissional é tão grande quanto a religiosa. A primeira garante a segurança do lar, já que é de onde vem o dinheiro para o sustento da família (não vive do candomblé); a segunda conduz à energia que a envolve e a muda totalmente. Usa a expressão "eu me sinto a mulher-maravilha"[2] quando passa de dentista à mãe-de-santo, quase sempre em meio à correria do dia-a-dia. Afirma não haver mistura do assunto profissional com o espiritual, embora as pessoas saibam de sua atuação como mãe-de-santo. Frisa haver respeito pela profissional e conclui não saber qual responsabilidade é maior: a da sacerdotisa ou da dentista.

Essa passagem do profano ao sagrado pode ser compreendida da seguinte forma: uns buscam levar o sagrado (a sua forma de ser e agir religiosamente) ao cotidiano, permitindo-se estabelecer essa relação e buscando não efetivar cisão entre o profissional, o religioso e o social; outros reforçam a separação entre sagrado e profano, pois, no trabalho, é o profissional e, no candomblé, é religioso, preferindo não misturar as coisas.

O preconceito de algumas pessoas contra o candomblé é uma realidade, sobretudo quando o associam à magia negra, como relata um dos filhos-de-santo. Contudo, o ingresso no tempo-espaço do ritual levaria as pessoas à vivência de algo diferenciado, mágico. Isso poderia ser compreendido pelos elementos que consagrariam o tempo-espaço mítico, proporcionando a vivência enfática do sagrado e de sua força poderosa e reveladora.

A seriedade com que estas pessoas parecem lidar com o candomblé, o compromisso assumido, o respeito, o amor pelo que fazem e a dedicação são, certamente, inebriantes. O candomblé tem vários elementos apaixonantes e a dança representa um deles. Mas o seu papel passa a ter sentido maior

2 Entrevista concedida por filha-de-santo de terreiro Angola (Campinas, 19 out. 1998).

quando integrada ao canto, ao ritmo dos atabaques, ao grupo, à vestimenta e aos demais elementos que o compõem.

Durante as conversas, percebi muito do outro, de suas vidas, de sua história. Em momento algum, senti um forjar idéias para impressionar ou para responder aquilo que, presumidamente, se preferisse ouvir. A grande maioria teria entrado para o candomblé pela dor e não pelo amor, como explica uma filha-de-santo, já que os problemas os levariam a buscar a religião. Daí, mais uma vez, a presença dos opostos como necessidade premente do ser humano. Continuam a desenvolver sua mediunidade pela entrega ao papel que lhes foi destinado e transformam a dor em paixão, em vida.

Entrar num mundo desconhecido, reconhecê-lo e poder contribuir para desmitificar certas crenças e preconceitos é, certamente, um privilégio e um compromisso que passei a assumir. Talvez essas reflexões possam levar a visualizações diferenciadas daquelas repassadas socialmente (discriminatórias, unilaterais), permitindo novos focos, mesmo que essa tentativa se restrinja a um pequeno grupo de pessoas. A descrição do cenário da festa auxilia no entendimento das características identificatórias da religiosidade afro-brasileira.

Festa no barracão: as danças dos orixás

O tempo-espaço da festa é aberto ao público e constitui um dos momentos esperados para muitos filhos e filhas-de-santo. Discretamente, dirigi-me até o barracão e cumprimentei algumas pessoas conhecidas. No corredor, passei por vários religiosos que se encontravam arrumados para a festa, aguardando o momento

de entrarem no espaço ritual. As mulheres, engrandecidas pelos vestidos brancos rodados, pelas calças de madrasto por baixo das saias enfeitadas de renda na boca, pelos Panos-da-Costa (tecidos que passam pelas costas dos filhos-de-santo e são amarrados à frente do corpo) e oujás de cabeça, configuravam um cenário belíssimo. Chamou atenção, logo de imediato, as unhas pintadas, a maquiagem no rosto, os sapatos altos, os anéis, as pulseiras, a senzala (adereço de braço com búzios) e os colares de santo. Os homens, todos de branco, complementavam o cenário.

O ritmo dos atabaques dá início à celebração de obrigação de sete anos de uma filha-de-santo. Usando chinela, colares e vestindo-se todo de branco, o pai-de-santo entra dançando em sentido anti-horário e movimentando uma campainha, o adjá. Junto com ele estão as ekedis (auxiliares do culto que não entram em transe) e seus filhos e filhas-de-santo por ordem de feitura no candomblé. É hora de ingressar no mundo mítico.

A roda continua numa espécie de caracol até que todos estejam dentro do barracão. Dançam, num primeiro momento, com as mãos fechadas e realizam um pequeno balanceio com os braços, sempre flexionados. Após, as mãos assumem forma de concha e fazem movimentos desencontrados. As pernas deslizam acompanhando o movimento do tronco.

Tem início o adobale – saudação de agradecimento, súplica ou submissão – que considero um dos momentos mais belos do ritual. É quando os filhos e filhas-de-santo prostram-se ao chão para mostrar subserviência e humildade nos gestos. Os filhos e filhas, com menos de sete anos de feitura, realizam uma movimentação coreográfica partindo da posição de joelhos para a posição deitada, caminhando com os cotovelos no chão e movimentando o quadril de um lado para outro. Isso ocorre no início da cerimônia e no momento que antecede o transe. O adobale é realizado à entrada do altar, na porção central do barracão onde está implantado o axé, aos pés do pai-de-santo e das ekedis, e em frente aos atabaques. Os que apresentam mais

de sete anos de obrigação já não precisam se lançar ao chão, mas o cumprimento ritual existe.

Os filhos e filhas-de-santo ainda realizam o adobale entre si. Num primeiro momento, saúdam e, após, são saudados, numa movimentação interessante, coreográfica, em que as mãos são dadas e beijadas. A cantiga específica do adobale é envolvente e, mesmo não compreendendo a letra, o ritmo me é sempre lembrado. O transe é evidenciado a partir de um movimento fundamental – o corpo encontra-se como que atingido por algo que ocasiona dor no lado esquerdo do quadril, quando as mãos são sobrepostas – gesto conhecido no terreiro por **mão nas dores**. Alguns gritam, ficam com os lábios protuberantes, olhos fechados, expressão rude e amarga. Outros denotam tranquilidade, gemendo baixinho, quase inaudível. Cada qual tem sua maneira singular de vivência do comportamento mítico. No momento em que alguns dançam para o orixá, os demais ficam observando, sentados (filhos com menos de sete anos de obrigação) ou em pé (filhos com mais de sete anos de obrigação). A palma de uma das mãos fica voltada para frente em sinal de respeito.

Em todo momento em que o ritmo dos atabaques cessa por comando do babalorixá, os filhos e filhas em transe interrompem seus movimentos e colocam os braços para trás. A relação entre membros do candomblé e seus orixás é interessante, principalmente, pelas questões de gênero. Homens recebem orixás femininos ou masculinos e as mulheres idem. Tudo ocorre dentro da normalidade ritual, da necessidade do orixá, dando-se a fusão: deusas-homens e deuses-mulheres. Quando se recebe um orixá masculino, independente de ser filho ou filha-de-santo, o Pano-da-Costa é preso no lado esquerdo dos ombros. Em caso de receberem orixá feminino, é amarrado por sobre os seios. Nesse momento, os filhos-de-santo unem as mãos, projetando-as para o alto até que sejam ornamentados pelas ekedis.

Volto à homenageada da festa. O orixá a ser celebrado de forma especial é Obaluaê, deus das doenças de pele e médico dos pobres. Na festa, há quatro momentos especiais em que a filha-de-santo entra para dançar. No primeiro, apresenta-se com uma roupa que lembra a sua trajetória de dedicação ao candomblé. No segundo, veste a roupa específica do seu orixá. No terceiro, com a mesma roupa do orixá, vive momento de êxtase ao dançar. No quarto e último, aparece com a roupa de ebome preparada para aquele dia, ou seja, para a sua obrigação de sete anos.

Os orixás começam a ser homenageados, mas nem todos podem ser rememorados pelo transe, visto a ausência, na casa, de pessoas **feitas** em determinado orixá. Assim, embora todos os orixás tenham sido lembrados, apenas pude perceber a dança em transe de filhos e filhas de Ogum, Oxóssi, Oxumaré, Oxum, Iemanjá e Obaluaê.

O Padé de Exu foi realizado à tarde. A festa agora pode começar por Ogum, o guerreiro. O ritmo envolvente leva filhos e filhas-de-santo a dançarem como se estivessem remando. Noutros momentos, parecem estar segurando uma espada com ambas as mãos e a movimentando firmemente. O estado de transe é facilmente percebido pelo grito forte e vivaz de Ogum, cuja pronúncia não é compreendida. O movimento mão nas dores é revivido, assim como o balancear de tronco e expressão rude, franzindo o queixo, avolumando os lábios e fechando os olhos.

A roda recomeça e o pai-de-santo canta para Oxóssi, o caçador. Todos começam a reviver seus feitos heróicos e, logo, algumas filhas realizam o adobale. É chegada a hora do encontro com o seu deus. O grito de Oxóssi, ao contrário de Ogum, é quase inaudível, e isso de modo geral, como observado, salvo em algumas exceções. Oxóssi dança várias cantigas. Ora está tranqüilo, ora agitado. Por ser o orixá da caça, em determinado **toque**, dança como se suas mãos fossem o arco

e a flecha, apontando os polegares para o alto e os indicadores para frente. Em outros ritmos, parece segurar o arco e a flecha separadamente, apontando-os para baixo, chegando a estremecer os ombros nesse movimento. Num toque mais lento, os filhos fecham as mãos, batendo-as como se estivessem socando pilão, revivendo a lenda contada por Verger (1985) em que Oxóssi é conhecido como **comedor de inhame pilado**. O corpo inclina-se para frente e os pés brincam de vai-e-vem para a direita e para a esquerda, num movimento rápido. Dançam, ainda, girando com as mãos em forma de concha, num amplo movimento de remar. Chacoalham as mãos com a palma ora voltada para baixo, ora para cima. Saltam num pé só, abaixam-se requebrando e encantam.

As cantigas entoadas pelo pai-de-santo e o ritmo dos atabaques mudam a cada momento e definem a qualidade da dança. Com os movimentos de braço bem soltos, todos os dançarinos celebrantes vão até o centro, tocam a mão no chão e fazem certos gestos rituais. Recomeçam a roda. Dançam com os punhos bem fechados. Os pés fazem o movimento de vai-e-vem (dois para cada lado) e o corpo inclina-se, havendo balanceio acentuado dos braços.

A ebome, filha-de-santo com sete anos de obrigação no candomblé, entra com o pai-de-santo. É a homenageada da festa. Usa vestido branco rodado e oujá contornando a cabeça, possibilitando a visualização da raspagem. Há calças de madrasto enfeitadas de renda por baixo das saias e apenas um pano branco é atravessado sobre os seus seios. Braços e costas estão em evidência, permitindo o belo contraste: pele negra com o branco da vestimenta. De cabeça baixa, corpo curvado, a ebome sai dançando do roncó. Já está virada em Obaluaê. Balanceia os braços de forma cadenciada e dança com suavidade. Sob muitas palmas, dirige-se, novamente, ao roncó.

Convidados de outros terreiros entram no peji para saudar o pai-de-santo e prestigiar a festa. Dirigem-se para o lugar que

lhes foi destinado. A roda recomeça e todos cantam e dançam, solenemente. Os braços fazem pequenas ondulações, deixando os punhos bem flexíveis. O dedo indicador é apontado, o corpo ajoelha-se e a mão esquerda no chão (fechada) recebe batidas da mão direita como se estivesse amassando ou perfurando algo.

Novos convidados entram no barracão, cumprimentam o pai-de-santo e saem. Há hora certa para tudo no ritual. Logo, um pouco de água é derrubada no centro do peji. É o momento de dançar para Oxumaré – o arco-íris, a serpente. Os filhos e filhas-de-santo tocam a água e o adobale é novamente realizado. Todos dançam com movimentos suaves de braços. As mãos tomam forma de concha e são movimentadas para baixo. Uma das filhas entra em transe. Não há grito, apenas um singelo gemido. Nos pontos de axé do barracão, ela realiza um movimento com as mãos que lembra a ondulação da serpente. No momento frenético da dança, segura a saia na sua parte baixa e, totalmente curvada, com o rosto próximo ao chão, realiza um rápido movimento de pés e um gingado primoroso de quadris. Dança de modo solene, sozinha e, no momento de êxtase do orixá, joga-se ao chão e se arrasta como uma serpente. Dá um salto como se desse o bote. Deixa o barracão, mas parece não querer sair. As pessoas aplaudem, vibram com sua dança.

A roda novamente se forma. Outros convidados entram no espaço ritual ao ritmo lento dos atabaques e das palmas. As cantigas recomeçam e as danças também. Os braços, agora, estão semi-estendidos e o tronco deixa transparecer pequenos tremores. Com a mudança de ritmo, os filhos dançam e batem palmas. Os punhos fecham-se e os braços balanceiam. Entra Obaluaê com seu rosto coberto de palha. Por baixo da ráfia, a ebome usa vestido branco com duas fitas azuis de fora a fora na barra e, ainda, uma calça por baixo das saias com o mesmo detalhe. Realiza movimentos rápidos e semipresos. Seu fetiche é uma pequena vassoura com búzios. Obaluaê faz um gingado tremido e volta ao roncó. Há rápida pausa. O babalorixá autoriza

a mudança de roupa para o momento máximo da celebração e algumas filhas vestem-se com saias, oujás de cabeça e Panos-da-Costa estampados; outras, mudam apenas alguns detalhes. Os homens também trocam seus adereços. A roupa do babalorixá, agora, é marcada por um azul escuro brilhoso.

O intervalo acaba. A roda recomeça. É hora de dançar para Oxum, rainha das águas doces. Algumas filhas, em transe, apresentam certas expressões, como franzir da testa e protuberância labial. Outras deixam transparecer, apenas, a saliência da boca. O grito da Oxum é dengoso e agudo. A dança é suave, com um belo balanceio de braços e cabeça sempre baixa. Um outro ritmo leva filhos e filhas-de-santo a dançarem inclinadíssimos para frente, segurando no lenço que envolve o pescoço e balançando de forma sensual os braços. Um movimento interessante observado foi o de passar calmamente a palma da mão sobre a outra, como se a tivesse limpando. Num ritmo mais rápido, no auge da dança, as Oxuns sentam-se e começam a se contemplar nos espelhos imaginários que seguram e a se lavarem nos rios. As saias são arrumadas pelas filhas-de-santo, ampliando sua roda e dando a ela um balanceio suave. A despedida é concretizada com tremor de ombros e a movimentação fundamental da mão nas dores.

Tem-se, novamente, a roda e outro transe. Parece ser Iemanjá. Há um movimento rápido de muita expressão facial, de um violento saculejar de braços e deslocamento de pernas para os lados. Há gritos com sua dança. Um dos filhos **vira** em Ogum, mas logo é atendido e volta ao estado anterior. Iemanjá segura adaga e a movimenta rapidamente. Em seguida, pega na parte baixa da saia e dança rente ao chão, num movimento de vai-e-vem com pernas e quadris. É hora de sair.

A ebome entra novamente com a roupa característica de Obaluaê, acompanhada do pai-de-santo. Uma ekedi, da casa, traz uma cesta cheia de pipoca sobre a cabeça, representando as enfermidades de pele do orixá. As ekedis e os filhos e filhas-

de-santo dançam agora na roda, juntamente com o babalorixá e Obaluaê. Realizam um movimento em que o dedo indicador direito posiciona-se na testa e o esquerdo na parte posterior da cabeça, alternando-se. Obaluaê, agora, dança curvado e tem o acompanhamento das ekedis. Num outro toque, o filho em transe cai e rola de um lado para outro. Nesse momento, a pipoca é jogada sobre o orixá como forma de representar a limpeza de seu corpo ferido. É o auge. Como observa Carneiro (1991), quando Omolu vem cansado (entenda-se Obaluaê), estropiado da longa caminhada, cai no solo e geme, não levantando sem ajuda de alguém.

Para que volte a ficar em pé, seu corpo é coberto por uma toalha rendada branca segura por duas filhas, em sinal de respeito ao orixá. Cantam para Nanã, sua mãe, para que possa levantar-se. Nesse momento, há delírio. Vários filhos entram em transe e dançam. Oxalufã aparece numa filha-de-santo e, praticamente, dança sem sair do lugar. Fica numa posição desconfortabilíssima, próxima ao chão. Há vários gritos e gemidos (agudos, graves, expressivos, acanhados). Todos querem prestar homenagem. Percebo a presença de Oxóssi, Oxum, Oxumaré e Iemanjá, orixás evidenciados a partir do transe de filhos e filhas-de-santo que dançam ao mesmo tempo.

Antes de deixar o salão, a ebome posa para foto. Os filhos, em transe, vão voltando à situação anterior a partir do momento em que suas cabeças são cobertas pela toalha rendada branca em sinal de respeito ao orixá. São ditas algumas palavras pedindo para que o orixá vá embora e que leve seu erê, ou seja, seu espírito criança, e não venha a se manifestar verbalmente na festa.

Há rápida pausa até a última entrada da homenageada. Logo, ela surge, emocionada. Veste roupa branca, de ebome, costurada pelo próprio pai-de-santo. Dança, de novo, sozinha e acompanhada, até que uma cadeira envolta por um tecido branco (preparada exclusivamente para ela) assenta seu corpo. É

chegada a hora de parar e ser cumprimentada por todos. Muitas pessoas dirigem-se até a ebome para prestar homenagem. As saudações de joelho, mão na mão e beijos, continuam. Faz parte do universo mítico. Logo se desfaz o tempo-espaço do ritual para o ingresso em outro tempo-espaço. Mesas são colocadas no barracão. É hora de comer e beber. Arroz temperado, cabrito assado e maionese são as comidas do dia de celebração a Obaluaê. Alimentei-me não só da comida, mas de toda a magia, de todo o encanto da festa.

O ritual estendeu-se por, aproximadamente, três horas e meia. Foi breve para os acostumados a cerimônias longas de sete a oito horas. O tempo-espaço mítico é quebrado em alguns momentos pelas pequenas pausas. Observei certo cansaço mais ao final da festa por parte de quem participava do rito, talvez pelo calor daquele dia e de toda energia concentrada num pequeno espaço. O barracão ficou ainda menor com a presença de várias pessoas (muitas em pé) e com a presença das filhas-de-santo movimentando suas saias rodadas.

A festa de obrigação de sete anos de uma filha-de-santo não foi a única observada no terreiro. Presenciei a celebração para Iansã – segundo orixá da homenageada na primeira festa – e, também, a festa das iabás, ou seja, dos orixás femininos. De modo geral, as festas seguem uma sequência semelhante. As cantigas são modificadas de uma festa para outra de acordo com os objetivos e, consequentemente, novas gestualidades são acrescidas ou suprimidas. Alguns filhos que não entraram em transe em determinada festa podem entrar em outra, e assim por diante, como observado.

Um momento belo da festa das iabás é quando as filhas, em transe, entram com tigelas na cabeça com alimentos característicos de seus orixás e o distribuem para todos os convidados. Iansã entra com acarajé (bolinho feito de feijão-fradinho, com pimenta e camarão), Iemanjá segue com acaçá (bolo de milho gelatinoso, envolto em folhas de bananeira) e

Oxum com ipetê (bolo feito com inhame cozido, dendê, cebola e camarão seco). As filhas, trajando a roupa de seus orixás, dançam de forma belíssima. São evidenciados o amarelo, o rosa e o azul claros. Os comes e bebes, após a festa, também podem se relacionar às preferências alimentares dos orixás homenageados.

O transe não me representava mais medo, como já senti, mas era um momento que transmitia uma revelação misteriosa. Gostei de observá-lo, em especial, pela expressão do corpo. Presenciei a plenitude do ser, a unidade das dualidades (humano e extra-humano). Dançando, o orixá confraterniza-se com os filhos-de-santo e parece se manifestar com maior expressão em determinadas pessoas, tanto que algumas nos transmitem fascínio. Estatelava meus olhos e parecia dançar junto. É a relação ser dançante e platéia que, muitas vezes, concretiza-se nos espetáculos artísticos. Embora, no candomblé, não se busque dançar para as pessoas, mas para o orixá, a relação do indivíduo que dança e do que assiste é intensa, embora diferenciada de pessoa para pessoa, pois é preciso se deixar estar apto para esses mistérios.

O estado de transe leva as pessoas a assumirem posições corporais diversas, a vivenciar ritmos frenéticos que, talvez, não experimentassem em sua atividade diária. É um dispêndio grande de energia, mas não deixa de ser renovação. Como disse uma filha-de-santo, embora se esteja numa posição desconfortável, como a de Oxalufã, por exemplo, não se tem resquícios de dores posteriores, ao contrário das ekedis que acompanham os filhos e não apresentam a capacidade para o transe.

Os acontecimentos foram se dando, sucessivamente, em nossa memória. Era a repetição presente com sua capacidade criadora, rejuvenescedora, mágica. Os arquétipos foram revividos e os grandes feitos rememorados. A unidade homem-deus pôde ser percebida e a necessidade dessa unidade na dualidade foi evidenciada várias vezes, a cada transe. Nessa passagem, nesse filme que vem e vai, comecei a questionar os

motivos pelos quais a dança teria sido escolhida como forma de os orixás se comunicarem com as pessoas. Ou seja, por que a dança teria sido eleita como a representação máxima do êxtase homem-deus? Não poderia ser pelo jogo, pela brincadeira, pela luta, pelo esporte?

O fato de a dança ser escolhida como meio pelo qual se realiza a comunicação homem-deus em sua unidade pode ser explicado porque ela reúne em si um pouco de tudo (esporte, lutas, brincadeiras, jogos) e algo além de tudo isso. Ela seria uma manifestação capaz de levar homens e mulheres à expressão máxima de sua corporeidade, de seus quereres, de sua necessidade de comunicação mágica, humana e trans-humana. Historicamente, sempre esteve ligada aos momentos ritualísticos. Assim, percebo o quão fundamental é seu papel no ritual e faço minhas as palavras do pai-de-santo, ao afirmar que, se não existisse a dança, não existiria o candomblé. A energia que toma conta dos filhos e filhas-de-santo não suportaria o não-movimento, já que constitui o próprio movimento, a necessidade de viver o humano pelo transe, pela expressão da corporeidade.

É claro que, quando penso na dança, volto-me para o ritmo que estimula tal movimentação. Assim, é tudo tão forte, mítico, que apenas o som dos atabaques já é suficiente para impulsionar nossos corpos. Realmente, os atabaques, acompanhados dos cantos, levam à vivência de tempos e espaços diferenciados. Somos irradiados por uma energia, de tal forma, que a vontade é entrar na roda e dançar junto, observando, imitando, repetindo e vivendo a consagração. É difícil explicar o quanto é contagiante. E isso aumenta quando se tem certa proximidade instintiva com o ritmo afro. Alguns dos colegas que me acompanhavam fizeram relação do ritmo do terreiro com as batidas do maculelê, do samba de roda e da capoeira, manifestações da cultura popular brasileira e de origem negra.

A dança é capaz de levar o ser dançante à vivência de sua corporeidade pela misteriosa consagração da totalidade existencial – nem só corpo, nem só espírito. Possibilita a concretização de um ser uno, significante, e representa a suprema plasticidade da dimensão corpórea enaltecida pela harmonia dos contrários.

A partir da festa, procurei elucidar idéias e transmitir impressões e ensejo de diálogo. Talvez, as descrições e impressões demarcadas neste texto levem muitas pessoas a visualizar certo encantamento, mais aproximado do familiar do que do estranhamento, mas foi assim que senti tal momento, como pesquisadora e como ser humano. Espero ter configurado um pouco das danças do sagrado, do comportamento mítico, e ter proporcionado a passagem de tempos e espaços cotidianos para o tempo-espaço do ritual, da festa. Agora, passarei a descrever possibilidades de transposição do cenário ritual para o educacional no sentido de contribuir com uma dimensão cultural ainda permeada de preconceitos e distorções, fomentando novas percepções do outro.

Trato com as danças de orixás no setor educacional

A abordagem de conhecimentos da cultura afro-brasileira, na dimensão da educação, da arte ou da atividade física, é realizada, no Brasil, já há algum tempo, embora nem sempre aceita ou, notadamente, reconhecida. Não é fácil defender conhecimentos que seguem rota contrária à cultura hegemônica. Isso implica em coragem, determinação e crença em uma outra realidade, mais justa, de aceitação das etnias marginalizadas, possível de ser concretizada a partir de ações e intervenções no campo da ciência, da educação e, também, do processo normativo

social. Alguns estudos realizados contribuem para pensar essas questões a partir de pesquisadores que se voltam para a condição do negro.

Adotando a terminologia ginástica afro-aeróbica, entendida como "o conjunto de exercícios ginásticos que guardam as características especiais da dança negra", Anchieta procurou difundir uma proposta que valorizasse a cultura negra no cenário da educação física. O objetivo maior era "melhorar as aptidões física, emocional, social e intelectual" do praticante, além de

> desenvolver ou despertar no indivíduo o processo de valorização da cultura brasileira, especialmente a de influência africana, integrando-a ao nosso dia-a-dia para fazê-la colaborar no processo educacional (ANCHIETA, 1995, p. 149).

A gestualidade caracterizadora de seu método advém dos movimentos próprios das danças de orixás, o que leva o autor a reflexões no sentido de orientar o leitor acerca das divindades africanas, da história do negro no Brasil, do processo de escravidão e das técnicas corporais identificadoras dessa expressão corporal. Traz exemplos de aulas e exercícios a serem utilizados, além de outras sugestões didáticas no sentido de uma prática efetiva e responsável. Buscou, pela ginástica, a valorização da cultura afro-brasileira em suas raízes negras, em seus ritmos e danças, em sua expressividade, além da promoção da qualidade de vida oferecida por essa prática de atividade física. Tais contribuições perpassaram, também, o setor formal, fazendo com que profissionais da área de educação física utilizassem esse método na formação de professores. Representou, na época (década de 90 do século XX), a valorização da cultura negra no universo da educação física, e foi assimilada e difundida, intensamente, pelo país. Nas falas do autor:

> Ainda queremos ver muita aula de educação física, de ginástica e de dança neste país; queremos ver mais negros nos bancos escolares e nas colações de grau, mais caras pretas na TV, e ouvir mais vozes negras no Congresso Nacional (ANCHIETA, 1995, p. 23).

O termo ginástica afro-aeróbica, a meu ver, surge como forma de se buscar uma melhor infiltração da proposta no cenário da educação física, sobretudo, no sistema não-formal das academias, evitando-se uma nomenclatura, ainda, carregada de estigmas sociais. Tratou-se de um meio utilizado pelo autor para valorizar a cultura africana e o vasto repertório gestual dançante, aliando esta gestualidade à idéia de ginástica, termo já aceito e reconhecido pela educação física. Assim, embora o chamariz da proposta estivesse numa preparação física de forma lúdica, descontraída e motivante, o trabalho realizado por Anchieta trouxe inovações nas formas gestuais predominantes, até então, contribuindo para reduzir os preconceitos existentes, não apenas em relação à cultura afro-brasileira, mas também no que toca a questões de gênero.

Ainda na área de educação física, os estudos de Souza (2001) trazem questões essenciais acerca da cultura afro-brasileira a partir das práticas de batuques – atividades lúdicas de caráter religioso e que envolviam canto, dança e incorporação de divindades africanas, realizadas no século XIX, na cidade de São Sebastião do Rio de Janeiro, bem como os mecanismos de controle emocional dessas práticas negras que conduziram, gradativamente, ao surgimento de atividades artísticas conhecidas por dança afro. O autor aborda o período que antecede o surgimento dos candomblés, tratando os batuques como espécie de sedimentação das práticas religiosas da cultura brasileira. O candomblé é percebido como continuidade das práticas dos batuques e a dança afro como forma de polimento dos gestos primitivos e mecanismo de sublimação do estado de transe, quando

> os diretores-coreógrafos e dançarinos-atores têm permissão para teatralizarem os mitos na medida em que adquirem certos conhecimentos, como os símbolos gestuais que os deuses transmitem através da dança (SOUZA, 2001, p. 147).

Os conteúdos de controle e autocontrole da dança afro, como informa o pesquisador, foram ministrados em cursos e oficinas por profissionais da dança no Brasil. Nesses cursos, os diretores-coreógrafos diferenciavam a dança artesanal (voltada para o sagrado), da dança artística (ligada ao espaço cênico). E explica:

> Os conteúdos dos cursos tinham como objetivo desenvolver técnicas para sublimar os impulsos dos deuses a partir dos símbolos transmitidos nos gestos da dança e traduzi-los em forma de arte [...] (SOUZA, 2001, p. 95).

A inspiração artística seria buscada no próprio contexto sagrado em que ocorriam as danças dos ancestrais para, então, originar a expressão cênica. Há indicativos da realização de cursos de dança afro na Escola Estadual de Danças Maria Olenewa (antiga escola do Teatro Municipal do Rio de Janeiro), bem como em uma universidade no bairro do Encantado (subúrbio do Rio de Janeiro). Assim, os batuques, veiculados pela denominação de dança-afro se fizeram presentes, embora timidamente, na realidade de clubes, academias de ginástica, universidades, associações culturais, casas de estudantes e outras entidades.

Na dimensão da arte, os mitos passam a ser espetacularizados a partir do autocontrole adquirido pelos dançarinos, pois são os humanos e não os orixás a determinarem quando e como acontecerá o jogo cênico ancestral. Essa espetacularização do ritual gera a institucionalização do espaço cênico, que pode ser

o teatro, a sala de aula, entre outros espaços possíveis, fazendo com que haja a orientação das emoções no sentido de inviabilizar o transe ocorrido, nos terreiros de candomblé.

Em continuação, a abordagem educacional da cultura afro-brasileira, mais especificamente na área da dança, ocorre com os estudos desenvolvidos por Santos (2002). A autora trata da dança e de sua relação com a tradição afro-brasileira, bem como da constituição da identidade por meio da arte. Amplia a visão de uma proposta pedagógica em dança no contexto da cultura brasileira a partir do que denominou "proposta pluricultural de dança-arte-educação". Como afirma, "esta proposta de dança-arte-educação mostra a tradição africano-brasileira numa recriação estética pluricultural, assim como explicita a função do artista-educador brasileiro" (SOUZA, 2002, p. 23).

A docente/pesquisadora buscou reconhecer a função do espaço, tanto aquele em que o orixá participa nos terreiros, quanto o que é utilizado pelo indivíduo de forma poética e criativa. Para tanto, considera essencial construir uma experiência artística de dança e cultura por meio da história do movimento corporal do brasileiro, com o estabelecimento de comunicação entre os conhecimentos empírico e científico. É uma possibilidade de interligar a dança a uma filosofia de educação no sentido de pensar num ensino transformador, que prepare as bases de uma nova cultura.

Em se tratando de políticas de inserção da cultura negra no sistema escolar, algumas iniciativas têm sido realizadas no sentido de garantir que a diversidade cultural seja reconhecida, diluindo preconceitos e paradigmas tradicionais. O Ministério da Educação atua, politicamente, no sentido de fazer com que etnias excluídas sejam valorizadas no sistema formal de ensino brasileiro. A Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008, sancionada pelo Presidente Luiz Inácio Lula da Silva, alterou a Lei nº 9.394, de 20 de dezembro de 1996 (modificada pela Lei nº 10.639, de 09 de janeiro de 2003), incluindo, no currículo oficial da rede

de ensino, a obrigatoriedade da temática **História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena**. O conteúdo programático expresso no texto da Lei inclui diversos aspectos da história e da cultura que caracterizam a formação da população brasileira a partir desses dois grupos étnicos, resgatando sua contribuição nas áreas social, econômica e política. Os conteúdos passam a ser tratados, em especial, nas áreas de educação artística e de literatura e história brasileiras. Contudo, entendo que essas reflexões devam permear, de modo geral, as mais diferentes áreas, visto que perpassam conhecimentos presentes em várias disciplinas. A educação física, em consonância com outras áreas do conhecimento, tem muito a contribuir neste processo.

A mudança legal, que não indica, necessariamente, uma transformação legítima, contribui para que avanços possam ser obtidos no tocante ao reconhecimento das diferenças étnico-raciais no sistema educacional. Contudo, tenho ciência das dificuldades de uma ação efetiva da Lei e de seu reconhecimento e valorização pelas pessoas em seu conteúdo moral, sobretudo, num país marcado pela hegemonia branca e pela política externa de branqueamento da raça. Entendo que essa mudança legal soma esforços na luta contra qualquer discriminação racial, cultural e social que possa predominar na escola, potencializando a diversidade e a pluralidade, ensinando que todos devem ser respeitados em suas diferenças.

No sentido de efetivar práticas pedagógicas que possam visualizar outras racionalidades além da ocidental, branca e hegemônica, a investigação da cultura afro-brasileira é colocada como mecanismo de resistência. Isso porque traduz a pluralidade de um povo e a necessidade de reconhecê-lo em sua alteridade, em suas formas diferenciadas de expressar a vida e de se comunicar. Por crer no potencial educativo da cultura afro-brasileira, de valorização da formação humana numa dimensão ampliada que envolva conhecimentos ético-morais e estético-expressivos, justifico o seu trato no contexto educacional.

As investigações realizadas em terreiros de candomblé não ficaram apenas no plano subjetivo, mas tiveram inserção direta na prática pedagógica. Há alguns anos, desenvolvo pesquisas com a cultura afro-brasileira e concretizo experiências no setor formal de ensino, sobretudo, voltadas para a gestualidade dos orixás, bem como para a sua relação com práticas culturais próprias de outras civilizações, a exemplo da grega. Um dos estudos revela semelhanças entre as categorias delineadoras dos rituais dionisíacos e as categorias originárias dos rituais de candomblé, embora os preconceitos cerquem, diretamente, a cultura negra. É nesse sentido que atento para a necessidade de percepção da pluralidade existente, pois "discutir as diferentes culturas é valorizá-las em sua singularidade, em sua potencialidade criadora e reveladora de significados". E, ainda, "é educar não apenas numa ótica instrumental, mas também estético-expressiva, prático-moral, que veja o outro pela alteridade e não apenas por uma 'tolerância indiferente'" (LARA; PARRA-RINALDI, 2006, p. 6).

Ao longo de, aproximadamente, oito anos, trabalhei as danças de orixás como conhecimento da formação superior em educação física, mais especificamente, nas disciplinas Dança e Folclore, Dança, Rítmica e Dança. Esse conteúdo foi desenvolvido como parte da cultura popular brasileira, na Universidade Estadual de Maringá (por cinco anos, e ainda continua a ser trabalhado), no Centro Universitário de Maringá (por quatro anos), e na Universidade Paranaense, na cidade de Umuarama (por três anos), sendo algumas dessas experiências paralelas. Pude, ainda, desenvolver esse conhecimento em cursos de extensão e vivências sobre cultura popular brasileira. Visualizo o potencial educativo desta manifestação cultural e a possibilidade, cada vez maior, de trato com este conhecimento no contexto educacional.

Em meio à docência no ensino superior, observo diferentes comportamentos por parte dos alunos, marcados pelo medo,

interesse, descaso e/ou sátira. Expressões como **lá vem a macumbeira** ou, ainda, **vai começar a macumba**, foram ditas pelos alunos em alguns dos momentos do processo de ensino, carregadas de um tom humorístico que denotava o preconceito em relação a essas práticas culturais. Por vezes, encontrei alunos que se negavam a realizar o gesto arquetípico, ficando apenas a observar a aula.

Contudo, nem só de estigmas era constituída a ação docente. A abordagem dos conhecimentos sobre a cultura afro-brasileira ocorreu, também, por interesse e motivação dos alunos, revelada na curiosidade sobre o candomblé – suas danças, sacrifícios e transe. Quando entrava em questões voltadas ao corpo, à busca de totalidade, aos preconceitos que cercam o negro, à gestualidade mítica e representativa dos orixás, bem como ao contexto de chegada dos negros ao Brasil e sua influência na formação da cultura brasileira, o trato com o conhecimento acontecia de forma envolvente. Paradigmas tradicionais sobre a cultura afro-brasileira passavam a ceder espaço a novos paradigmas, sobretudo, quando os alunos entendiam os motivos que levavam um profissional, por exemplo, o de educação física, a se inserir num tempo-espaço diferente da sala de aula, das quadras, da academia, dos locais recreativos e de lazer.

Percebi, com o tempo, que o enfoque sutil das experiências com este campo teórico aguçava a sensibilidade e o interesse dos alunos, os quais pediam que o tema fosse tratado, discutido e vivenciado em aula. Por outro lado, quando dava ênfase a tais conhecimentos e a seu caráter pedagógico, a motivação para o aprendizado era outro. O receio da abordagem do tema era visível e o interesse pela temática menos ressaltado. Tais fatos conduziram-me a uma ação docente menos direta, num primeiro momento, de modo que a primeira necessidade de estudo partisse dos próprios alunos e de suas inquietações.

A inserção em campo para conhecer, desvendar e analisar representa necessidade premente do ato educativo, seja na escola,

na universidade, nas comunidades populares, nos terreiros de candomblé ou outras comunidades religiosas. Não há como tratar estas questões como apêndices da prática pedagógica. Elas são inerentes a uma atuação de qualidade, dialógica e de potencial transformador. É a realidade sendo lida, percebida, apreendida, avaliada, criticada, no sentido de uma formação intensa, realista e dotada de potencial para a mudança.

O trabalho com danças de orixás, como outro conhecimento a ser trabalhado, deve partir, primeiro, do processo de sensibilização corporal (entendendo o corporal como um todo complexo), marcado pela respiração, pelo estímulo aos sentidos do corpo, pelo reconhecimento de suas partes constituintes, pelo toque, pela massagem, enfim, por experiências corporais que despertem a sensibilidade e o reconhecimento das limitações no sentido de fomentar uma abertura a novos aprendizados. O processo de experimentação, que não se encontra dissociado do processo de sensibilização, é configurado pelas vivências gestuais múltiplas, reveladas por práticas individuais e coletivas surgidas da improvisação, da execução com base num referencial ou tema a ser desenvolvido e das muitas técnicas corporais existentes. A partir de então, o processo de criação é iniciado, caracterizado por um corpo sensibilizado, desperto, alfabetizado para o mundo de movimento, resultando na linguagem corporal a ser comunicada. O processo de criação passa a ser explorado a partir do momento em que o corpo foi potencialmente sensibilizado, desenvolvendo inúmeras experiências corporais.

Buscando um aprendizado que extrapole o simples fazer ou o gesto mecânico para dar sentido/significado à ação educativa, volto-me para práticas comunicativas a partir de temas geradores, de Paulo Freire. Procuro, com isso, romper com a idéia de um corpo que dança e de uma mente que pensa, como se fosse possível separar o homem em partes. Vislumbro o **ser**

humano em sua complexidade globalizante e dialógica, em seu todo ético, estético-expressivo e racional.

Olhar o aprendizado da dança pelo viés dos temas geradores, que Freire (1987) aborda, representa a possibilidade de condução metodológica voltada para um tema que se constitui em vários subtemas a partir do diálogo estabelecido entre os sujeitos de comunicação. Trata-se de romper com uma prática bancária (de mera acumulação de conhecimentos), levando os alunos a intensificarem seu potencial crítico-criativo e a estimularem sua percepção de homem, da realidade, do pensamento e das diferentes linguagens. É um meio de desenvolver os temas principais da vida de quem está sendo alfabetizado, partindo de uma visão crítica da sociedade.

O reconhecimento da realidade do educando ocorre por meio do que é descoberto a partir de conversas, entrevistas e pesquisas utilizadas para captar os aspectos principais de sua vida. Assim, os temas geradores são problematizados e a ação comunicativa concretizada num sentido transformador. A atuação coletiva por meio de uma ação dialógica conduz à problematização da realidade pela colaboração entre os indivíduos, pela organização de suas ações, objetivos, lideranças e tarefas, pela síntese cultural que luta contra as opressões no sentido de uma práxis libertadora.

Pensando na apropriação do método de Freire para o ensino da dança, atento para a necessidade de potencialização de uma visão reflexiva, crítica e voltada para a realidade dos alunos, considerando sua história de vida, sua capacidade de diálogo e interação com o outro. Por entender que o ensino da dança não pode se desvencilhar destas premissas, vejo, neste método, forma importante de abordagem pedagógica. Levando em consideração suas características didáticas (temas-geradores, ação dialógica, libertação e autonomia), o ensino da dança na dimensão da cultura afro-brasileira pode ser organizado da seguinte forma, conforme sugere o Quadro 1.

Parte 1	Abordagem da cultura afro-brasileira e do corpo que dança em terreiros de candomblé (contexto religioso; história dos negros no Brasil: perseguições, aberturas dos terreiros e preconceitos; experiências dos alunos com a religião afro-brasileira; entendimento conceitual sobre danças de orixás; sentido/significado da dança para os membros da religião afro-brasileira).
Parte 2	Utilização de imagens de rituais afro-brasileiros (documentários, filmes) como forma de percepção e análise de elementos básicos da religiosidade, do corpo que dança nos terreiros (gestualidade) e da caracterização dos orixás (vestimenta, formas de dançar, acessórios e mitos).
Parte 3	Organização de discussões em pequenos grupos para a extração de temas-geradores (temas que irão gerar outras discussões). Após, organização de um grande grupo para debate.
Parte 4	Processo de alfabetização corporal (sensibilização). Experiência do gesto arquetípico da movimentação ritual a partir das especificidades de cada orixá (Oxalá, Oxóssi, Xangô, Oxum, Iemanjá, Oxumaré, Obaluaê, Iansã, entre outros).
Parte 5	Processo de diálogo corporal (experimentação com o outro). Troca de experiências gestuais por meio de diferentes formas de realizar as danças dos orixás.
Parte 6	Processo de libertação corporal (criação). Organização do trabalho gestual a partir da exploração do potencial criativo de improvisação e de composição cênica.
Parte 7	Reorganização dos conhecimentos por meio de discussões realizadas nos pequenos grupos (síntese dos trabalhos realizados) em consonância com apresentação de composições.
Parte 8	Avaliação final dos trabalhos.

Quadro 1: Sistematização dos trabalhos com danças de orixás no sistema educacional

O trabalho com a cultura afro-brasileira extrapola o âmbito da sala de aula. Pesquisas podem ser desenvolvidas pelos alunos a partir da inserção em campo, sobretudo,

em locais próprios de realização das manifestações afro-brasileiras, em cidades que contemplem tais espaços rituais. Ao professor, cabe orientar as investigações, levando o aluno a se deparar com outras realidades além das que ele conhece. O estudo de campo, quando possível de ser realizado, pode acontecer por meio de observações, entrevistas, análise das festas abertas ao público ou outras técnicas de coleta que auxiliem o estudante a melhor perceber o contexto da religiosidade afro-brasileira. Tal encaminhamento torna efetivo o ato educativo, à medida que o próprio aluno percebe, mais diretamente, a possibilidade de transposição do ritual ao educacional.

A gestualidade específica dos orixás é facilmente apreendida da observação de imagens das festas no candomblé. A associação entre investigação teórica, gestualidade observada e experimentação da movimentação (captada de imagens ou da inserção em campo) conduz a um ensino capaz de levar os alunos a muitas apreensões. As formas gestuais são variadas e, portanto, cabe ao professor priorizar aquelas consideradas essenciais, bem como o tempo destinado a cada fase do processo educativo.

As técnicas utilizadas para o ensino desse conhecimento podem ser muitas, sendo a música um estímulo importante para a criação de um espaço propício ao aprendizado. Percussão (som eletrônico ou produzido em sala), ritmos africanos ou fontes sonoras que contribuam com a experimentação da gestualidade afro-brasileira podem ser explorados. Uma única gestualidade representativa de cada orixá pode ser experimentada a partir dos encaminhamentos docentes, e, após vários estímulos, os próprios alunos passariam a reconher e realizar outras formas de movimento. O Quadro 2 sintetiza algumas características dos orixás, já apresentadas, e exemplos de sua gestualidade representativa, objetivando facilitar a visualização pelo professor.

Orixá	Características	Gestualidade
Ogum	Orixá guerreiro, forte, combatente e ligado ao ferro. Suas cores são o azul escuro e o verde.	Dança com gestos de guerreiro mostrando sua espada, simulando, por vezes, o combate em guerra.
Oxossi	Rei da mata, da floresta e caçador. Porta arco e flecha, seu acessório simbólico. Sua cor é o verde.	Dança simulando os gestos do caçador, movimentando arco e flecha para direções variadas, como se estivesse em constante procura da presa.
Xangô	É rei da cidade africana de Oió, senhor do fogo, do trovão, guerreiro corajoso e viril. É, ainda, tido como rei da mata, da floresta, e caçador. Vermelho e branco são suas cores. Seu símbolo é o oxé – machado de dupla face.	Dança de forma rápida e frenética, saltitando e batendo, por vezes, o machado ou empunhando-o para o alto. Em alguns momentos, joga pedras de fogo contra a terra.
Oxumaré	Orixá que representa o arco-íris, cuja função é levar até o céu a água dos lagos ou do mar e, com ela, alimentar as nuvens. É o intermediário entre o céu e a terra. Sua cor é o azul.	Dança mostrando, alternadamente, o céu e a terra, e traz na mão uma serpente de ferro. Simula, por meio de ondulações com os braços, a movimentação da serpente. Joga-se ao chão, arrasta-se e dá o bote, saltitando numa perna só e movendo os braços para o alto.
Iansã	Orixá feminino, guerreiro, associado aos ventos e à tempestade. Tem como emblemas um rabo de cavalo (eruexim) e dois chifres de boi amarrados na cintura. Porta espada e usa na cabeça uma coroa bordada com franjas que caem sob o rosto. Suas cores são rosa ou vermelho.	Dança de forma lenta ou intempestiva, movimentando os braços e saltitando, sendo o próprio vento.
Iemanjá	Orixá feminino ligado às águas salgadas do mar. Protetora dos pescadores e mãe. Porta leque redondo (abebé) e espada. Usa, na cabeça, diadema com franjas que caem sob o rosto. Sua cor é o azul.	Dança como se estivesse abrindo o mar para passar, com movimentos sincronizados de braços e pernas.
Oxum	Deusa das águas doces (rios, cascatas, fontes), sendo orixá do amor e da fecundidade. Sua cor é o amarelo ouro. Porta abebé redondo e usa coroa com franjas que caem sob seu rosto. É vaidosa, gosta de perfumes, flores e jóias.	Dança, por vezes, olhando-se no espelho e penteando os cabelos. Lava-se no rio jogando água em seu corpo com as duas mãos, e movimenta sua saia, imitando as águas em seu curso.
Obaluaê	Orixá masculino relacionado às doenças de pele e enfermidades, tendo o corpo coberto de palha e o rosto escondido pelas franjas de um capuz. Está vinculado à terra.	Dança com vassourinha (xaxará) apoiada no antebraço que movimenta rente ao corpo, varrendo as doenças, as impurezas e os males sobrenaturais. Os passos simbolizam os sofrimentos, as coceiras e os tremores de febre.
Oxalá	Ligado à criação, à sabedoria. Apresenta-se em duas formas: Oxaguiã (Oxalá novo) e Oxalufã (Oxalá velho). Sua cor é o branco.	Oxalufã – dança apoiado no opaxorô (cajado), curvando-se excessivamente, com pernas flexionadas e movimentação bastante lenta. Oxaguiã – dança altivo, imponente, com porte guerreiro e movimentando sua espada.

Quadro 2: Características dos orixás e gestualidade específica

A gestualidade própria de cada orixá encontra-se relacionada às suas características. Daí a importância de associá-las para trazer a expressividade necessária às experimentações e, após, ao processo de criação. O professor, em conjunto com os alunos, faz a leitura do corpo que dança no terreiro de candomblé, transpondo as imagens para as experimentações em sala. Cada aluno pode, ainda, sugerir aos demais uma movimentação extraída da documentação imagética (documentários, filmes, fotografias, outros), de modo que todos experimentem diferentes ações. Cabe ao professor indicar formas gestuais, quando necessário, e orientar o processo de reflexões, descobertas e apropriação do gesto arquetípico.

Embora tenha focado o tempo-espaço dos terreiros de candomblé, é importante que os alunos tomem consciência de que não é apenas neste local que as danças de orixás podem ser encontradas, já que elas integram, também, o universo da cultura popular brasileira. Há comunidades que incluem as danças de orixás em seu repertório gestual e coreográfico, a exemplo do maracatu – manifestação afro-brasileira de representação da corte africana por meio de canto, batuque e dança – sendo comum em cidades como Recife e Olinda-PE. Trabalhos artísticos baseados nas danças de orixás, criados pelos próprios pais-de-santo para apresentações junto à sociedade, também podem ser observados. Há, ainda, grupos, no Brasil, que trabalham artisticamente estas danças em nível profissional, como o Balé Folclórico da Bahia, em Salvador, que encena, em palco, a raspagem da cabeça na iniciação, as pinturas do corpo, a homenagem a Exu e as danças de orixás.

A dança afro, como é denominada a dança de origem africana com expressão artística, trabalhada em cursos ou como disciplina em universidades, explora o lado ritual da cultura negra, acrescentando o elemento artístico e excluindo o transe. Contudo, cabe lembrar que a dança trabalhada objetivando

meramente o movimento (reprodução dos gestos dos orixás) descaracteriza a grandiosidade de seu processo histórico, de apreensão dos mitos de cada orixá, de suas peculiaridades, personalidades e feitos heróicos. É necessário percorrer a trajetória de compreensão dos mitos e do sagrado, da condição do negro e de seu corpo, paralelo à condição gestual. Com base nesses exemplos, entre outros que poderia citar, é possível afirmar que não é incomum a transposição do cenário ritual afro-brasileiro para outros espaços, como os palcos brasileiros (teatro, dança, ruas, escolas e outros). Apenas as iniciativas carecem, por vezes, de incentivo e divulgação.

Nas aulas de educação física, de arte, ou em qualquer outro espaço possível, a dança se coloca como conhecimento relevante da cultura negra, visto que o africano (ou o afro-brasileiro) insere-se numa outra racionalidade em que corpo, gestualidade, razão e sentimentos integram o todo complexo que é o humano. Dança é cotidiano, trabalho, festa, lazer, celebração, e está presente em todos os momentos da vida desses povos. Daí este conhecimento – expressão dos sujeitos em sua pluralidade gestual – constituir-se num dos referenciais importantes da cultura de movimento de que trata a educação física.

Considerações finais

Pesquisando, sentindo, dançando, festejando, transcendendo, sem fugir a estas experiências, mas possibilitando a interação com elas e a partir delas, busco, nesse momento, perspectivar, ou seja, visualizar o panorama configurado até então e analisá-lo, refleti-lo, redimensioná-lo. Contudo, perspectivar não significa apenas retirar-me do cenário configurado e delinear o foco de estudo como percebido. Significa ir além, traçar expectativas, direções, proposições.

O estudo dos rituais de candomblé levou-me a pensar nos conflitos, nas divergências, nas teologias e na apropriação do conhecimento em cada terreiro. Senti-me confusa e, ao mesmo tempo, impotente frente a tantas revelações. A cada momento, a cada novidade acrescentada pelos sujeitos da pesquisa, a cada entrevista, era impulsionada a revisões constantes dos saberes produzidos até então. Por mais que primasse pela sistematização de um trabalho que pudesse elucidar parte do mundo da gestualidade nos terreiros de candomblé e que lançasse olhares para o trato com esse conhecimento na dimensão educacional, as particularidades dificultavam uma abordagem geral. Isso porque as idéias poderiam corresponder à filosofia de um determinado terreiro e literatura, diferenciando-se, em muitos aspectos, de outras filosofias e compreensões.

Nesse sentido, é preciso expor minhas limitações face à diversidade religiosa encontrada nos terreiros de candomblé e evidenciada, de certa forma, na literatura utilizada neste estudo. Senti a complexidade e, por mais que tenha buscado abarcá-la, isso não foi possível. Mas algo me parece positivo. Não estou desavisada dessa diversidade e da existência de outras tantas

realidades além das que foram aqui configuradas. Fica o convite para explorá-las, conhecê-las, pesquisá-las.

Ao longo do estudo, analisei a dança a partir dos referenciais de sagrado e profano, buscando a tensão permanente e criadora entre estes elementos. Ingressei nos tempos-espaços dos rituais de candomblé e passei à percepção da atualização do modelo mítico por meio da dança, o que me trouxe configurações interessantes desse universo. Discuti sagrado e profano, rito e mito, religião afro-brasileira, festas nos terreiros, danças de orixás no setor educacional, enfim.

Muitas coisas me levam a visualizar a dança de candomblé como sagrada. Entendo que a dança não constitui elemento hegemônico dos rituais, mas compartilha essa importância com os demais elementos que compõem o sistema de crenças, como o canto, as vestimentas e as comidas. Vendo-a, separadamente, talvez não pudesse afirmar que se trata de dança sagrada, pois o tempo-espaço seria outro. Entretanto, a dança nos rituais de candomblé que analisei neste estudo, pelo seu caráter, é compreendida como sagrada. Sua capacidade de levar os seres humanos a tempos e espaços diferenciados parece ser evidente. O sagrado é manifesto e com ele toda a intenção utilitarista se desvanece. Tem-se a valorização do humano, das suas necessidades; a permissão da loucura proibida, a manifestação do **eu** subjugado.

É difícil pensar numa vivência profana num ritual de candomblé, porque tudo é envolvente e projeta não apenas os filhos e filhas-de-santo para tempos-espaços diferenciados, mas todos os que se encontram na festa e dela participam. É claro que alguns acessórios da contemporaneidade presentes no espaço sagrado, como ventiladores, filmadoras, máquinas fotográficas, por exemplo, faz pensar na contrariedade necessária. Mas, de modo geral, o sagrado é realmente uma força poderosa. O respeito pela natureza, pelo ser humano, pelos mais velhos e mais sábios é algo fascinante.

Visualizar a dança como profana ou imaginar que o ser dançante (filho ou filha-de-santo) esteja dançando de forma profana é algo difícil, pois se o tempo-espaço mítico já é suficiente para projetá-lo a experiências não cotidianas, quem dera o conjunto de canto, ritmo dos atabaques, vestimenta e a própria liturgia de evocação dos orixás. É uma relação densa. Mesmo sendo a dança a forma de levar os sujeitos ao transe, aliada às histórias míticas que são revividas pelo canto e ritmo dos atabaques, entendo que a profanação pelo ser que dança não é impossível.

A vivência mítica, sagrada, nos rituais de candomblé, concretiza-se tanto pelo ser que dança, ou seja, pelos adeptos da religião, quanto pelos que apreciam a festa. Há uma troca de experiências, de vivências e gestualidades. O ser é expresso na dança e pela dança, em sua linguagem gestual, em sua gesticulação mítica, nos olhos que pensam e se fecham, na expressão rude da face, nos gritos que emanam do ser, nos gemidos e grunhidos característicos de cada orixá, de cada pessoa. A transcendência é evidenciada no ser dançante e o transe é manifestado apenas por alguns filhos-de-santo. Nem todos experimentam essa elevação máxima, essa expressão totalizante em sua plenitude.

Ao entrar no tempo-espaço ritual e observar o transe, passo de uma concepção abstrata e imaginária que a teoria incute para o ingresso no campo da percepção, da experiência, do vivido, propriamente dito. Visualizo o grau máximo da transcendência a partir do transe e a materialização de um arcabouço teórico, o que enriquece as investigações. O transe é o momento em que a materialidade espiritual e o espírito corpóreo retratam a unidade existencial e concretizam a busca, o encontro de si mesmo, que muitos de nós ansiamos conquistar, independente de ser pela via religiosa. Embora não experienciando o transe, pude senti-lo presente e visualizá-lo no outro, em suas alterações corporais, em seu gestual dançante, em suas expressões verbais. É a exemplificação visível e totalizante do

ser, importante para a compreensão de uma educação física que busca a unidade humana e o rompimento com as dicotomias, já que o meramente conceitual e interpretativo cede espaço ao observável e palpável.

O estudo sobre a dança no terreiro permitiu a observação das lendas cantadas e expressas pelo gestual, quando os orixás são personificados. Vi Obaluaê coçando-se, devido às doenças de pele e atirando-se ao chão em momento máximo de sua gestualidade; Oxum dançando com movimentos graciosos e admirando-se em espelhos; Oxóssi em suas caçadas com arco e flecha; Oxumaré arrastando-se como serpente e realizando o bote; Xangô com sua imponência real e machado de duas faces, entre outros. São representações da natureza, de animais totêmicos, de reis e heróis divinizadores que encontram, no ser dançante, a concretização de seus anseios; o rememorar de seus modelos.

Numa festa de candomblé, o tempo profano e o espaço geográfico são transpostos pelo tempo-espaço mítico, em que o potencial do sagrado é recarregado para proporcionar revigoramento coletivo. As águas agitadas e calmas, as espadas que cortam o ar, as flechas atiradas, as tempestades e trovões, são representações que levam a instaurar o ingresso nesse mundo. Cada elemento tem seu papel fundamental. O canto, a dança, a vestimenta, a comida, as plantas, os animais formam um círculo de relações, de interdependência, de mistério envolvente.

Os modelos míticos, mais precisamente, os orixás, são atualizados, ou seja, repetidos na dança a partir de conhecimentos adquiridos durante um processo lento e gradativo. A aprendizagem da dança, da liturgia ritual, do canto, da batida dos atabaques não cessa, concretizando-se desde o ingresso na religião, passagem pelos rituais iniciatórios e obrigações, até o posto de pai ou mãe-de-santo. Tal rigor no acesso aos ensinamentos do ritual, embora ocorram exceções, faz com que os modelos exemplares sejam transmitidos de pai

para filho, de mais graduados para menos graduados, sem que deturpações venham a integrar os conhecimentos pertinentes ao ritual. Os orixás são revividos, atualizados nessa sociedade pelas mesmas lendas, gestos exemplares, necessidades de consagração e representação arquetipal. Muda-se o **toque**, a vivência de certas lendas e, consequentemente, a dança a representar os orixás a partir do momento em que falo de diferentes nações ou terreiros. Contudo, o gestual característico da representação de histórias míticas continua tendo como foco a unidade existencial, o humano e o sobre-humano, a comunicação com forças e a representação dessas forças, sendo o canal para a alquimia necessária.

O sagrado, pela dança, evidencia o clima relacional do ser humano com o outro (Deus, deuses, natureza, ancestralidade). É plenitude, totalidade do ser, e estabelece o diálogo na dualidade. É eu-tu, ao contrário do profano eu-isso, quando o outro é objeto, coisa utilizável. Significa a plenitude do humano: corpo espiritual, espírito corpóreo; perda do eu para a conquista do si mesmo. Manifesta a exuberância de ser pleno em suas relações com a natureza, com a ancestralidade, com os modelos exemplares. Proporciona o ser indivíduo indiviso, manifestado pela hierofania, ou seja, pela revelação do sagrado e ingresso no período criador.

Esse sagrado a que me refiro pode levar os indivíduos a estabelecerem novas relações com o mundo. Não se concretiza apenas na individualidade de cada ser ou na sua religiosidade, mas pode ser expandido para uma prática coletiva e ingressar em outros terrenos como, por exemplo, o educacional. Seria uma tentativa de concretizar o (re)nascer do humano, aviltado pela profanação existencial, e despertar possibilidades de renovação, descobertas e novas interações.

As reflexões efetuadas possibilitaram configurar o cenário da dança a partir do sagrado, do mito e do ritual, o que foi suficiente para a concretização das necessidades investigativas.

Contudo, se parasse nessas configurações, nem todos poderiam perceber o que já percebi, sentir o que já senti, vivenciar o que já vivenciei e ter as certezas momentâneas que já tive com relação à transposição dessas danças do tempo-espaço ritual ao tempo-espaço educacional.

Preparado esse terreno inicial, é possível pensar no ensino da dança e contribuir para que as pessoas busquem, pelo corpo, dentre outras coisas, a revelação do sagrado e de sua dimensão existencial. Mas será que tais discussões restringem-se, apenas, a determinadas áreas do conhecimento, ou será que podem fazer parte do compromisso de cada educador para com a área em que atua? Será que elas não devem constituir parte do compromisso político do profissional de educação física para com seus alunos? Será que textos arquetípicos somente devem fazer parte do universo de alunos da filosofia, da psicologia e pedagogia? Não devemos, como profissionais de educação física, possibilitar aos nossos alunos conhecimentos que os levem a pensar no sagrado, no comportamento mítico, na alteridade, nas várias formas de expressão cultural?

O ensino da dança passa por essa necessidade de resgate do sagrado na educação, pela relação eu-tu em constante interação com o eu-isso. Qualquer dança, qualquer modalidade, quaisquer tempos e espaços onde ela seja ensinada devem ter presentes a dialogicidade sagrado-profano. Dentro dessas considerações, incluem-se, sobretudo, as danças dos rituais de candomblé.

Independente do sistema formal, a educação existe. Visualizando-a como meio de formação e desenvolvimento ético-moral e estético-expressivo do humano que leve ao desenvolvimento da autonomia e capacidade crítica, volto-me para sua dimensão cultural, religiosa, intelectual e corporal. O trabalho com danças que resgatem a cultura afro-brasileira, os orixás e suas lendas, somente pode ser concretizado a partir de uma compreensão que tenha por base o sagrado na educação, não puramente, mas dialogando com o profano. A valorização

do humano, da relação das pessoas com outros indivíduos não apenas pelo caráter utilitarista, mas pela necessidade de vivência do outro, de correspondência mútua, constitui, a meu ver, a base para qualquer trabalho educacional e, portanto, para qualquer trabalho com dança.

No setor educacional, há uma tendência em se resgatar muito do que foi perdido ou fazer surgir o que nunca existiu. Não se trata de trazer à tona a disciplina de religião às escolas e universidades, mas, sim, um pouco do humano camuflado. Penso na educação em suas inúmeras possibilidades de manifestação na sociedade, como, por exemplo, nos ensinamentos familiares, na aprendizagem religiosa, na construção dos valores, nas relações sociais e no sistema de ensino. Busco um equilíbrio que permita transitar pelos aspectos do humano e do trans-humano, do cientista e do poeta, do filósofo e das pessoas ditas menos sábias.

Não se trata de uma tarefa fácil, mas desafios fazem parte de toda existência humana e, certamente, representam um estímulo a mais, algo que dá às coisas um sentido diferenciado e, aos olhos, um brilho de querer. Assim, falar de dança em rituais de candomblé e de sua transposição para o setor educacional representa um pouco desse querer. Contudo, essa abordagem não se faz pretensiosa e, nem tampouco, busca uma paixão generalizada. Apenas se permitiu ser e, como tal, busca o paradoxal, as contradições.

Independente do trabalho com dança da cultura negra ser de expressão artística (como a dança afro), ter um caráter folclórico ou, ainda, representação rústica com enfoque religioso, a passagem pelos terreiros de candomblé é inevitável a qualquer pesquisador, docente ou dançarino que queira uma aproximação efetiva com a realidade. Os terreiros não representam apenas um espaço de manifestação religiosa, mítica, mas constituem, ainda, um laboratório de pesquisas primordial às construções, um irradiador de idéias e de conhecimentos.

A visualização do universo cultural afro-brasileiro do candomblé, em maior ou menor amplitude, permitiu focalizar possibilidades de transposição religiosa para outros setores, como o da educação. Contudo, não busco trazer um método de trabalho, mas apontar intenções, aqui denominadas de rito-educacionais. Isto porque vislumbro a relevância de um contato direto com as danças de orixás em terreiros de candomblé, bem como a utilização dessas observações, aprendizados e experiências na ação docente.

Como área pedagógica que tematiza elementos da cultura de movimento humano, a educação física busca o trabalho com dança, esporte, ginástica, jogo, lazer e outros conhecimentos. Posso vislumbrar a dança, independente de onde venha a acontecer, como possibilidade de vivência enfática do corpo, desse todo complexo e multicultural.

O estudo das danças de orixás instiga a reflexões acerca da transposição dessas danças para outros espaços dançantes que não sejam os específicos dos rituais de candomblé. Tais idéias podem ser concretizadas a partir de danças realizadas nas aulas de educação física, nos grupos, nas academias, nos espaços informais, permitindo o ingresso no mundo mítico, na mitologia de reis e heróis divinizadores, no mistério, no universo estético e intuitivo. No entanto, o interessante é que tal estudo leva-me, também, a reflexões acerca de nossa condição de educadores, de fomentadores de conhecimentos sobre culturas diversificadas, contribuindo para a diluição de preconceitos e discriminações no tocante às práticas rituais integrantes de nossa sociedade. Atenta, ainda, para a grandiosidade de manifestações corpóreas que não impõem idade, sexo, raça, credo ou cor, e que podem contribuir para que os indivíduos se voltem para a vivência de sua corporeidade, de suas crenças, de seus mitos, tão camuflados na atualidade.

Não penso em uma prática docente e discente puramente sagrada, mas numa ação pedagógica em que profano e sagrado

possam estar presentes, relacionando-se, mas, sobretudo, conservando suas tensões. Assim, independente dos meios utilizados para essa busca (dança, teatro, religião, poesia, educação), seria fundamental estar disposto a perceber tais relações. Creio nessa possibilidade, como alguns pesquisadores creram, e buscarei ousar, como ousaram.

Assistindo as danças nos rituais de candomblé, começo a viajar e, transitando por outros tempos e espaços, trago alguns apontamentos. Tive a convicção momentânea de que a indagação: **O que as danças do candomblé teriam a ver com a educação física?** não ficaria sem respostas, embora dinâmicas, e que somente certa displicência poderia tornar imperceptível tal relação.

Essas imagens possibilitaram visualizar vários estudos na área, dentre os quais estariam as dinâmicas de movimento (peso, tempo, espaço e fluência), os problemas de coluna pela acentuação da posição baixa nas danças, os excessos cometidos em transe, a construção coreográfica do ritual, a vivência da unidade pela transcendência, a corporeidade do ser dançante, o movimento humano em sua plenitude, enfim. Ou, até mesmo, mais especificamente falando, as danças de orixás trabalhadas em escolas e universidades. É claro que não com o potencial religioso que assumem nos rituais, mas com os mesmos gestos exemplares dos deuses.

A literatura brasileira encontra-se impregnada de elementos da cultura afro. Em relação a materiais didáticos, alguns livros procuram situar os alunos frente a diferentes culturas, principalmente as consideradas minoritárias, como, por exemplo, o livro *Mundo vasto mundo*, de Borges (1988). Essa literatura, destinada ao ensino fundamental na área de Estudos Sociais, traz histórias sobre a origem do mundo pela compreensão do indígena, do negro, do cristão e da ciência, numa linguagem apropriada ao universo infantil. Enfoca o processo de escravidão a partir da temática **Negro sim! Escravo, não!**, comentando sobre a necessidade dos negros de realizar

as antigas rezas, danças e festas. São citados o candomblé, a capoeira, a festa de Iemanjá e a umbanda.

O profissional de educação física, como educador e instigador de inúmeras experiências que atingem o campo gestual, pode viabilizar as mais variadas interações e discussões acerca do corpo e sua representação nas diferentes manifestações culturais brasileiras. A corporeidade do negro – marcada por sua história na África e no Brasil – e sua mitologia é mais uma das formas de ampliar o olhar sobre a dança.

Muito se fala em trazer para a escola o universo gestual dos alunos, o seu mundo, as suas necessidades. Assim, será que a escola está realmente proporcionando essa interação? Será que muitos dos alunos que frequentam o candomblé, a umbanda e/ou o espiritismo têm espaço no contexto escolar para manifestarem as suas experiências, as suas crenças, ou nem mesmo podem revelar esse universo sob pena de serem discriminados e rejeitados nas relações sociais? Por que essas pessoas se escondem, camuflando a sua vivência cultural e religiosa? Por que recriminam seus corpos?

Assim, é preciso desfigurar todas as convenções para que possamos criar novas configurações. Torna-se necessário aproximar a escola, a universidade e a sociedade do universo vivido por muitas pessoas. É preciso desmistificar para mitificar, para permitir que os indivíduos se dêem o direito de expressar vivências que escapem ao convencional e tenham direito de fazê-lo com liberdade.

A possibilidade de interação de conhecimentos específicos com abordagens diversas enriquece, sobremaneira, qualquer pesquisa. Poderia dizer que se trata de uma prática fundamental e necessária. Pensando nisso, busco a apropriação de elementos que dêem subsídios para o trabalho com dança. Foi o que fiz com a apropriação do método de alfabetização de adultos, de Paulo Freire, em minhas incursões didáticas, utilizando as danças de orixás como tema-gerador a partir das experiências

docentes realizadas com alunos de curso superior. Tais danças podem ser configuradas como conhecimentos educacionais ricos em elementos gestuais, mitologia e coletividade, capazes de ampliar a capacidade perceptiva dos alunos e permitir a abertura a universos culturais diferenciados. Pude experienciar essa possibilidade e creio ter tocado alguns dos educandos para a abertura a outras culturas. Incito sem oprimir, construo sem distorcer e sinto sem exceder.

Não é minha intenção enquadrar o estudo realizado em uma finalidade para a educação física ou qualquer outra área. Penso em âmbito maior. Visualizo a dança pela questão educacional (formal e informal) e também cultural. O desconhecimento das manifestações culturais africanas no Brasil leva à manutenção e veiculação de uma hegemonia dominante e das verdades que dissemina. É como se ficássemos limitados a uma cor, a um sabor, a uma única sensação. As diferentes culturas estão aí. Basta estar apto a senti-las e empenhados em oportunizar às pessoas o maior número de possibilidades de reconhecimento e apreensão.

Muito da gestualidade dançante do candomblé não é nada diferente de certas danças que visualizo na sociedade, dentre as quais, as folclóricas, e que são aceitas socialmente. Muda o sentido, o significado, a configuração do tempo-espaço mítico, mas a essência e os modelos exemplares continuam sendo os mesmos. Assim, por que não abrirmos espaço para um aspecto interessante de nossa cultura que busca, mesmo sufocada, tangenciar o sagrado? Por que não oportunizar o contato com o conhecimento construído por diferentes culturas e que fazem parte do cenário brasileiro? Por que não nos permitirmos visualizar diferentes formas de linguagem, de expressão estética, de corporeidades (adolescentes/jovens, adultos e idosos/brancos/negros) numa mesma simbiose?

Não imponho propostas nem levanto espadas. Ficam as intenções... rituais, educacionais, reflexões que emergem,

repentinamente. Que o educacional possa se relacionar com o ritual, com o sagrado e se aproxime do humano, da mitologia de reis e heróis divinizadores por meio da dança. Que ele possa conciliar o racional com as necessidades de ingresso nos tempos-espaços do mistério, da magia, do ser-não-ser.

Estou convencida da grandiosidade de fugir ao que nos aprisiona, ao que nos quer moldar. Quero a liberdade, mas também sei que ela tem um preço. Arriscarei. Ficam os contrastes da festa, a beleza, o temor, a perplexidade, a admiração, a curiosidade, a vontade [...] O filme vai passando, vagarosamente, a cada momento em que quero reconstruí-lo. É dinâmico, sedutor.

Referências

ALVES, Rubem. *O que é religião*. São Paulo: Brasiliense, 1981.

AMADO, Jorge. *Jubiabá*. Rio de Janeiro: Record, 1983. (Ficção brasileira).

ANCHIETA, José. *Ginástica afro-aeróbica*. Rio de Janeiro: Shape, 1995.

ANTONACCI, Maria Antonieta. Corpos negros: desafiando verdades. In: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

BASTIDE, Roger. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973.

_____. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BASTOS, Abguar. *Os cultos mágico-religiosos no Brasil*. São Paulo: Hucitec, 1979.

BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás*: um estudo sobre a experiência religiosa do candomblé. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

BORGES, Geruza Helena. *Mundo vasto mundo*. São Paulo: FTD, 1988. Livro didático.

BRASIL. Lei nº 11.645, de 10 de março de 2008. Estabelece a obrigatoriedade da temática História e Cultura Afro-Brasileira e Indígena no currículo oficial da rede de ensino. Brasília, DF, 2008.

BUBER, Martin. *Eu e tu*. São Paulo: Cortez-Moraes, 1979.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, 1988.

CAMPBELL, Joseph; MOYERS, Bill. *O poder do mito*. São Paulo: Palas Athena, 1996.

CARMO, João Clodomiro do. *O que é candomblé*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CARNEIRO, Edison. *Religiões negras e negros bantos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CASSIRER, Ernst. *Antropologia filosófica*: ensaio sobre o homem; introdução a uma filosofia da cultura humana. São Paulo: Mestre Jou, 1972.

DANTAS, Beatriz Góis. Pureza e poder no mundo dos candomblés. In: MARCONDES DE MOURA, Carlos Eugênio (Org.). *Candomblé*: desvendando identidades. São Paulo: EMW, 1987.

ELIADE, Mircea. O prestígio do mito cosmogônico. *Diógenes,* Brasília, DF, n. 6-7, p. 5-16, 1984.

_____. *Mitos, sonhos e mistérios*. Lisboa: Edições 70, 1989.

_____. *Mito do eterno retorno*: cosmo e história. São Paulo: Mercuryo, 1992.

_____. *O sagrado e o profano*: a essência das religiões. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

FISHER, Ernst. *A necessidade da arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1983.

FONSECA, Dagoberto. Corpos afro-brasileiros: territórios do estigma. In: BUENO, Maria Lucia; CASTRO, Ana Lúcia (Org.). *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

FREIRE, Paulo. *Pedagogia do oprimido.* Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

FREUD, Sigmund. O mal estar na civilização. In: OBRAS completas. Rio de Janeiro: Imago, 1974. v. 31.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

GUSDORF, Georges. *Mito e metafísica*. São Paulo: Convívio, 1979.

HOBSBAWN, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*: o jogo como elemento da cultura. 5. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

LARA, Larissa Michelle; PARRA-RINALDI, Ieda Barbosa. Dos rituais dionisíacos aos rituais de candomblé: o corpo que dança. *The FIEP Bulletin*, Foz do Iguaçu, v. 76, p. 477-80, 2006.

LODY, Raul. *O povo do santo*: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

_____. *Candomblé*: religião e resistência cultural. São Paulo: Ática, 1987.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Umbanda*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991.

MATALLO JÚNIOR, Heitor. Mito, metafísica, ciência e verdade. In: CARVALHO, Maria C. M. de. *Construindo o saber*: metodologia científica, fundamentos e técnicas. 4. ed. Campinas, SP: Papirus, 1995. p. 29-38.

OSSONA, Paulina. *A educação pela dança*. São Paulo: Summus, 1988.

PIETROCOLLA, Luci Gati. *O que todo cidadão precisa saber sobre sociedade de consumo*. São Paulo: Global, 1986.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.

RAMOS, Arthur. *As culturas negras no novo mundo*. 2. ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1946.

RANGER, Terence. A invenção da tradição na África colonial. In: HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. p. 219-69.

RIBEIRO JÚNIOR, Jorge Cláudio. *A festa do povo*: pedagogia da resistência. Petrópolis, RJ: Vozes, 1982.

RIBEIRO, José. *Cerimônias da umbanda e do candomblé*. Rio de Janeiro: Eco, [19--].

ROCHA, Everardo. *O que é mito*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização*: do pensamento único à consciência universal. 12. ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. *Corpo e ancestralidade*: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação. Salvador: EDUFBA, 2002.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte*: Pàdè, Àsèsè e o culto Ègun na Bahia. Petrópolis, RJ: Vozes, 1976.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da metrópole*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.

SOUZA, Edilson Fernandes de. *Representações sociais da cultura negra através da dança e de seus atores*. 1995. Dissertação (Mestrado)-Universidade Gama Filho, Rio de Janeiro, 1995.

_____. *Entre o fogo e o vento*: as práticas de batuques e o controle das emoções. Recife: UFPE, 2001.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás.* São Paulo: Corrupio, 1985.



Larissa Michelle Lara (1973), natural de Terra Boa-Paraná, graduou-se em Educação Física pela Universidade Estadual de Maringá (1995). Iniciou sua carreira docente com educação física escolar, em 1996, atuando nas séries iniciais do ensino fundamental. No ano seguinte, ingressou no Programa de Pós-Graduação (Mestrado) da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas, concluindo o curso em 1999, com investigações sobre danças em terreiros de candomblé. Em 2000, iniciou sua carreira de professora do ensino superior, e os estudos junto ao Programa de Pós-Graduação (Doutorado) da Faculdade de Educação da UNICAMP, finalizados, em 2004, com pesquisa sobre o sentido ético-estético do corpo na cultura popular. Em 2003, integrou o corpo docente do Departamento de Educação Física da UEM e, em 2007, o Programa de Pós-Graduação em Educação Física (Mestrado). É líder do Grupo de Pesquisa Corpo, Cultura e Ludicidade, do DEF/UEM/CNPq, e membro do Grupo de Estudos em Filosofia, Modernidade e Educação – GEFIME/UNICAMP. É autora do livro "*Danças da cultura popular brasileira: dimensões pedagógicas*", publicado pela EDUEM (2008). Suas pesquisas voltam-se para os estudos socioculturais e pedagógicos em Educação Física, por meio da investigação de fenômenos da cultura de movimento a partir do viés das ciências humanas e sociais, tendo como enfoques: o corpo (dimensão filosófico-antropológica), a cultura popular (danças, atores sociais, caracterização), as manifestações corporais (jogos, brincadeiras, danças e ginásticas) e a educação física (dimensão educacional).

A incursão pelos terreiros de candomblé constitui-se em um cabedal precioso de informações sobre o campo da cultura afro-brasileira e, ainda, um laboratório para a transposição crítica e consciente das práticas rituais ao setor educacional, no sentido de despertar o humano para formas de conhecimento que, embora camufladas na sociedade atual, não perderam sua dimensão política e ético-estética.

ISBN 978-85-7628-143-6