

CANDOMBLÉ E BATUQUE: ABORDAGENS A PARTIR DA PERFORMANCE RITUAL

Débora Bresolin BREGOLIN¹

Carina Monteiro DIAS²

Rafael José dos SANTOS³

RESUMO

Este artigo pretende ser uma primeira aproximação entre as contribuições da antropologia da performance de Victor Turner e a perspectiva de performance que fundamenta os estudos de Paul Zumthor acerca da poesia oral. Para isso, recorreremos a duas etnografias em contextos rituais nos quais a corporeidade, a dança, o canto e o ritmo cumprem papéis fundamentais: uma festa de Candomblé outra de Batuque, variante rio-grandense do sul do culto aos orixás.

PALAVRAS-CHAVE:

Performance; Ritual; Candomblé; Batuque.

ABSTRACT

This article intends to be a first attempt of convergence between the contributions of the Anthropology of Performance of Victor Turner and the perspective of performance that bases the studies of Paul Zumthor on the oral poetry. One has recourse to two ethnographies in ritual contexts in which corporality, dance, singing and rhythm fulfill fundamental roles: Candomblé and Batuque, two similar Afro-Brazilian religions.

KEYWORDS:

Performance; Ritual; Candomblé; Batuque.

I INTRODUÇÃO.

Os lugares onde um texto se desmancha podem ser os mais fecundos.

Victor Turner

São muitas e múltiplas as variantes do culto às divindades de origem africana no Brasil, constituindo uma diversidade complexa, heterogênea, produto de processos ainda em curso de hibridações, trânsitos e trocas simbólicas. Desde a dimensão linguística, passando pelos ritmos, vestimentas, adornos, objetos sagrados e processos rituais, entre muitas outras, o universo dessas religiões varia também em função das origens reais ou imaginárias, mas compartilhadas pelos grupos de adeptos: o candomblé “de Angola”, que reverencia os Inquices, divindades banto; o candomblé gêge, ou o “Tambor de Mina”, com seus Voduns; e o de maior visibilidade, o candomblé de Ketu, de origem nagô-ioruba, com seu panteão de Orixás. Também esta divisão não implica em cultos “puros”, mas eles próprios constituíram-se em trocas, apropriações e reelaborações entre si.

A diversidade e multiplicidade ocorrem também em rearranjos regionais, assumindo diferentes nomes: “Xangô” no Recife, “Tambor de Mina” no Maranhão, Candomblé na Bahia e parte do sudeste,

1 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista PROSUP/CAPES. Membro do grupo de pesquisa Antropologia, performance e poética (CNPq). E-mail: deborabregolin@gmail.com.

2 Aluna do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. Bolsista PROSUP/CAPES. Membro do grupo de pesquisa Antropologia, performance e poética (CNPq). E-mail: cmdias1@ucs.br.

3 Doutor em Ciências Sociais pela UNICAMP, com período de bolsa sanduíche do CNPq na Columbia University. Antropólogo. Docente do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul. Membro do grupo de pesquisa Antropologia, performance e poética (CNPq). E-mail: rjsantos@ucs.br.

e o Batuque (ou Nação) no Rio Grande do Sul, estendendo-se também pela região platina e pela parte sul de Santa Catarina. Por trás das variações regionais, um complexo movimento de fluxos migratórios internos das pessoas negras, babalorixás e Ialorixás.

Não obstante, a diversificação dos cultos há características que, se não se apresentam iguais a todos, recorrem como traços marcantes: são religiões iniciáticas, caracterizadas pela incorporação das divindades, possuindo rituais reservados e públicos nos quais a dança, a percussão e o canto cumprem um papel basal. Neste ponto de convergência, ritual e performance constituem, apesar das muitas transformações históricas, as marcas da África subsaariana, neste caso da Costa Ocidental: Benin e Nigéria, Congo e Angola.

Na tradição antropológica, sabe-se que a ideia de performance é fruto do próprio percurso do estudo dos processos rituais por Victor Turner (1982; 1987). Os estudos de Turner constituíram o mainstream da Antropologia da Performance, mas outros antropólogos chegaram a abordá-la, com menor ênfase, no estudo da chamada Literatura Oral, como é o caso de Ruth Finnegan (1980) e Jack Goody (2010). Para estes autores, a ideia de performance coloca-se como condição da literatura oral, pela sua característica de ser uma poesia possível no hic et nunc do narrador em presença e sinergia com sua audiência, literatura de gêneros distintos, das narrativas mitológicas aos panegíricos. É nesse ponto que a Antropologia encontra os estudos literários, confluência que tem no medievalista Paul Zumthor, uma contribuição fundamental, na medida em que o autor traz para a cena a dimensão corpórea da vocalidade, da concretude da voz em ato.

Performance, segundo Turner (1982), é um termo que deriva do francês antigo *parfournir*, “completar” ou “realizar inteiramente”. A performance implica uma experiência (TURNER 1982, p.13-14), não uma mera experiência cotidiana,

mas conforme Turner assinala a partir das contribuições de Dilthey, algo que seria “a experiência” (an experience), que por sua vez é apreendida em sua expressão. Uma vez que a experiência, distinta da mera experiência, é plena de significação, ela demanda uma forma de expressão na qual: “Os significados conquistados devem ser ditos, pintados, dançados, dramatizados, colocados em circulação”. (TURNER Apud TURNER; BRUNNER, 1986, p. 37). É este a razão pela qual uma antropologia da performance acaba sendo parte de uma antropologia da experiência ou das expressões (TURNER 1982, p.13). No caso do candomblé e do Batuque, a performance é apreendida em expressões diversas, como o canto, a dança, o código visual das indumentárias e dos adornos

Para Zumthor, a performance “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida”. (ZUMTHOR, 2010, p. 31). Pode-se notar aqui, que para ambos os autores a performance é além da sua concepção como ato performático, experiência vivida em seu momento de expressão, a performance completa de voz, corpo, sentidos, cheiros e diversas outras dimensões que são relatadas e sentidas por todos os sujeitos envolvidos, tanto de forma direta, como adeptos, ou indireta, como espectadores na assistência.

Nossa pretensão neste artigo é efetuar uma aproximação entre a Antropologia da Performance em sua vertente, digamos, clássica, representada por Turner, com as contribuições de Paul Zumthor. Uma aproximação dessa natureza não poderia acontecer, pelo menos é o que pensamos, no nível conceitual, mas emergir das práticas rituais e performáticas vivenciadas em dois momentos etnográficos: uma festa de Candomblé de Ketu e um Xirê de Batuque, nos quais os corpos em movimento, o ritmo dos instrumentos de percussão e a presença da voz/corpo nas rezas e cantigas evocam o passado, atualizam-se no presente: Xirê, festa, espaço/tempo liminares que revelam a densidade dos significados.

II UM CONVITE AO MERGULHO NAS ÁGUAS DE OXALÁ

Pensar performance é vivenciar e experimentar, estranhar o conhecido, ou indagar o não habitual. Um dos percursos etnográficos que efetua para pensar a performance foi no terreiro de candomblé Ilê Axê Ogunjá Agadá, liderado por pai Paulinho do Xoroquê e situado no município de Gravataí, RS. Optamos pela festa que encerra o ciclo das Águas de Oxalá.

Ao chegarmos, todo o ambiente estava permeado por presenças, incluindo as nossas próprias, presenças no sentido atribuído por Zumthor (2010), ou seja, a corporeidade plena, vozes e sentidos que pudemos notar ao adentrarmos no terreiro. Todo o ambiente nos transportava para “outra dimensão” (expressão recorrentemente ouvida de iniciados e espectadores).

Além de todo o ambiente, cheiro, cores, roupas e elementos, o corpo estava presente em na sua própria materialidade, socializando a performance, como define Zumthor. A cada passo que dava para adentrar o espaço onde tudo aconteceria, eu podia sentir a presença de cada símbolo, de cada detalhe que iria compor todo o momento, todo o ritual para Oxalá. Para Turner, os símbolos funcionam plenamente no contexto do ritual, exercendo eficácia plena como articuladores de percepções e classificações, organizando ações e sentidos nas experiências;

Símbolos individuais, em seus campos semânticos e destino processual na medida em que se movimentam através do cenário de uma performance ritual específica e reaparecem em outros tipos de ritual, ou mesmo se transferem de um gênero para o outro, por exemplo, do ritual para um ciclo mítico, para um épico, para um conto [...] (TURNER, 1982, p. 22)

Em Turner (1982), o ritual nos conduz a uma imersão na experiência vital compartilhada, onde cada momento vira fluxo, finitude, aflições, sofrimentos, cura, contradições, que geram no seu espectador empatia e afeições. Conceito que se aproxima às definições de Zumthor (2010) em que a performance é uma realização plena completa por um conjunto de voz, som, corpo e espaço. O espectador faz parte dessa performance, sentindo e vivenciando o momento da performance.

Podemos notar que na performance, tanto na perspectiva antropológica de Turner, quanto na visão de Zumthor, é fundamental a experiência e vivência de todos os elementos que compõe as expressões da experiência: vozes, corpos e espaço, além de outros elementos.

De início, chamou a atenção a movimentação de muitas pessoas ligadas à casa, todas em atividades de organização para o início do xirê, nome dado às festividades públicas no Candomblé. Chegamos bem cedo, pois a casa é pequena e enche muito rapidamente. O espaço para os visitantes assistirem não é muito grande, o maior espaço da casa é onde acontecem os rituais, que naquele dia era o das Águas de Oxalá. Há outros espaços, nos quais pessoas não iniciadas na religião ou não pertencentes à casa não podem entrar.

Nesse primeiro momento anterior ao ritual, cada integrante tem sua função, tem seu lugar de atuação: uns cuidam das flores, outros da arrumação das cadeiras, outros recebem os convidados e indicam seus lugares e há os que estão na cozinha preparando a comida, elemento fundamental no culto. Crianças e adultos, filhos da casa, adeptos a visita ou leigos ocupam o mesmo espaço, mas com diferenciação em relação à circulação. Iniciados que irão participar do ritual podem adentrar o espaço da cerimônia, visitantes e o restante que permanecerá no auxílio, ficam na parte onde as cadeiras da assistência estão dispostas. Existem cadeiras dentro do espaço reservado à cerimônia, mas estas pertencem aos convidados de outras casas, autoridades

do Candomblé, como Ialorixás e Babalorixás de outros terreiros, muitos oriundos de outras cidades, ou convidados do Babalorixá Paulinho do Xoroquê, responsável pelo terreiro onde ocorreu o xirê.

Os cheiros de flores e água de cheiro, misturados com o perfume de rosas e cravos brancos percorriam todos os espaços do local, o tempo de espera até que tudo tivesse início nos transportaram para memórias de locais calmos e perfumados. Observar as pessoas chegando, cada movimento, cada som e percepção, nos integrava ao espaço e fazia com que fizessemos parte de cada parte do que acontecia.

Cada iniciado chegava com suas roupas. Observamos dois momentos de estilos de vestir; o primeiro, o de arrumação, limpezas e afazeres dentro da casa, em que a roupa, muito mais simples, de tecido branco, possivelmente algodão, sem rendas e bem simplificada, as saias das mulheres levadas acima dos seios para maior conforto e versatilidade no seu uso. Já para os homens, calça e blusa, tudo muito simplificado e branco. Em um segundo momento, as roupas, também brancas, ganhavam rendas, rechilies e brilhos. Nessa ocasião, o branco, cor de Oxalá, dono da festa, predominava. Pudemos observar algumas cores como azul, prata, dourado, rosa e vermelho, em saias e armações de saias, panos de costa e túnicas. A grande diversidade se encontra nos fios, ou guias, utilizados para identificar os santos de cada iniciado e seu tempo de iniciação.

Cada cor de guia faz alusão a um Orixá. Iansã, por exemplo, orixá representada pela cor vermelha, de personalidade forte, atribui a seu “filho/a” essa e outras características, que este afirma simbolicamente usando a guia da cor de seu Orixá “de cabeça”. O iniciado tem outros santos, compondo uma espécie de configuração como os signos do Zodíaco, e usar mais guias.

A hierarquia de tempo de iniciação é respeitada em diversos momentos. Em

algumas casas a hierarquia determina até o uso ou não de algumas peças de roupas e materiais, bem como cores. Na casa que fomos, pudemos ver menor rigidez quanto ao uso de materiais e cores, mas extremamente respeitada nos fios e na maneira de cumprimentar quem tem mais tempo de casa, ou quem é autoridade na religião, a saudação de “bater a cabeça”, se curvar e encostar a cabeça no chão para o seu pai ou mãe de santo. Beijar a mão em sinal de respeito aos que possuem mais tempo de iniciação. Outro momento, no qual a hierarquia funciona é durante a cerimônia. O centro do espaço é onde tudo acontece, nele fica o Babalorixá da casa, após ele, em círculo, ficam os iniciados com mais tempo de casa, logo após os com menos tempo e assim termina a última roda com os iniciados com menos de sete anos de iniciação.

Quando o Ogã Alabê, responsável pelos toques e autoridade na casa fez os tambores começarem a proferir suas batidas, foi quando nos sentimos conectados com aquela energia que ecoava junto com os batimentos de nossos corações, era impossível estarmos distanciados ou não pertencermos àquele momento. Cada batida de atabaque remetia a uma sensação, assim como cada canto, cada palavra nos levavam mais perto do orixá que estava sendo reverenciado.

De acordo com Zumthor “a voz ultrapassa a palavra” (2010, p.11). A voz ultrapassa os limites da palavra porque é constituída de corpo e de materialidade. No Candomblé a voz é ritual e magia, na voz e com a voz se materializa o que se pede que se cante o que se abençoa. O corpo realiza a performance também através da voz. Com a voz o orixá é reverenciado e atribui-se ao canto a sacralidade do ritual.

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetípica: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam em cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. Não

conteúdo mítico, mas facultas, possibilidade simbólica aberta à representação, constituindo, ao longo de séculos, uma herança cultural transmitida (e traída) com, dentro, pela linguagem e os outros códigos que o grupo humano elabora (ZUMTHOR, 2010, p. 10).

Ainda, para o mesmo autor, a voz pode ser elencada de acordo com alguns aspectos. Sua materialidade pode ser, primeiramente “uma coisa” (Zumthor, 2000, p.10) com traços que podem ser descritos e interpretados. Em uma segunda etapa, a voz, se situa entre corpo e palavra. Sob um terceiro aspecto, a voz, seria a linguagem do sonho; “se sonha a escrita; a linguagem sonhada é vocal” (ZUMTHOR, 2010, p.100). E por último, o autor afirma que a voz está ligada, conforme citado, às formas e arquétipos, que criam e ativam experiências e sentimentos, bem como pensamentos. No momento que estávamos imersos no xirê, a voz e as batidas ecoavam as lembranças de momentos que eu nem sequer havíamos vividos, mas que de alguma maneira nos transportaram para formas já conhecidas de memórias que ativaram códigos de lembranças.

De acordo com as marcas da performance de Zumthor, tempo, duração, lugar e espaço (ZUMTHOR, 2010) podemos relacionar o rito descrito, onde temos um espaço significado como terreiro e onde aconteceu a cerimônia aberta, que se torna o lugar de performance, iniciados e público em um mesmo lugar com diferenciações de espaços. Já em relação ao tempo, lembramos Prandi em seu livro Segredos Guardados (2005). Para este autor, o “tempo no Candomblé parece que não passa, o ritmo das coisas é outro, ninguém tem pressa pra nada. Nem é preciso usar relógio, porque tudo acontece na hora que tem que acontecer” (2005, p. 19). Quando falamos de tempo e duração, temos a mesma percepção aqui, tudo acontece quando o Babalorixá ou Ialorixá da casa julgam que deve acontecer. A duração do rito, o início e o término sempre são definidos de acordo com a autoridade maior da casa, mesmo

que se siga sempre uma ordem de cantos para os orixás, a quantidade desses pode ser reduzida ou alterada.

Quando se vai ao terreiro, é aconselhável não marcar nenhum outro compromisso fora dali para o mesmo dia, pois não se sabe quando se pode ir embora, não se sabe quanto tempo vai durar a visita, a obrigação, a festa. Aliás, Candomblé não tem hora certa para começar. Começa quando tudo estiver “pronto”. Os convidados e simpatizantes vão chegando num horário mais ou menos previsto, mas podem esperar horas sentados. (PRANDI, 2005, p. 25).

Essa percepção de tempo em nossa etnografia se mostrou exatamente conforme descrita por Prandi. Não tem como saber quando tudo vai começar, e só começamos a perceber as alterações de posturas quando os iniciados começam a se distribuir em filas e se organizar para que tudo comece. Cada etapa acontece conforme uma dança sincronizada para a qual não existe nenhum roteiro escrito, apenas o que se aprende na iniciação e durante todo o tempo de prática passado pelos pais, mãe-de-santo e iniciados mais velhos através da oralidade.

Analisando a performance, sob o olhar de Turner, teremos momentos que constituem essa “experiência vivida”. Primeiro, algo acontece no nível da percepção, seguidas por imagens de experiências do passado evocadas e delineadas. Depois, temos emoções associadas do passado e revividas no momento da performance, e assim seguimos para o instante no qual o passado se articula com o presente vivido tornando possível a significação do momento e por fim, a experiência se completa através do que Turner chama de uma forma de “expressão”, quando se expressa a performance completa de experiência. (TURNER 1982, p.13).

No momento em que temos iniciados e público atuando de maneiras distintas, temos experiências diferenciadas

acontecendo. Podemos afirmar como expectadores e pesquisadores singulares observando o rito, como nos sentimos e as memórias que acessamos para que pudéssemos relacionar o que acontecia com as nossas experiências, mas não podemos afirmar e explicar como outra pessoa em mesma, ou diferente posição à de cada um de nós se sentiu. Para Turner, os personagens por mais frágeis que pareçam se tornam seres de extraordinário poder (TURNER, 1969, p. 94-130). E assim é o que, como expectadores, cada um de nós, observou, no espaço onde tudo acontece, temos pessoas que assumem papéis de poder e se entregam à aquele momento, àquela dimensão.

III BATUQUE: XIRÊ, FESTA, TOQUE

O Batuque é um culto afro-brasileiro estabelecido fortemente no Rio Grande do Sul. Cercado de ritos e crenças. Destaca-se como uma prática religiosa baseada no culto às divindades africanas em sua maioria, do povo iorubá. Sua sistemática foi construída através da readaptação territorial, culinária, climática e cultural, o que o diferencia como culto afro dos demais cultos afro-religiosos estabelecidos no Brasil. Chamadas de orixás, as divindades são associadas a elementos da natureza: rios, lagos, matas, mar, pedreiras, cachoeiras. Seus rituais envolvem paramentos que estão em parte dentro dos templos e terreiros, onde permanecem seus assentamentos e onde são invocadas as vibrações dos orixás.

Conforme Correa (1991), dentre as principais características do Batuque, destaca-se que: o praticante iniciado só pode receber (quando há essa possibilidade) uma única divindade, o orixá “dono” de sua cabeça; e ele ignora que é possuído pela divindade; há a imolação de animais para determinados rituais; os orixás são fixados ritualmente em pedras (“ocutás”), objetos de ferro ou estatuetas de madeira (os “vultos” ou “amuletos”), cultuados em um ambiente específico do terreiro, chamado “quarto de santo”; as bebidas alcoólicas e tabaco são proibidos nas cerimônias aos orixás, mas a bebida é usada em pequena

quantidade nos rituais fúnebres; utilizam colares, guias ou fios, como forma de proteção e diferenciação, de acordo com seu orixá; não possuem referencial teórico formalmente: não há bibliografia que sirva de orientação; a tradição é assimilada pelo convívio, através da transmissão oral do conhecimento.

Toda etapa ou preceito no Batuque é finalizado com festividade, seja ele um corte, uma obrigação de um filho-de-santo ou uma festa anual para o orixá regente da casa. Para a festa ou Xirê são convidados membros religiosos de outros terreiros, assim como simpatizantes e familiares dos praticantes do culto. O sacerdote responsável pela casa recebe os convidados, com o cumprimento dos praticantes de Batuque: beijar a mão um do outro. O convidado logo se dirige ao quarto de santo, onde estão os assentamentos dos orixás, aos quais, como uma reverência, faz o movimento de “bater cabeça”. Ritual concluído, os convidados aproveitam o momento antes do início da festa para reencontrar amigos, “parentes de santo” que moram em outras cidades.

Passado algum tempo, o alabê (responsável pelo toque do tambor), posiciona-se no pagodô, espécie de “palco”, do qual irá entoar as rezas cantadas para o ritual. Ele “afina” o tambor por meio de cordas que seguram o couro do tambor na lata (corpo do tambor). Outro participante fica responsável pelo toque do agê, espécie e chocalho feito de porongo com missangas na parte externa. Tudo pronto. Todos ficam a postos aguardando o sacerdote dar início a festa.

De joelhos, a tocar um tipo de sineta o sacerdote faz a chamada: De Bará a Oxalá, ele saúda todos os orixás, agradecendo pela finalização de mais uma etapa dentro do ritual, pedindo proteção a todos. Ao concluir, ele repete a reverência, batendo cabeça. Nesse momento, todos se curvam em respeito, por este ser a “autoridade” máxima do ritual.

A festa inicia. É solicitado aos sacerdotes e sacerdotisas (pessoas com maior nível

hierárquico) que iniciem a festa dançando para o orixá Bará Léba. Formam uma roda com sete pessoas, todas viradas para o centro e começam a dançar no sentido anti-horário, fazendo com a mão direita um gesto similar ao de uma chave. O alabê inicia o toque, enquanto os demais respondendo em coro à reza que é entoada em forma de chamada e resposta. Durante a festa, há rituais de dança conforme as rezas cantadas de cada nação. Através da reza são lembrados mitos ligados aos orixás. A palavra proferida no contexto religioso tem o poder de influência para motivar e direcionar as ações e comportamentos de quem a ouve, além de sacralizar rituais coletivos.

Segundo Zumthor (2010), a enunciação da palavra ganha em si mesma, valor de ato simbólico: graças à voz é possível, expressar força, reconstruir e aproximar: o som vocalizado vai de interior a interior e liga, sem outra mediação, duas existências. As emoções suscitam o som da voz (cantos) criando uma estrutura de sentimentos coletivos que contagiam os praticantes do ritual, assim como aqueles que acorrem para assisti-los. No cantar, a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato de um contato inicial. Após os cantos específicos para Bará Léba, o alabê prossegue cantando aos demais Barás cultuados no Batuque: Bará Lodê, Adague, Lanã e Agelú. Aos poucos os demais convidados entram na roda, dançando em sentido anti-horário. Seguindo a ordem estrutural, o alabê canta para o orixá Ogum. Todos participantes da roda mudam o movimento gestual das mãos, agora como se carregassem uma espada na mão. A saudação é “Ogunhê!”. As próximas rezas a serem entoadas são destinadas ao orixá Iansã: os praticantes dançam com as mãos reproduzindo movimento do vento, ou afastar algo. A saudação é “eparrei!”.

Cada terreiro possui suas tradições e costumes, o que se subentende que a ordem dos rituais (dança, intervalo, comida) irá variar. Durante o toque e a entoação das rezas, ocorre a manifestação de orixás em alguns praticantes iniciados, entrando em estado de transe: passam

a agir como tais orixás: as expressões corporal e facial modificam-se assim como seu comportamento. O orixá ao manifestar-se, emite um brado, o ilá, que o identifica: orixás tidos como guerreiros (Ogum, Iansã, por exemplo) emitem o brado de forma enérgica, enquanto orixás tidos como brandos (Iemanjá, Oxum...) emitem um brado melancólico, como um choro. Neste momento, os demais presentes batem palmas, saúdam o orixá alegremente, pois na concepção do Batuque, é uma honra “receber” os orixás e poder compartilhar este momento com os mesmos. O praticante em transe (agora tratado como o próprio orixá) dirige-se a porta de entrada do terreiro, para saudar os assentamentos das divindades que ficam na parte exterior, tidos como vigilantes do terreiro; após dirigem-se até o quarto de santo, batem cabeça e ali já está um filho da casa para recebê-los, tirar a guia (todos usam dentro do Batuque uma guia que serve também para proteção, identificação de que orixá a pessoa é e qual grau hierárquico têm) e “quebram o santo”, puxando levemente os braços das pessoas em transe e assoprando em seus ouvidos, como que se “conectassem” os orixás nesse mundo.

Durante a festividade, ocorrem breves pausas dos toques, para que os participantes da roda possam entrar e sair da mesma, indo ao banheiro ou cozinha. Finalizando as rezas de Iansã, o alabê agora toca para o orixá Xangô. No Batuque, o orixá rei da Nação Cabinda é Xangô Kamuká Barualofina, por isso em determinada reza, direcionada a ele, as pessoas abaixam-se em respeito, assim como também ficam abaixadas na reza de Xangô Baru, “orixá-pai” do sacerdote, logo, orixá dono da casa.

O alabê, que é tido também como autoridade na festividade, faz uma pausa maior para que os participantes possam desfrutar da comida, descansar, ir ao banheiro. Além de comidas próprias do ritual, tradicionalmente sagradas, como o pirão, a canja e canjica, são oferecidas diversas qualidades de doces e frutas além do atã, tipo de suco de frutas. O pirão oferecido tem como implicação ser

degustado de pé e sem talheres, seguindo o mito de que Xangô havia sido castigado por só pensar em comida e deixar seu pai Oxalá esquecido. A bebida servida é o atã, um tipo de suco feito com frutas. No salão ficam os orixás manifestados, os quais não comem nem bebem nada. Depois que os filhos comem, eles voltam para o salão e tomam o “assagéu”, que é uma espécie de limpeza/bênção que os orixás dão. O orixá nesse momento abraça as pessoas, como se os protegessem.

Seguindo a festividade, como espécie de chamada, é tocado a sineta, para que os participantes formem novamente a roda. São entoadas as rezas de Xangô, a dança tem o gesto com as mãos como se dançassem com machados ou reproduzindo o movimento de balança, símbolos ligados a Xangô. Os orixás manifestados dançam no centro da mesma forma, reproduzindo os gestos.

Na sequência, o alabê entoas as rezas para Odé e Otim, orixás ligados à caça. Os praticantes da casa dançam como se carregassem arcos e saúdam esses orixás como “O que bambol!”. Após é cantado para a Orixá Obá, orixá guerreira e uma das esposas de Xangô. Os gestos ora são como se representasse o ato de moer algo no pilão, ora movimentos de roda com os braços ou também cobrindo a orelha esquerda e com a mão direita imitando uma espada, lembrando o mito de que, por armadilha de Oxum, Obá corta uma das orelhas para fazer a comida de Xangô, causando repulsa do esposo. Cada reza entoada é ligada a algum mito ou a fatos importantes dos orixás. A saudação é “Exó!”. Cantam para Ossanha, orixá das folhas, ligado a saúde. O movimento da dança é dois passos para esquerda e dois para direita continuando a movimentar a roda. As mãos fechadas com os indicadores para cima, lembram o as muletas de Ossanha (segundo a mitologia, Ossanha usa muletas por ter a perna amputada por Xangô). A saudação é “Eueu!”

Na continuidade, o alabê canta para o orixá Xapanã, ligado a terra, às doenças, a vida e a morte. A dança é acompanhada de palmas, nas primeiras rezas, após dançam

como se carregassem nas mãos o xaxará, chocalho utilizado por este orixá para afastar os eguns, espíritos. A saudação é “Abáu!”. Ainda nas rezas de Xapanã, o sacerdote faz o ritual de “tirar a rua”. Ele coloca no centro da roda os ecós (pratos montados com elementos dos orixás que servem como catalisadores de energia), as frentes (comidas específicas de Bará) e uma quartinha (recipiente com água). Os orixás manifestados formam uma roda em torno desses itens e começam a dançar também no sentido anti-horário. Um a um, eles seguram a quartinha e borrifam (colocam água na boa e cospem) em direção a porta, como num movimento de colocar “fora” o que estiver de ruim. Quando todos repetem esse movimento, os filhos com maior “obrigação” da casa, juntamente com sacerdote, vão despachar (colocar na rua) esses materiais. Enquanto eles despacham, uma das Oxuns manifestada, passa mel no centro da roda onde estava ocorrendo o ritual, enquanto uma filha da casa passa um pano para secar.

Quando eles retornam, tudo o que foi despachado na rua é refeito e recolocado no quarto de santo. Os filhos montam novamente a frente e o ecó. Nesse momento, o alabê toca novamente as rezas de Ogum Avagã e somente os orixás dançam como se limpassem as pessoas que estão ali, os orixás femininos com a saia e os masculinos com as mãos vão passando um por um, até que todos estejam “limpos”.

Ao finalizar este ritual, os participantes formam novamente a roda e agora dançam para orixá Oxum, orixá ligado a beleza e doçura. Todos dançam como se segurassem em uma das mãos um espelho, admirando-se nele. Os orixás dançam de forma mais leve. A saudação é “Ieiô!”. Numa determinada reza, o sacerdote entrega às Oxuns manifestadas, frascos de perfume para que elas borrifem pela casa toda, inclusive nas pessoas da roda. Outras pessoas entraram em transe com orixá Oxum, repetindo o mesmo movimento dos anteriores: ir até a porta, bater cabeça no quarto de santo e dançar na frente do tambor.

Ao longo dessas rezas, também são entregues doces, balas, bombons, como um momento de partilha, de abundância. O sacerdote distribui para cada um, um saquinho plástico, para que os mesmos possam guardar o que irão receber. Nesse momento a roda anda devagar, enquanto o sacerdote entrega as bandejas de doces para os orixás, sendo eles quem distribuem às pessoas da roda. O orixá pega a bandeja, vai até à porta (pedindo a bênção dos orixás da rua), volta até o quarto de santo (bênção dos orixás de dentro de casa) e depois começa a distribuir, um ou dois doces para cada pessoa. Cada orixá carrega uma bandeja consigo, de um doce diferente e assim eles vão dividindo com todos, inclusive com o alabê.

Sobre o quarto de santo, é uma sala anexa ao salão no qual dá-se a festa, onde ficam todos os assentamentos dos orixás. A decoração do quarto de santo eram folhas de bananeira e galhos de pitangueira, com algumas pitangas penduradas. O cheiro das pitangas era sentido quando se passava perto da entrada do quarto de santo. No canto esquerdo do quarto de santo ficam as ferramentas e itens necessários para a função, como dendê, mel, sinetas e no canto direito, do lado de fora, ficava um banquinho onde passavam os orixás manifestados para axêre.

Como penúltimo orixá, são entoadas as rezas ligadas a Iemanjá, considerada orixá mãe dos demais orixás no Batuque. Os participantes dançam reproduzindo com as mãos, o movimento das ondas do mar. A saudação era “Omiodô!”. Conforme alguns orixás manifestam-se, outros “vão embora”. Um iniciado com experiência faz o “mandar para axêre”: Colocam o orixá sentado, com uma toalha branca cobrindo-o. Este iniciado utiliza água, molhando as laterais da cabeça, a nuca, o pescoço, a parte interna dos braços, das mãos, pernas e pés do orixá. Em seguida eles “quebram” o orixá, pois quando o colocam sentado, ele fica rígido: delicadamente, relaxa os braços e pernas do orixá e depois borrifam água do lado esquerdo e assopra do lado direito da cabeça do mesmo. Nessa hora, a toalha branca é retirada, o orixá já não está mais

“inteiro” (todo) e sim em “axêre”: servem-lhe água, mel ou dendê, de acordo com cada orixá e dizem “orixá adidê axerê” (interpretado como autorização para que o mesmo se levante). O axêre então sai abaixado e ganha refrigerante, agindo de forma infantil, como criança, falando ao contrário e brincando com os participantes da festa.

Finalizando a festa, o alabê toca para Oxalá, pai de todos os orixás. É sobreposto um alá (pano) branco para que os orixás manifestados dançam embaixo dele e a roda de pessoas também passa por baixo deste alá, para “receber as bênçãos desse orixá”. Oxalá “manifesta-se” em uma moça, segue os mesmos procedimentos da chegada dos demais orixás e fica dançando embaixo do alá também.

Ao encerrar as rezas, os orixás que estão manifestados vão, um a um, sendo passados para “axêre”, voltando em seguida, sob uma forma infantil, brincando com todos os presentes. Nesse momento, o sacerdote encerra a festa, agradecendo a todos pela presença e convidando a desfrutarem dos doces e demais comidas. Os axêres ficam sentados no centro do salão, brincando entre si e interagindo com as pessoas que estão ali.

Conforme Turner (2005), todo evento ritualístico é fundamental para a dinâmica da comunidade, pois é através de suas propriedades simbólicas, que os rituais têm o poder de legitimação do comportamento social, ressignificando o espaço.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A presença corpórea da voz e das vozes, os corpos movimentando-se em danças circulares cuja coreografia é regida por narrativas mitológicas, os ritmos da percussão, as evocações e saudações às divindades. Trazendo cada momento de cada um dos xirês, podemos identificar proximidades, tanto na performance oral e poética de Zumthor, como na performance teatral de Turner. Ambos analisam a performance como um acesso às memórias arquetípicas e de passado vivenciadas pelo

objeto performático e pelos protagonistas, uma vez que na acepção de Zumthor, tanto os que ocupavam-se diretamente no ritual como a assistência constituiriam o ato ou a sequência de atos performáticos, como peças fundamentais na concepção de entendimento da experiência vivida. Para os iniciados nas religiões, Batuque ou Candomblé, um retorno aos ensinamentos e uma repetição ritualística que atualiza os mitos, para o espectador uma maneira de acessar memórias e sensações conhecidas ou não. Essas experiências constituem o ato performático e a experiência vivida, naqueles momentos e locais, e mesmo que se repitam inúmeras outras vezes, sempre serão diferentes, pois público e momentos de atuação serão outros, e assim a experiência vivida se modifica e se reconfigura.

Segundo Turner, “decifrar as formas rituais e descobrir o que gera as ações simbólicas pode ser mais próximo de nosso crescimento cultural do que nós supusemos” (Turner, 1975a: 31). Naqueles momentos de experiência vivenciada foi justamente quando compreendemos a força e a intensidade da poética, que segundo Zumthor é fruto da performance: um conjunto de sensações sentidas e vivenciadas através da oralidade e vocalidade. Gestos e palavras unidos ao corpo e aos sentidos, uma performance de experiência vivenciada de todas as suas formas, sem nada escrito, sem manual.

Efetuamos aqui primeiras aproximações entre a antropologia da performance, ou das formas expressivas, com as contribuições de Zumthor, mas ainda há muito a explorar na confluência entre essas duas vertentes, aproximando também a Antropologia dos Estudos Literários, em particular aqueles que concedem a literatura oral o estatuto negado sistematicamente por séculos de colonialismo somados à historiografia literária canônica e eurocêntrica. Conclui-se, portanto que, quando o assunto é escolha profissional, pode-se dizer que hoje em dia, torna-se mais difícil tomar decisões relativamente ao futuro profissional, uma vez que a humanidade vem sendo confrontada diariamente com

a problemática do (des) emprego, ou melhor, com sua permanência no local de trabalho ao longo da vida. Neste ato a “parceria” surge no sentido de constituir um processo de tomada de decisão de carreira orientada por um profissional especializado. O profissional terá como missão auxiliar o jovem a executar o seu planejamento de carreira, a aumentar o seu autoconhecimento, a definir valores e interesses, a analisar as suas capacidades e a explorar as diversas possibilidades escolares e profissionais, de modo a tomar uma decisão vocacional consciente e mais informada possível.

Logo, é possível afirmar que os objetivos propostos foram alcançados com sucesso, ao mesmo tempo em que se acredita que este trabalho vem contribuir para o conhecimento dos especialistas da área, contribuindo para uma forma de melhor lidar com a questão da orientação vocacional/profissional com um olhar competente e construtivo, com a premissa de que a orientação vocacional/profissional constitui um método, e por meio do qual são oferecidas indicações/orientações, por um especialista, acerca dos planos e projetos de carreira possíveis, levando em conta todos os aspectos referidos, a partir dos quais o orientando poderá tomar a sua própria decisão, podendo fazer reajustes durante toda a sua vida.

REFERÊNCIAS:

- CORRÊA, Norton. *O Batuque do Rio Grande do Sul: uma visão panorâmica*. In: TRIUMPHO, Vera (Org). *Porto Alegre: Martins Livreiro Editor, 1991*. (P. 145 a 168).
- FINNEGAN, Ruth. *Oral poetry: its nature, significance and social context*. CUP Archive, 1980.
- GOODY, Jack. *O mito, o ritual e o oral*. Ptrópolis: Vozes, 2010.
- PRANDI, Reginaldo. *Segredos Guardados - orixás na alma brasileira*.

São Paulo: Companhia das Letras,
2005.

TURNER, Victor. *From Ritual to
Theatre: the Human Seriousness of
Play*. New York: PAJ Publications, 1982

TURNER, Victor; B. *The anthropology
of performance*. New York: PAJ, 1987.

TURNER, Victor. "Betwixt and
between: o período liminar nos
ritos de passagem . In: *Floresta de
símbolos*. Niterói: EdUFF, 2005. p.
137-158.

TURNER, Victor; Bruner, Edward.
(Ed). *The Anthropology of Experience*.
Urbana and Chicago: University of
Illinois Press, 1986.

Turner, Victor. *Revelation and
divination in Ndembu ritual*. Ithaca:
Cornell University Press, 1975.

Turner, Victor. "Communitas: Model
and Process". In: *The Ritual Process:
Structure and Anti-Structure*. Ithaca,
New York: Cornell University Press,
1969. pp. 131-165.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia
oral*. Ed. UFMG, 2010.e de Carreira.
*Apostila de Estudo do Curso de Pós-
graduação em Psicologia: orientação
vocacional/profissional*. FAVENI.
Espírito Santo - SC. 2017a.