

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE  
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE  
DEPARTAMENTO DE EDUCAÇÃO FÍSICA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO FÍSICA  
ESTUDOS SÓCIO FILOSÓFICO DO MOVIMENTO HUMANO**

**O QUE AS TRAMAS SIMBÓLICAS E ESTÉTICAS DA  
CULTURA DO CANDOMBLÉ NOS REVELAM PARA SE PENSAR  
O CORPO NA EDUCAÇÃO FÍSICA?**

**INGRID PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA**

**NATAL-RN  
2016**





INGRID PATRÍCIA BARBOSA DE OLIVEIRA

## **O QUE AS TRAMAS SIMBÓLICAS E ESTÉTICAS DA CULTURA DO CANDOMBLÉ NOS REVELAM PARA SE PENSAR O CORPO NA EDUCAÇÃO FÍSICA?**

Dissertação apresentada como requisito final para a obtenção do título de Mestre em Educação Física pelo Programa de Pós-Graduação em Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, na linha de pesquisa em Estudos Sócio-Filosóficos sobre o Corpo e o Movimento Humano.

Orientadora: Profa Dra. Rosie Marie Nascimento de Medeiros.

NATAL-RN  
2016





Catálogo da Publicação na Fonte  
Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN  
Sistema de Bibliotecas - SISBI

Oliveira, Ingrid Patrícia Barbosa de.  
O que as tramas simbólicas e estéticas da cultura do  
Candomblé nos revelam para se pensar o corpo na Educação Física  
/ Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira. - Natal, 2016.  
251f: il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr.<sup>a</sup> Rosie Marie Nascimento de Medeiros.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em  
Educação Física. Centro de Ciências da Saúde. Universidade  
Federal do Rio Grande do Norte.

1. Simbolismo - Corpo - Dissertação. 2. Cultura -  
Dissertação. 3. Estética - Dissertação. 4. Educação Física -  
Dissertação. I. Medeiros, Rosie Marie Nascimento de. II.  
Título.







## DEDICATÓRIA

Dedico este estudo àqueles que são a minha vida: Nequinho (Alison), Mima (Yasmim) e Tetéu (Mateus). Fonte de incentivo, inspiração e incondicional amor. Saibam que o apoio de vocês nesta jornada foi muito importante para mim, pois sem isso não teria desfrutado dessas reflexões com tanto gozo por me ter proporcionado olhares novos e criativos para a vida. Gratidão é a palavra que agora evoco para dizer do grande valor que vocês têm no meu viver! Amo-os muito.





## AGRADECIMENTOS

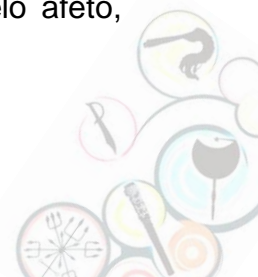
Antes de tudo, devo e desejo agradecer a todos que comigo estiveram nesse processo de dissertar. Pois não é um processo que se faz só, é um processo que se faz com muitos outros.

Realço então os primeiros agradecimentos a Deus, Olorum, que se expressa nas energias da natureza, nas coisas do mundo que nos rodeia, nas figuras dos orixás. Grata sou a ti, minha querida Iemanjá Sabá, energia sublime que carrego, que sinto e através da qual me refaço. Deusa fiandeira dos meus projetos, da minha existência, devo a ti, senhora, todas as bênçãos e proteção permanente durante o processo de construção deste estudo. Odoyá! Adupé Ya Mi!

Reconheço, nesta hora, o valor da minha mãe, Maria das Graças Barbosa de Oliveira (in memorian), que sempre fez questão de ensinar sobre a empatia, um exercício exemplar impregnado em seus gestos. O agir sem preconceitos e discriminação sempre nos dava a ver que deveríamos conviver bem com as diferenças dos outros. Penso que meus impulsos para investir neste estudo tiveram sim a participação dela, pois sempre deu valor às intervenções que limitassem comportamentos intolerantes. Então celebra comigo, minha mãe, esta conquista, pois os desencadeamentos desses investimentos serão sempre lembrados e dedicados a você, que nunca perdeu a força para ensinar o amor. Seus encantos e sensibilidade para com a vida foram sim importantes na inspiração do trabalho! Grata sou a ti, minha mãe cheia de Graça! Saudades!

Também evoco gratidão ao meu pai, José Flávio Tinoco de Oliveira, aquele que, desde minha infância, desbravou os obstáculos para que eu caminhasse com mais tranquilidade, sem saber que era importante o meu enfrentamento com eles. Torceu por mim, para o alcance dos meus objetivos, vibrou quando as conquistas vieram. Sou extremamente grata por tudo que realizou para nos ver com um sorriso no rosto. Amo você!

A meus irmãos Priscilla e Patric, que não economizam forças para se solidarizar comigo em tantas vezes que precisei de ajuda. Obrigada pelo afeto,



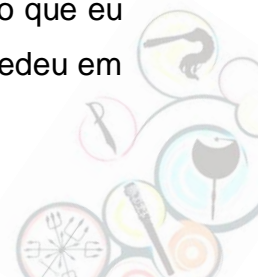
carinho, cuidado comigo e com os meus filhos e esposo. Saibam que são minhas pedras preciosas deixadas por mamãe, para eu cuidar, para eu amar. Amor eterno!

Grata me faço pelo aconchego dos meus filhos e esposo que, mesmo distante muitas vezes de meu afago, fizeram-se disponíveis a renunciar a minha aproximação junto a suas atividades cotidianas. Tomaram conta de tudo! Gratificada com a atenção que tiveram ao meu estudo, revelando curiosidade em saber mais desse universo e compartilhando comigo seus olhares, incentivando assim as minhas produções. Foi bom sentir o carinho e apoio de vocês nessa jornada. Serviu de segurança e combustível para impulsionar as escritas. Seus lindos!

Enfim, agradeço a todos que compõem a minha família, minha base, minhas preciosidades. Destaco a tia querida Dejanira Barbosa, que nunca deixou de torcer pelas minhas conquistas e celebrar comigo as vitórias. Tia, você merece muito afeto! Ao cunhadão David Ryan, muito axé! Meu reconhecimento por tudo que aprendi com você nas prosas e vinhos! Encantada com o que compartilha sobre a espiritualidade na vida! Fez-me olhar por outras lentes, fez-me buscar novas experiências. Imolé! Às minhas cunhadas Aline Batista e Telma Teixeira, agradeço pela ajuda, quando permitiram que eu exercitasse a empatia. E a santa Áurea que, com sua força descomunal, faz a minha casa muito mais confortável. Valeu! Desejo que participem comigo desta alegria!

A gratidão é dirigida também a todos irmãos do Ilê Axé Dajô Oba Ogodô, que me ensinaram a dilatar o corpo e desfrutar de sua porção sensível. Irmãos que ensinaram a descobrir os saberes caruais que carrego em mim; que me ensinaram que a vida só presta ser vivida quando se acolhe a morte, a dor, o contraditório, o paradoxo! Agradeço por participarem do meu viver e criarem comigo uma bandeira de luta, no sentido de tencionar forças contrárias aos poderes colonizadores os quais impulsionam-nos a nos distanciar de nós mesmos. Sou extremamente grata pela forma carinhosa, axeada, com que fui acolhida no Ilê. Babá Melque, Agibonã Leila, Iyalaxé Flavinha e todos os irmãos com os quais compartilhamos o mesmo espaço, muito obrigada mesmo, vocês são e serão sempre inspiradores. Motumbá!

Os agradecimentos se estendem também a minha orientadora Rosie Marie Nascimento de Medeiros, por confiar nas minhas capacidades, até mais do que eu mesma. Sinto-me grata pela sua confiança e pelas contribuições que concedeu em



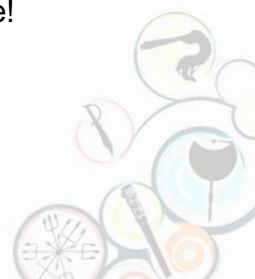
todo o processo do estudo. Esta pesquisa é fruto do nosso trabalho e, por isso, brindemos juntas esta conquista. Que venham novas jornadas! Obrigada por tudo!

Agradeço à professora Karenine de Oliveira Porpino, por ter participado de minha formação de maneira destacada, quando se tornou inspiradora e proporcionou instantes vibrantes em meu viver, os quais me lançavam ao desejo de me aproximar das coisas que lhes afetava: as reflexões sobre o corpo, a dança e toda sua dimensão sensível. Muito obrigada pelas experiências que deram movimento ao meu existir, por tudo que desconstruiu em meu corpo, oportunizando aberturas para novos arranjos, novos saberes, novas maneiras de ver, viver. Obrigada por fazer-me enxergar uma Educação Física mais humana. Sinto-me muito honrada e privilegiada por ser sua aluna, por ter a oportunidade de poder conviver e aprender com você! Reforço aqui minha gratidão pelas valiosas contribuições que fez a este trabalho.

Devo também gratidão à Terezinha Petrúcia da Nóbrega, pelo seu olhar alargado diante das coisas do mundo, que desperta em nós o desejo de subverter as imposições deterministas da sociedade. Agradecida por tudo que ensinou, provocou e inspirou! Muito obrigada.

Não poderia deixar de agradecer ao meu grande amigo Josean Pierre, por quem sempre tive admiração, apreço e muito carinho pela pessoa linda e respeitosa que é. Obrigada por ter sido exemplo e ter inspirado em mim o desejo de conhecer mais da religiosidade afro-brasileira. Seus atos subvertiam todos os preconceitos que tinha sobre o mundo da religiosidade de candomblé. Obrigada por se disponibilizar todas as vezes que lhe busquei, sempre solícito e solidário. Saiba que contribuiu muito para que eu investisse nessa temática hoje. Motumbaxé Motumbá, irmão!

Outro amigo que não poderia ficar fora desses agradecimentos é o amigo querido Heinquel Huguenin, ele que sempre nos faz encher de alegria, porque em si já transborda. Com uma sensibilidade intensa, com uma criatividade de admirar, oportuniza-nos viver instantes hilariantes. Não há quem não goste de ficar ao lado desse artista fenomenal! Obrigada por me presentear com as imagens desta dissertação! Ficaram lindas e combinaram com minhas ideias! Salve, salve!



A gratidão é concedida também à instituição de Ensino na qual sou docente com muita honra, IFRN. Muito bom o incentivo dedicado a mim na condição de poder construir esta dissertação afastada das atividades pedagógicas. Não sei como teria realizado este estudo sem este investimento! Muito obrigada! Tudo que aprendi nessa jornada vou reverter com carinho em projetos significativos!

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFRN, aqui estendo meus agradecimentos a todos os professores deste programa, por acreditarem nele e se empenharem em buscar melhorias. Agradeço, em especial, ao professor José Pereira de Melo, à professora Isabel Mendes e ao professor Allysson Carvalho, que foram generosos nas contribuições que fizeram, com os seus conhecimentos compartilhados nos instantes vividos em sala de aula. Valeu demais!

Grata não poderia deixar de ser às amigas do Estesia, Emanuelle Justino e Adeilza Gomes, pelos momentos importantes em que compartilharam comigo das tantas inquietações, descobertas e conquistas vividas nos estudos e na vida! Torço muito por vocês, queridas.

Agradeço aos professores e colegas do grupo Estesia, pelos momentos preciosos de leitura, reflexão e aprendizado.

Agradeço também aos meus colegas de mestrado, por compartilharem comigo momentos significativos de aprendizagens: Paula Nunes, Lúcia Nóbrega, Dandara Queiroga, Joyce Mariana, Emílio, Hosana Matias, Rayane Nóbrega. Nossas convivências foram sutis, mas mesmo assim construímos laços de afeto. Desejo a todos muito sucesso na profissão e na vida!

À professora Elaine Melo de Brito Costa, que generosamente contribuiu com minha pesquisa. Seu valioso olhar foi muito importante! Obrigada!

Agradeço à banca examinadora pela disponibilidade e por participar comigo desta conquista.

A vocês todos, gratidão!







## RESUMO

Nesta pesquisa, convidamos à reflexão por um olhar fenomenológico sobre o corpo, através da descrição do ritual do Xirê vividos no Ilê Axé Dajô Obá Ogodô, que se constitui como uma casa de matriz africana onde se cultua a religiosidade do Candomblé Ketu. Assim, lançamos como questão, nesta dissertação: como compreendemos o corpo, nos rituais dos Xirês dos Orixás, e seu entrelaçamento com os símbolos, os mitos e a estética? No intento de responder a esta questão, embarcamos, com propósito de percorrer rotas cujos objetivos principais atentam para: refletir o espaço e o tempo vividos no ritual do Xirê, no sentido de tramar narrativas simbólicas e estéticas; além disso, apontar elementos significativos, advindos dessa reflexão, para pensar o corpo na Educação Física. A partir disso, as dimensões estéticas e simbólicas do espaço e do tempo sagrado do ritual do Xirê, em especial os cenários vividos em Exu, Obaluaiê, Iemanjá e Oiá, deram-nos a ver, a sentir e a pensar outra lógica para o corpo no universo da Educação Física. As reflexões tecidas no estudo se engendraram a partir de uma análise fenomenológica que se afina com as atitudes do filósofo Maurice Merleau-Ponty. Assim, incorporamos a modalidade de redes de significação nas quais as tessituras se criam a partir de interligações de várias categorias, mostrando o próprio tecido dos sentidos percebidos e dos significados atribuídos. Para tanto, fizemos um exercício epistêmico de natureza qualitativa, que usou como instrumento de coleta de dados os registros imagéticos desse ritual, entrevistas com alguns adeptos da cultura do Candomblé e os registros, em diários de campo, das sensações vividas no universo pesquisado, que foram alcançadas e interpretadas numa trajetória de muitos encontros com as atividades do terreiro. São corpos que encenam outra lógica de ser e estar no mundo e assim inspira outros sentidos que desafiam a Educação Física a pensar, sentir e agir através desse corpo que subverte.

**Palavras-chave:** Corpo, Cultura, Estética, Simbolismo.





## ABSTRACT

In this research, we invite the reader to a reflection for a phenomenological look concerning the body, by means of the description of the ritual of the Xirê, lived in Ilê Axé Dajô Obá Ogodô, which constitutes itself an African matrix house where it is worshiped the religiousness Candomble Ketu. Thus, we ask in this dissertation: how do we comprehend the body in the rituals of the Xires of Orishas, and its interlacement with the symbols, the myths and the esthetics? In order to answer this question, we embarked, with the purpose of going through routes which main goals aim to: reflect the space and the time lived within the ritual of Xire, in an effort to plot symbolic and esthetic narratives; besides that, we aim to point out significant elements, come from the reflection, in order to think on the body in Physical Education. From that, the esthetic and symbolic dimensions of the sacred space and time of the ritual Xire, in a special manner, the scenarios lived in Exu Obaluaiê, Iemanjá and Oiá had made us see, feel and think on another logic for the body in the universe of Physical Education. The reflections made in the study engendered from a phenomenological analysis which tunes itself with the attitudes of the philosopher Maurice Merleau-Ponty. Thereby, we have incorporated the modality of meaning networks in which the tessitura are created from interconnectors of various categories, showing their own contexture of the perceived sense and of the attributed meanings. For that, we have done an epistemic exercise of qualitative nature which used – as data collection instruments - imagetic registers of that ritual, interviews with some followers of the Candomble culture as well as the registers, in the field journal, of the experienced sensations within the researched universe. Those sensations were reached and interpreted during the trajectory of various meetings involved with the activities of the Candomblé culting house. Bodies in here perform another logic of being and staying in the world and, this way, come inspiring other senses that challenge the Physical Education to think, feel and behave through the body which subverts itself.

**Key-words:** Body, Culture, Aesthetics, Symbolist



## LISTA DE IMAGENS

Capa - laô. Imagem extraída de Rodrigues (2005) e adaptada por Isis Priscila e Heinkel Huguenin.

Introdução – lemanjá Fiandeira. Criação do artista plástico potiguar Heinkel Huguenin.

Folha de abertura de subcapítulo. As Tramas estéticas e simbólicas dos cenários de Exu, Obaluaiê, lemanjá e Oiá. Capítulo II. Criação do artista plástico potiguar Heinkel Huguenin.

Imagem 01 – Candomblés no Brasil. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 53.

Imagem 02 – Terreiro, Ilê, casa ou Axé. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 64.

Imagem 03 – Mariôs nas janelas e portas. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 68.

Imagem 04 – Centro do barracão considerado um espaço sagrado. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 70.

Imagem 05 – As folhas sagradas e o contato com os pés descalços. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2014) – página 71.

Imagem 06 – Tambores ornamentados nas festas das labás, nas águas de Oxalá e na fogueira de Xangô. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2014, 2015) – página 72.

Imagem 07 – Agogô. <http://www.agogo.com.br/empresa.asp> (2015) - página 77.

Imagem 08 – Xequerê. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 78.

Imagem 09 – Adjá (sineta). Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 79.

Imagem 10 – Fios de contas (Delogouns), Mokans e Ikãs. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 81.

Imagem 11 – Cores dos Deloguns de acordo com o Orixá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 83.

Imagem 12 – Lagdbás e Brajás. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2014, 2015) – página 84.

Imagem 13 – Indumentária tradicional das laôs femininas. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2014, 2015) – página 87.

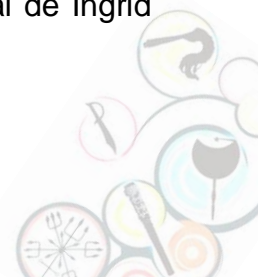


Imagem 14 – Indumentárias tradicionais das Egbomis. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 88.

Imagem 15 – Formas de amarração dos Ojás e panos da costa. Abrantes (1999) – página 89.

Imagem 16 – Amarração dos Atakans. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 91.

Imagem 17 – Prosa com o Babalorixá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 97.

Imagem 18 – Dobalé – prostração reverencial. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 102.

Imagem 19 – Esquema da hierarquia. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 104.

Imagem 20 – Classificação dos sangues. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 108.

Imagem 21 – Organização do Xirê. <http://genius.com/4598363> (2015) – página 128.

Imagem 22 – Elementos da natureza e os Orixás.  
<https://www.pinterest.com/pin/497647827553866538/> (2015) – página 132.

Imagem 23 - Elementos da natureza e os Orixás. Print do vídeo da minissérie Mãe de Santo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Lp61NQib2M> – página 137.

Imagem 24 – Cabeça de Ori lé. Print do vídeo da minissérie Mãe de Santo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Lp61NQib2M> – página 138.

Imagem 25 – Ogó e a dança em espiral de Exu. Print do vídeo da minissérie Mãe de Santo, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=8Lp61NQib2M> – página 144.

Imagem 26 – Roda do Xirê na festa do Olubayé. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 150.

Imagem 27 – Círculo do Xirê em Orilé. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 151.

Imagem 28 – Processo de bater a cabeça no limiar entre o céu e a terra. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 152.

Imagem 29 - Festa de Oxalá na gestualidade do *Ópanijé*. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 155.

Imagem 30 - Xaxará de Obaluaiê.  
<https://ferramenteira.wordpress.com/tag/omolu/> (2015) – página 157.

Imagem 31 – Gesto de varrer com o xaxará – festa de Oxalá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 157.



Imagem 32 – Cantigas preparatórias. <http://pt.scribd.com/doc/216347525/Apostila-Cantigas-Run-Saudacao-Roda-Xango-> (2015) - página 158.

Imagem 33 - As comidas para o banquete do Rei. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 162.

Imagem 34 – Palhoça do Olubajé – Casa do Rei. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 162.

Imagem 35 – Servindo o banquete na Palhoça do Olubajé. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 163.

Imagem 36 – Gestos expressivos com as mãos. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 164.

Imagem 37 – Cantiga de Saudação. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 165.

Imagem 38 – Gesto de remexer a terra  
<http://ofensaaumbandanao.blogspot.com.br/2012/05/obaluayeomulu.html> (2015) - página 166.

Imagem 39 – Cantorias da roda de lemanjá sob o ritmo do Sato ou Jincá.  
<https://ocandomble.wordpress.com/2008/08/21/sire-orisa-xire-orixa-basico/> (2015) – página 172.

Imagem 40 – Gestos flexíveis e malemolentes de lemanjá no ritmo Sato. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 173.

Imagem 41 – Cantoria da roda de lemanjá sob o ritmo do Ilu.  
<https://ocandomble.wordpress.com/2008/08/21/sire-orisa-xire-orixa-basico/> (2015) – página 174.

Imagem 42 – Gestos mais fervorosos no Ilu de lemanjá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 175.

Imagem 43 – Gestos mais fervorosos no Vamunha de lemanjá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 176.

Imagem 44 – Canto mais fervoroso da Vamunha. <https://www.lettras.mus.br/carlinhos-doxum/1375758/> (2015) – página 177.

Imagem 45 – Gestos de Oiá no Ilu. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 185.

Imagem 46 – Cantos de Oiá. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 187.

Imagem 47 – Gestos do Ilu Laba Laba. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 188.





Imagem 48 - Gestos do Ilu Oya Kooro. Acervo pessoal de Ingrid Patrícia Barbosa de Oliveira (2015) – página 189.



# ROTEIRO DO ENTRELACE

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>ARRUMANDO OS FIOS PARA TEAR</b>	
Itinerários que motivaram as tramas.....	19
Os objetivos das tramas.....	32
Justificativas para tramar.....	32
Metodologia para fazer os enlaces e nós.....	38
<b>CAPÍTULO I</b> .....	46
<b>TRAMAS ESTÉTICAS E SIMBÓLICAS DO ESPAÇO SAGRADO ILÊ AXÉ DAJÔ OBÁ OGDÔ</b>	
1.1 - Tramando com os fios da constituição da religiosidade afro-brasileira.....	47
1.2 - Tramando com os fios do espaço sagrado Ilê Axé Dajô Obá Ogodô.....	64
<b>CAPÍTULO II</b> .....	115
<b>TRAMAS ESTÉTICAS E SIMBÓLICAS DO RITUAL DO XIRÊ</b>	
2.1 - O simbolismo da tecelagem e os fios estéticos do Xirê.....	116
2.2 - Trama com os cenários do fogo em Exu.....	136
2.3 - Trama com os cenários terrestres de Obaluaiê.....	149
2.4 - Trama com os cenários aquáticos de Iemanjá.....	169
2.5 - Trama com os cenários do ar em Oiá.....	183
<b>CAPÍTULO III</b> .....	191
<b>ILUMINAÇÕES NAS TRAMAS DO CORPO SAGRADO PARA DAR A VER NA EDUCAÇÃO FÍSICA</b>	
3.1 - Um corpo sagrado a iluminar... autorizado! .....	192
3.2 - Apontamentos para ser iluminado na Educação Física... caminhos a explorar!.....	220
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	229
<b>PARA NOVAS TRAMAS... TUDO NOVO DE NOVO!</b>	
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	242
<b>GLOSSÁRIO</b> .....	246





## INTRODUÇÃO

### ARRUMANDO OS FIOS PARA TEAR

Gostaria aqui pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz.

**Roland Barthes**

Considera-se que fiar e tecer são antigas artes mágicas femininas e aparecem nos mitos de várias deusas de diversas culturas, como expressão dos seus poderes proféticos, criativos e sustentadores, dos ciclos, das estações e da vida humana. Nos mitos dessas deusas, existe uma dimensão que tem a qualidade do que é infinito, pois suas atividades de criar com os fios são intermináveis. Revelam sempre um eterno retorno por apresentar um processo de criação e recriação, um destino sem fim, de repetição. Mas não é uma repetição monótona e com aspecto de mesmice, mas um repetir que compreende uma forma espiralada, expansiva, em que os itinerários não se dão pelo mesmo lugar. E é com essa noção de movimento, de inacabamento, que estão tramados os textos desta dissertação que teve suas narrativas traçadas com pontos que alinhavam e aproximavam as palavras dos fios, o texto do têxtil.

Assim, tomamos então a dinâmica da tecelagem como inspiração, quando vibrou na trajetória da pesquisa a descoberta de ter a figura da mãe fiandeira como orixá ancestral: a Iemanjá Sabá. Orixá da nação dos Iorubás, a deusa considerada pelos nagôs como fonte criadora que controla e mantém a ordem cósmica, aquela que tece os fios da trama da vida, do tempo, dos elementos da natureza, dos ciclos e dos destinos dos seres humanos. Aquela que não cessa de tecer!

Portanto, ao reconhecer os seus arquétipos na experiência pessoal, logo assumimos a arte de urdir os fios, reunir as fendas, enovelar e enviesar a linguagem com a arte de escrever. Assim como o tecido, constrói-se um texto. Embora o tecido possa ser tomado como um produto acabado, os movimentos que se prestam ao tecer este mesmo tecido têm o sentido de um entrelaçamento perpétuo, pois, nesse ato, o sujeito se desfaz, como a aranha que se dilui ela mesma nas secreções construtivas de sua teia e se refaz para o por vir de novas criações.

Por isso pensamos que tudo parte da conjuntura do tecelão, pois é ele que se engaja sensivelmente para garantir um arranjo que se faz expressivo na circunstância que hora vive. É um trabalho dinâmico que anima a memória, fertiliza a criatividade e permite elaborações inacabadas, pois cada trama finalizada expressa lacunas, convocando sempre a novos empreendimentos, visto que desbrava um espaço para novas atitudes, novos olhares, novos rumos.



Neste sentido, iniciamos a apresentação deste estudo com o presente imagético<sup>1</sup> do artista Henkel Hunguenin, que ilustra a mãe ancestral portando uma das matérias-primas do processo da tecelagem. Uma imagem que traz o valor simbólico dos fios. A tessitura se inicia a partir das fibras em forma de flocos, sua forma rústica vai se transformando e delineando então a aparência de fios que passam a se entender, se expressar e ganhar cores: alguns vão sendo escolhidos, selecionados, outros esquecidos, escanteados.

Uns revelam brilhos, lucidez, outros conferem aspectos sombrios, duvidosos, teimando não se expressar. Uns criam a capacidade de realçar sensações, de mover os sentimentos mais profundos, as memórias, recordações e lembranças. Pois se fazem vitais, cativantes e convidativos, assumindo aspectos sedutores, o que provocam investimentos mais pulsantes, criando então tessituras encantadoras. Outros não se revelam assim, são tímidos, chegam a causar estranheza, desconforto, comprometendo até a motivação de dar continuidade no ato de tecer, mas mesmo assim são tramados invisivelmente. Alguns fios se declaram rígidos, e teimam em se fixar, resistindo a tomar novas formas. Enquanto outros se disponibilizam flexíveis a novos arranjos.

É uma trama que se faz com sentidos expressos e escondidos, com linguagens ditas e silenciadas, entre aqueles que se entrelaçam prazerosamente e aqueles que se entremeiam nos dissabores com vieses contraditórios e variados, e com arremates sempre provisórios. O processo de tecer requer ações como essas, visto que desde a colheita da matéria-prima, da arrumação, até a concretização de uma peça tecida, cria-se um ritmo que envolve muitas emoções. São tessituras que abarcam elementos complexos que não sabemos bem como se dá. Uma trama que agrega sensibilidade, ancestralidade, individualidade, historicidade, que vão conferindo um aspecto de infinitude, pois a diversidade de pontos, a combinações de cores, texturas e formas de enlace conferem então este aspecto infindável.

---

<sup>1</sup> Imagem que ilustra a abertura da Introdução deste trabalho, em que o orixá ancestral Iemanjá Sabá porta o símbolo da tecelagem que é o floco de algodão. Uma obra que possui um valor afetivo muito grande, tanto pelo que ela representa, quanto pela satisfação de ganhar um presente de um querido amigo artista, Henkel Hunguenin, pessoa que inspira muito carinho e respeito pelo talento e sensibilidade, pois consegue traduzir empaticamente os nossos sentidos de forma poética. Uma imagem que também revela um sentido de vida.



É nesse sentido que apresentamos esta trama dissertativa, que foi constituída com teias que têm como centro os aspectos do corpo sensível vivido na religiosidade afro-brasileira, na cultura do Candomblé, no ritual, no simbolismo e na estética, no intento de trazer contribuições e perspectivas outras para “descolonizar olhares”, implicando em perspectivas para o ensino das relações étnico-raciais, e assim realçar novos arranjos na Educação Física e conseqüentemente na vida.

Portanto, damos início às tramas da dissertação como que arrumando os fios para tear. Na ocasião, estendemos os fios, preparamos o fuso para acionar a roda, para depois puxar, enrolar, trançar, enlaçar, dar o nó, cortar e recomeçar. Teima-se, nesta ocasião, em começar as tramas com os fios da infância, com os realces das experiências estéticas vividas quando criança, no sentido de brindar o percurso que me trouxe até este universo, o qual vai me fazer revelar outros tantos fios infinitamente, o universo da cultura do Candomblé, uma religião afro-brasileira que se vive nos ritos, nos mitos das divindades africanas chamadas de orixás. Um contexto riquíssimo de simbolismo que subverte os olhares racionalizados e provocam um processo de busca ao encontro das coisas do mundo que há em si, reencontros. Teima-se, sobretudo, em usar, neste texto, as cores, formas e sons que proporcionaram as experiências estéticas vividas desde pequenina, no sentido de retratar o afeto pelas coisas referentes às linguagens do corpo, da dança e da cultura.

Das brincadeiras de infância, a bricolagem com a dança era a preferida. Logo criávamos um “circo” nas calçadas da rua para apresentar aos vizinhos as culminâncias de nossas elaborações da semana. E, de fato, a diversão era garantida tanto para nós quanto para aqueles que gostavam de apreciar nosso brincar com a dança. Os gestos se desenrolavam desde o “É tão bom”<sup>2</sup>, que fazíamos questão de imitar, até as gestualidades criadas sob os mais diversos ritmos que ecoavam das radiolas de vinil. Lembro bem que os ritmos preferidos vinham dos tambores dos grupos de axé da Bahia, que na época eram auge, além daqueles que entoavam os enredos sonoros que meu pai gostava de ouvir, como as canções de Clara Nunes, Maria Aparecida, Martinho da Vila, dentre outros.

---

<sup>2</sup> Música bastante difundida pelo grupo musical das Paquitas durante a década de 80.



Nessas experiências, lembro que deparávamos sempre com a possibilidade de criar, tecer, quando as músicas não possuíam repertórios prontos, cedendo espaços, portanto, para as composições individuais que sempre pleiteavam um lugarzinho na coreografia final. Nesse processo de criar e recriar, de buscar soluções com a instintiva forma de tecer a coreografia, emergiram potencialidades para galgar outros “palcos”, além das calçadas da nossa rua. Fomos vivendo então diferentes jeitos de dançar, nos largos das igrejas, nos salões dos clubes, nos pátios das escolas, nos lastros dos caminhões.

O envolvimento com a dimensão dançante se fazia também com as apreciações, com o olhar. Recordo então das festas de São Miguel, que aconteciam no largo da igreja de Extremoz, bem em frente à casa da vó Olindina. De lá mesmo apreciávamos os Reisados, Mamulengos e, principalmente, vivíamos o deleite dos olhos sob os gestos da Diana e da borboleta no Pastoril. Em Ceará-mirim, na praça pública, próxima à casa do vô Manuel, desfrutava então da alegria saltitante dos Cabocolinhos, do humor das brincadeiras do Boi Calemba e das Fanfarras que adorava acompanhar, fazendo as minhas estrelinhas.

Penso que, dessas experiências significativas vividas nos atos de dançar, apreciar, usufruí de sensações cujas dimensões não se mostraram claramente, mas conduziram a buscar entender mais sobre os corpos que dançam e que abarcam a dimensão sensível. Eis então o afeto pelas artes, pelo sagrado e pela cultura de toda gente. Como vivência lúdica, como liberdade de criação e expressão, usufruí talvez daquilo que a dança tem de melhor, aquilo que a gente nunca sabe dizer bem o que é. Só se sabe que nos move em busca do que ela nos promove. Algo indescritível, intangível, invisível. As sensações desses espaços e tempos vividos, com gestualidades de universos culturais diferenciados, foram criando itinerários que permitiram chegar até este universo cultural que me impulsionei a habitar, viver, conhecer.

Desde a iniciativa de buscar a qualificação acadêmica, impulsionava-me um desejo de envolvimento com a temática do corpo, no sentido de alargar o conhecimento para além da racionalidade instituída, valorizando a sensibilidade como



potência de conhecimento. Pressentia que o investimento no estudo não podia driblar tal perspectiva, era uma oportunidade de reaprender a ver o mundo e criar novos horizontes na atuação como professora de Educação Física do Ensino Médio, como também na vida. Reconhecia que era herdeira de um modo de pensar que dificultava o entendimento de uma consciência mais alargada, invadida pelo corpo, como Merleau-Ponty propõe em suas reflexões. Por isso, insistia em me lançar ao desafio de investir em conhecer e viver experiências que escapassem ao convencional, expandindo a percepção do corpo, enriquecendo a formação de uma nova identidade, uma nova forma de existir.

Esses impulsos foram se tornando cada vez mais potentes a partir das experiências nas disciplinas cursadas como aluna especial, no programa de pós-graduação em Educação Física da UFRN, cuja linha de pesquisa congrega os “Estudos Sócio-Filosóficos Sobre o Corpo e o Movimento Humano”, como também nos estudos desempenhados no grupo de estudo “Estesia”, que é vinculado ao mesmo programa. O processo de cursar as disciplinas “Corpo, Cultura e Estética” e “Corpo, Natureza e Cultura”, por exemplo, foram fundamentais para a elaboração deste estudo, pois a vivência com essas temáticas me fizeram transitar por tempos e espaços diferenciados, impulsionando surpresas e encantamentos com a dimensão de corpo que estava agregada aos estudos sugeridos.

As leituras, apreciações, discussões, reflexões e experiências estéticas vividas foram construindo novas tessituras no corpo, vibravam e chamavam atenção para um exame da existência, da sensibilidade, exigindo a avaliação dos afetos com o mundo vivido. Questionei, portanto, sobre o que aflorava de meus afetos com o mundo que pudesse trazer à tona reflexões significativas para contribuir com a investigação dos sentidos do corpo na contemporaneidade. As respostas não foram imediatas, mas foram se constituindo pouco a pouco à medida que as interpretações sobre a temática do corpo na fenomenologia vivificavam os conceitos de cultura, estética e simbolismo. O jogo com esses conceitos foram se tornando vivos e vibrantes, suscitando uma certa direção e engajamento, despertando investimentos naquilo que foi consequência de



uma experimentação pessoal com os sentidos aflorados nos acontecimentos das disciplinas.

O despertar para o objeto de estudo culminou definitivamente a partir das reflexões realizadas na leitura de Merleau-Ponty (2013), em “A dúvida de Cézanne”, como também a partir da leitura do texto de Nóbrega, cujo título denominava-se como “Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty”. Esses textos tratam da atitude do pintor Cézanne para firmar analogias com o que esboça sobre a ontologia do ser sensível que faz convocações para as coisas nostálgicas, para uma razão mais ampliada.

Foi então a partir do exemplo do ato de pintar de Cézanne que uma certa embriaguez me tomou conta e fez convocações para investir e estar sensível à natureza e assim vislumbrar a transformação de minha contingência em liberdade de criação, assim como Cézanne fazia nascer suas obras artísticas. Segundo Nóbrega (2010), Cézanne buscava nas cores, na embriaguez das sensações, no mergulho na natureza, nas deformações da visão, em sua contingência corpórea, o motivo para sua arte, para seus quadros, para sua vida.

Essas leituras trouxeram muitas surpresas que conduziram a reabilitar a minha comunicação com o mundo, através do olhar diferenciado e da sensibilidade. Convidou-me, portanto, a uma experiência radical de ruptura diante de ontologias redutoras, convocando à possibilidade de fazer o estudo a partir de uma ontologia sensível. As noções imbuídas nos textos, como por exemplo, a contingência do corpo, a valorização do passado na infância como uma força determinante de um futuro inédito, a noção de liberdade de Cézanne, foram fundamentais para apontar o universo de estudo do qual não poderia me esquivar.

Essa conjuntura foi alimentando uma animação de imagens e símbolos em minha imaginação, aflorando uma suspeita de que o objeto de estudo no qual deveria investir se delinaria pelas vias da cultura da religiosidade afro-brasileira, sobretudo na exploração da linguagem simbólica e cultural do corpo que dança nos rituais do Candomblé, que é uma manifestação religiosa que se constituiu no Brasil a partir do



processo de colonização, com a vinda da cultura negra africana. Esse contexto começou a se expressar quando me deixei levar pelas sensações, pelas coisas do mundo que me afetavam e convocavam para dar novas cores aos processos de minha existência. Recorri às imagens de minha infância, a minha história de vida, às novas interpretações que estava fazendo sobre o corpo e o sensível.

Assim, as lembranças vibraram para os conflitos de intolerância religiosa vividos entre o meu pai, que tinha envolvimento com a religiosidade afro-brasileira, e a minha mãe, com o cristianismo. Vieram à imaginação, também animando a percepção, as sensações vividas no espaço que tinha estampado meu próprio nome na fachada, “Ingrid Artigos Religiosos”. Um espaço-tempo em que, quando pequena, brincava no interior da loja de propriedade paterna, em meio a um colorido de tantos artigos, sob cheiros embriagantes e sons advindos da radiola de vinil, de onde ouvia as vozes que ecoavam dos terreiros. No chão, sob as estantes, recordo das esculturas de gesso que apresentavam as poses de tantas entidades afro-brasileiras. Nas paredes, percebia as estampas com as imagens de lemanjá, nos balcões, estavam os tantos artifícios “mágicos”, os quais eu era proibida de tocar, como os incensos e banhos bentos. Recordava do colorido dos colares de miçangas e das velas, das panelas de barro, das cascas de troncos de árvores, defumadores, perfumes, dentre outros elementos que participavam do cenário e que davam cor, cheiro e sabor ao tempo de minha infância.

Entrelaçaram-se, nesta dinâmica, a expressão de outros tempos que me remeteram ao encantamento pela cultura afro-brasileira. Recordei da minha participação no grupo de dança Parafolclórico da UFRN<sup>3</sup>, em que tive a oportunidade de vivenciar as gestualidades que remetiam à cultura afro-brasileira. Vieram à tona então as sensações de dançar o espetáculo “É Popular”, nas coreografias “As Águas de lemanjá” e a “Suíte dos Pescadores”, que faziam alusão à devoção à rainha das águas. Senti novamente os encantos vividos nos ensaios preparativos para o

---

<sup>3</sup> O Grupo Parafolclórico da UFRN foi criado em 1991, através da iniciativa de alunos do curso de Educação Física, que começaram a demonstrar grande interesse pela cultura popular. O grupo tem, desde sua criação, o objetivo de pesquisar as manifestações populares do Brasil e difundi-las através do corpo, fazendo releituras das danças tradicionais e inserindo novas linguagens e elementos às coreografias.



espetáculo dos “Folguedos”, que remetiam às gestualidades do Maracatu, cujas coreografias vividas faziam também alusão à cultura do Candomblé: a “Boneca de Cera<sup>4</sup>”, as “As Três Mulheres de Xangô”, que representavam a disputa entre Iansã, Oxum e Obá pela conquista do amor do rei. Era a imaginação vibrando, sentido e se fazendo, convocando a me aproximar das coisas que foram instituídas anteriormente.

Outros encantos se expressavam nas visadas dos Carnavais vividos pelas ruas das praias do litoral norte-rio-grandense. Redinha e Pirangi eram palcos de minhas nostalgias, quando tinha a oportunidade de me afetar pelos tambores que vibravam e alegravam as ruas. Sempre me senti propensa a acompanhar os batuques, a usufruir das vibrações que ecoam dos tambores, principalmente aqueles que entoavam os ritmos do maracatu e do afoxé em suas atuações, como por exemplo, o grupo Pau e Lata<sup>5</sup> e tantos outros, como o grupo de Maracatu de Recife, que veio abrilhantar as ruas numa dessas andanças. Recuperei então as sensações que emanavam de meu corpo naqueles dias, suada e imersa numa embriaguez consequente das bebidas, da ressonância dos tambores, dos gestos correspondentes e do prazer nostálgico que sentia por ocasião daquele cenário.

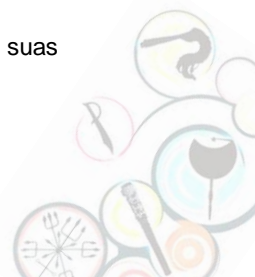
Além disso, recuperei a experiência de vivenciar, na formação continuada, um curso de “Dança e Pluralidade Cultural” do programa Continuum<sup>6</sup>, que me valeu por reconhecer o quanto a dança revela a pluralidade do ser que somos. A leitura da tese de Medeiros (2010) também causou entusiasmo pela aproximação com o universo simbólico da cultura afro-brasileira e também o concurso para docentes do ensino superior, que realizei para adentrar numa faculdade particular, cujo tema da prova de

---

<sup>4</sup> A boneca de cera ou calunga faz parte do ritual do maracatu, encarnando, nos seus axés, a força dos antepassados do grupo. Ainda dentro da sede, a calunga passa das mãos da rainha para outras mãos, cada qual dançando um pouco com a calunga, antes de ser levada às ruas pela dama-do-paço. As calungas, quase sempre de madeira escura, representam, por vezes, ascendentes africanos ou pessoas ligadas à história do próprio grupo.

<sup>5</sup> O Pau e Lata é um projeto que propõe um trabalho de educação musical que teve início no ano de 1996, na cidade de Maceió/AL, e que posteriormente chegou às cidades de Natal e Baía Formosa, no Estado do Rio Grande do Norte. As atividades realizadas pelo grupo, há aproximadamente 15 anos, contemplam vivências de construção rítmica e atividades socioeducativas com estudantes de diferentes faixas etárias, em municípios do Rio Grande do Norte e Alagoas.

<sup>6</sup> O programa Continuum da UFRN faz parte de uma Rede Nacional de Formação Continuada e tem suas atividades totalmente voltadas para professores da rede pública de ensino.



desempenho sugerido foi instigante e propulsor de revelações: “O sagrado e profano na cultura popular”.

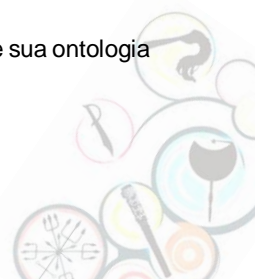
Ao mesmo tempo que minha imaginação trazia à tona esse itinerário vivido, estava imbuída numa inquietação muito forte no momento, um certo ranço com a política da paróquia cristã que frequentava, uma indignação com algumas ocorrências antiéticas que me levaram a buscar um olhar distanciado para o cristianismo. Nessa vibração, o olhar desarmou o habitual, tornou-se arbitrário, pois a moral cristã vivida e incrustada em mim se põe em vias de recriar-se.

Revela-se portanto, nessa embriaguez, uma empatia pelas atitudes de Cézanne, fundava-se uma recuperação do passado, dando oportunidade a um futuro inédito. Esse acontecimento abriu então um “campo” que exige uma continuidade, convocando a inaugurar uma nova história. Uma ressonância simbólica convida de novo a um distanciamento com o conhecido e uma aproximação com uma nova maneira de se relacionar na vida, e eis a propulsão para se engajar num mundo próximo-distante. Uma emoção em ação entusiasma o abraço com o universo da cultura do Candomblé. Um contexto favorável para desenvolver meu estudo pela potência subversiva que engloba e é também promissor, no sentido de dar vazão para criar novas formas de existir.

Merleau-Ponty acentua o caráter expressivo de determinados eventos passados capazes de depositar em nós um sentido o qual não apenas sobrevive, mas exige uma continuidade, ou melhor, aponta para um “futuro” que não é mera repetição (RAMOS, 2013). Portanto, esse estudo por fazer exigia essa vida, essa condição de ser. O universo da tradição do Candomblé era, ao mesmo tempo, estranho e íntimo, as vibrações já se realizavam em mim desde o princípio e, por isso, não tenho dúvida que essa oportunidade de alargar meus conhecimentos exigia esse universo no qual pudesse volver meu olhar para o corpo como sensível exemplar<sup>7</sup>, para a dança como possibilidade de manifestar a sensibilidade e a sacralidade como condição de comunhão com a vida. É perceptível então que não fui eu que escolhi o objeto de

---

<sup>7</sup> Expressão de Merleau-Ponty usada por Nóbrega (2010) para suscitar as suas ideias sobre o corpo e sua ontologia sensível.



estudo, mas ele também me escolheu. Isto revela a capacidade que temos de ser sujeito e objeto das relações com as coisas do mundo, uma identidade que expressa a reversibilidade entre o vidente e o visível, entre o tocante e tocado, sensível entre outras coisas sensíveis.

Nesse processo de recursividade dos sentidos, o receio de conviver com as intolerâncias e preconceitos foi distanciado, o ideal acético vivido na minha experiência como cristã foi problematizado e a sensibilidade foi potencializada para acolher a convocação de vivenciar a consciência “alargada” nos rituais e festas da cultura do Candomblé Ketu, que cultuam e celebram alguns dos orixás nos espaços e tempos diversos em nosso país: Exu, Ogun, Oxossi, Obaluaiê, Nanã, Logun Ede, Ossaim, Xangô, Oxumaré, Oxum, Obá, Oiá, Euá, Iemanjá, Oxalá são as Divindades cujas forças advêm da criação da natureza, manifestação originada por *Olorum*, Deus universal. Deuses que, com suas gestas, cores e símbolos, inspiram várias manifestações populares e festas em todos os estados do Brasil. Deuses que são cultuados de modo muito presente e alegre. Então o corpo que ritualiza com os orixás é posto a questões no sentido de trazer à tona elementos exemplares de uma ontologia sensível e assim constituir-se como tema investigativo.

Realçar as questões do sagrado, da ancestralidade, dos símbolos, do mito no universo da Educação Física é aflorar atenção para outra forma de olhar o corpo, em que a relação com a natureza é de outra ordem, enaltecendo a sacralidade perdida. Atentar para um contexto em que as dicotomias se esvaecem as polaridades delas se entrelaçam é se envolver com a oportunidade de transfigurar-se e elevar-se acima da moral, resignificando o dualismo<sup>8</sup> instituído. É com esse olhar que tratamos o corpo que vive o ritual na cultura do Candomblé, através de uma análise fenomenológica, retomar e dar outro valor aos sentidos do corpo, expressando uma outra ordem que diverge da soberania da ciência e do racionalismo.

---

8 O dualismo, segundo Boff (1997), vê os pares como realidades justapostas, sem relação entre si. Separa aquilo que, no concreto, vem sempre junto. Assim, pensa o esquerdo ou o direito, o interior ou o exterior, o masculino ou o feminino.



Conhecer o corpo que ritualiza nos rituais de Candomblé, que celebra no corpo as divindades dos orixás, pressupõe um rompimento do olhar preconceituoso e maniqueísta de nossa história que, com suas prepotências, tolheram-nos do mundo sensível e aprisionaram os corpos em nome de uma verdade absoluta a ser imposta. A percepção alargada para esse universo permite reconhecer um corpo que vibra, que assume sua forma dionisíaca, que valoriza os sentidos e saberes do corpo, que é plural, vive o tempo primordial, valoriza o mito como forma de interpretar o mundo, um corpo que é submisso à natureza, que acolhe o invisível das coisas e dos objetos nas suas relações, potencializa a dimensão sensível e recupera o ser que somos.

Um corpo que não se ilude com o futuro, que vive o instante do devir, da vida. Aquele que tem a capacidade de ler a si mesmo e se inventar, ao invés de aceitar um modelo pré-estabelecido, aquele que tolera as dores e enfrenta as contradições da vida e da morte. Esse é o corpo que experimenta os rituais do Candomblé. É cultural, simbólico e ao mesmo tempo, fenômeno estético, performático, pois atende ao papel transformativo que essas condições criam: o estranhamento da cultura, as animações do universo simbólico, as vibrações carregadas de emoção.

O entendimento sobre a cultura foi construído nos processos reflexivos das disciplinas do curso do mestrado, no qual interpretamos como aquilo que emerge nos sujeitos a partir de suas experiências e percepções quando se relacionam com as coisas do mundo e os outros. Ela se constrói dinamicamente através do dinamismo simbólico, da potência expressiva e produtiva da natureza numa organização sem fronteiras, plástica. É uma mistura que não se fixa, uma condição em vistas de se submeter a novos arranjos. Corpo, natureza e cultura se criam a todo instante, através de metamorfoses inacabadas em que o símbolo tem valor e se constitui vivo, preenchendo uma função profundamente favorável à vida pessoal e social.

Tem imbuído o germe da tradição, mas que está sempre em processo de renovação, transformação. De acordo com Zunthor apud Medeiros (2010), a cultura se expressa como um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e modalidades discursivas comuns, que determinam uma certa faculdade de todos os membros do corpo social produzirem certos signos, de identificá-los e de interpretá-los da mesma

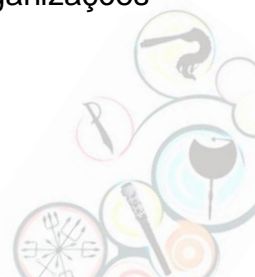


forma. Traduzem modos de usos do corpo que foram criados, adquiridos, transmitidos de uma geração a outra entre os participantes de uma determinada sociedade.

Dentro deste universo cultural, o simbolismo ganha valor e pulsa no sentido de trazer à tona as suas funções vibratórias e seu poder de ressonância que convida o sujeito a uma transformação, a um conhecimento de si, a um aprofundamento de sua própria existência. Entendemos que um mundo de símbolos, imagens e mitos participam da existência do ser humano, uma herança milenar de uma parte da humanidade anterior à história se expressa simbolicamente no viver humano. De acordo com Eliade (1991), é impossível ao homem não reencontrar essa parte a-histórica em qualquer situação existencial, mas destaca que seja da maior importância despertar para esse inestimável tesouro de imagens que traz consigo. Redescobrir o significado profundo de todas essas imagens envelhecidas e dos mitos degradados escondidos na vida de um homem moderno é fundamental para o equilíbrio e a riqueza de uma vida interior. Contemplar e assimilar as mensagens sugestivas delas é projetar-se num mundo infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu “momento histórico”.

O simbolismo na cultura do candombé traz elementos para contemplar uma nova forma de sentir e ver o ser humano, uma forma de existir, considerando o mundo de símbolos que participa de cada um de nós. Isso implica em interrogar os mitos e arquétipos herdados se envolvendo, portanto, com a interrogação de enigmas, como Cézanne expressa nas obras de Merleau-Ponty. Ver além do que está posto, ver em ato, ver mais longe.

Para a compreensão de estética, adotamos as ideias de Porpino (2006), quando revela que é a experiência da sensibilidade, da descoberta de novos sentidos nas coisas do mundo que nos afetam. É a experiência que encanta e convoca o sujeito a se interrogar e assim descobrir novas formas de enxergar o mundo. Referir-se à estética é trazer o sentido de ser mutável, perecível, pois as surpresas, entusiasmos, encantamentos, estranhamentos, ou quaisquer sensações arrebatadoras germinadas nas relações com o mundo, desacomodam o instituído e criam novas organizações imprevisíveis.



Nesse movimento, o sujeito da percepção se embrenha no mundo sensível, envolve-se com os símbolos, com o invisível, com as visadas das coisas do mundo que participam de sua existência, constituindo então novos sentidos para a vida. Em Merleau-Ponty (2013), encontramos discussões que acampam no universo da arte, levando-nos a compreender estes sentidos transformadores da experiência estética na cultura também. De acordo com esse autor, quando se cria, aprecia uma obra de arte, emerge a possibilidade de criar-se a si próprio. Quando se interpreta o mundo, é a si mesmo que também interpreta; obra, mundo e autor se confundem.

O conceito de estética vai além da arte, segundo Porpino (2006), sendo possibilidade na contemplação da natureza e em outras experiências da cultura, como a religião e a política. Neste sentido, consideramos a cultura do Candomblé como fenômeno estético, pois o ritual e a existência se confundem por ser, ao mesmo tempo, expressão e criação do existir. Apreciar e conhecer esse universo, portanto, insinua a criação de novas relações com o mundo, capaz de levar a territórios ainda não percorridos, permitindo então uma nova criação. É um celeiro de experiências estéticas que podem permitir redescobertas significativas, sinalizando ao encontro consigo e com o outro.

Esses conceitos cultura, símbolo e estética estão inscritos no corpo dos omorixás<sup>9</sup>, envolvem a cultura do Candomblé e estão imbricados em sua essência de maneira potente que dificilmente veríamos de forma fragmentada. A vivência do mito no rito, a animação simbólica e o dançar com os orixás correspondem a uma experiência estética que aflora possibilidades de resistências à ideia de fragmentação do ser humano. Percebemos que, em nossa sociedade contemporânea, temos vivido uma busca incessante do ser humano ao encontro consigo mesmo e com outro, sendo consequência da dicotomia e do dualismo que passou a se tornar condição de vida das culturas ditas civilizadas. A dimensão do corpo posto à margem, a realidade sensível sendo inaceitável nos processos de viver o mundo, potencializam as buscas e despertam interesses em retomar atividades primitivas em que o sagrado se manifesta essencial, universal na existência.

---

<sup>9</sup> São os chamados “filhos de santos” que experimentam e vivem a energia dos orixás.



Portanto, surgem desse universo inquietações que nos incitam a superar o processo de dessacralização do viver humano, buscando formas para se pensar, problematizar e apontar a necessidade de se envolver com as dimensões do sagrado, do simbólico, do mito. A partir disso, na tentativa de elucidar as reflexões iniciadas é que apresentamos a seguinte questão de estudo:

- **Como compreendemos o corpo nos rituais dos Xirês<sup>10</sup> dos Orixás seu entrelaçamento com os símbolos, os mitos e a estética?**

No intento de responder a essa questão, embarcamos com propósito de percorrer rotas cujos objetivos principais atentam para:

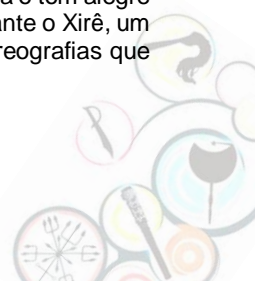
- **Refletir o espaço e o tempo vividos no ritual do Xirê, no sentido de tramar narrativas simbólicas e estéticas;**
- **Apontar elementos significativos advindos dessa reflexão para pensar o corpo na Educação Física.**

Volvendo o olhar para o campo acadêmico, fomos movidos pelo desafio de conhecer o que já havia sido construído e produzido, para então contribuir e ampliar o olhar para esse contexto. Percebemos, no estado da arte, que havia a existência de algumas pesquisas cuja temática se aproximava da relação Corpo, Dança e Candomblé na Educação Física, porém, no panorama das discussões sobre o assunto nos últimos anos, não encontramos pesquisas que realçassem a dimensão simbólica e estética do tempo e do espaço das danças no Candomblé, com o referencial da sociologia de Eliade e a filosofia de Merleau-Ponty, por exemplo.

Nesta investigação, utilizamos uma metodologia de caráter exploratório e bibliográfico, explorando quatro fontes, a saber: 1- Artigos publicados nas principais revistas da área de Educação Física (RBCE, Motriz, Pensar a Prática, Movimento, Motrivivência, Conexões, Revista de E.F. UEM); 2- Banco de dados da SciELO (por

---

<sup>10</sup> Xirê é uma estrutura sequencial de cantigas e danças dos orixás cultuados na cultura de Candomblé, começando sempre por Exu e indo até Oxalá. A palavra siré/xirê, para os nagôs, significa brincar, dançar, e denota o tom alegre da festa de Candomblé, em que os próprios vêm às terras para dançar, brincar com seus filhos. Durante o Xirê, um a um, todos os orixás são saudados e louvados com cantigas próprias, às quais correspondem coreografias que particularizam as características de cada deus.



ser uma das bases de dados que mais reúnem as produções científicas, em forma de artigos, realizadas no Brasil); 3- Banco de Teses da CAPES; 4- BDTD Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações.

Dentre os treze estudos selecionados como relevantes para análise, apenas dois são abordados na área de conhecimento da Educação Física e os demais se apresentavam agregados às áreas de Artes, História, Sociologia e Ciências da Religião. Esse mapeamento mostrou que a temática se fez discutível em algumas áreas do conhecimento, inclusive em nossa área. Fizemos questão de enaltecer os estudos de Lara (2008) e Santos (2007), que discutem esta temática na área de Educação Física, no sentido de dar-lhes importância pelas questões alavancadas com as discussões do tema, que acabam apontando brechas para que novos olhares e perspectivas se desdobrem e ampliem o olhar nesse contexto.

Lara (2008) se envolveu com a temática em 1999 e publicou um livro em 2008, intitulado “As danças do Candomblé: corpo, rito e educação”. Esse estudo analisa a dança através dos referenciais da antropologia em um terreiro de nação Angola, a partir de uma participação restrita aos rituais públicos. A autora constrói reflexões sobre a condição sagrada da dança, o ritual e sua função mitológica, descreve uma festa de obrigação de sete anos e faz também entrevistas com alguns participantes do terreiro, no sentido de buscar elementos para o trato com esse conhecimento através da transposição das experiências gestuais para o contexto educacional.

As discussões são significativas, os apontamentos para a ação educativa são pertinentes, mas encontramos brechas que permitem que se façam elaborações para ampliar o olhar para o potencial estético desse corpo que dança nesses rituais do Candomblé. Além disso, sua pesquisa é feita num âmbito cultural diferente, pois agrega o olhar para o Candomblé de Angola, que difere do Candomblé Ketu. A pesquisa feita por Lara (1999) tem um viés antropológico, enquanto a nossa pesquisa se perfila no viés da sociologia e filosofia e, por isso, abre novos olhares para o contexto.



Santos (2004) discute também a temática do Candomblé na área de Educação Física, porém não tivemos acesso a sua tese, pela indisponibilidade no BDTD<sup>11</sup> e no Banco de Teses da CAPES, como também nas respostas dos e-mails enviados na tentativa de estabelecer contato. A tese do autor se intitula: “O corpo como um texto vivo: a festa e a dança no Candomblé”. O título é vibrante e, por isso, fomos contemplar seu estudo através das publicações de um artigo e um resumo apresentados no II Seminário Internacional de Pesquisa e Estudos Qualitativos e na revista Motriz.

O trabalho de Santos (2004) expressa alguns apontamentos que foram destacados em seu estudo a partir da seguinte questão: Como se dá, no Candomblé, a construção do corpo, manifestado na festa e na dança? O autor caracteriza o papel da festa dentro dos rituais públicos, bem como os valores estéticos e éticos que dela emergem; descreve os rituais de iniciação, compreendendo-os como um campo existencial da cultura e também descreve a importância da dança nos rituais públicos do Candomblé como busca do sagrado e representação da vida. Como o artigo alcança de modo parcial o conteúdo do estudo, não conseguimos identificar as brechas que poderiam nos dar pistas para desenvolver nosso trabalho de modo a somar com novos olhares. Mas, pelos apontamentos do próprio autor, o seu estudo poderá fazer pensar outras temáticas que estão no cerne das atuais discussões acadêmicas, como a questão da sexualidade, do espaço e do tempo, da aprendizagem, da doença e da cura, dentre outros temas.

Percebemos então que as questões refletidas neste universo não se estancam e abrem possibilidades para apresentar outros sentidos, na perspectiva de abranger a cultura, o simbólico e o estético. No entanto, consideramos que esses conceitos se aproximam das pesquisas realizadas na área de Artes com as quais podemos nos beneficiar, como aquelas constituídas por Santos (2002), que se intitula como “Corpo e Ancestralidade”, e por Rodrigues (2005), cujo estudo tem como título “Processo de formação, bailarino-pesquisador-intérprete”. Esses trabalhos recuperam elementos

---

<sup>11</sup> Quando buscamos a tese na [Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações - Ibict](#) aparece a seguinte mensagem: Arquivo liberado somente para a comunidade da Universidade ou Retido por motivo de patente requerido pelo autor.



simbólicos, míticos e estéticos da cultura afro-brasileira e fomentam perspectivas metodológicas para o processo de criação em dança.

Desse modo, temos pretensões de investir também na compreensão desse corpo, considerando como fenômeno estético, no sentido de explorar e decifrar a riqueza de simbolismos que emergem dos rituais do Candomblé numa perspectiva que se expressa como “desde de dentro para fora” que é trabalhada por Dos Santos (1993), na obra intitulada “Os nagôs e a morte”. Essa noção é inspiradora para muitos estudos que envolvem a temática do Candomblé, por tratar a realidade de um fenômeno cuja diferença se constitui na forma de perceber. Para a autora, o pesquisador “desde fora”, não interpreta, pois não tem o conhecimento iniciático e o pesquisador “desde dentro”, possui um potencial interpretativo, pois vive os símbolos religiosos como iniciado. Por isso, é uma metodologia que “cabe o imprevisível, que fornece elementos para entender o todo; o que parece insignificante e sem sentido ganha significado e importância” (DOS SANTOS, 1993, p.25).

Vale salientar que esse estudo influenciou a minha escolha, mas não foi a única convocação que me levou à decisão de viver o ritual de raspagem<sup>12</sup>. Uma série de motivações impulsionou e brotou a decisão de desfrutar daquilo que era estranho e próximo ao mesmo tempo. Pensamos então que essa escolha permitiu viver a sacralidade da cultura do Candomblé desde dentro para fora, mas também desde fora para dentro, quando compreendemos que as experiências com as coisas do mundo se dão num processo de recursividade. Essa experiência permitiu então um olhar que se tornou mais penetrante, mais sensível, capaz de extrair novos elementos que talvez o olhar “desde fora” somente não fosse capaz de alcançar. Assim destacamos o diferencial de nosso estudo, a temática tratada começa a se descortinar para além dos rituais públicos, imbricando olhares a partir das construções perceptivas dos rituais privados vividos no Axé<sup>13</sup>.

---

<sup>12</sup> Ritual inicial que o abiã passa para a condição de iaô (iniciado) vivenciando o ritual de raspagem da cabeça favorecendo adentrar no processo de iniciação que dura sete anos, até alcançar o posto de Ebomi.

<sup>13</sup> Apelido dado a Casa de Candomblé, nomeado como Ilê Axé Dajo Oba Ogodô.



O ritual do Candomblé recortado aqui é conhecimento, faz-se cenário de inspiração para refletir o corpo e suas dimensões estéticas e simbólicas, no sentido de apontar horizontes de sentido para Educação Física, no trato com o ritual, o corpo e as relações étnico-raciais. É um estudo que descortina um cenário cultural que causa surpresa, estranhamento, fazendo brotar reflexões que oportunizam a recuperação das referências perdidas pelo racionalismo nefasto, no sentido de permitir que tomemos posse de nós mesmos. Apreciar a possibilidade do corpo de transgredir o instituído e sua capacidade de poder tomar posse de si mesmo, de se tornar vivo naquilo que é seu, desprendendo-se, portanto, do corpo social ao qual está habituado, é permitir o sujeito se envolver com novas significações na sua maneira de viver, pois agrega um novo valor ao corpo. Dessa forma, entendemos que aqueles que são detentos da ciência, detentos das moralizações, das verdades universalizadas necessitam desemboscar e vencer o mau outro que está escondido em cada um de nós, como revela Andrieu (2004), em sua obra “A nova filosofia do corpo”.

Este trabalho dissertativo se justifica também pelos aspectos pessoais, quando o enigmático encantamento pela temática e a forma inusitada como se deu o encontro da pesquisadora com o universo de estudo, apontam o caminho a ser investido, pois reconhecemos que não aconteceu uma escolha unilateral para o universo do estudo, e sim, uma escolha recíproca em que o pesquisador (sujeito da percepção) e seu universo de estudos (objeto) afetaram-se, e então se colocam abertos ao mundo que se pretende conhecer. Novos caminhos, um jeito novo de ser, novos sentidos. Um encontro envolvente, vibrante, caloroso, em que as motivações para criar se potencializam. Essa forma de encontro justifica o estudo, mas escapam desses encantamentos pessoais outras preocupações que julgamos relevantes considerar.

O estudo é justificável também pela carência de iniciativas que alavanquem um reconhecimento pela pluralidade cultural da qual somos constituídos. Portanto, faz-se essencial dar luz aos universos culturais que estão submetidos a intolerância e preconceitos, no sentido de despertar para um notável alicerce que possa diluir esta forma de violência. Além disso, realçar um estilo de vida diferente, em que o homem se relaciona numa outra dimensão com a natureza. Uma dimensão que difere da



maneira que encaramos a nós mesmos e os outros, que nos convoca a estabelecer outras atitudes mais cordiais com a vida, com o outro, que nos reaproxima de nós mesmos, do que somos e de onde viemos.

O Ministério da Educação atuou no sentido de fazer com que as etnias rechaçadas sejam valorizadas no sistema formal de ensino brasileiro. A lei nº. 11.645, de 10 de Março de 2008, sancionada pelo presidente Luíz Inácio Lula da Silva, alterou a Lei nº. 9.394, de 20 de Dezembro de 1996 (modificada pela Lei nº. 10.639, de nove de janeiro de 2003), incluindo, no currículo oficial da rede de ensino, a obrigatoriedade da temática da Cultura Afro-brasileira e Indígena. Os conteúdos expressos no texto da Lei passam a ser dinamizados especialmente nas áreas de Artes, Literatura e História. No entanto, acreditamos que este universo tem muito a contribuir com a área, pois pode agregar reflexões sobre o corpo como aprendizagem da cultura, como uma das possibilidades temáticas a serem trabalhadas na Educação Física, já que a dança constitui parte da cultura de movimento humano.

Entendemos que a legislação soma esforços na luta contra os preconceitos existentes com a raça e a cultura afro-brasileira, pois abre espaços para que potencializem as reflexões em torno da pluralidade cultural. Porém, não basta o argumento legal, a efetivação e a concretização de reflexões e experiências devem ser ampliadas. Por isso, julgamos importante investir em estudos que venham contribuir para se pensar outras racionalidades além da ocidental, branca e hegemônica. Além da cultura europeizada. Por acreditar na potencialidade existente na cultura afro-brasileira do Candomblé, na sua forma diferenciada de cultivar a vida, na valorização da formação humana é que pulsamos para a abertura de novos olhares para o corpo e sua forma dançante.

Percebemos, então, a necessidade de possibilitar conhecimentos que levem a pensar o sagrado, o comportamento mítico, a alteridade, a estética, o valor dos símbolos, a expressão corporal, e assim conduzir ao espanto como condição de reaprender a ver o mundo, reconvocando a sensibilidade, o poder de agir e criar horizontes. São reflexões que constituem uma tentativa de oportunizar um renascer do humano, para que se voltem para a vivência de sua corporeidade, de suas crenças,



de seus mitos, tão camuflados na modernidade que vive uma profanação existencial. Acreditamos, portanto, que os modos de viver a sacralidade na cultura do Candomblé, por exemplo, podem realçar reflexões que despertem para possibilidades de renovação, descobertas e novas interações.

Nesse sentido, não cabe enquadrá-la em padrões de movimento, mas exercitá-la em seus elementos estéticos, simbólicos, sensibilizando para a dança de cada ser que dança. Consideramos que a cultura de origem africana e afro-brasileira, que é vivida hoje também pelo branco, mestiço, é uma das formas de ampliar o olhar sobre o corpo que dança. Um corpo que é sensível entre outras coisas sensíveis, que entrelaça a natureza e a cultura, que se expressa e é passivamente afetado pelas expressões simbólicas de sua cultura. Pensamos que a cultura do Candomblé pode desmitificar tabus, abrindo perspectivas que permitem outros modos de ver e compreender o mundo vivido.

É importante destacar também que, embora o foco do estudo seja o corpo que vive o ritual na cultura do Candomblé, não podemos desconsiderar que seu universo extrapola os espaços dos terreiros, pois existem muitas manifestações que incluem as danças dos orixás em seu repertório gestual e coreográfico, como algumas danças folclóricas que são aceitas socialmente, como por exemplo, os maracatus que é uma manifestação afro-brasileira que integra o universo da cultura popular brasileira, representando a corte africana por meio do canto, batuque e dança.

Para tanto, assumimos a pesquisa qualitativa recorrendo aos princípios da abordagem fenomenológica de Maurice Merleau-Ponty (2004, 2006, 2011, 2013) pois os seus estudos configuram um novo arranjo para as reflexões epistemológicas sobre o corpo. A possibilidade de organizar a reversibilidade do corpo em sua condição de ser sujeito e objeto da existência amplia o olhar sobre ele, emergindo demandas de reflexões que potencializem considerações mais próximas do seu sentido existencial. Na fenomenologia, o corpo, o gesto, o conhecimento sensível e os processos perceptivos são valorizados em detrimento da análise da consciência, da racionalidade. Coloca-se em evidência a atitude de envolvimento com o mundo da experiência de



vida, que põe em jogo a interpretação, a reflexão e a imputação de sentidos, agregando então o visível e o invisível.

O mundo fenomenológico é não o ser puro, mas o sentido que transparece na intersecção de minhas experiências, e na intersecção de minhas experiências com aquelas do outro, pela engrenagem de umas nas outras; ele é, portanto, inseparável da subjetividade e da intersubjetividade que formam sua unidade pela retomada de minhas experiências passadas em minhas experiências presentes, da experiência do outro na minha (MERLEAU-PONTY, 2011, p.18).

Entendemos que o caráter qualitativo do estudo advém das vivências percebidas e expressas, que carregam consigo a interpretação. O vivenciado nos é apresentado pelas expressões daquele que experiência e, por isso, a descrição é ponto fundamental da pesquisa fenomenológica. O que interessa na descrição é registrar o ocorrido como percebido, para depois submetê-los às interpretações. A descrição efetuada neste estudo se faz pelo próprio sujeito que vivencia a experiência que, no caso, é o próprio pesquisador. Mas também na busca de compreender o interrogado, investigamos os modos pelos quais outros sujeitos contextualizados vivenciam suas experiências com a cultura do Candomblé.

Desse modo, entendemos que as descrições das experiências permitem um olhar ao fenômeno a partir dele mesmo, mas é com a redução em busca do irrefletido que somos agraciados com novos pontos de vistas, a partir das possibilidades sensíveis. Esse distanciamento, conhecido como redução fenomenológica, compreende a atitude de suspensão das crenças prévias, teorias ou explicações a priori. É o momento em que, para refletir sobre o fenômeno, toma-se distância “para ver brotar as transcendências. Ela distende os fios intencionais que nos ligam ao mundo para fazê-lo aparecer, ela é só consciência do mundo porque o revela como estranho e paradoxal.” (MERLEAU-PONTY, 2011, p.10).

A redução, portanto, deve oferecer uma reflexão que sirva como meio de fazer aparecer o mundo sem nos retirar do mundo, buscar o irrefletido e manifestá-lo. E o mundo “não é aquilo que eu penso, mas aquilo que eu vivo; eu estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável”



(MERLEAU-PONTY, 2011, p.14). É um rompimento com nossa familiaridade com os sentidos do mundo, é a condição de recusar nossa cumplicidade, colocando-a fora de jogo, para uma melhor compreensão.

Através da redução fenomenológica foi possível enxergar o corpo que dança/canta/vibra/simboliza nos rituais do Candomblé com outro olhar. O afastamento filosófico propiciado pela redução permitiu diálogos com a condição sagrada de existir, com a interpretação dos mitos ao mesmo tempo em que possibilitou entender o poder transformativo dos ritos. Conseguimos ler, na linguagem dos gestos dançantes dos omorixás, as suas idiossincrasias nas quais revela outra forma de ver e existir no mundo. A partir disso, novos sentidos se configuraram no viver, pois a forma de enxergar a vida tomou novos arranjos que apontam, conseqüentemente, novas maneiras de ser e fazer o ensino na Educação Física, buscando provocar experiências que possam ser encantadoras, sensíveis e despertem sentidos significativos no existir daqueles afetados.

Esse movimento na pesquisa se deu com o advento da modalidade chamada rede de significação, realçada por Bicudo (2011), em que as tessituras se deram a partir de interligações de várias categorias, mostrando o próprio tecido dos sentidos percebidos e dos significados atribuídos. Portanto, para descobrirmos novos sentidos, foi necessário reduzir, ver brotar fios de significações, pontos significativos, unidades de significados. E assim realizar a interpretação fenomenológica que se configura como sendo a última etapa em que se dá por meio da criação de sentidos, buscando um olhar peculiar, específico e único.

Então a metodologia fenomenológica utilizada demandou o uso de três etapas: a descrição, a redução e a interpretação/compreensão do fenômeno. Com esse percurso, realizamos a leitura do corpo que ritualiza no Candomblé como fenômeno estético, abarcando o universo dos símbolos, a experiência com o sagrado e os traços da cultura como contexto para evocar o corpo paradoxal, sagrado e profano que se constitui a partir de uma ontologia sensível.



Para tanto, partimos do ensejo de identificar e descrever as expressões do corpo e do movimento possibilitadas pela percepção no ritual do Xirê, assim como realçando elementos simbólicos e estéticos no sentido de apontar horizontes para uma educação que se aproxime da ontologia sensível. Para o alcance dos objetivos traçados neste estudo, fizemos um exercício epistêmico de natureza qualitativa, tendo como instrumento para coleta de dados os registros imagéticos dos rituais públicos, entrevistas e os registros em diários de campo das sensações vividas nos rituais.

Antes da teorização, a tarefa consistiu em buscar por palavras, gestos, vivências, pensamentos, conceitos, símbolos e imagens da cultura do Candomblé, que foram alcançadas e interpretadas numa trajetória de muitos encontros com as atividades do terreiro. Desde novembro de 2014, com a primeira vivência como apreciadora do ritual, foram vividos vários Xirês numa condição “desde fora”, como *Abiã*, e também a partir de Abril de 2015 como condição “desde dentro” como *laô*. Foram etapas que permitiram encontrar e organizar os traços mais significativos, assim como elaborar múltiplos sentidos para melhor compreender e configurar uma teoria sobre o fenômeno estudado, assim como sugere Nóbrega (2010).

Para o alcance da meta proposta, realizamos a pesquisa em único terreiro, escolhido pelos critérios de representatividade no estado e acessibilidade. Nesse espaço, partimos da seleção de alguns momentos do Xirê, ritual público do Candomblé, vividos na casa de cultura de Matriz africana Ilê Asé Dajô Oba Ogodô, de nação Ketu. Esta tem funcionalidade desde 1978 e hoje está situada no município de Extremoz, na localidade conhecida como Comum. Em conjunto com a descrição e análise desses momentos registrados em vídeos, fizemos entrevistas com alguns filhos de orixás e o Babalorixá Melque, que vivem o Candomblé na nação Ketu. Portanto, foram escolhidos os Omorixás mais velhos, considerados Egbomis que atuam nessa nação, e outra entrevista com um Omorixá da cidade de Salvador, com a intenção de fazer um panorama não apenas endógeno, mas também buscar olhares externos que pudessem ampliar os nossos.

O critério de escolhas que tomamos para esses momentos se deu em virtude da relação possível com os conceitos abordados no estudo em questão, ou seja, valeu-



se a partir da percepção das características simbólicas e estéticas, que tramam esse cenário e favorecem para que sejam tratados na Educação Física no sentido de realçar o conhecimento sobre o corpo. Assim, limitamo-nos de forma intencional àquelas cenas que provocaram, através da percepção, a familiaridade com o potencial estético e simbólico. Importante ressaltar que não apresentamos como intenção abarcar a análise de todos os elementos estéticos e simbólicos em que resultam as cenas, por considerar uma tarefa infinita dada a riqueza que possui a cultura do Candomblé.

Então descrevemos cinco cenas: a primeira cena foi o Ipadê de Exu, que é o ritual que é indispensável para que o Xirê, aconteça; a segunda descrição destacou a roda sagrada do Xirê, que se realiza na primeira parte da festa em que todos os orixás estabelecem o encontro com seu filho e compartilha o seu axé; depois realçamos as peculiaridades de algumas divindades nas cenas de dar rum<sup>14</sup> com o intuito de tratar as suas simbologias e analisar o tempo mítico vivido, no sentido de instituir com elas nossas reflexões estéticas.

Como referencial teórico, buscamos dialogar com a Fenomenologia através do pensamento de Merleau-Ponty como interlocutor principal, com Nóbrega, que, ao interpretar a obra do filósofo, aproxima-nos do olhar fenomenológico e nos permite compreender de maneira mais alargada. Foram essenciais para entendimento do corpo, estética e simbolismo a discussão de muitos autores, como por exemplo, para discutir sobre a experiência estética, recorreremos também a Merleau-Ponty (2006, 2013), Nóbrega (2010, 2014), Porpino (2006). Para alicerçar os conceitos sobre o sagrado e o simbolismo, buscamos interpretações a partir das reflexões de Mircea Eliade (1991, 2010, 2013) e Chevalier (2015). Para estudar o contexto da cultura lorubá no Brasil, foram muito significativos os escritos de Dos Santos (1993), Prandi (2001), Verger (2003) e Capone (2009), os quais trazem reflexões críticas sobre a construção de legitimidade dos cultos afro-brasileiros.

Obviamente que durante o processo de desvendamento da questão elencada, outros conhecimentos e outros interlocutores foram surgindo e a aproximação foi

---

<sup>14</sup> Realizadas quando os orixás já se manifestaram.

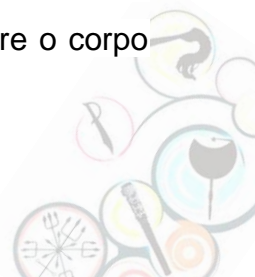


significativa para a concretização dos objetivos traçados. Vale ressaltar que as discussões realizadas no grupo Estesia, da Universidade Federal do Rio Grande do Norte, foram também de grande valia quando os diálogos entre os seus componentes serviram de inspiração e esclarecimento dos conceitos ora discutidos.

Para tramar a dissertação, usamos o simbolismo dos fios, por isso intitulamos a introdução de **“Arrumando os fios para tecer”**. Nessa arrumação, foram escolhidos alguns deles para realçar aquilo que nos propusemos a estudar. Então para favorecer o entendimento do tema, dividimos o estudo em três capítulos que entrelaçam o entendimento sobre o corpo dos Omorixás no ritual do Xirê com os conceitos de cultura, estética e símbolo.

Iniciamos com a **“Trama Estética e Simbólica do Espaço Sagrado Ilê Axé Dajo Obá Ogodô”**. Neste capítulo, apresentamos o panorama das expressões religiosas que estampam uma multiplicidade de cenários sagrados não homogêneos que possuem detalhes litúrgicos variáveis no Brasil. Essas reflexões foram importantes para alargar o olhar sobre o objeto estudado, bem como entendê-lo dentro de uma constituição de religiosidade que constitui um processo de "entrelaçamento" entre etnias e culturas diferenciadas, uma mistura de posições ideológicas e teóricas de tantos atores sociais. Além dessas discussões, apresentamos também o cenário do terreiro de Candomblé em que fizemos o estudo, apontando os aspectos culturais e simbólicos que constituem o espaço sagrado.

No segundo capítulo, que tem como título **“Tramas Estéticas e Simbólicas do Ritual do Xirê”**, voltamos nosso olhar para o tempo vivido nos rituais dos Xirês, tramando com as cenas experimentadas significações sobre os símbolos, os mitos e a estética que fazem parte da conjuntura das gestualidades daqueles que ritualizam no Candomblé. No sentido de realçar a realidade, os valores e as significações que advêm dessa experiência, buscamos refletir sobre o potencial estético desse ritual do Candomblé, através de apontamentos gerais sobre as simbologias e mitologias envolvidas no ritual do Xirê. Entendemos que esse ritual, que normalmente é festivo, abarca uma riqueza infinita de elementos simbólicos e mitológicos e por isso nos detemos em destacar apenas algumas cenas para elaborar reflexões sobre o corpo



no Candomblé. Interessa-nos, neste capítulo então, não apenas retratar as gestualidades que as constituem, mas principalmente os sentidos que movem esses corpos a expressarem suas gestas como forma de reencontro consigo, com os outros e o sagrado.

O terceiro capítulo, intitulamos de **“Iluminações nas tramas do corpo sagrado para dar a ver na Educação Física”**. Trataremos de refletir sobre o que os corpos simbólicos e estéticos dos rituais do Candomblé revelam para pensar o corpo na Educação Física. Assim, apontamos algumas reflexões que podem contribuir com essa questão. Realçamos então dois pontos de discussão: o primeiro trouxe à tona uma reflexão sobre a dessacralização do corpo, da dança, da existência, exaltando uma parte de nós que foi esquecida, nossa natureza de ser simbólico e mítico. Desenvolvemos então uma reflexão sobre o processo de dessacralização que a natureza, o corpo, e a dança sofreram pela dinâmica de difusão de um pensamento racionalista no sentido de realçar esse processo na formação do pensamento ocidental, para entendermos como a experiência do sensível foi dando lugar a uma supremacia da razão, da lógica e da ciência e como racionalidade e sensibilidade estiveram distintamente dissociadas no decorrer deste processo até a atualidade. Depois, demos luz a alguns estudos que já se preocupam em realçar essa porção esquecida, e a partir destes, respondemos ao que nos propusemos no início da pesquisa, apontando elementos para pensar o corpo na Educação Física, sobretudo contribuindo nas investigações ontológicas sobre a dimensão sensível do ser, sem dispensar a possibilidade de pensar também na dimensão pedagógica.

Nisso realçamos a importância de retomar experiências que despertem para a totalidade em que a dimensão simbólica e mítica adormecida pelo viver da razão tomem lugar de destaque no pensamento sobre o corpo na Educação Física. Volta-se, nesse processo, o olhar para o eterno retorno, o valor do simbolismo presente nas obras de Eliade e Chevalier, assim também para a ontologia sensível de Merleau-Ponty, em que convocam o olhar para viver o ser selvagem, primordial, aquele que usufrui da verdadeira realidade.



Convido então para apreciar a trama que vai dar cor ao olhar sobre o panorama das expressões religiosas afro-brasileiras, destacando a multiplicidade de cenários sagrados não homogêneos que possuem detalhes litúrgicos variáveis no Brasil. Além disso, vai permitir uma aproximação com a cultura, estética e simbólica do espaço do Candomblé que subvertem e transgridem os valores deterministas.





## CAPITULO I

# TRAMAS ESTÉTICAS E SIMBÓLICAS DO ESPAÇO SAGRADO ILÊ AXÉ DAJÔ OBÁ OGDÔ

As coisas disputavam meu olhar e ancorado numa delas, eu sentia a solicitação que as outras dirigiam ao meu olhar e as que fazia coexistir com a primeira, enquanto a todo instante eu era investido no mundo das coisas e ultrapassado por um horizonte de coisa por ver, impossíveis com a que via atualmente, mas por isso mesmo simultâneas a elas, ao passo que agora construo uma representação em que cada uma cessa de existir para si toda a visão, faz concessão às outras, e consente em não ocupar mais no papel, senão o espaço que lhe é deixado por ela.  
(MERLEAU-PONTY, 2002, p.78)



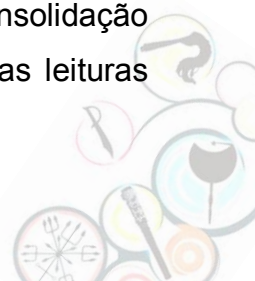
### 1.1. Tramando com os fios da constituição da religiosidade afro-brasileira

Antes de usar os fios do espaço sagrado que deu realce a esta primeira trama do estudo, consideramos importante enlaçar junto a esses também os fios que entonam a constituição do cenário da religiosidade afro-brasileira, para podermos dirigir o olhar com mais lucidez para as tramas tecidas na pesquisa.

A religiosidade de matriz africana presente hoje, no Brasil, é uma ressignificação dos cultos praticados em terras do continente africano por diversos grupos étnicos. Isto se afirma em diversos estudos que contemplam a temática da religiosidade afro-brasileira. Os candomblés, especificamente, herdaram então a riqueza simbólica pertencente aos cultos aos orixás dos negros da mãe África, por consequência do processo econômico escravocrata, e se constituíram por adaptações, reorganizações que fizeram nascer atividades rituais específicas no território brasileiro. É fácil perceber também nos registros históricos que essa herança instituiu também uma complexa rede de preconceitos e mal-entendidos e, portanto, firmou-se como uma atividade religiosa de resistência: à opressão, à dominação e à exclusão, no sentido de buscar um espaço de valorização negra no patrimônio cultural brasileiro.

Exu, Ogun, Oxossi, Obaluaiê, Nanã, Logun Ede, Ossaim, Xangô, Oxumaré, Oxum, Obá, Oiá, Euá, Iemanjá, Oxalá, são alguns dos orixás cultuados em espaços e tempos diversos em nosso país pela religiosidade afro-brasileira. Divindades cujas forças advêm da criação da natureza, manifestação originada por *Olorum*, Deus universal. Deuses que, com suas gestas, cores e símbolos, inspiram várias manifestações populares e festas em todos os estados do Brasil. Deuses que são cultuados de modo muito presente e alegre, assim como nos revela Jorge Amado, referindo-se ao culto destes no Candomblé “É uma religião alegre, que não esmaga as pessoas; o pecado não existe [...] É vida, é alegria. Os deuses vêm dançar, vêm cantar com os homens e as cerimônias são de confraternização entre deuses e homens que cantam e dançam juntos” (RAILLARD, 1990, p.84).

Essa alegria de dançar com as divindades dos tempos primordiais advêm dos africanos que aqui se instalaram e acabaram sendo responsáveis pela consolidação de novas experiências de ligação com o sagrado em nosso território. Nas leituras



realizadas em Prandi (2000), percebemos que esse movimento simplesmente não instalou a mesma lógica e as mesmas divindades cultuadas na África. Como exemplo, ao mesmo tempo em que alguns orixás ficaram para trás, outros foram selecionados para compor experiências singulares. A constituição de seus cultos se formou a partir de um fenômeno dinâmico e de grande diversidade, pelas regiões do Brasil. Os diferentes ritos, derivados de tradições diversas da África, foram submetidos a influências e denominações variadas.

O panorama dessas expressões religiosas estampa uma multiplicidade de cenários sagrados não homogêneos que possuem detalhes litúrgicos variáveis e, por isso, não podemos tratar da cultura e da simbologia do Candomblé sem abordar a constituição da religiosidade afro-brasileira a partir do processo de colonização e das consequências desta no Brasil. Com o entendimento dessas raízes históricas e culturais, acreditamos que poderemos melhor vislumbrar o processo de "entrelaçamento" entre etnias e culturas diferenciadas, na mistura das posições ideológicas e teóricas de tantos atores sociais.

Então retomamos o tempo da diáspora africana, um mercado de seres humanos que tem origem nas grandes navegações e descoberta de novas terras, outros mundos. Naquele tempo, os europeus eram impulsionados a conquistar, ocupar e explorar riquezas na África, na Ásia e nas Américas. Uma época mercantilista que focava na política de colonização, de expansão de grandes impérios, também da afirmação islâmica e seus mouros na região do norte da África; tempos de conflitos e organizações de empresas mercantis, disputas do comércio ultramarino entre ingleses, franceses, espanhóis e portugueses. Um tempo em que aflora a necessidade de mão de obra para esses investimentos (BARRETO, 2009).

O imenso continente africano era ocupado por grandes tribos e tinham como laço comum a língua, crenças, costumes e fazeres próprios. Mas disputavam entre si brutalmente pela terra fértil, pelo domínio e controle do espaço. As tribos que eram derrotadas se tornavam escravizadas, as mulheres e homens mais fortes e saudáveis eram vendidos e trocados por mercadorias nos portos litorâneos, onde ancoravam as naus desses comerciantes e aventureiros europeus. Desse modo, é perceptível que a



escravidão já se instalava no território africano, condição que favoreceu ao europeu que tinha o desejo de lucrar.

Mão de Obra “submissa” e barata era tudo o que queriam os “civilizados”, que passaram, astutamente, a estimular os conflitos tribais com o intuito de obter mais e mais escravos a bom preço. Um negócio que foi se tornando muito atrativo para todos e uma prática, à época, aceitável e justificável até para os objetivos da expansão da Igreja Católica – às voltas com o crescimento do protestantismo luterano europeu, do judaísmo (os convertidos eram chamados “cristãos-novos”) e do islamismo mediterrâneo. Era preciso retirar os negros da África para “salvar suas almas”, pregavam as autoridades católicas atreladas aos monarcas, abençoando o discurso catequético dos Jesuítas e das novas ordens religiosas fundadas no contraponto do avanço protestante” (BARRETO, 2009, p.22).

Durante quase quatro séculos, o continente norte e sul-americano importou um número incalculável de mão de obra escrava da África pelos lusitanos. Importou então suas memórias, seus gestos, suas danças, suas comidas, suas dores, esperanças, suas idiossincrasias mais sublimes e também sua forma de sacralizar a vida. Dentre os negros que vieram escravizados para o Brasil, grande parte era proveniente dos Bantos e Sudaneses. Numa primeira etapa, o Brasil viu chegar, desde o final do século XVI, os Bantos cujas unidades linguísticas congregavam os Angolas, Congos, Cabindas e Moçambiques, originários do sul da África. Estes foram localizados pelo tráfico na Bahia, Maranhão, Pernambuco e no Rio de Janeiro, de onde, em migrações menores, estenderam-se para Alagoas, o litoral do Pará, para Minas Gerais e São Paulo (PRANDI, 2000).

De acordo com Barreto (2009), essas levas de negros para Bahia por exemplo, vindos da Guiné, do Congo e de Angola, suportaram o trabalho mais duro e desumano do começo, a crueldade dos senhores e feitores, a desagregação familiar absoluta, o desregramento sexual, e, ainda, a catequese ameaçadora e punitiva dos missionários católicos. Revelaram que, nesta época, a vida era feudal e as leis eram feitas a partir dos interesses dos senhores. Era um ambiente discriminatório e promíscuo, a despeito do massacre da identidade cultural e familiar, das desconfianças, entre promessas e chicoteadas, agrados e castigos. A interação se fazia com ordens, sedução, torturas, mentiras, apegos, medos e atos de rebeldia expressos em fugas, organização de quilombos e muita mandinga.



Além desses cenários constituídos, outros negros vieram numa segunda etapa e novas constituições se afloraram. Como mercadoria e força de trabalho indispensáveis no decorrer do século XVII, evoca-se nas terras brasileiras os negros Sudaneses, vindos da zona do Níger, Benin e Tongo, regiões da África Ocidental. Estes foram introduzidos principalmente na Bahia, de onde se espalharam pelo Recôncavo baiano, utilizados então nas lavouras. Normalmente, dividiam-se em dois grupos, o grupo considerado de negros islamizados, como os Haúças, Mandingas e Fulas, e o outro grupo daqueles que não tinham influência islâmica, que eram os Nagôs (Iorubás), os Jêjes (Ewes), os Minas (Tshia e Gás). Bantos e Sudaneses, subdivididos em diferentes grupos, encontravam-se em solo africano em contato estreito entre si e principalmente com os grupos étnicos islamizados, os Malês. Sobre esses conflitos, podemos ver, na citação a seguir, uma dimensão de intolerância religiosa.

[...] as tribos de raiz linguística ioruba ou iorubanas (os nagôs) viviam em guerras fratricidas e intermináveis, sofriam constantes ataques das tribos do Daomé (a oeste) e enfrentaram ainda o avanço agressivo dos Hauças (ao norte da Nigéria) – os malês, negros islâmicos que, com o Alcorão de Maomé nas mãos, bradavam a Jihad (“guerra santa”) contra os infiéis, ou seja, contra todos os que não aderiam aos novos preceitos muçulmanos ou islâmicos. (BARRETO, 2009, p.24)

Estes, nas terras brasileiras, ainda manifestavam essas relações conflituosas que muitas vezes eram excitadas ainda mais pelos senhores, fragilizando a possibilidade de uma possível união e engrandecimento de forças. Muito marginalizados e com seus valores tradicionais desagregados, negados, afirmaram sua disposição em seguir um caminho próprio na constituição e resistência religiosa. Recriaram, a seu modo, para seus usos, novas formas de interagir com o sagrado, resignificando esteticamente seus símbolos e rituais (OPIPARI, 2009).

Na diversidade de cenários com peculiaridades culturais, forma-se uma pluralidade de manifestações de cultos no Brasil, que são fruto dessa catastrófica escravização através da qual os negros africanos mergulharam num caos existencial. Segundo Oipari (2009), a desterritorialização radical (geográfica, sociocultural, existencial etc.) dos vilarejos da África deu lugar a reterritorializações bastante



criadoras e sempre dinâmicas, nos espaços do Brasil, como podemos perceber na citação seguinte.

Linhas melódicas, ritmos, danças, cultos, línguas, por vezes presentes de modo residual no imaginário dessas populações deportadas, assim como seu novo tipo de socialização no interior da escravidão, entraram em conjunção com o imaginário religioso, as linhas melódicas, línguas, danças, ritmos dos colonizadores europeus e das populações ameríndias nativas. (OPIPARI, 2009, p. 14)

Algumas expressões das religiões africanas foram provas de resistências pela preservação desta memória, visto que defendiam o valor da tradição da terra mãe e inspirados nela constituíram novos arranjos para cultuar seus deuses, ou seja, preservando muitos elementos da memória coletiva negra africana. Mas algumas nações não escolheram resistir e, por imposição ou não, sofreram influências indígenas com o culto dos espíritos dos caboclos, como também agregaram aos seus ritos os santos, ao modelo da religiosidade cristã. Nesse sentido, podemos tomar o exemplo da região baiana em que alguns negros foram se organizando por nações de origem e se configurando nas congregações religiosas cristãs, assim como nos conta Pierre Verger (1999):

Os angolanos e os congoleses formam a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário, na praça do Pelourinho; Os daomeanos a do Nosso Senhor das Necessidades e da Redenção, na capela do Corpo Santo; e os nagos-iorubas, está formada por mulheres que é a de Nossa Senhora da Boa Morte, na igreja da Barroquinha. Os negros nascidos no Brasil formam a Irmandade do Senhor Bom Jesus dos Martírios e se reúnem em torno da devoção a São Benedito, seja na Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, seja na de São Francisco ou na de Nossa Senhora do Rosário, como também em quase todas as igrejas da Bahia. (VERGER, 1999, p 239)

Essas convivências sociocultural e religiosa foram acontecendo nas várias regiões do Brasil. Não lhes sendo possível servir os deuses abertamente, foram agregando os santos da igreja católica. Segundo Barreto (2009), os negros foram cultuando nas surdinas seus *orixás*, *injuices* e *voduns*, criando oratórios nas senzalas, nos mocambos, em suas moradias, e assim entronizavam as imagens dos santos

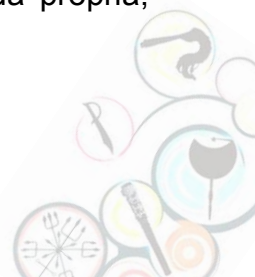


preferidos, a quem dedicavam orações e ladainhas. Nos largos das igrejas, organizavam suas festas cada vez mais imbuídas de elementos de suas tradições ancestrais. Contudo, muitos negros, mesmo se reconhecendo como cristãos, não abandonaram a fé nos seus deuses oriundos de sua terra mãe, foram assim assimilados e cultuados, sendo comparados e identificados com a energia emanada das divindades africanas.

É a partir dessa situação que podemos compreender porque vários santos católicos equivalem a determinadas divindades de origem africana. Além disso, podemos compreender como vários dos deuses africanos percorrem religiões distintas. Nesse sentido, ao mesmo tempo em que podemos ver a presença de equivalências e proximidades entre os cultos africanos e as outras religiões estabelecidas no Brasil, também existe uma série de particularidades que definem várias diferenças. Esse processo sincrético acabou articulando experiências próprias dotadas de elementos africanos, cristãos, indígenas e, bem mais tarde, elementos do espiritismo kardecista denominando a Umbanda. Estes se constituíram num entrelaço que resultou numa diversidade da qual não conseguimos estabelecer fronteiras.

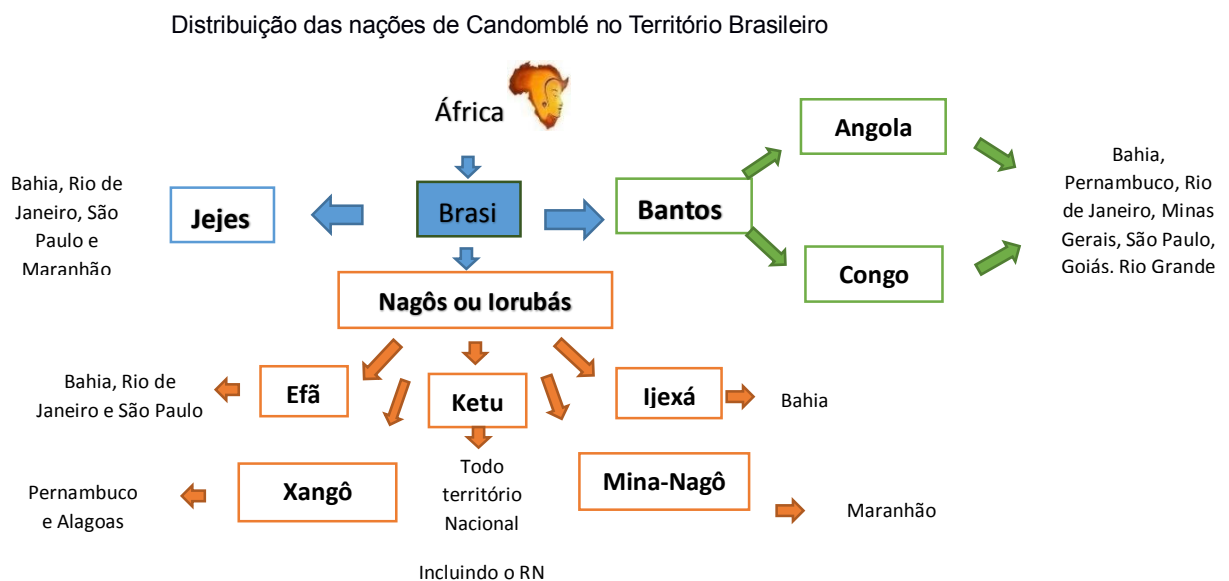
Bastide (2001) enfatiza que, com o fim do tráfico e depois da própria escravidão, as referências às nações dos africanos, enquanto referências de origem étnicas, perderam sua importância e caíram em desuso, passando todos os negros a serem classificados simplesmente como negros, africanos ou de origem africana. Por outro lado, as nações, como tradições culturais, foram preservadas na forma de candomblés no Brasil, cada grupo religioso compreendendo variantes rituais autodesignadas pelos nomes de antigas etnias africanas.

Assim, temos os candomblés *Nagôs* ou *Iorubás* (Ketu ou Queto, Ijexá e Efã), os candomblés *Bantos* (Angola, Congo e Cabinda), os *Ewe-fons* (Jejes ou Jejes-mahis). Em Pernambuco, os xangôs *de nação Nagô-egbá* e os *de nação Angola*. No Maranhão, o *tambor-de-mina* das *nações Mina-jeje* e *Mina-nagô*. No Rio Grande do Sul, o *batuque Oiô-ijexá*, também chamado de *batuque de nação*. “Isto quer que as civilizações se desligaram das etnias que eram suas portadoras, para viverem uma vida própria,



podendo mesmo atrair para o seu seio não somente mulatos e mestiços de índios, mas ainda europeus” (BASTIDE,2001, p. 15).

Imagem 1 - Candomblés no Brasil



Fonte: Elaborado pelo próprio Autor (2015)

Além dessas manifestações consideradas mais ligadas às tradições africanas, podemos contemplar outras manifestações consideradas mais sincréticas que agregam com mais intensidade os elementos ameríndios e cristãos. Através de Augras (2008), podemos ter alguns exemplos desse agregamento, visto que, segundo a autora, a influência indígena era potente em regiões como Norte e Nordeste, em que o culto dos espíritos dos mestres e caboclos que se incorporam no transe para dançar, aconselhar, receitar e curar, concorreu para a mistura de crenças. Essa mistura deu origem ao *candomblé de caboclo* e o menos conhecido *candomblé de egum*, que tem passado recentemente a integrar os elementos de origem banto, além da influência católica. Segundo Prandi (1995), este corresponde também ao catimbó, tronco afroameríndio que tem particularidades em diferentes lugares, sendo chamado de *jurema*, *toré*, *pajelança*, *babaçuê*, *encantaria* e *cura*.



Na região Sudeste, particularmente, o elemento banto teve predominância e foram desenvolvidos dois tipos de cultos: um mais ligado às matrizes africanas, como já explicitado anteriormente, com influência dos nagôs, chamado de *Candomblé de Angola* e outro que integra elementos de origem diversa, que é conhecida como *Macumba*, que sofreu diversas adaptações e passou em muitos contextos a ser chamada de *Umbanda*. Essa manifestação se esforçou em reestruturar a macumba sobre novas bases ao cruzar os resíduos da cultura africana e ameríndia (deixados pela macumba) com os elementos do espiritismo kardecista e do catolicismo, congregando elementos africanos, indígenas, católicos e espíritas.

De acordo com Prandi (1995), ao contrário das religiões negras tradicionais que se constituíram como religiões de grupos negros, a umbanda surge como religião universal, isto é, dirigida a todos. Seu processo ritual não se dá apenas com o culto dos orixás como o candomblé, agregam os cultos aos caboclos e pretos-velhos que se manifestam nos corpos dos iniciados durante as cerimônias de transe para dançar e sobretudo orientar e curar.

Com as leituras de Pierre Verger, Bastide e Juana E. dos Santos, tanto quanto aqueles com os quais tomaram referências, como Nina Rodrigues e Artur Ramos, percebemos uma postura que coloca no topo os candomblés Nagôs, grupo responsável pelos cultos aos orixás e que se estabeleceu em maior número na Bahia, a partir do século XIX. Enquanto os Nagôs são sinônimo de pureza, porque mantinham suas tradições religiosas mais africanizadas, os bantos provenientes do Congo e Angola se configuram como impuros, pois assimilavam vários elementos das culturas com que entravam em contato.

Portanto, foi comum perceber essa polarização no panorama dos cultos afro-brasileiros tanto entre os religiosos, como também entre os estudiosos. Então a partir de uma lógica de hierarquização, as manifestações são classificadas numa escala que vai do que mais se aproxima da matriz original africana ao que mais dela se afasta, do mais “puro” ao mais “degenerado”, do mais tradicional ao mais “bricolado”, do mais “africano” ao mais “brasileiro”, e assim por diante.



Entendemos que é preciso levar em consideração que este é um campo repleto de disputas, sejam no meio religioso e ou acadêmico, e que, assim como em qualquer disputa realizada, cada grupo arranja suas próprias estratégias com o intuito de alcançar seus objetivos particulares. Acreditamos que esse processo de purificação corresponda ao que Bordieu (1994, p.122) retrata sobre o campo científico, quando destaca que “o universo puro da mais pura ciência é um campo social como outro qualquer, com suas relações de força e monopólios, suas lutas e suas estratégias, seus interesses e seus lucros, mas onde todas estas invariantes revestem formas específicas”. Assim como o campo científico produz e supõe uma forma específica de interesse, acreditamos que no campo da religiosidade afro-brasileira suas práticas também não são desinteressadas.

A partir dos estudos de Dantas (1988), é marcado o início de uma relativização dessas categorias. Depois outros autores como Capone (2009) se inquietam e registram um discurso de oposição, trazendo reflexões sobre a implantação desta supremacia agregando valores àqueles “descartados” e “impuros” povos de origem banto. Apontaram então alguns motivos que fazem com que a pureza seja reconhecida como tal e propõem um novo olhar para o universo banto, buscando, nos estudos da organização cultural do grupo, elementos que demonstrem que sua importância é tão valiosa quanto a nagô. Um dos destaques que estas chamam atenção refere-se à aliança entre intelectuais<sup>1</sup> e os membros do candomblé, ambas interessadas nesta construção de pureza construída pelos candomblés nagôs. Capone revela, por exemplo:

A maioria dos Antropólogos que estudaram o candomblé se engajou, de uma forma ou de outra, neste culto, contraindo uma espécie de aliança com seu “objeto”. Por isso, o discurso hegemônico dos chefes dos terreiros ditos tradicionais da Bahia é legitimado pelo discurso dos antropólogos que, há quase um século, vêm limitando seus estudos,

---

<sup>1</sup>Nina Rodrigues e Artur Ramos, nos anos 1930, fizeram suas pesquisas no Gantois; Édison Carneiro no Engenho Velho; Roger Bastide, Pierre Veger, Vivaldo da Costa Lima e Juana E. dos Santos, entre outros, no Axé Opô Afonjá. Todos são terreiros originários do Engenho Velho ou Casa Branca, considerado o primeiro terreiro de candomblé fundado em Salvador. Essa concentração também implicou o estabelecimento de vínculos muito especiais entre o pesquisador e seu objeto do estudo. Assim Nina Rodrigues e Ramos se tornaram Ogãs do Gantois (Landes 1947, p.83). Da mesma forma Édison Carneiro era ogã do Axé Opô Afonjá, terreiro ao qual também estavam ligados Roger Bastide e Pierre Verger, que havia recebido o título de Oju Oba, assim como muitos outros antropólogos que receberam cargos rituais nesse terreiro. (CAPONE, 2009, p.20)



com raras exceções, aos três mesmos terreiros nagôs, embora existam milhares de outros. Com efeito, segundo o recenseamento de setembro de 1997, realizado pela Federação Baiana do Culto Afro-brasileiro (FEBACAB), haveria 1.144 terreiros apenas na cidade de Salvador (tanto terreiros de candomblé angola ou de candomblé de caboclos quanto terreiros nagôs). (CAPONE, 2009, p.21)

Com essas alianças, os estudiosos acreditam também na existência de interesses ideológicos que estariam por trás desta construção. Os pesquisadores envolvidos nesses estudos, portanto, afirmam uma pureza africana e se tornam os principais responsáveis pela legitimação desses rituais, uma vez que referendam essas mudanças de acordo e em relação ao que é africano<sup>2</sup>. Tais diferenças marcadas entre o que é puro ou não fariam com que o candomblé nagô tradicional de origem africana pudesse sair na frente por mais adeptos na disputa existente no mercado religioso brasileiro, uma vez que é cada vez maior o número de terreiros que se inauguram em moldes mais fluidos e melhor adaptados às exigências da sociedade moderna.

A partir do que foi convencionado na Bahia como “nagô puro”, têm sido avaliados terreiros nagô de outros estados das mais diversas denominações: Candomblé, Xangô, Mina, Batuque e outras. Analisando a questão da “pureza nagô”, Dantas (1988), apoiada em pesquisa realizada em Sergipe, mostra que, apesar da hegemonia do Candomblé nagô da Bahia na religião afro-brasileira, os indicadores de autenticidade africana ou “pureza nagô” adotados na Bahia nem sempre são os mesmos de outros estados e que traços muito valorizados no Candomblé da Bahia podem ser desvalorizados ou até rejeitados em terreiros de outras localidades. Ela vai revelando em sua pesquisa vários exemplos em que a pureza pretendida dos terreiros denominados nagôs é fragilizada. Revela, na sua pesquisa, vários elementos, dessemelhanças que problematizam as oposições constituídas.

---

2. A aliança entre cientistas e iniciados se tornou ainda mais efetiva, quando a partir dos 1950, o vaivém para à África, que nunca se interrompeu completamente após a Abolição da Escravidão, ganhou novo impulso graças as viagens de Pierre Verger entre o Brasil e o país iorubá (Nigéria e Benin). O papel de mensageiro que desempenhou dos dois lados do oceano, como ele mesmo definiu, e sobretudo o prestígio que decorria dos títulos e marcas de reconhecimento outorgados pelos iorubás aos chefes dos terreiros “tradicionais” representam um importante elemento na construção de um modelo de tradição, válido para os demais cultos. (CAPONE, 2009, p.20)



Disto resulta que a decantada “pureza nagô” tem contornos diferentes na Bahia, em Pernambuco e em Sergipe. E mais: que o mesmo acervo de traços culturais é conotado diferentemente nas diferentes localidades, tanto em termos de origem quanto de significação, sendo usado, ali, como sinais de pureza, e aqui, como sinais de mistura com o Toré. Isto indica que a continuidade cultural e a propalada fidelidade a um legado original – eles se dizem descendentes dos nagôs, como os da Bahia – não dão conta da “pureza”. (DANTAS, 1988, p.148).

Esses tipos de comparações e questionamentos são ignorados por muitos pesquisadores, principalmente aqueles considerados porta-vozes do candomblé nagô dito tradicional. No entanto, consideramos importante ressaltá-los em nosso estudo, porque nos oportuniza a refletir sobre a noção de tradição e cultura, como também nos despreocupa com a implicância de dedicação a um estudo de um culto considerado “menos tradicional” em detrimento de um “verdadeiro” candomblé.

Isso vem à tona porque fomos motivados a reproduzir o mesmo tipo de análise, quando fomos buscar um terreiro para desenvolver nosso estudo. Existia uma certa pulsão e encontrar um contexto com essa pureza ventilada. Pois, como muitos estudiosos já o fizeram, fomos aconselhados a buscar os candomblés dos lorubas (ou Nagôs) no processo de escolha do campo de estudo. O conselho era evitar aproximações com os terreiros de “umbanda” e “jurema” espalhados pelo estado. As justificativas se expressavam com insinuações de que os ritos praticados por estes últimos correspondiam à mistura de tradições africanas (bantas), com a mistura de cultos indígenas e o espiritismo europeu. Ou seja, estes não ritualizavam seus cultos apenas com as energias dos orixás que eram o foco de estudo, mas agregavam às suas práticas o envolvimento com os *eguns*<sup>15</sup>. Por essa razão, os ritos que realizam são com espíritos que vibram na energia do Orixá, não sendo então a própria energia do Orixá. E então parece ser a implicação de impureza.

Contudo, ventilavam informações afirmando que mesmo os terreiros de candomblé constituídos no estado do Rio Grande do Norte não se enquadravam dentro desse modelo de pureza. Fomos impulsionados até a buscar agregar-nos a um terreiro baiano, planejando a possibilidade de instalar-nos. Contudo, além da distância que inviabilizaria uma experiência mais frequente, atentamos para o fato de que qualquer

---

<sup>15</sup> São espíritos de pessoas desencarnadas.



terreiro de candomblé poderia contribuir para nossos questionamentos sobre o corpo, o símbolo, a estética e a cultura das danças dos orixás.

De acordo com Dantas (1988), a ideologia da pureza imbuída nessa tensão parece ter uma postura ingênua quando pressupõe a existência de um estado original, espécie de reduto cultural preservado das influências deturpadoras de elementos estranhos. Assim, os terreiros que se identifiquem como nagôs, supostamente, teriam que possuir uma origem comum, um mesmo patrimônio cultural e um mesmo estoque de bens simbólicos. Para Dantas (1998, 145), “[...] se a continuidade da tradição e a fidelidade à África é a marca dos ‘puros’, resultaria que a pureza teria os mesmos contornos”.

Sabemos que isso é difícil de acontecer quando entendemos a dinamicidade da cultura, com potência para ser criada e recriada. Então não tem como pensar em pureza num sistema de tradição quando sabemos que os relatos das histórias sagradas que eram contadas em diferentes momentos e para diferentes interlocutores, como destaca Calleffi (2004), contém, ao mesmo tempo, a atualização da cultura e a formação de subjetividades, pois ao contá-las, os sujeitos estão apoiados na memória, e está, segundo Le Goff (1992, p.424) “[...] no momento que é acionada faz intervir não só a ordenação de vestígios, mas a releitura destes vestígios”.

Em Le Goff (1992) encontramos argumentos que fundamentam bem essa capacidade transmutante que tem a tradição oral, como é o caso dos candomblés. O seu estudo sobre as sociedades orais revela que essa tradição se apoia na memória que possui uma dinamicidade contínua, uma capacidade de atualização cultural permanente, pois cada vez que é ativada a partir de um tempo presente faz com que elementos que se mantenham importantes para a cultura sejam reafirmados, bem como elementos que já estejam obsoletos deixem de ser mencionados e assim abarquem outros elementos, formando, desse modo, dinâmicas próprias de atualização cultural. Isso destaca que a memória que sustenta a oralidade, nessas culturas, tem liberdade e possibilidades criativas, estão sempre em novos arranjos a partir dos novos sentidos que a todo tempo se produzem.



Consideramos que o olhar para este universo das construções culturais da religiosidade afro-brasileira corresponde à noção de tradição que se distancia de qualquer modelo que invista em padronizações, fixidez. Investimos num olhar que considere um candomblé que se constrói socialmente no campo das experiências, das vivências, articulados com o contexto em que estão inseridos e no mundo social dos adeptos. Estamos, portanto, focando o olhar nas práticas culturais e tradições de um terreiro de candomblé cuja mutabilidade é implícita, dinâmica e nesse movimento se faz vivo. Longe de uma tradição isolada, fechada em si mesma, petrificada, concordamos com a tradição que se renova, se transforma, se metamorfoseia e de fato vive as misturas, muitas delas sutis, mas resignificadas.

Nesse sentido, parece indispensável, entretanto, refletirmos sobre a constituição da identidade desses espaços como algo dinâmico, e assim entender que a noção de cultura que adotamos é imprescindível. Essa noção coaduna com a noção de Claude Lévi-Strauss (2009), antropólogo francês que morou no Brasil, na década de 1940, e que procura definir cultura como uma reunião de sistemas simbólicos (a linguagem, as regras matrimoniais, as relações econômicas, a arte, a ciência, a religião). De acordo com o seu pensamento, cultura é a capacidade simbólica de atribuir significados através dos modos de pensar, sentir, agir, considerando à cultura uma fundamentação, em última instância, natural. Toda sociedade ou grupo social elabora estratégias para a interiorização de modelos culturais nos seus descendentes. É isto que garante a conservação das crenças e valores do grupo e, principalmente, a estima do grupo por si mesmo.

Essa noção coaduna também com o entendimento de Zunthor (1993), quando revela que a cultura é um conjunto complexo e heterogêneo de condutas e de modalidades discursivas comuns, que determinam uma certa faculdade de todos os membros do corpo social produzirem certos signos, de identificá-los e de interpretá-los da mesma forma. Pensamos então que cada terreiro possui sua própria especificidade, com técnicas corporais diferenciadas e conjuntos simbólicos próprios, pois mesmo que guardem elementos da tradição estarão suscetíveis a resignificação.



Enxergamos que ela se constrói nas apropriações que os indivíduos acomodam através dos gestos, linguagem e técnicas de uso do corpo. É tudo aquilo que se organiza a partir de suas experiências e percepções nos relacionamentos com as coisas do mundo e com o outro. São acomodações simbólicas que são instituídas no corpo e que não são submetidas a uma consciência. Tem imbuído o germe da tradição, mas que estará sempre em vista a se renovar. Cultura é aquilo que nos identifica e que nos revela e está intimamente imbricada com a natureza.

Concordamos também com Eliade (1992), quando destaca que, em cada contexto, permeiam significações simbólicas e culturais que implicam na vida imaginativa, relevando segredos, abrindo os espíritos para o desconhecido e o infinito. Diante dessas considerações, posicionamo-nos numa postura de respeitar e ampliar o olhar às distintas formas de ver e compreender o mundo neste contexto da religiosidade. Então distanciando desses condicionamentos de hierarquia de valor, os adjetivos “degenerado” ou “puro” não correspondem aos nossos olhares sobre a tradição e a cultura, pois, ao invés de polarizações hierarquizáveis imbuídas nas noções de padrão, estabilidade, previsibilidade, determinismo, verdade; congregamos, nas nossas elaborações, as noções de incerteza, indeterminação, dinamismo, variação, criação. Acreditando na importância de atentar para as dimensões sensíveis da realidade humana, além e aquém da supremacia e dos formalismos absolutistas da racionalidade.

Então, longe de qualquer preocupação sobre a “pureza”, agregamo-nos então ao Ilê Axé Dajo Obá Ogodô, localizado em Extremoz, no estado do Rio Grande do Norte, uma casa que não possui “prestígio”<sup>16</sup> por não possuir uma tradição e uma origem reconhecida. Quando indagamos ao Babalorixá Melque sobre a descendência de sua casa, ele faz referência a uma casa de sua própria cidade, revelando a ausência de uma ligação com os centros “fundantes” do candomblé no Brasil, como na Bahia e Pernambuco. Nos discursos, parece não se perturbar com essa relação, mostrando-se tranquilo, pois reconhece que o candomblé de sua casa tem sua própria relevância, uma vez que, para ele, possui história e originalidade. Embora tenha ido buscar novos

---

<sup>16</sup> No sentido de possuir a pureza que se aproxima das tradições africanas discutidas anteriormente.

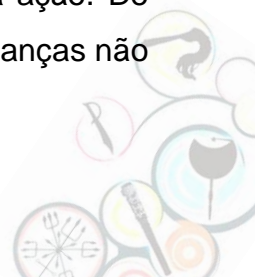


olhares com a Mãe Márcia de Oxum, que está à frente do terreiro Egbe Ile Omidaye Ase Obalayo, localizado em São Gonçalo, no Rio de Janeiro. Ela, que é filha do terreiro do Gantois desde 1968, quando se iniciou, pela lendária Mãe Menininha (*Mo juba Iyá mi*) uma das mães de santo fundantes do candomblé no Brasil.

Para o sacerdote da casa de Xangô, o candomblé se instala por volta dos anos 40 no RN, mas não constrói uma tradição forte, pois os sacerdotes nagôs que aqui iniciaram suas intervenções faleceram e suas famílias não deram continuidade pelas perseguições que sofriam. Nisso se negavam a fazer a iniciação em seus filhos, para não sofrerem também preconceitos e desacatamentos. Para ele, esse foi um dos motivos que privou que a tradição no Rio Grande do Norte fosse mais forte. Ele revela ainda que as casas muito antigas nas cidades do estado foram extintas na ocasião da morte do pai-de-santo, pois desapareceu junto com eles tudo o que foi construído. Destaca então que foi assim que aconteceu com os pais Léo e Nilo, os dois babalorixás que trouxeram a tradição do candomblé de Pernambuco para o Rio Grande do Norte.

Percebemos, a partir das conversas com o Babá Melque, que não há uma “tradição” de Candomblé em nosso estado, uma história de descendência relacionada a uma casa originária, pois a tradição veio se construindo no estado com a busca dos sacerdotes de Jurema e Umbanda, que tiveram curiosidade em conhecer mais do candomblé, inquietaram-se, sentiram-se tocados e buscaram por novas espiritualidades além daquelas já vividas. Foi assim que alguns umbandistas se iniciaram e passaram então a construir a tradição candomblecista no estado. Assim aconteceu com o Babá Melque, que efetuou mudanças em sua casa, migrando do culto da “Jurema” para o candomblé.

De acordo com Prandi (2001), as mudanças religiosas não têm mais o caráter social que possuíam antigamente, tendo em vista que elas passam a acontecer devido à competição existente entre as religiões, com o fim de conquistar mais fiéis, justamente aqueles indivíduos que transitam mais facilmente de uma crença a outra. Também a busca em se integrar aos avanços da sociedade, ou seja, em estar sintonizada com o mercado religioso atual, é um ponto importante dessa ação. De acordo com o autor, quem não muda não sobrevive. Entretanto, essas mudanças não



significam separação e ruptura com a estrutura anterior. Para Prandi (2001, p. 78), “Aquilo que se entende por religião deve contemplar necessidades, gostos e expectativas que escapam às velhas definições da religião, surgindo as mais inusitadas formas de acesso ao sagrado e sua manipulação mágica”.

Em estudo sobre a história do candomblé em São Paulo, Prandi (2001), por exemplo, afirma que as explicações dos líderes religiosos para esse tipo de transformação são as mais variadas: a ideia de que a nova religião tem maior poder religioso; que permite novas oportunidades de mobilidade social; ou que a conversão foi imposição da divindade. Há também aqueles pais e mães-de-santo que dizem ser essa apenas uma entre várias escolhas que se faz, uma opção pessoal. Esse autor considera também que muitos líderes, quando percebem que suas práticas não conseguem dar conta dos questionamentos e inquietações de seus praticantes, buscam então algo mais completo, que abranja diferentes aspectos da vida social e religiosa.

Essa referência se aproxima do que aconteceu com o Baba Melque, segundo o qual sentiu uma inquietude e percebeu uma necessidade de buscar outra forma de espiritualidade. Afirma que sua iniciação se deu por uma necessidade espiritual, não foi uma escolha somente pessoal, sente então que também foi escolhido pelas divindades. Neste sentido, encontramos em Baba Melque de Xangô um sacerdote que possui uma história de vida que perpassa por várias experiências nas religiões afro-brasileiras e isso determina uma visão própria da prática religiosa, que reflete num mundo simbólico da Jurema, pois teve o pai como mestre da umbanda e mais forte no mundo do candomblé, com o qual marca a sua identidade pública atualmente e confere uma dinâmica original ao seu fazer religioso. Ele nasceu na cidade de Jardim de Angicos/RN, no ano de 1954, e em 1978 oficializou a abertura do seu Centro, a Tenda Espírita de Jurema e Umbanda, sendo posteriormente denominada de Ilé Axé Dajô Obá Ogodô, quando começa seu processo de adaptação para o candomblé a partir de 1994, ano em que fez a sua iniciação na linha Ketu, sob a responsabilidade de Babá Marcelo de Omulu e Boni de Xangô.



Apesar de ser considerado um terreiro Nagô-Ketu que supõe possuir pureza, sabemos de sua idiossincrasia e que as relações vividas nos rituais possuem uma particularidade comportamental própria. Entendemos então que cada terreiro tem autonomia administrativa, ritual e doutrinária, e tudo depende das decisões de seus dirigentes. Por isso, percebemos que as religiões afro-brasileiras são produtos de criações e recriações de seus integrantes, num processo constante e dinâmico. Então a história de vida, as escolhas pessoais, as experiências sociais e religiosas pelas quais passam os dirigentes de um terreiro, devem ser levadas em consideração quando se pretende fazer estudos dos cultos afro-brasileiros na contemporaneidade.

Percebemos, neste sentido, que a liderança delineada no terreiro pesquisado, embora busque uma aproximação com as tradições ritualistas dos candomblés fundantes, como é o caso da casa de mãe Márcia de Oxum, ele não se mantém preso e fixo a um modelo determinado. Isso ocorre porque as condutas têm os modelos como inspiração e têm liberdade de reelaboração dos elementos tradicionais do candomblé, fazendo com que a rigidez doutrinária e ritual, preconizada pelos antigos da religião, seja readaptada a uma nova realidade.

Convictos de que seus rituais divergem dos padrões dos nagôs baianos, detentores da “pureza”, adotamos um olhar para esse espaço sagrado, considerando que os traços culturais do candomblé no contexto que ele se refaz revelam a identidade cultural que aqui é vivida, criada e recriada. Portanto, a partir da dinâmica dessa forma de religiosidade dentro do contexto do Obá Ogodô<sup>17</sup>, passamos a observar e vivenciar no sentido de encontrarmos meios para atingir os objetivos traçados para o estudo.

Desse modo, propomos mostrar como esse sagrado se manifesta no Ilê Axé Dajô Oba Ogodô, como ele se apresenta e se articula de forma significativa e simbólica na cultura do candomblé, quais as características deste espaço sagrado que difere da realidade profana em que normalmente somos acostumados a viver. Se pensarmos com clareza, perceberemos que é impossível imaginar o homem ou uma cultura sem associar a um espaço específico. De uma forma existencial, Merleau-Ponty destaca

---

<sup>17</sup> Apelido do Ilê Axé Dajô Oba Ogodô que tem como sacerdote o Baba Melque de Xangô



em suas obras que o homem é indissociável do espaço e então consideramos que conhecer seus aspectos nos revelam também o conhecimento de nós mesmos.

## 1.2. Tramando com os fios o espaço sagrado do Ilê Axé Dajô Obá Ogodô

Imagem 2 - Terreiro, Ilê, Casa ou Axé



Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2014)

As narrativas que iremos tramar a partir deste momento, valorizam a experiência estética com o espaço sagrado, realçando também o valor simbólico no vivido da cultura do candomblé de nação Nagô-Ketu. Podemos ver, na imagem 2, a fachada da casa de cultura de matriz africana, desde o portão até a entrada do grande salão, que se localiza no município de Extremoz/RN, em uma região distrital chamada de “Comum”.

Um lugar que agrega o nome de Comum geralmente é considerado um lugar que não tem novidades, não contesta, não transforma e nada cria, apenas se repete. Por isso, entendemos que este espaço é bem mais do que sugere ser seu nome, pois não assume o sentido pejorativo dessa expressão trivial. É então, um lugar que acaba se tornando repleto de complexidade, transparecendo elementos inusitados os quais não é comum vivenciá-los. Por isso, neste lugar, no Comum, o comum toma sentido de raro, extraordinário, misterioso, arcaico. Espaço em que as plantas sopram vento com

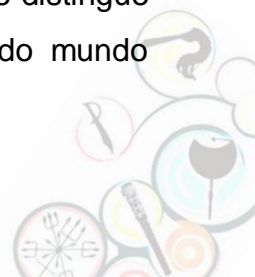


cheiro de conforto em respostas às necessidades humanas, a terra seca se molha revelando fertilidade, os objetos tomam um ar expressivo e tentam nos falar, os animais desfrutam de outros tempos e convocam-nos a viver com eles esse tempo diferenciado.

As pedras enxergam nossas intencionalidades e compactuam conosco as sensações vividas. As flores amarelas e brancas coloreem o verde e acentuam a beleza do lugar. Os bancos debaixo das árvores testemunham as histórias, compondo um cenário sempre convidativo para uma boa prosa, e os pássaros trazem os recados traduzidos em versos indiscutíveis. É um lugar vivo, muito bonito! Agregam-se, nessa beleza, também as noções de morte que fazem habitar o mistério, o segredo, o invisível, o medo. Um lugar onde não se desprezam as dores, nem angústias. É um espaço de conflito, de enfrentamento, de luta, mas nem por isso é considerado ruim, feio, repulsivo ou desagradável.

É um lugar subversivo, pois apresenta contrastes com o que estamos acostumados a ver, viver. É também lugar de glórias, conquistas e vitórias. É um espaço que tolera os verbos definhar, enfraquecer, mas também alargar, expandir, desenvolver. Lugar que acolhe o ser e não ser, que dissolve pouco a pouco as polaridades instituídas em nós, lugar que testemunha inacabadas metamorfoses. Lugar onde o tempo flui liberto das fronteiras da racionalidade e provoca o exercício da sensibilidade. Espaço sacralizado, reduto de axé, lugar de muitas lembranças, histórias, criações, transformações. Lugar que acomoda o legado dos antepassados, onde se vivem as intervenções mágicas dos orixás com os ritos, mitos e simbologias.

Este espaço que acolhemos como campo de vivência para o estudo, o Ilê Axé Dajo Obá Ogodô é um espaço cênico do sagrado que leva muitos apelidos além do terreiro: roça, ilê, casa ou axé. É o espaço do movimento, do devir, da complexidade, da dimensão da sensibilidade. É o espaço em que os duplos do homem se revelam, o corpo se faz divindade e fundam uma relação ontológica. É no terreiro que os objetos criam um ar de mistério e manifestam sua sacralidade. É um espaço vivo em que se reconhece a expressividade da natureza, seus silêncios e seu poder de tocar e ser tocada, de afetar e ser afetada. É então um espaço sagrado, aquilo que se distingue totalmente do comum, é algo que se revela completamente diferente do mundo



cotidiano, mundo este definido por Mircea Eliade como profano. O que se revela como sagrado não pertence ao mundo comum, é algo que transcende este mundo, que é incrivelmente superior a ele. É no terreiro que “toda a natureza é suscetível de revelar-se como sacralidade cósmica. O cosmos, na sua totalidade, pode tornar-se uma hierofania” (ELIADE, 2010, p.18).

Um espaço que revela algo de sagrado é considerado um espaço forte, que, de acordo com Eliade (2010), pode-se chamar de hierofania. É um espaço diferente, e, portanto, constituído numa condição não homogênea, pois possui uma rotura, guarda uma qualidade excepcional, um valor existencial. Para ele, somente a experiência do sagrado confere significação. Ela é a única a abrir e a revelar significações. Geralmente, esses lugares possuem limiares que demarcam os dois modos de ser, profano e sagrado. O Ilê, casa ou axé, participa de um espaço diferente daqueles das aglomerações humanas que a rodeiam. Ao entrar nesse lugar, o profano transcende, pois, os objetos simbólicos vibram e ganham vida.

No nosso entendimento, o mundo contemporâneo possui grande dificuldade de entender que se cultuem objetos tão mundanos, pois necessita de um objeto especial para garantir uma revelação inusitada. Então se explica que a sacralidade das coisas se torna de difícil acesso em um mundo pós-industrializado, já tão acostumado com objetos, fruto dos avanços científicos e técnicos. Para essa visão moderna, uma pedra não é mais que um simples fenômeno geológico, ou algo que serve de matéria-prima para a indústria. Portanto, entender que algo de especial se faça presente em uma pedra pode ser inimaginável.

O terreiro congrega muitos espaços sagrados além do barracão, que são os locais de festas e rituais. Na verdade, todo o terreiro guarda epifanias que revelam algo de sagrado nos objetos, do portão ao último galinheiro. No portão, logo na entrada do terreiro, tem a casa de Exu, divindade do movimento, o mensageiro dos orixás; do outro lado, Ogum, aquele que abre os caminhos que também é guardião e fixa um ponto de sacralidade na entrada. Pela esquerda, temos a coruja, que simboliza o espaço sagrado reservado às *Iyá-Mi*, a sacralização da figura materna, aquelas que guardam o segredo da criação cujo poder é expresso entre as *Iagbás*: *Oxum*, *Iemanjá*



e *Nanã*; indo em direção ao fundo do terreiro, vamos encontrar a casinha de *Oxóssi*, ao lado possuem os alicerces a partir dos quais vão ser construídas as outras casinhas para acomodar os *itás* dos orixás, que necessitam ficar situados fora da edificação principal, como a de *Obaluaiê*, *Nanã*, *Oxumaré*. Dentro da casa principal, existem três quatinhos, um é o aconchego de *Xangô* e *Iemanjá*, e os outros dois acomodam os elementos de *Oxalá* e *Oxum*.

A cozinha também é considerada um espaço sagrado, visto que a culinária envolve a propulsão do axé. Como em todo terreiro, existem espaços públicos, abertos a todos, e também seus locais reservados, usados nos rituais de iniciação como as camarinhas, também chamadas de *roncó*<sup>18</sup>, o útero fecundo onde os iniciados se desenvolvem antes de nascerem *laôs*<sup>19</sup>.

A fim de pôr em evidência a não-homogeneidade do espaço, recorreremos ao limiar, o limite, a baliza, a fronteira que opõe os dois modos de ser, profano e sagrado. Segundo Eliade (2010), o limiar desses espaços tem sempre seus guardiões, deuses e espíritos que proíbem a entrada tanto aos adversários humanos como às potências demoníacas e pestilenciais<sup>20</sup>. No espaço sagrado do candomblé, os guardiões que protegem são Exu e Ogum, que logo são reverenciados no portão com o ato de molhar a terra. Esse ato já manifesta uma hierofania, “uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente” (ELIADE, 2000, p.30).

A água na terra, ao entrar ou sair no portão do terreiro, já sustenta o sentido sacral do lugar. Segundo Chevalier (2015), a água possui significações simbólicas diversas em várias tradições da antiguidade. Elas podem agregar valores em três temáticas: fonte de vida, meio de purificação, centro de regeneração. É, portanto, um elemento de fertilização de origem divina que tem sentido de fecundidade. Há uma frase em lorubá que diz “somente a água fresca apazigua o calor da terra e a torna fecunda”, então molhar a terra, ou como costumam dizer na casa, esfriar a rua, é então

<sup>18</sup> Quarto onde são recolhidos os filhos que vão se iniciar ou vão cumprir suas obrigações. Considerado um útero.

<sup>19</sup> Filho que passa pelo processo de iniciação que dura sete anos.

<sup>20</sup> Qualquer doença infecciosa de rápido alastramento, capaz de atingir proporções epidêmicas e provocar a morte.



favorecer para que a vivência na casa e nos caminhos a percorrer ao sair sejam tranquilos, harmoniosos e fecundos.

Dentre tantos sinais para indicar a sacralidade do lugar, podemos destacar também os *mariôs*, dispostos nas portas e janelas do barracão, que têm a finalidade de resguardar e separar o sagrado do profano. São as franjas ou cortinas sagradas feitas com as folhas de dendezeiro, que servem para afastar as negatividades que possam vir perturbar o espaço. Percebemos então, que o sagrado se apresenta sempre como simbólico, pois apenas o símbolo tem como fazer a mediação entre este mundo e aquilo que o transcende, e, ainda assim, ser parte deste mundo.

Esse simbolismo dos *mariôs*, por exemplo, deu-se com a vivacidade do mito de Ogum, que ajudou um pobre homem a se desvencilhar das coisas que tinham sido considerados infortunas em sua vida. Então mandou que ele desfiasse folhas de dendezeiro, o *mariô*, e as colocasse nas portas e janelas de todas as casas que ele considerasse dignas de receber proteção e fosse assim respeitada, pois numa noite ele iria destruir todas as outras coisas que não estivessem protegidas pelo *mariô*. Na imagem 3, podemos ver as cortinas de folhas nas portas e janelas, demarcando o espaço sagrado do Barracão, lugar onde acontece a maioria dos rituais que merecem respeito e proteção das coisas consideradas negativas.

Imagem 3 - Mariôs nas Janelas e Portas



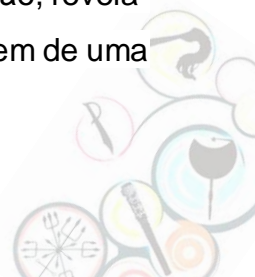
Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2014)



O Barracão onde acontecem os rituais e festas possui o teto alto, janelas grandes e um chão de cimento. Ao fundo, de frente para a porta de entrada, fica a cadeira possante do Babalorixá que comanda a maioria dos cultos, ladeadas estão outras cadeiras que são colocadas para os que integram a hierarquia da casa e os convidados especiais. No chão deste espaço, moram seus fundamentos, o axé (força pura) dos orixás. Dizem que, antes de iniciar a construção da casa de santo, numa cerimônia dirigida pelo Babá, foram depositados sob o alicerce os elementos do culto, como água, folhas, plantas, flores, frutos, dentre outros. Estes estão localizados e representados no ponto central do barracão, onde existe uma demarcação em cerâmica, o local que é sempre reverenciado por todos, considerado lugar de comunicação entre o *orum-aiyé* (céu e terra), o *axis-mundi*.

O céu e a terra também podem ser representados no candomblé por duas divindades: *Obatalá* e *Odudua*, as quais têm sua forma simbólica numa cabaça, em que as duas metades, uma sobre a outra, representam a cópula da abóboda celeste com a terra fecundada. Convém destacar que os rituais vividos nesse espaço valorizam esse ponto central, o *Ixê*, que se comparado ao centro de outras culturas estudadas em Eliade (2010), podemos considerar como simbolismo do centro. Lugar em que a manifestação do espaço sagrado está fundada numa ontologia, que, para esse autor, é um lugar que possui um valor existencial, pois nada pode começar, nada se pode fazer sem uma orientação prévia, que por sua vez implica na aquisição de um ponto fixo, um centro que equivale à criação do mundo.

Na imagem 4, podemos perceber o centro do barracão demarcado por cerâmica, com elementos que foram usados num ritual de batismo, como também numa situação de festa em que um dos filhos de santo prostra a cabeça no chão para reverenciá-lo, em sinal de respeito à sacralidade do espaço. No Ilê Axé Dajô Obá Ogodô, muitos rituais acontecem a partir do uso desse ponto considerado e valorizado como espaço sagrado. Desse modo, é válido ressaltar o valor desse ponto central, do qual iremos tratar, no ritual do Xirê que vamos posteriormente elucidar. Nessa demarcação, revela-se um valor de orientação na homogeneidade caótica. Compreende a imagem de uma



abertura, em que se torna possível a comunicação com os deuses, pois é a partir dele que se abre a possibilidade de transcendência.

Imagem 4 - Centro do barracão considerado um espaço sagrado



Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2014)

Assim como nas outras tradições, podemos considerar que este nos remete ao umbigo da terra, ponto onde começou a criação. Eliade (1991) revela muitos exemplos deste simbolismo arcaico nas diversas culturas. Revela que árvores, montanhas, troncos, altares marcam esse ponto e são consagrados como rito do centro, em que a comunicação entre o céu e a terra torna-se possível por intermédio desse ponto fixo. Segundo Eliade (2010, p. 29), esse pode ser compreendido como um “lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado”.

No chão do barracão, na ocasião das festas, por exemplo, as folhas de domínio dos orixás Oxóssi e Ossãe são espalhadas para dar também o sentido de sacralidade. É comum ouvir dizer no Ilê, “Kó si ewé, kó sí Òrìsà”, ou seja, sem folhas não há Orixá. De fato, elas são indispensáveis, pois nada se realiza nos rituais sem que elas estejam participando, então, sem folha não tem orixá e então não tem festa, nem axé, nem



candomblé. Como pudemos ver na imagem 5, na ocasião do ritual do *Xirê*<sup>21</sup>, as folhas participam acomodadas pelo chão, e, com os fiéis, envolvem-se, revelando sua força pelo contato dos pés quando estes entram no salão para dançar, louvar, cantar, celebrar. Além disso, o uso das folhas ocorre em todos os instantes do viver da tradição, pois estão na arquitetura, no uso medicinal, na alimentação, nas roupas, nos banhos, nas defumações, contato com elas em todos os rituais.

Imagem 5 - As folhas sagradas e o contato através dos pés descalços



Fonte: Acervo do Ilê Axé Dajô Obá Ogodô (2014)

Os deuses, ancestrais e homens, por intermédio do saber tradicional, preservam a vida e o sagrado expresso nas folhas. Nestas estão representados os elementos água, terra, ar e fogo, o que dá propriedades diferentes e assim individualiza e identifica cada um dos orixás, que possuem conjuntos de folhas específicas. No candomblé, as folhas são indispensáveis. Cada folha tem seu sentido e uso. Segundo o Babá Melque, os verdes sagrados das folhas no candomblé, lembram como é necessária a harmonia do homem com o mundo, com *Aiyê*, a terra de todos nós. Em Eliade (2010), percebemos que o culto da vegetação tem muito a nos dizer, pois percebemos que enxergar as árvores, plantas e folhas numa dimensão sagrada, é atentar para os ritmos que elas experimentam e assim revelam o mistério da vida e da criação, e também da renovação, da juventude e da imortalidade. Graças ao seu

<sup>21</sup> Xirê é uma estrutura seqüencial de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou mesmo pela “nação”, começando por Exú e indo até Oxalá.



nascimento, morte e ressurreição, podemos tomar consciência de nosso próprio modo de ser no cosmos. Neste caso, as vegetações demonstram também uma correspondência com o modo de ser humano.

O barracão acolhe outros elementos sagrados como os três tambores. No terreiro, eles são considerados com muito respeito, pela sacralidade que os dimensionam. Nos dias de festas, *Rum*<sup>22</sup>, *Rumpi* e *Lê* são cingidos com *Ojás*<sup>23</sup>, nas cores do orixá dono da festa, como podemos ver na imagem 6.

Imagem 6 - Tambores ornamentados nas festas da labás, nas águas de Oxalá e na Fogueira de Xangô



Fonte: Acevo de Ingrid Oliveira (2014, 2015)

<sup>22</sup> Tambor maior, enquanto o rumpi é o mediano e o lê o menor.

<sup>23</sup> Tecidos que são colados nas cabeças das mulheres para formar o turbante ou torço.



Então recebem as cores que dão identidade aos homenageados na ocasião da festa, como o *Ojá* de cor amarela, em homenagem ao orixá Oxum, vermelhão homenageando Oiá e azul enlaça a homenagem à mãe Iemanjá. Esses enlaçados foram realizados na festa dos orixás femininos, ou festa das *lagbás*<sup>24</sup>. Os enlaçados de branco foram ornamentados para homenagear o pai Oxalá e a última imagem apresenta o enlace que foi feito para a festa da fogueira de Xangô.

Como já mencionamos, os atabaques no candomblé são também objetos sagrados e renovam anualmente o seu Axé com rituais específicos. São usados unicamente nas dependências do terreiro, não devendo sair para a rua, como os que são usados nos Afoxés. Esses são preparados exclusivamente para os rituais e festas. Podemos perceber que desempenham um papel capital durante os rituais, pois ascendem os omorixás ao êxtase, fazendo-os se retirarem do tempo histórico para reatualizar os mitos com as divindades. Eles são mesmo detentores de sacralidade na cultura lorubá, pois existem rituais religiosos para sua construção, preparação e iniciação, são processos que os tornam divinos. Então, os sons entoados pelos tambores são considerados ungidos, invocados e recebem também oferendas.

As membranas que revestem os tambores são feitas com os couros dos animais, que são oferendados aos orixás, e partes de árvores consideradas sagradas e numa cerimônia de consagração são constituídos. Essa forma de constituição dos tambores corresponde também aos da cultura xamânica. Nas reflexões de Eliade (1999) sobre o simbolismo do centro, encontramos referências que tratam da constituição do tambor xamânico com uma estrutura que advém da árvore do mundo, representando então a possibilidade de ascensão ao céu, ao cume, lugar onde se encontra o Deus Supremo. Pensando nessa configuração do tambor xamânico que se assemelha com sentidos dados aos tambores lorubas, podemos compreender o valor simbólico e religioso do som que ele emite, pois, tocando-o o xamã sente-se projetado, em êxtase, para perto da Árvore do mundo. Assim também acreditamos que acontece com o filho de santo na cultura do candomblé.

Trata-se de uma viagem mística ao “centro” e, em seguida, ao mais alto Céu. Assim, seja subindo em um tronco cerimonial de 7 ou 9 talhos, seja batendo no

---

<sup>24</sup> Orixás femininos.



seu tambor, o xamã realiza sua viagem ao Céu. Mas ele só obtém a ruptura dos níveis cósmicos que lhe permitirá a ascensão ou o voo extático através dos Céus por se encontrar no próprio Centro do Mundo<sup>25</sup> (ELIADE, 1991, p.43).

Chevalier (2015), ao refletir sobre as simbologias do tambor, evidencia que o mesmo possui característica mágica, participa em diversas manifestações e rituais da humanidade, é o eco sonoro da existência, aquele que permite entrar em um mundo divino. Para ele, o ruído do tambor é associado à emissão do som primordial, origem da manifestação e, mais geralmente, ao ritmo do universo. Na China antiga, está associado à trajetória aparente do sol e da água, e por isso que o rufar dos tambores acompanha o trovão. Na Índia, é também utilizado como arma psicológica que desfaz internamente toda a resistência do inimigo. Os xamãs consideram-no como uma barca espiritual em que é possível atravessar do mundo visível para o invisível, o que lhe permite entrar em um mundo divino (CHEVALIER, 2015). Na África, os tambores estão estreitamente ligados a todos os acontecimentos da vida humana.

Instrumento africano por excelência, dizem os especialistas do continente Negro, o tambor é, no sentido pleno da palavra o logos da nossa cultura, identificando-se com a condição humana, de que é a expressão, ao mesmo tempo rei, artesão, guerreiro, caçador, rapaz na idade da iniciação, a sua voz múltipla traz em si a voz do homem, com o ritmo vital da sua alma com todas as voltas de seu destino. Ele identifica-se com a condição da mulher, e acompanha a marcha do seu destino. Assim também não é de se espantar que, em certas funções especiais, o tambor nasça com o homem e morra com ele (CHEVALIER, 2015, p.862).

Percebe-se então nessas culturas elementos que os tornam repletos de sentido e significado. Não é um simples objeto, algo significativo participa de sua dimensão, sustentando então uma hierofania. O ato de bater e a emissão do som propagado permitem uma transcendência aos céus, a tempos diferenciados. Portanto, esse som provocador de um estado diferenciado que afeta o ser dançante, pulsa e revela vida, vida em significância.

---

<sup>25</sup> Um centro onde a comunicação entre a Terra, o Céu e o Inferno são possível.



Por isso é considerado um ser vivo. Segundo Babá Melque, os tambores são tratados como criaturas vivas no terreiro, e é por esse sentido que, durante as cerimônias, os orixás vêm curvar-se e bater a cabeça no chão em frente à orquestra em sinal de respeito, antes mesmo de saldar o pai-de-santo do terreiro. Além disso, possuem cuidados especiais e uma variedade de regras para o seu uso e manipulação. No Ilê Axé Dajô Obá Ogodô, somente os *Ogãs alagbê* que podem tocar nos tambores, os quais têm o *rum* como comandante, pois os outros os acompanham nos floreios sonoros. O alagbê é um dos cargos mais respeitados nas comunidades religiosas de candomblé. Cabe a ele, além da função de entoar os cânticos e iniciar no aprendizado litúrgico os que ainda se encontram em formação, zelar pelos instrumentos musicais, conservar sua afinação e providenciar as cerimônias de consagração daqueles que, produzindo os sons da música, estabelecem a relação entre os homens e as divindades.

Sabe-se que, na tradição do candomblé, o atabaque tem uma ligação muito afinada com Xangô, que é um dos orixás mais importantes dentro da estruturação do candomblé, pois seu império, reino de Oyó, é, sem dúvida, a maior “inspiração”, ou herança, trazida da África através das sacerdotisas (escravas), como melhor exemplo para a reestruturação das religiões africanas aqui no Brasil. Segundo o Babalorixá Marcelinho<sup>26</sup> de Xangô, é possível notar que todas as atribuições hoje existentes no Candomblé, que é brasileiro, tiveram início no império de Xangô. Sejam os cargos mais importantes no ritual, até mesmo as denominações mais simples. Oyó foi uma espécie de “protótipo” indispensável na criação ou reestruturação da religião dos orixás no “Novo Mundo”.

Então, para um melhor esclarecimento sobre a ligação de Xangô com o tambor, bem como o candomblé, com a grande reunião ritualística que se aglomera em torno dos atabaques até hoje, acreditamos ser importante trazer o resumo do *Ítan*<sup>27</sup> Obara-Irosum, no qual podemos afirmar essa ligação. Esse *Ítan* narra a superação de Xangô sob a angústia que lhe tomava, através dos acordes do tambor, com a ajuda de Exu. Então revela que Xangô, numa crise financeira e emocional, desabafou com Exu sua angústia e lhe pediu que encontrasse um lugar para reconstruir a sua vida. Exu

<sup>26</sup> Blog do Babalorixá Marcelinho de xangô: <http://candombleatual.blogspot.com.br/>

<sup>27</sup> Mítos



encontra um lugar para ele, onde iria se sentir bem e prosperar. Xangô instala-se então numa cabana que Exu lhe conseguira de antemão. Satisfeito com a nova morada, então logo pega seu tambor Bata e começa a tocar de forma entusiasmada.

Nesse ato, aos poucos aglomeravam-se muitas pessoas subjugadas pelo som, pois ninguém conhecia qualquer tipo de música, visto que tinha sido proibida pelo rei da localidade. Nesse frenesi, o rei fica sabendo desse movimento e se intriga, dirigindo-se até o local da aglomeração, chegando a ficar frente a frente com Xangô que, delirantemente, fazia soar seu tambor Batá. Para a surpresa de todos, o próprio rei deu um salto e caiu fascinado pelos acordes do tambor, rodando até o chão, até a sua coroa cair sobre a cabeça de Xangô. Exu então imediatamente perguntou ao povo que estava congregado ali sobre quem queriam que fosse seu verdadeiro rei, e o povo, em uma só voz, disse que queria Xangô. A partir daquele momento, Xangô se curvou diante do povo que o consagrou. Reinando naquela terra, fez um novo povo para ele, trazendo felicidade e a música para seus seguidores.

Vê-se, neste mito, que o tambor se manifesta como uma catálise de energias. O som natural que emite parece encantar, afetar e invocar a estar perto, a uma aproximação, assim como me sentia, convocada e afetada, todas as vezes que vibrava o meu coração, como nas vezes que seguia nesse afeto com os Maracatus, nos tempos carnavalescos. A sua vibração parece entrar em consonância com os ritmos dos corpos sensíveis a ele e assim propicia sensações extasiantes, daquelas inexplicáveis.

É comum ouvir os ogãs dizerem que o som do tambor é uma voz que fala ao coração, cria uma consonância pessoal com o coração da Mãe Terra. Pensamos que ouvir o som dos tambores é um despertar, um convite para afinar-se com as coisas do mundo que revelam o divino, o sagrado. Pensamos que os tambores embalam nossas memórias, nossas indissociáveis, desacomodando-as e criando novos arranjos que permitem encontros com as coisas que nos pertencem. É uma massagem naquilo que está em nós, no nosso coração, que já palpita consonante com o ritmo fervoroso que celebra o vibrante encontro. É então a expressão da alquimia da vida!

O candomblé também conta com o som do instrumento de metal conhecido como agogô, visível na imagem 7, formado por duas campânulas de ferro unidas, com afinações diferentes.



Imagem 7 - Agogô



Fonte: <http://www.agogo.com.br/empresa.asp>

Junto a esse agogô, tem o balançar do *Xequerê* ou *Agbê*, que é um instrumento de percussão à maneira de um chocalho. É formado por uma cabaça revestida por uma malha de contas, que sendo balançada de um lado a outro faz com que a malha de contas repercuta na parte externa da cabaça. Como podemos ver na imagem 8, o *Xequerê* é um instrumento bem atrativo, pelo som e o colorido atraente. No ritual das festas, apenas os homens podem entoá-lo. Porém, nos intervalos dos rituais, quando o público é agraciado pelo som do Maracatu, por exemplo, são as meninas quem embalam e remexem o *Xequerê*.

A cabaça de que é constituído esse instrumento é um fruto vegetal com larga utilização no Candomblé. Simbolicamente, refere-se à feminilidade, como destaca Chevalier (2015), pois possui analogia com o ventre materno na cultura dos Bambaras. No Candomblé, ela recebe também esse sentido, mas, de acordo com o corte que a cabaça sofre, outros sentidos e significados são realçados, como por exemplo: estando inteira é denominada *Àkèrègbè* ou *Agbè*, servindo para criação do instrumento musical; cortada em forma de cuia toma o nome de *Ìgbá*; cortada em forma de prato é o *Ìgbáje*, ou seja, o recipiente para a comida; com o corte ao comprido, torna-se uma vasilha com um cabo, chamada de cuia do *Ìpàdé*, e serve para colher o material de



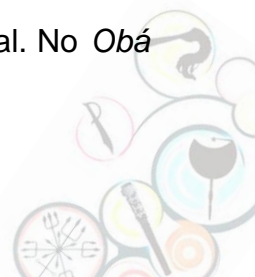
oferecimento ou para colher as águas do banho de folhas maceradas; cortada acima do meio, forma uma vasilha com tampa, tomando o nome de *Ìgbase*, ou cuia do Axé, e é utilizada para colocar os símbolos do poder após a obrigação de sete anos de uma *laô*. Esse formato também recebe a expressão *Ìgbádù*, a cabaça da existência, e contém os símbolos dos quatro principais *Odù*: *Éjì*, *Ogbè*, *Òyekú Méjì*, *Ìwòri Méjì* e *Òdí Méjì*. As cabaças minúsculas são colocadas no *Sàsàrà* de Omolu, como depósito de seus remédios. No *Ógó* de Exu, uma representação do falo masculino, as cabaças representam os testículos.

Imagem 8 - Xequerê



Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2015)

Para completar o conjunto sonoro, usa-se também um instrumento sagrado que é indispensável nos rituais, o *Adjá*. É uma espécie de sineta ou sino de metal ou bronze, que normalmente passa pelo manuseio das pessoas mais velhas de santo. Essas câmpulas são tocadas muitas vezes para invocar e manter a vibração do Orixá no espaço sagrado ou podem também servir para guiar o Orixá durante o ritual. No *Obá*



*Ogodô*<sup>28</sup>, quem normalmente faz esse papel de fazer vibrar o *Adjá* é a *Iarobá*<sup>29</sup>, como podemos ver na imagem 9. Em determinadas situações, como rezas e outras obrigações, o *Adjá* tem a função de chamar os Orixás para aquele rito, fazendo com que os mesmos abandonem temporariamente sua morada no *Orúm* (céu), e assim possam participar do ritual. Também é usado o *Adjá* para anunciar o início de algum ritual ou para chamar a atenção das pessoas para algum ato importante.

Imagem 9 - *Adjá* (Sineta)

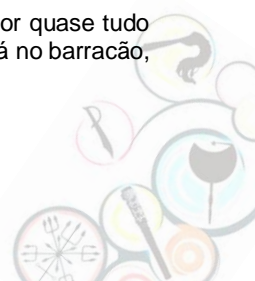


Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2015)

Chevalier (2015), em suas reflexões sobre o simbolismo do sino, revela que este objeto está ligado, sobretudo, à percepção do som. Na Índia, por exemplo, ele simboliza o ouvido e aquilo que o ouvido percebe, o som, que é reflexo da vibração primordial. No Islã, a repercussão do sino é poder divino na existência, pois a percepção do ruído do sino dissolve as limitações da condição temporal. Na China o som do sino é relacionado com o trovão e se associa, como é frequente, ao simbolismo

<sup>28</sup> Apelido carinhoso que os filhos designam para o terreiro.

<sup>29</sup> Ekedí ou Iarobá tem um importante papel no espaço religioso. Ela é a mãe que é responsável por quase tudo que a liderança do terreiro precisa para realizar uma cerimônia. É quem acompanha a dança do orixá no barracão, ajeta a roupa quando necessário e o acompanha de volta ao quarto, local conhecido como roncó.



do tambor. A campanha tibetana significa o mundo das aparências, simboliza o apelo divino à obediência, sempre uma comunicação entre o céu e a terra.

No Ilê Axé Dajo Oba Ogodô, as indumentárias tradicionais do Candomblé são indispensáveis e revelam também sacralidade, tanto no dia a dia, em que são usadas como as vestes de roça, quanto nos rituais e festas, com os trajes mais galantes. Os balangandãs do povo de santo demonstram a sua alegria, seu brilho, sua fé expressiva e criativa. As vestimentas e indumentárias enriquecem ética, estética e politicamente os terreiros, pois recuperam os conceitos e tendências estéticas do fazer e do ser da arte africana. Raul Lody (2001), por exemplo, em “Jóias de axé: fios de conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira”, aguça-nos a olhar para a intensidade e a multiplicidade dos adereços que compõem esse cenário afro, apontando a indumentária de gala, o valor estético e simbólico do pano da costa, dos bordados de richelieu, e tantos outros que compõem as diversas indumentárias rituais.

Esses adornos são simbolicamente ricos e possuem infinitos sentidos, mas nossa intenção é trazer algumas imagens do que agora consideramos mais importante na indumentária afro-brasileira, dando visibilidade ao conjunto simbólico usado no Candomblé Nagô norte-rio-grandense. Exaltamos o valor afro estético dos fios de contas, das saias, dos torços, dos panos da costa, mokans, ikans, fazendo uma espécie de taxionomia para dar visibilidade aos objetos sagrados.

Nas cerimônias sagradas, a plasticidade e o simbolismo desses objetos, roupas e adereços impregnam nos gestos, no corpo, seus correspondentes sentidos e significados. Todos que pertencem à religiosidade do Candomblé, o Babalorixá, a Agibonã, a lalaxé, os Egbomis, os laôs e Abiãs, têm em suas vestimentas uma aproximação simbólica com as peculiaridades de seus orixás de cabeça. Eles lhes conferem identidade e poder de transcendência. Suas imagens vividas e impregnadas no corpo no ato de dançar com os orixás, por exemplo, correspondem a uma complexa rede de significação que confere a cada um uma experiência particular.

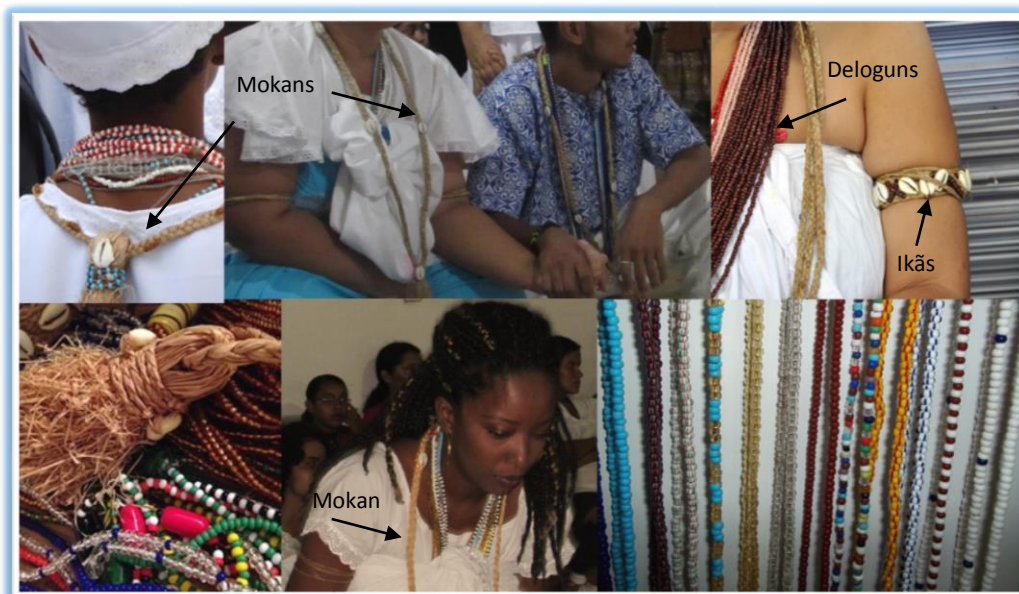
Começemos pelos Ikans, Mokans e fios de contas dos laôs. Como podemos ver na imagem 9, os Ikans ou Contra Eguns são amarrados no braço. O sentido que se dá



a tal uso é o de afastar os maus espíritos. Segundo os filhos de santo, representa uma defesa contra os fluxos energéticos que possam perturbar o *laô*. O *Ikan* é feito com a palha da costa, também conhecida como *Ikãs* pelo povo de santo, uma fibra de rafia que é extraída da palmeira. Segundo o conhecimento aplicado pelos antigos no Candomblé, o *Contra Eguns* é um elemento de *Obaluayê* (O Rei da Terra), que espantaria as energias negativas das pessoas, embora também sabemos que *Oyá* e *Ogun* cumprem igualmente esse papel de espantar.

Além dos *Ikans*, o *laô* recebe também o *Mokan*, como podemos ver também na imagem 10. Esse é o distintivo entre o filho que está em processo de iniciação e aquele que já terminou e se tornou então *egbomi*. O *Mokan*<sup>30</sup> é um colar que é dado no dia da iniciação do neófito, que ele carregará ao seu pescoço junto com os *Deloguns* (fios), até a sua obrigação de sete anos, após esse tempo irá permanecer em seu *Ibá*<sup>31</sup>. Esse colar, que é feito com palha da costa trançada e ornamentado com búzio da Costa, carrega o poder da ancestralidade e, enquanto o *laô* fizer uso deste, estará submetido ao aprendizado, à hierarquia, submetido aos ensinamentos e deveres de um neófito.

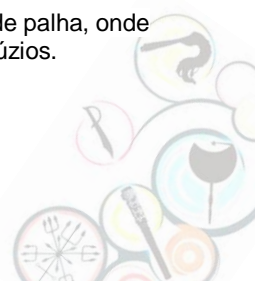
Imagem 10 - Fios de Contas (Deloguns), Mokans e Ikãs



Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2015)

<sup>30</sup> Mokan é um cordão feito de palha da costa trançado, cujos fechos são como duas vassourinhas de palha, onde se tem enfeites com contas do respectivo Orixá do neófito e por muitas vezes constituem também búzios.

<sup>31</sup> Assentamento consagrado ao seu Orixá.



Os colares de contas aparecem como objetos de identificação dos fiéis aos deuses e o seu recebimento é um instante muito precioso. Ao receber as contas, o *laô* cria um vínculo, tornando-se unido à divindade e então protegido pelo orixá dono da cabeça. Assim, acompanham e marcam a vida espiritual do fiel, desde os primeiros instantes da sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres. De acordo com Chevalier (2015), o colar simboliza elo entre aquele ou aquela que o traz, ou que ofertou ou impôs. Nessa qualidade, liga, obriga, e se reveste, por vezes, de uma significação erótica.

Num sentido cósmico e psíquico, o colar simboliza a redução do múltiplo ao uno, uma tendência a pôr em seu devido lugar e em ordem uma diversidade qualquer mais ou menos caótica. Em sentido oposto, desfazer um colar equivale a uma desintegração da ordem estabelecida ou dos elementos reunidos (CHEVALIER, 2015, p.262).

Os colares são feitos de diferentes materiais e cores e, à medida que o *laô* vai amadurecendo espiritualmente, eles vão se transformando e tomando novas formas. Eles podem revelar a raiz, o orixá que é patrono da casa que vivencia, o orixá da cabeça do fiel, o tempo de iniciação, os cargos, entre outros dados da vida espiritual de quem o usa. Na hierarquia do Candomblé, por exemplo, toda a pessoa que entra para a religião terá um o fio-de-contas de um único fio de miçangas que é geralmente usado pelo *Abiã*. Essa criatura usa geralmente esse fio na cor branco leitoso, que corresponde a Oxalá<sup>32</sup>, e na cor transparente, que corresponde a Iemanjá<sup>33</sup>.

Depois do ritual de raspagem, os *laôs* passam a usar os *Deloguns*, que são colares feitos com 16 fiadas de miçangas com um único fecho, com o comprimento até a altura do umbigo. Na imagem 11, podemos ver uma adaptação que fizemos com as figuras que correspondem aos colares de miçangas de acordo com as cores dos orixás,

---

<sup>32</sup> Oxalá é o pai de todos os orixás. A própria simbologia do branco que, sendo o somatório de todas as cores, traz em si todas as possibilidades de cor. É a energia de onde tudo sai e para onde tudo retorna, por isso o branco é tanto a cor que festeja o nascimento como a que marca o momento da morte. O luto no candomblé é branco, pois representa o retorno do indivíduo à massa informe da ancestralidade.

<sup>33</sup> Mãe de todos os orixás.



podendo sofrer algumas alterações em outras nações e também nas qualidades de orixás.

Os *laôs* que têm *Exu* como regente usam *Deloguns* na cor preto e vermelho, os que são filhos de *Ogum* usam o azul escuro, os de *Oxóssi* usam o azul claro ou como costumam dizer azul-turquesa. Filhos de *Ossãe* usam as contas verdes rajadas de branco, os de *Obaluaiê* usam contas brancas rajadas de preto ou marrom. Podemos ver também que as contas de *Oxumaré* são verdes rajadas de amarelo. Já as contas de *Logun Edé* recebem as cores de seus pais *Oxóssi* e *Oxum*, e então constituem-se de contas azul-turquesa intercaladas com contas douradas, que são de *Oxum*. As de *Ewá* são amarelas rajadas de vermelho, as de *Naná* são brancas rajadas de azul marinho, as de *Oiá* são marrons ou de cor coral, as de *Obá* são cinco contas vermelho escuro intercaladas com uma conta amarela, as cores das contas de *Xangô* são brancas intercaladas com contas marrons, as de *Iemanjá* geralmente são transparentes, translúcidas ou de cristal e as de *Oxalá* são nas cores branco leitoso.

Imagem 11 - Cores dos *Deloguns* de acordo com o Orixá



Adaptação Ingrid Oliveira (2015)



Na condição de um *Egbomi*, então, deixa de usar o *Mokan* e os *Deloguns* e ganha a liberdade de criar os seus próprios fios, seja no tamanho das contas, na riqueza dos detalhes ou dos próprios materiais a utilizar. Teoricamente, ele já conhece os seus “fundamentos”, por isso, ganha essa liberdade de usar a criatividade, porém deve corresponder a uma estética própria do Candomblé que preserva, através de seus objetos, a sua própria história. Como podemos perceber na imagem 12, os adornos sagrados utilizados podem ser do tipo: *lagdbás*<sup>34</sup>, *Brajás*<sup>35</sup>, *corais*, como também o uso de contas africanas multicoloridas.

Imagens 12 - Lagdbás e Brajás

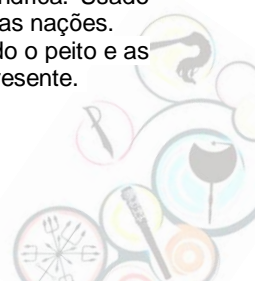


Adaptação Ingrid Oliveira (2015)

Podemos perceber, por exemplo, nas imagens acima, que o *lagdbá* do Babalorixá Melque de Xangô, situado à direita da imagem, corresponde a dois colares, um nas cores marrom com branco, que representa o elo com Xangô e o outro, de contas transparentes, que corresponde ao seu elo também com lemanjá. Podemos

<sup>34</sup> Feito de fios múltiplos, em conjuntos de 7, 14 ou 21. São unidos por uma firma de conta cilíndrica. Usado por Babalorixás, Ogans, Ekedis, e pessoas de outros postos de graduação do Candomblé de todas as nações.

<sup>35</sup> Longos fios montados de dois em dois, em pares opostos. Podem ser usados a tiracolo e cruzando o peito e as costas. É a simbologia da inter-relação do direito com esquerdo, masculino e feminino, passado e presente.



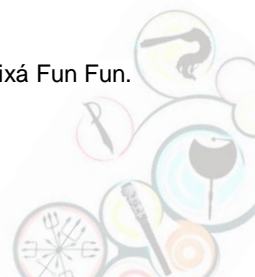
perceber também que as vestimentas são ricas de simbolismos, as indumentárias tradicionais do Candomblé também se diferenciam de acordo com a hierarquia e, assim como os colares, vão tomando variações nas formas a partir do percurso que vai se realizando com os anos da experiência iniciática. Neste capítulo, iremos retratar aquelas usadas pelos filhos de santo, pois as riquezas simbólicas de algumas vestes de orixás serão tratadas posteriormente. Quando os filhos vão ao terreiro para vivenciar rituais e atividades recorrentes da cultura de candomblé, não vestem roupas comuns, devem fazer a troca de roupa, para vestir no espaço as conhecidas roupas de ração. São aquelas roupas simples feitas de tricoline, geralmente com modelos simples e de cores brancas. O branco no Candomblé é uma cor emblemática. Deve-se ao fato de representar o pai Oxalá, o rei do branco. Neste sentido, a cor branca se configura como a cor da criação, guardando a essência de todas as demais. O branco representa todas as possibilidades, a base de qualquer criação.

Então, no terreiro, é dever de todos saberem do uso da cor branca, de sua significação e importância dentro dos rituais vividos. Na ocasião do ritual do batismo vivido no Candomblé, por exemplo, o Babá Melque destacou a importância da cor branca na reação positiva que estabelece com o ser, no sentido de liberar as energias negativas e sensações ruins de peso, como inveja, mau-olhado, como também possa acolher com facilidade as coisas que venham permitir o bem-estar. Destaca ainda que é a junção de todas as cores, definida como "a cor da luz", da claridade, o que fomenta o sentido de limpeza e proteção das negatividades do dia a dia. Além desse sentido protetor revelado, destaca também que o branco é usado como sinal de respeito ao pai *Oxalá*, orixá *funfun*<sup>36</sup>, em que todas as suas representações incluem o branco que é o elemento fundamental dos primórdios, massa de ar e massa de água, a protoforma e a formação de todo o tipo de criaturas no *Aiyê* e no *Orun*.

Em Chevalier (2015), encontramos uma interpretação interessante sobre o simbolismo do branco. Ele destaca que o branco ora significa a ausência e ora a soma de todas as cores. Assim, coloca-se às vezes no início e, outras vezes, no término da

---

<sup>36</sup> Em África, todos os Orixás relacionados com a criação são designados pelo nome genérico de Orixá Fun Fun.



vida. Realça então que o momento de morte é também um momento transitório, situado no ponto de junção do visível e do invisível, sendo então outro início.

O branco é um valor limite, assim como as duas extremidades da linha infinita do horizonte. É uma cor de passagem, no sentido a que nos referimos ao falar dos ritos de passagem, e é justamente a cor privilegiada desses ritos, através dos quais se operam as mutações do ser, segundo o esquema clássico de toda iniciação: morte e renascimento... é o branco da alvorada, quando a abóbada celeste reaparece, ainda vazia de cores, embora rica do potencial de manifestação, cujo microcosmo e macrocosmo nele se recarregaram, à maneira de uma pilha elétrica, durante sua permanência (passagem) no ventre noturno, fonte de toda energia. Um desce da intensidade luminosa para o estado fosco, o outro sobe do estado fosco para a intensidade luminosa (ou brilho). Em si mesmos, esses seus dois instantes, essas duas brancuras, estão vazios, suspensos entre ausência e presença, entre Lua e Sol, entre as duas faces do sagrado, entre seus dois lados. Todo simbolismo da cor branca, e de seus usos rituais, decorre dessa observação da natureza, a partir da qual todas as culturas humanas edificaram seus sistemas filosóficos e religiosos (CHEVALIER, 2015, p.141).

Nesse sentido, sendo a cor da alvorada, ou seja, esse momento de vazio entre a noite e o dia, o branco revela ser então a cor da pureza, da neutralidade, mostrando que está disponível a realizações e mudanças infinitas, pois é e não é. Se pensarmos no uso do branco na cultura do Candomblé, podemos ver que ele é bastante utilizado principalmente pelas laôs iniciadas. As vestes, os pratos e copos de ágata usados na alimentação, por exemplo, denotam esse estado de transformação, criação de um novo ser que morreu e renasceu para tomar novo corpo e assim passará por processo de renovações.

Então pensamos que é um momento que requer que o recém iniciado esteja susceptível às sensações que lhes conferem o além, o *Orun*, ou seja, é estar suscetível às expressões das coisas do mundo e à vivência de outro tempo, o mitológico. O simbolismo da brancura, nessa condição cultural, pode nos levar a pensar que seus sentidos permitem que o invisível seja coexistente com o visível e então acreditamos que o branco é condição que permite ao iniciado elevar as vibrações e abrir-se ao mundo do *Ayiê* e do *Orun*, aflorar e ampliar as suas percepções para o mundo,





Imagens 14 - Indumentárias tradicionais das Egbomis



Adaptação Ingrid Oliveira (2015)

Na imagem 14, podemos perceber as indumentárias daquelas consideradas mais velhas no santo: as *Egbomis*, a *larobá*, a *lalaxé*, a *Agibonã*, por exemplo, por serem irmãs mais velhas e possuírem cargos na casa, já podem trazer, nas vestes, um aspecto mais colorido, podem usar tecidos mais requintados, com brilhos aparentes e chamativos, os *ojás* são mais ornamentados e recebem estampas e rendas. Percebemos também, nesta imagem, que o uso do pano da Costa foi dispensável, pelo uso da bata.

Dentre esses adornos que as mulheres usam nos rituais e festas, desejamos realçar os significados dados ao *Ojá* e ao pano da costa. O Candomblé herda dos africanos essa maneira peculiar de se adornar. Na África os tecidos enrolados no corpo fazem parte da cultura e o *Ojá* ou turbante e o pano da costa cumprem esse papel. O turbante, torço ou *Ojá*, consiste em uma tira de pano de largura e comprimento variado, enrolada sobre a cabeça. É peça fundamental dos trajes das mulheres no Candomblé. O *Ojá* é usado normalmente no Candomblé como forma distintiva, mas traz um sentido sagrado quando representa senioridade, respeito, ancestralidade, além do papel que cumpre de proteção à cabeça, pois, na cultura do Candomblé, a cabeça tem um sentido de síntese, de caminhos, de individualidade.



Então ele é mais que um simples acessório, é símbolo de poder feminino pois sugere força, história de luta, identidade. Segundo uma filha de santo: “[...] é uma forma de resistirmos e lutarmos contra o preconceito num mundo em que o referencial de beleza é eurocêntrico” (Okun Irê, Anotações de Campo, 2015). Simbolicamente, o turbante, para Chevalier (2015), representa nobreza e poder, destaca que é dignidade para o religioso e força para o povo Árabe. É também um distintivo para o Mulçumano em relação aos descrentes. Marca a separação entre fé e o contrário.

Existem formas tradicionais de se amarrar o turbante, as laôs, por exemplo, devem usá-lo de maneira mais discreta, enquanto as filhas de santo mais velhas possuem a liberdade de usá-lo de variadas formas sobre a cabeça. Além disso, podem usar cores e estampas nesses tecidos, ficando as laôs apenas com a possibilidade de usar a cor branca ou outra cor, sendo lisa, e que se aproxime dos arquétipos de seu orixá de cabeça. Na figura 15, podemos perceber as várias possibilidades de amarração dos Ojás e dos panos da costa.

Imagens 15 - Formas de amarração dos Ojás e Panos da Costa



Fonte: Abrantes (1999)



O pano da costa tem essa denominação porque faz referência à costa africana, mais precisamente a ocidental, local de origem dos muitos produtos trazidos para o Brasil, especialmente para o recôncavo baiano. Também conhecido como *alaká*, pano-de-*alaká* ou pano-de-cuia, o pano-da-costa é de origem africana e compõe também a indumentária dos filhos de santo de Candomblé, principalmente as mulheres. Este é um tecido de formato retangular, que tem normalmente o tamanho de dois metros de comprimento por 60 centímetros de largura.

Segundo Bahia (2009), a função sagrada do pano da costa faz dele um elemento de importância fundamental nas representações dos Orixás que são identificadas através das cores, insígnia de cada divindade. Traduz, também, o respeito diante das divindades ali celebradas, sendo um elemento simbólico repleto de significado. Além da variação nas cores e estamparia, o modo como o pano da costa é usado determina simbolicamente posições hierárquicas dentro do contexto religioso. Significa dizer que podem ser usados sempre pelas mulheres em rituais e no cotidiano dos Terreiros de Candomblé. Na cintura, no peito acima dos seios, caído sobre os ombros, amarrado para trás, amarrado de lado, nas mais diversas posições, como podemos ver na imagem 15, sempre dependendo do contexto ritual.

Dentre tantos outros objetos, o pano da costa é também herança da arte africana que foi introduzida na cultura dos Candomblés em todo o Brasil. O pano da costa, mais do que um elemento decorativo no traje da cultura do Candomblé, é um símbolo que traz o sentido da tecelagem, ato que representa, nos mitos de tantas culturas, associações com o poder da criação, em que muitas antigas deusas, entre elas a Iemanjá Sabá, tiveram entre seus poderes o controle de tecelagem e então do destino. Esse realce ao tecido na cultura do Candomblé pode então considerar essa perspectiva de criação, de possibilidades criativas para o devir.

Observemos a profunda conotação sócio religiosa desse simples pedaço de tecido, que atua em tão diversificadas situações, desempenhando papéis dos mais significativos e necessários para a sobrevivência dos rituais africanos. O sentido protetor do pano da costa é outro aspecto que merece destaque. Nas vivências no terreiro, ouvi certa vez algumas irmãs expressando sobre a importância do uso do



pano da costa, chamando atenção para seu sentido protetor. O discurso revelava que as laôs, ao terminar o período de feitura, começam a travar seus primeiros contatos com o mundo fora do espaço da casa e então o pano da costa branco, que representa o prolongamento do Alá<sup>23</sup> de Oxalá, cumpriria o papel de proteger os valores religiosos de sua feitura quando em contato com os valores profanos encontrados extramuros dos terreiros. Para as mais velhas, o seu uso correspondia à proteção contra os *Eguns* ou contra as energias emanadas das *Yamis* que, segundo a tradição, prejudicavam os órgãos reprodutores das mulheres.

Há um adorno importante para ser destacado aqui também, o *Atakan*, ele é usado na ocasião do transe. Quando o homem se faz duplo, é enlaçado pelo pano, como podemos ver na imagem 16.

Imagem 16 – Amarração dos Atakans.



Fonte: Fotos do acervo pessoal de Ingrid - 2015



Nessa ocasião, os Omorixás unem as mãos e elevam os antebraços, facilitando a arrumação do *Atakan*<sup>37</sup>, que recebe uma amarração própria ou laço para cada orixá feito pela Ekedí, que é especialista na arte dos laços e dos nós. Podemos ver que os orixás masculinos têm os laços amarrados nas costas e as *lagbás*<sup>38</sup> tem os laços amarrados na frente, na altura do peito. É válido então destacar a simbologia da amarração do laço, quando o orixá se faz presente na festa.

De acordo com Chevalier (2015), o laço, na perspectiva de várias culturas, representa uma adesão interior com a fé. Simboliza, portanto, uma adesão voluntária desejada livremente pelas partes diferentes que se sentem ligadas entre si. No caso analisado, entre o homem e o orixá. Eliade (1991), quando traz em sua obra imagens e símbolos, os motivos da magia do amarrar para a soberania mágica indo-europeia, tenta extrair significados e também determinar suas funções em outros grupos religiosos, no sentido de determinar, na medida do possível, as relações desse simbolismo do amarrar com sistemas morfológicamente similares. Ele destaca que, em alguns rituais germânicos, trácios e caucasianos, por exemplo, os assistentes só podiam participar da festa religiosa se estivessem amarrados, considerando como um testemunho de submissão à divindade. Destacando uma atitude servil, o amarrar representando uma espécie de marca de vassalagem. Neste caso, poderia ter o sentido então de servidão e entrega do filho de santo à vontade do seu pai/mãe orixá.

Quando esse autor traça paralelos etnográficos dos motivos dos laços, dos nós e das cordas, entre os indo-europeus e vários grupos distintos, percebe que o complexo do amarrar possui algumas simbologias análogas. Entre certos deuses, heróis ou demônios, certos rituais, certos costumes, apresenta-se um aspecto quase universal de que todas as amarras revelam uma certa magia, encanto, mas também uma concepção geral do homem e do mundo que é verdadeiramente religiosa. Mas esse encanto, segundo o autor, torna-se ambivalente, pois realça que, todas as utilizações mágico-religiosas dos nós, laços e amarras podem provocar doenças e

---

<sup>37</sup> Tecido que é usado para fazer amarração quando o filho está em transe.

<sup>38</sup> Orixás femininas Oxum, Oiá, Obá e Iemanjá



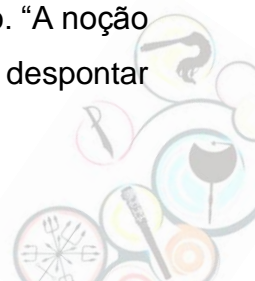
também curar, visto que as redes e os nós enfeitiçam e também protegem dos feitiços, trazem a morte e também a vida.

Em suma, o essencial em todos estes ritos mágicos e mágico-medicinais é a orientação que se dá à força existente em qualquer “amarração”, em toda ação de “amarrar”. Ora, a orientação pode ser positiva ou negativa, quer consideremos esta oposição no sentido “benéfico” ou “maléfico”, ou no sentido de “defesa” ou “ataque” (ELIADE, p. 110, 1991).

Na casa de nação Ketu Oba Ogodô, os enlaces feitos ao omorixá se aproximam dessas significações simbólicas realçadas pelos autores acima citados, quando justificam que as amarrações servem para favorecer a ligação do filho com o orixá, quando servem para proteger os chacras e ou quando servem para identificar no salão o filho de santo que está em comunhão com o orixá. Dentre tantos objetos existentes nas dinâmicas ritualísticas do Candomblé, destacamos aquelas que nos convocaram a refletir, mas em cada ato dentro da cultura, seja nas colheitas das folhas, no manejo com os animais, com as plantas, no preparo das comidas, dos instrumentos, na ornamentação do salão, etc., em todos os espaços há uma ligação simbólica com o sagrado.

No entanto, percebemos também que a sacralidade do espaço do terreiro não está somente nos objetos, mas também nas palavras, nas falas, nos cânticos. Em tudo que se realiza ritualisticamente no terreiro, o ato de falar, cantar, está envolvido. Quando se cultua, faz-se oferendas, dança-se, cozinha-se, vive-se o modelo exemplar dos deuses e isso sempre acontece com a propagação da voz, do hálito, da palavra, da cantoria. Para os lorubás e também para a cultura candomblecista, não se pode dissociar as palavras e textos rituais da dinâmica dos gestos que os acompanham. O fazer Candomblé herda essa relação indissociável da palavra-gesto e partilha de um entendimento muito próximo ao que Chevalier (2015) realça em seus estudos.

Segundo esse autor, existem duas noções, uma que representa a palavra seca, considerada o pensamento divino, e a outra palavra úmida que é a palavra que foi dada aos homens. A palavra para ele é germinativa, assim como o próprio princípio da vida. Considerada como que uma semente masculina, o esperma, por exemplo, que penetra na orelha considerada então como o sexo feminino que é fertilizado. “A noção de palavra fecundadora, de verbo que traz o germe da criação, colocado no despontar



desta última, como primeira manifestação divina, antes de qualquer coisa tenha tomado forma, se encontra nas concepções cosmogônicas de muitos povos” (CHEVALIER, 2015, p.679).

É fácil compreender então que, no mundo do Candomblé, a cantoria é um dos elementos simbólicos significativos, pois por elas as trocas se estabelecem. Existem cantigas para cada ritual, pelo que pesquisamos em Lühning (1990), e os repertórios estão classificados de acordo com sua funcionalidade, como podemos destacar:

Cantigas de xirê: entoadas durante a primeira parte da festa. Geralmente são cantadas de três a sete cantigas para cada orixá; Cantigas de rum, de orô ou de fundamento: entoadas quando os orixás já se manifestaram. Repertório com o qual se tem um zelo especial, pois podem despertar o orixá nos adeptos. No início de sua dança, cada orixá é saudado com três cantigas na entrada (primeira de rum) e na saída (cantigas de maló ou unló 10), interpoladas por toques instrumentais de rum, ou dar rum ao orixá; Cantigas de folhas ou de Sassain: 16 cantigas que louvam as folhas e plantas com poderes especiais; Cantigas de bori, de matança e de padê: repertório específico entoado durante esses rituais. Cantigas de iaô: entoadas nas saídas do iaô (noviço) de seu ritual de iniciação; Cantigas de axexê: entoadas durante os rituais fúnebres que falam dos mortos e dos ancestrais; Rezas: cantigas laudatórias entoadas quase sempre sem acompanhamento instrumental. Podem, em certas circunstâncias, ser realizadas em posição agachada sobre uma esteira com a cabeça tocando a terra, denotando reverência e respeito aos orixás; Cantigas de entrada: entoadas quando da entrada dos orixás paramentados no barracão; Cantigas de comida: cantadas durante os rituais que envolvem distribuição de comida; Cantigas de procissão: cantadas durante as procissões, incluindo aí as rezas; Rodas: cantigas que aparecem no xirê, em ordem fixa, contam histórias míticas e estão relacionadas a um orixá em especial, não se trata, então, só de “música na cultura” mas também de “música como cultura”, pois sem ela o contrato com os deuses está inviabilizado e, portanto, também, todo o éthos da comunidade (LUHNING, 1990. p.102).

Percebemos que, na vivência da casa, o cantar toma um sentido operacional, cumprindo um papel primordial que distingue da música profana, ocasional. A cantoria então deve ser percebida neste complexo cultural como uma propulsora de tensões, energias, pois, ao viver com ela nos rituais, percebemos que alavanca outros níveis de consciência que permitem o viver do tempo sagrado, por exemplo. Ela potencializa e desencadeia fortes emoções, como por exemplo, a vibração percussiva com cânticos



no ritual do Xirê, que é de maior excelência, permitindo as trocas entre homens e deuses. Então o Candomblé tem o cantar como principal mediador simbólico, funcionando, assim, como elo entre *Orun* e *Aiyê*.

Portanto, as linguagens utilizadas no axé carregam esse modelo, as orações cantadas, as expressões de cortesia, as nomeações das coisas, os nomes dados aos iniciados, tudo carrega um germe fecundador, uma ventilação divinal, uma noção de sacralidade, uma ligação entre céu e terra. É então comum perceber, neste universo, a preocupação com a preservação das tradições, através das pronúncias que são consideradas então fecundas. Neste sentido, ensina o *Babalorixá* Melquezedeqe (sacerdote, senhor do saber, herdeiro dos segredos e *griot*) que o Candomblé é uma religião iniciática, com teologia, rituais, dogmas, mistérios e segredos. Muita coisa se ensina e se aprende, compartilha e agrega, mas muita coisa não é para se saber de imediato, pois esse saber deve advir dos sentidos e com cautela. Nessa condição, os saberes sobre as divindades, os fundamentos sagrados, as obrigações e normas de comportamento vão se organizando no corpo pouco a pouco.

Apesar da casa possuir uma estante de livros acadêmicos sobre diversas temáticas que envolvem a cultura afro-brasileira, os ensinamentos pela oratória são primordiais. De acordo com o *Babalorixá*, a aprendizagem deve acontecer com a presença, com a vivência, com as sensações, com a experimentação das vozes, dos gestos, das relações que se estabelecem com as coisas do terreiro. “É uma religião de vivência, única e pessoal, uma cultura que se aprende na experiência” (Babá Melque de Xangô, Diário de campo, 2015).

Não existe estudo sistematizado para a aprendizagem da cultura, é uma experiência que se dá no corpo e nele é inscrito. O ensinamento se faz pelas palavras, exemplos e atitudes dos mais velhos num modelo hierárquico, empático, imitativo. Essa forma de aprender a cultura revela uma dimensão importante à Educação Física, quando não despreza as sensações do corpo, do vivido. Josean de Oxóssi, candomblecista e também profissional da área, chama atenção para isso, quando diz, na entrevista, que a experiência no curso de Educação Física, por exemplo, realça de certa maneira uma contradição aos ensinamentos que são dados nas primeiras



disciplinas cursadas, como a Filosofia, que atenta para a percepção de que a experiência é corporal, que a aprendizagem se dá com as sensações corporais, com o movimento, com os cheiros, sabores, vibrações, etc.

Para ele, a área, em muitas de suas intervenções, despreza e desrespeita as dimensões sensíveis do corpo, aquelas que são lugares de profunda comunhão consigo mesmo. Pensamos como ele também, concordando no sentido de entender que o corpo, no Candomblé, subverte muitas vezes a maneira que o corpo é enxergado na área, pois encontramos, nesse contexto religioso, uma contraposição a essa lógica de negação do corpo, encontramos uma dimensão de corpo que agrega sua historicidade, sua dimensão simbólica, sua ancestralidade, sua dimensão sensível. Tudo que consideramos ser importante realçar ao pensar a dimensão do corpo em nossa área.

O corpo, no Candomblé, reconhece no espaço um poder que vai sendo usufruído à medida que se vai enfrentando os momentos de aprendizagem. Nessa cultura, o verbo aprender está imbuído em todos os atos, nos diversos espaços e tempos vividos no terreiro, nas fofocas, nos afazeres da cozinha, nos conflitos, nos rituais, nas festas, nas esteiras, aprende-se com todas as pessoas e principalmente com o Babá Melque, como podemos ver na imagem 17. Esta imagem representa um dos momentos em que se dá a aprendizagem, pois é muito comum o Babá Melque sentar para os “dedinhos de prosa”, em que todos os filhos sentam nas esteiras<sup>39</sup> para ouvir as palavras fecundas que tem a compartilhar.

---

<sup>39</sup> Também conhecida como *enins*, são objetos considerados sagrados e participam de vários rituais. Como mesa para o *Ajeun* e *Bamirês* dos *laôs*. Como amparo para fazer as oferendas. Como cama para os iniciados, etc.

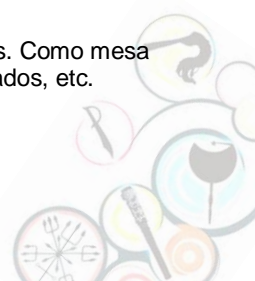


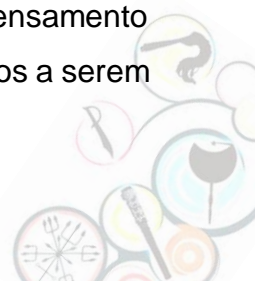
Imagem 17 - Prosa com o Babalorixá



Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2015)

Na imagem, percebemos que ele se posiciona numa cadeira em um nível mais acima e administra a prosa, proferindo muitas vezes as narrativas mitológicas que parecem fecundar os corpos dos ouvintes. É certo que a imagem dá a pensar numa educação bancária, autoritária, em que se porta como o detentor do saber que transmite o conhecimento, que deve ser apreendido passivamente. Mas, de fato, essa configuração de papéis entre o babá e os adeptos nem sempre é definida dessa maneira. Apesar de a imagem nos remeter a uma educação autoritária, a vivência diz o contrário, pois cada um que escuta, internaliza, faz-se fecundo e então se apropria dos saberes de forma interpretativa, alargando então os olhares para o enfretamento com a vida. É considerado e respeitado pela sabedoria que possui, é um *griots*, mas não age de forma opressora, pois as narrativas que profere sugerem e provocam o sentido de liberdade.

Os atos dos deuses narrados pelo Babalorixá em suas guerras, conquistas, amores, traições, em tantas de suas feitura, configuram interpretações que impulsionam outras formas de vida que se esquivam de uma ordem social ancorada no moralismo, as formas de convivência vão se estabelecendo num pensamento fundado no dever, fundado num viver autêntico e autônomo, impulsionando-os a serem



criadores do mundo e não meros espectadores. As histórias míticas dos orixás convocam então a superar as atitudes passivas, aumentando a capacidade de se reconhecer no mundo e como mundo, de ler e rever a si mesmo, no sentido de engendrar condutas individuais desvencilhadas de certos determinismos.

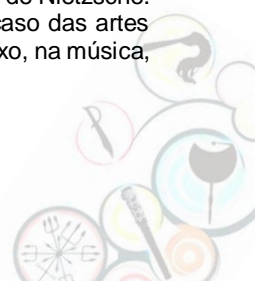
Pensamos que, nesta vivência dos dedinhos de prosa, e também em outras, os seres se permitem a dar significado às coisas do mundo. As histórias míticas animam a memória e entram em processo de rearranjos, novas interpretações se fazem, engajando novas conjunturas no viver. Na nossa percepção, as formas de convivências do povo de axé vão se construindo no sentido de contrariar, por exemplo, as formas do ideal apolíneo<sup>40</sup>, pois, com a vivência, a aprendizagem da cultura, a vivência nos rituais, os indivíduos vão despertando para a importância de valorizar também as atitudes dionisiacas.

Para Nietzsche (1988), cada cultura e cada momento da existência humana valorizam menos ou mais determinados elementos, o que pode culminar numa negligência para alguma das partes. Nos tempos atuais, percebe-se a valorização da racionalidade, representada pelo apolíneo, em detrimento da embriaguez dionisiaca. É por isso que valorizamos com esse autor, por exemplo, o resgate ao dionisiaco, na capacidade de introduzir aos atos humanos mais força, movimentação e criatividade, pois é essa potência que confere ao homem um sentido mais ativo. Percebemos que os candomblecistas vão assumindo essas duas dimensões de ser e não ser, mas polarizam o ser numa dimensão apolínea ou dionisiaca, passam aos poucos a ser tratados como forma de contraste: entre a ordem, racionalidade e harmonia (Apolo), e a vontade, viver espontâneo e extasiante (Dioniso), por exemplo.

Percebemos que os sujeitos vão adquirindo poderes que o tornam mais fortes para enfrentar as contradições da vida e da morte. Nossa impressão é que dançam diante do caos. É comum ver, nos atos dos filhos de orixás, essa admirável potência. É o que a vivência no candomblé ensina, o que os orixás ensinam. É uma

---

<sup>40</sup> Os termos apolíneo e dionisiaco são, sobretudo, conceitos estéticos e artísticos usados nas Obras de Nietzsche. Apolíneas são as manifestações que expressam exatidão, harmonia, ilusão, prudência, como no caso das artes plásticas; e dionisiacas são as manifestações desmedidas, amorfas, autênticas, representadas no sexo, na música, no sofrimento.

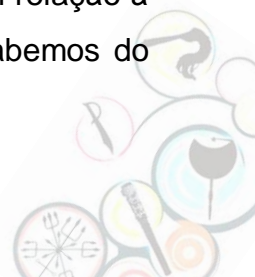


aprendizagem que se dá na valorização da dualidade do ser que somos, um fundamento para a própria cultura, que se baseia tanto nos elementos impulsivos dionisíacos quanto na atitude racional apolínea. Esses dois conceitos, embora antagônicos, fazem parte de uma mesma realidade, e, para Nietzsche (1988), referem-se à completude e ao equilíbrio da própria natureza humana, e por isso não podem ser compreendidos de maneira isolada.

As narrativas mitológicas que o Babarolixá profere sua cadeira então parecem se apossar dos corpos ouvintes de forma transformadora, pois os atos dos orixás narrados não ignoram os elementos dionisíacos e, portanto, os sujeitos passam a revalorizar a racionalidade apolínea, o que permite esse homem enxergar a realidade tal como ela é. É perceptível que através dos mitos, símbolos e ritos vividos são formuladas disposições e motivações que transformam o ser, ao fundamentar valores sociais, e orientam condutas individuais que não se enquadram em padrões, em seu sentido mais absoluto, não podem ser medidas ou legitimadas, apenas percebidas e vividas enquanto experiência única, passível de erros, da perda de limites e, conseqüentemente, de loucuras. É como Contijo (2006) diz, quando afirma ser próprio da atitude dionisíaca não se usar ilusões para ofuscar as dores, mas a existência torna-se extasiante, permite perder-se na falta de formas e de sentido.

Na ocasião desse encontro com o Babalorixá, ele proferiu narrativas para retratar, por exemplo, a natureza que somos, elaborando discursos que ampliam o olhar para a tradição e para a dessacralização das coisas do mundo. Nesse dia, por exemplo, a prosa se desenvolveu numa ocasião em que tinham feito um mutirão para a retirada do lixo em volta do barracão. Uma ação que surgiu a partir da percepção de que estavam descuidados com a “natureza”.

Então, antes de começar o mutirão de limpeza, o Babá convoca para uma prosa e discursa sobre as figuras dos orixás. Começa contando um pouco de suas peculiaridades e idiossincrasias, revelando sua interdependência e anunciando um sentido de totalidade. “Assim como os orixás são interdependes, também nós somos. Não há ninguém mais importante que outro, somos também nós assim em relação à natureza. O poder que achamos que temos sozinho é extinto quando sabemos do



poder do outro que soma. Se não estivermos em consonância com essa consciência, nada se realiza. O Orixá não pode nada, nem eu não posso nada se estiver só, o poder de realização só se concretiza quando há uma interligação com o todo” (Babá Melque, Diário de Campo, 2015). Nesse discurso, ele fazia analogia com o trabalho que estava a se realizar. Verbalizou sobre a natureza da gente e fecundou um olhar diferenciado sobre nossa relação com mundo. Trouxe, nas narrativas míticas, a importância de valorizar o sagrado da terra, da água, do fogo e do ar, e assim foi estimulando nossos afetos com a natureza dos orixás, promovendo então um estado de empatia com eles, no sentido de nos fazer pensar as nossas relações com o outro e com as coisas do mundo.

Deu então visibilidade ao sentido de totalidade, provocando um olhar diferente para a noção de natureza, embora algumas vezes a oratória revelava uma natureza enquanto substância, mas na totalidade do discurso fazia-se pressentir uma interpretação de que a natureza não se destacava de nós. Fez compreender que o axé, o terreiro, é um espaço considerado como uma “ciência da vida”. Vida considerada aqui como uma unidade em que tudo é interligado, interdependente e interativo; as interpretações faziam-nos afirmar: Eu sou natureza! Eu sou o mundo! E não estamos diante dele! Esse exemplo revela que o ensinamento no axé nunca é sistemático, mas deixado ao sabor das circunstâncias, segundo os momentos favoráveis, pertinentes para viver o saber com sabor, com os sentidos. Palavra fecunda!

A sacralidade também está no outro. No terreiro, o outro também é digno de ser sacralizado. A condição de conviver com o divino em si, elabora circunstâncias em que o outro acaba sendo tratado com o mesmo respeito que o seu orixá dono de cabeça. É comum, nas relações corriqueiras, serem tratados com os nomes de seus orixás. Os filhos do terreiro são irmãos, são reverenciados como uma grande família. Na tradição, essa família tem uma maneira de se tratar e se cumprimentar. Existe toda uma técnica gestual que assinala as relações no axé. Há uma hierarquização que cria muitas tensões conflituosas nas relações interpessoais.

Compartilhar a mesma linguagem, valores e posturas corporais proporciona aos adeptos da religião uma marca identificatória dentro e fora do terreiro. Essas



particularidades são elementos organizacionais e ordenadores na vida social e religiosa desses indivíduos, seja qual for o espaço ou o contexto em que interaja com seus pares. Estes terão por hábito posturas hierárquicas que deverão ser cumpridas em quaisquer espaços e circunstâncias extramuros, além de, após a iniciação, verem aumentados seus laços de família, com a família de santo/família de axé, passando a ser relacionada e referendada como a família biológica e, em alguns casos não raros, assumindo o lugar vago por esta na vida do indivíduo, aumentando os laços de solidariedade e pertença.

No Candomblé, aqueles que possuem cargos, que são padrinhos e ou madrinhas, o *Babaquerê*<sup>41</sup> e a *Lakekerê*, a *Agibonã*, a *Lalaxé*, por exemplo, recebem tratamentos diferenciados em relação à gestualidade. O ato de bater a cabeça para eles é em sinal de humildade, respeito, é um ato para prestar honras pelas partilhas que fazem de seus saberes. Como podemos ver nas ilustrações da imagem 18, o respeito e a gratidão pela sabedoria compartilhada do Babalorixá são consumados na expressão gestual do *Odobalé*<sup>42</sup> e ou *Iká*<sup>43</sup>, que consiste em prostrar-se no chão reverenciando, com a cabeça encostada no solo. Na tradição, o Babá que está no topo da hierarquia, depois é claro dos seres invisíveis, é respeitado e reconhecido como um Griots que possui os saberes tradicionais e desempenha o papel e a missão de cuidar, ensinar e aconselhar a todos os filhos dentro da religiosidade.

A convivência da casa exige essa maneira especial de tratar uns aos outros num modelo hierárquico, em que os mais velhos na feitura do santo devem estar prontos a ensinar e orientar os mais novos. Nesse processo de aprendizagem da cultura, uma coisa importante a se destacar: no terreiro, a idade biológica pouco importa, o que vale é a idade de santo, em que os mais velhos têm prerrogativas frente aos mais novos.

---

<sup>41</sup> Pai e mãe pequena. Fazem o papel de assistente do Babalorixá.

<sup>42</sup> Cumprimento feito por filho de santo cujo orixá (principal) dono da cabeça é masculino. Deita-se de bruços no chão (ao comprido) e toca-se o solo com a parte da frente da cabeça (testa), enquanto coloca os braços para trás.

<sup>43</sup> Cumprimento feito por filho de santo cujo orixá principal é feminino. Toca-se o solo com a cabeça e, depois com o lado direito e depois com o esquerdo do quadril toca o chão.

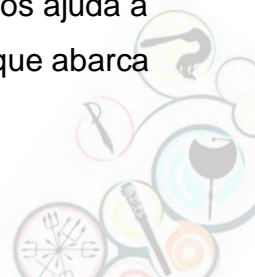


Imagem 18 - *Dobalé* – prostração reverencial

Fonte: Acervo de Ingrid Oliveira (2015)

Toda hierarquia religiosa é, conforme Prandi (2001, p. 54), montada sobre o tempo de aprendizagem iniciática, numa lógica segundo a qual quem é mais velho viveu mais experiências e, por conseguinte, sabe mais. Então, no terreiro, é o tempo que a pessoa tem de iniciado que conta, isso significa dizer que devem respeito aos mais velhos, mas devem ser igualmente respeitados por eles. A antiguidade iniciática, ou idade iniciática é superior à idade cronológica.

No terreiro pesquisado, por exemplo, quando um adulto chega para começar a aprender a cultura, uma criança já iniciada, pode perfeitamente ser responsabilizada para lhe passar os ensinamentos. Uma criança toma a benção a alguém mais velho da mesma forma que um adulto toma a benção à criança. As formas de pertencimento da criança, nas práticas da casa, revelam uma relação com a infância muito diferente de uma relação baseada no adultocentrismo que marca, em geral, nossa sociedade, hegemonizada pelas formas ocidentais e brancas de pensar e fazer. Isso nos ajuda a pensar que o ensinar e o aprender se dão numa relação de aprendizagem que abarca



a dimensão intergeracional<sup>44</sup>, uma forma de aprendizagem e socialização que tem muito a dizer às generalizações de um modelo racional e uniforme de educação: a organização por agrupamento das crianças em turmas e anos de escolaridade, por exemplo.

O envolvimento de crianças, jovens, adultos, idosos, no espaço do terreiro, como é perceptível na imagem 17 formam as políticas e ações educativas prementes para o convívio. Um dispositivo que revela potencialidades para pensar a educação, pois a complexidade dos problemas com que nos deparamos faz apelo, cada vez mais, a essas lógicas intergeracionais.

O corpo do candomblecista é hierarquizado, como podemos ver na constituição da participação de diversos cargos que representam a responsabilidade por determinadas funções. No nosso contexto, estes são os mais representativos: o *Babalorixá*, que está no topo da hierarquia, autoridade máxima da casa de Candomblé, depois vêm os assistentes imediatos e substitutos eventuais do *Babalorixá*, que são os *lakekerê* e *Babakerê*, considerados mãe-pequena e pai-pequeno da casa. Depois vem *Ajibonã*, aquela que dá caminho ao nascimento, é a mãe criadeira e são responsáveis pela reclusão dos *laô* na iniciação.

Na imagem 19, podemos ver ilustrados alguns personagens dessa hierarquia. A *Iyalaxé* é aquela que presta zelo pelo axé da casa e pelo culto. Em seguida, vêm os *Ogãs* da casa, que são os tocadores de atabaques e puxadores dos cantos, e tem também aquele considerado protetor do terreiro, o que empresta seu prestígio e ajuda em favor da casa de santo. As *Ekedis* são eleitas para cuidar dos Orixás da casa. Elas não entram em transe, mas nem por isso são menores que os rodantes, visto que precisam estar acordadas para exercerem sua função. É a *Ekédi* quem ajuda os Orixás a se vestirem, tendo a função de cuidar das roupas de Santo e dos demais utensílios pertinentes a eles.

---

<sup>44</sup> Pode ser considerada como a troca recíproca de conhecimentos entre as pessoas de diversas idades para que possam aprender juntos, e aprender uns com os outros e com aqueles que participam em diversas áreas, como a cultura, meio ambiente, sociabilidade, educação, etc.

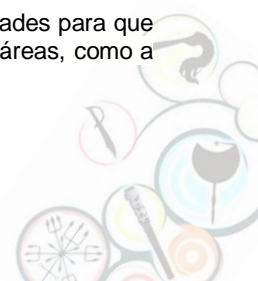
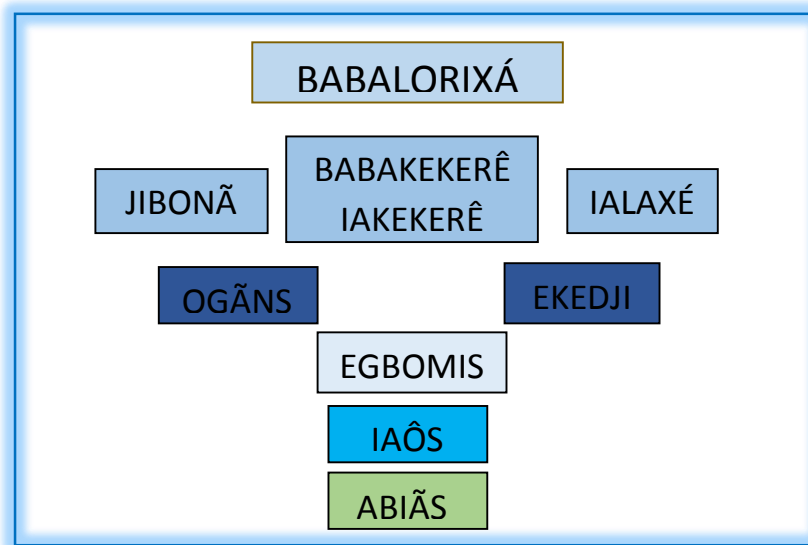


Imagem 19 - Esquema da Hierarquia



Adaptação por Ingrid Oliveira (2015)

Num degrau abaixo, estão os *Egbomis*, considerados os irmãos mais velhos porque já completaram os sete anos de rigorosa iniciação. Depois os *Iaôs*, os que ainda estão em formação, e o primeiro degrau, na hierarquia, é do iniciante, chamado de *Abiã*, o que fez as primeiras obrigações, ou seja, aquele que se submeteu ao Bori, um ritual de oferenda que consagra a cabeça ao orixá protetor. Observamos que nem todos que se dedicam ao culto afloram o orixá. Ainda existem outros cargos que não foram contemplados nessa oportunidade, mas que desempenham funções específicas dentro da casa. A cada passo dado na iniciação, a pessoa adquire mais conhecimento dos fundamentos e, aos poucos, vai assumindo mais obrigações e responsabilidades, tanto na condução da casa como nos rituais.

Essa configuração hierárquica, por exemplo, da cultura do Candomblé nos convoca a pensar as ações que sofrem os corpos pelas técnicas de poder presentes nessas relações. Assim, questionamos: como se dão as relações de poder disseminadas nas hierarquias presentes na cultura do Candomblé? Embora não seja foco de nosso estudo, entendemos que seja importante ensaiar pontos de vista que levem a pensar essas tensões existentes.



Pensamos que há sim um perpasso de um poder no corpo do candomblecista, o que consideramos necessário para a organização e as relações com o outro e com o mundo. O corpo aqui é hierarquizado e assim está propenso a se submeter a poderes que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações. É um corpo que está atrelado a formas de atuação, a mecanismos de controle, a formas de usá-lo e pensá-lo. Afinal, há uma complexidade de rituais a ser seguida, uma eficiência a cumprir. "O corpo só se torna força útil se é ao mesmo tempo corpo produtivo e corpo submisso" (FOUCAULT, 2008, p. 28).

Para Foucault (2008), não é possível conceber o poder como um fenômeno de dominação maciço e homogêneo, irreduzível àqueles que o têm e, portanto, dominam e submetem aqueles que não o têm. Para ele, o poder é circular, se exerce em uma rede, em uma cadeia onde transita de forma a possibilitar que aqueles que estão submetidos a ele também possam exercê-lo. Dessa forma, pensamos que o corpo e os processos de subjetivação dos sujeitos imbuídos nessa cultura estão em um campo de luta entre o controle e as resistências ao controle. Assim, pensamos que o corpo no candomblé não deve ser considerado impotente frente aos poderes que os domina e submete, pois são corpos ativos e submetidos a capacitações que lhes permitem transpor os limites de sujeição.

Não se trata de um dobrar-se sobre o eu objetivado, visto que as atividades, embora configurem práticas de sujeição uns aos outros, expressam, nessas relações, a experiência com a prática da liberdade. Logo, os discursos e práticas que se fundamentam nos mitos convergem para a busca de transformação, de um trabalho de construção subjetiva na experiência da cultura em que se abre a possibilidade do devir, de ser outro do que se é. Pois muitas experiências levam o sujeito a libertar-se do corpo social, aquele com o qual está habituado. Podemos ver, por exemplo, que, embora haja a hierarquização do corpo, há uma forma em que este se imbuí num processo no qual o sujeito constrói sua própria história. Embora haja algumas determinações no comportamento, o sujeito se elabora nas vivências mitológicas dos orixás e passa a agir por meio de si.



Nas vivências do terreiro, o corpo, que é subordinado à hierarquia, também é aquele que se liberta do constrangimento das moralizações do corpo heterossexual, branco, católico, trabalhador, etc. Há uma desconstrução da política da moralização, superando a tentação da pureza. Sai da zona do hábito, do conforto e muda os costumes. É um contexto que dá acesso a um novo modo de existência, um novo modo de contato consigo.

Neste contato que tivemos com a cultura do Candomblé, percebemos então que os rituais e as interações sociais existentes estimulam os sujeitos a praticarem uma estética de si, procurando alcançar o melhor que podem fazer de suas vidas em vários campos: no trabalho, em sua aparência, em suas relações familiares e com os amigos, estando tudo isso imbricado com valores morais que remetem a uma vasta gama de sentimentos, relativos aos outros, mas em especial, a nós mesmos.

Nesse quadro, o corpo deixa de ser apenas o assujeitado de técnicas de poder, e se reelabora na vivência dos mitos nos ritos e assim produzem mecanismos de resistência. O verbo, o paladar, o ouvir, o sentir, o dançar, o olhar são ações que animam e dilatam o corpo para o aprender, para viver, para usufruir da essência da casa que é o axé. Existe uma química interessante no processo do aprender, porque, na casa, as partilhas dos saberes são consideradas troca de axé e, por isso a importância de se aprender na oralidade. Esse mesmo axé que é transmitido pelo hálito, é transmitido também pelos cantos, pela entonação de certas palavras, pelos gestos, pela dança, pela vibração da percussão dos instrumentos, pelos sabores, odores, e tantas outras interações que se faz com o outro e com as coisas. Em torno dessas interações, há a troca de axé ou àse, numa relação dinâmica e viva.

O axé no Candomblé é a força sagrada, uma energia que flui entre todos os fiéis, todos os objetos sagrados, todas as cores, sons, gestos, palavras. Segundo o Babá Melque, essa força sofre variações e está sujeita à erosão do tempo. Então tudo que acontece no terreiro, na cultura, gira em torno do desfrute dessa energia divina, por isso, os ritos objetivam adquirir, manter, transferir e aumentar a força. Parece que a essência de tudo o que acontece é em função da manutenção e desenvolvimento do àse (axé). Axé! Axé! Axé! Expressão comum de se ouvir todas as vezes que as trocas



se estabelecem, sempre se vibra nas realizações que acontecem no axé (casa). Percebe-se que essa palavra axé acaba tendo muitos significados:

Axé é força vital, energia, princípio da vida, força sagrada dos orixás. Axé é o nome que se dá às partes dos animais que contêm essas forças da natureza viva, que também estão nas folhas, sementes e nos frutos sagrados. Axé é bênção, cumprimento, votos de boa sorte e sinônimo de amém. Axé é poder (...) Axé é carisma; é sabedoria nas coisas-do-santo, é senioridade. Axé se tem, se usa, se gasta, se repõe, se acumula. Axé é origem, é raiz que vem dos antepassados (...). Axé se ganha e se perde. (...) é ter legitimidade junto ao povo-de-santo. (PRANDI, 1991, p. 103-104)

A leitura de Santos (1976) nos insere dentro da Filosofia Nagô, ampliando o nosso olhar para um dinamismo, no qual o princípio da existência individualizada toma lugar central no sistema religioso. Assim, o complexo Nagô se evidencia em uma concepção de mundo dividida entre o *Aiyê* e o *Orun*<sup>45</sup> e tudo que constitui a existência dinâmica do terreiro. Conforme essa autora, tal dinamismo provém do princípio do axé, da química da energia que se encontra na natureza, que é proveniente de elementos fundamentais que são tirados de fontes minerais, vegetais e animais. Esses elementos obedecem a uma simbólica que está ligada às cores vermelha, branca e preta. Em Chevalier (2015), o sangue é universalmente considerado o veículo da vida. Simboliza todos os valores solidários com o fogo, o calor e a vida que tem relação com o Sol. Segundo ele, a esses valores associa-se tudo o que é belo, nobre, generoso, elevado.

Segundo Babá Melque, os *Ejés (sangue)* são fundamentais no envolvimento com a energia do Orixá, pois estão ligados à fertilidade, ao nascimento e à vida. Para ele, sem sangue não há força, não há energia e assim não há axé. Se não tiver Ejé, não tem Candomblé! Para ilustrar os tipos de sangue usados nos rituais, podemos apreciar, na imagem 20, os elementos que representam cada sangue no reino animal, vegetal e mineral. O *Ejé* animal é apenas um dos tipos de sangue usados nos rituais, pois tantos outros participam e contribuem para constituição do axé.

---

<sup>45</sup> Céu e terra



## Imagem 20 - Classificação dos Sangues

**Sangue Vermelho** (agrega a cor amarela e cor de abóbora):

- Reino animal: sangue dos animais, fluxo menstrual;
- Reino vegetal: azeite de dendê (epô), pó vermelho (ossùn), mel e sangue das flores (aiyn);
- Reino mineral: cobre, bronze, ouro, otás (pedras);

**Sangue Branco:**

- Reino animal: sêmen, saliva, emí (hálito, sopro divino), plasma (igbin - espécie de caracol), leite, inan (velas);
- Reino vegetal: favas, seiva, sumo, derivados alcoólicos (oti), bebidas brancas extraídas das palmeiras, pó claro, extraído do iròsún, manteiga vegetal (ori), noz de cola branca (obi), algodão, inhame, farinha de mandioca,
- Reino mineral: prata, chumbo, estanho, sal, giz (efun), otás (pedras) e a água que está presente em todos os rituais, pois é próprio sangue branco.

**Sangue Preto:** (verde considerado uma variedade do preto):

- Reino animal: cinzas de animais;
- Reino vegetal; sumo escuro de certas plantas, o ilú (extraído do índigo), wáji (pó azul), carvão vegetal;
- Reino mineral: carvão, ferro, osun, terra.

Fonte: Criado por Ingrid Oliveira inspirado no texto de Dos Santos (1976)

Cada combinação desses elementos corresponde à especificidade de cada situação nas oferendas, nas cores dos orixás, como também na característica individual da pessoa, etc. Esses elementos dão vida e brilho a tudo o que acontece, cada orixá carrega também elementos das três cores, combinando o mineral, vegetal e animal. “Tudo o que existe, para poder realizar-se, deve receber àse, as três categorias de elementos brancos, dos vermelhos e dos pretos que, em combinações particulares, conferem significado funcional às unidades que compõem o sistema” (Dos SANTOS, 1976, p. 42).

O Candomblé é considerado uma religiosidade monoteísta, embora alguns queiram negar porque defendem a ideia que são cultuados vários deuses. Mas o Deus



único para a Nação Ketu, no qual o Ilê se embasa, é *Olorum*. O Deus supremo, o criador, o pai de todos. Eliade (2010) considera muito importante destacar que a história dos seres supremos de estruturas celestes permite a compreensão da história religiosa da humanidade como um todo. Para ele, os Seres Supremos têm tendência a desaparecer do culto; afastam-se dos homens, retiram-se para o Céu e tornam-se *dei otiosi*<sup>46</sup>.

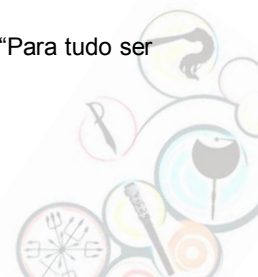
Numa palavra, pode-se dizer que esses deuses, depois de terem criado o cosmos, a vida, o homem, sentem uma espécie de fadiga, como se o enorme empreendimento da criação lhes tivesse esgotado os recursos. Retiram-se, pois para o Céu, deixando a Terra um filho ou um demiurgo, para acabar ou aperfeiçoar a criação. Aos poucos, o lugar deles é tomado por outras figuras divinas: os antepassados míticos, as Deusas-Mães, os Deuses fecundadores, etc. (ELIADE, 2010, p.103)

Na maioria das nações africanas, o grande Deus Celeste, o Ser Supremo, criador e onipotente, desenha um papel não muito atuante na vida religiosa deles. No caso da cultura do Candomblé, que tem Olorum como Deus Criador, há o reconhecimento de que, depois dele ter iniciado a criação do Mundo, confiou a Oxalá o cuidado de concluí-lo e governá-lo. E assim retirou-se definitivamente das relações com a terra e humanos, ficando de sobreaviso então das invocações emergentes em casos extremos de necessidade.

Como seu nome indica, é o dono do outro mundo (*Oló Orun: Senhor do Orun*), Senhor da existência (*iwa*), da força sagrada (*axé*) e da permanência (*abá*)<sup>47</sup>. Ele habita um espaço invisível, inatingível chamado de *orun* (céu). Sua criação deu origem aos cuidadores do *ayê* (terra), que são as divindades dos orixás que receberam de Olorum a incumbência de cuidar dos seres da terra. Estes são comumente tratados como “santos”, “pais”, “mães” e correspondem às forças maiores da natureza: o ar, a água, a terra, o fogo. Cada pessoa é protegida por uma divindade, seu santo, seu orixá. Considera-se que todos os seres são partículas do divino, do criador de tudo e de todos, por isso são parte de um todo constituído por uma dessas forças.

<sup>46</sup> Deus longíquo.

<sup>47</sup> Lembrando uma brincadeira do cantor Moraes Moreira que coaduna com o pensamento lorubá: “Para tudo ser tem que ter *iwá*/para vir a ser tem que ter *axé*/para o sempre ser tem que ter *abá*”.



Para que isso aconteça, há sinais dos orixás na vida da pessoa que indicam a escolha para adentrar no universo da iniciação. Ensinam os mais velhos que “o sinal chega no tempo devido, o orixá que determina a hora”. O processo iniciático contempla um conjunto de procedimentos, rituais e obrigações a que são submetidos durante um certo período de tempo, sendo normalmente sete anos. Esse processo se dá dentro do terreiro e sob orientação dos orixás, através do Babalorixá, que realiza a preparação de tudo aquilo que é necessário para desenvolver a capacidade de aflorar a energia, o axé da divindade, para então conviver com ela e a partir dela.

O tempo de aprendizado compreende a vivência de muitos momentos: a reclusão nas camarinhas, os sacrifícios, as noites dormidas nas esteiras, os efeitos dos cheiros das infusões de folhas sagradas, os banhos de ervas, as comidas particulares de cada orixá e muitos rituais reservados os quais se tornam secretos e misteriosos. Esse processo de entrega ao orixá é uma decisão de vida, é uma entrega aos desígnios da divindade. Para os *omo-orixás*<sup>48</sup>, depois que se passa por esse processo, ninguém será o mesmo, considera-se como uma transformação irreversível.

O Candomblé revela para nós então que, na convivência com os outros, com a natureza, com o próprio orixá, cada fiel vai criando os meios de viabilização de si mesmo com a maneira de agir nos espaços. Os sujeitos passam a atuar a partir das construções simbólicas que vão acontecendo no seu viver com a sacralidade. A vivência com os ritos, mitos, símbolos permite novas escrituras no corpo que é uma totalidade que permite experiências místicas e que, através dos gestos e paramentos, formula impressões, cria e recria interpretações de vida em envolvimento com o sagrado. É um corpo que projeta sentidos e valores, dissemina sentimentos, sensações e emoções. Reconhece a sensibilidade existente em si e nas coisas do mundo que os revelam. É um corpo comunicativo que dinamiza as memórias, que se constrói constantemente com as tradições, é um corpo cultural, simbólico e estético que subverte a dimensão racionalizada que a sociedade contemporânea adotou.

---

<sup>48</sup> São chamados assim todos aqueles que tem os seus orixás aflorados. Entram em transe com a sua energia.



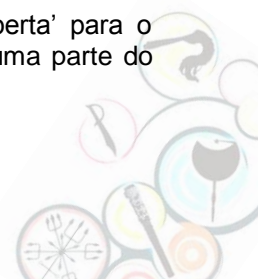
O Candomblé é um “pequeno mundo cheio de tradições, onde as questões de etiqueta, de direitos, fundamentadas sobre o valor dos nascimentos espirituais, de primazias, de gradação nas formas elaboradas de saudações, de prosternações, de ajoelhamentos, são observadas, discutidas e criticadas apaixonadamente; nesse mundo onde o beija-mão, as curvaturas, as diferentes inclinações da cabeça, as mãos ligeiramente balançadas em gestos abençoadores representam um papel tão minucioso e docilmente praticado” (VERGER, 1997, p.30).

O Candomblé é então uma cultura que, ao invés de se distanciar das coisas do mundo, inclusive dos prazeres provenientes do corpo, acolhem essas coisas e, portanto, são consideradas elementos fundamentais para a manifestação do sagrado. É uma forma diferente de conviver com o entorno, pois o corpo é valorizado enquanto natureza, o corpo é sagrado, assim como destacou Juana E. dos Santos (2001, p.44), quando afirma que “no candomblé, ele é concebido como um verdadeiro altar vivo, e em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange. A sua forma, as suas cores, a sua postura o ligam à natureza”.

O corpo é simbólico, vive envolvido com um mundo que é vivo e se expressa, reconhece em si mesmo uma sacralidade que se reconhece nos outros e nas coisas do mundo. Isso coaduna com o que Eliade (2010) revela sobre a perspectiva do homem religioso, sobretudo das sociedades arcaicas que enxergam o mundo existente porque foi criado pelos deuses, e por isso revela sacralidade e então seu modo de ser é cosmicizado. O homem então é microcosmo, que faz parte da criação dos deuses. Entende-se então que sua vida é assimilada à vida cósmica: como obra divina, esta se torna imagem exemplar da existência humana (ELIADE, 2010).

Assim, percebemos que o corpo que vive o rito nesses espaços sagrados da cultura do Candomblé, possui uma dimensão a mais, vive numa dimensão a mais, não é apenas humana é ao mesmo tempo cósmica, como reflete Eliade (1991). Essa condição, para o referido autor, é um corpo que possui uma existência aberta, porque não é limitada estritamente ao modo de ser do homem.

“A existência do homo religiosus, sobretudo do primitivo, é ‘aberta’ para o mundo, vivendo, o homem nunca está sozinho, pois vive nele uma parte do

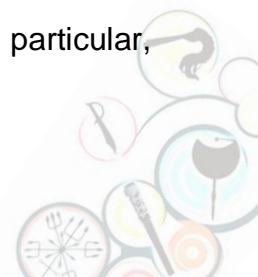


mundo [...] a abertura para o mundo permite ao homem religioso conhecer-se conhecendo o mundo, e esse conhecimento é precioso para ele porque é um conhecimento religioso, refere-se ao Ser” (ELIADE, 2010, p.136-137).

Pensamos que o corpo simbólico da cultura do candomblé vive num plano duplo que corresponde ao que Eliade (2010) chama de existência humana e, ao mesmo tempo, trans-humana, pois percebemos que os fiéis levam seu comportamento religioso, suas experiências com o sagrado, para fora do terreiro, carregando em seus gestos e atitudes um significado religioso. No seu vestir, seu adornar, no seu cantar, na sua alimentação, no fazer amor, na forma de exprimir-se, estão ligações com o universo místico dos orixás, os deuses que fundam seu mundo, o cosmos.

Para os filhos de santo que vivenciam o Candomblé, o sagrado se revela nas estruturas do mundo, pois está presente em muitos instantes da vida. É um entrelace da vida com o sagrado, pois as experiências no terreiro se estendem para fora e são vividos também em outros espaços e instantes de vida. Os valores, gestos, gostos, desejos, escolhas construídas pelo viver com o sagrado engendram escritas no corpo que ainda se dispõe a borrar-se, por serem consideradas sempre um esboço. Aquilo que fazem, projetam, tem aproximação com a sacralidade, pois se recusam a viver unicamente com o presente histórico, buscando sempre a união com o tempo sagrado. Entendemos que considerar e valorizar esse contexto, as simbologias, o corpo que dança, canta, reza, prostra-se, curva-se, submete-se às dores, com e pelos orixás dentro do espaço de cultura, é muito significativo para subverter o olhar e exaltar outros valores para as coisas do mundo, para a vida. Atentar para aquilo que carregamos em nós, para o espaço que se expressa e para o tempo que podemos alcançar através das relações com os outros e as coisas, é fundamental para superar o drama humano da contemporaneidade.

Acabam assumindo os gestos exemplares de seus deuses, o que não corresponde a nenhuma semelhança com a experiência de vida profana, dimensão em que esses elementos foram dessacralizados. Só para exemplificar, tomamos a entrevista com o filho de santo que expressa em seus discursos tal correspondência. Ao questionarmos sobre a relação dos arquétipos de seu orixá com a vida particular,



Josean de Oxóssi revela que o seu Orixá tem muito a ver com a sua vida, pois considera que as pessoas que são filhas do orixá caçador Oxóssi são mais isoladas e então reconhece em si esse isolamento, destacando participar de sua existência desde muito cedo. Manifestou que não era mesmo uma pessoa de estar muito junto, afirmando que sempre foi meio isolado, que nem Oxóssi é na mata.

E isso é de minha natureza... eu moro só, e não acho isso ruim, todo mundo fica muito admirado perguntando: Como você gosta de morar só? Mas eu gosto de morar sozinho, de ficar sozinho, de ter os momentos de integração na hora que eu acho que deva ter, é como se fosse um caçador numa mata, observando o movimento. Por isso acho que tem tudo a ver comigo. Acho que Oxóssi não é um orixá ágil, tem força é o grande patrono do candomblé brasileiro, mas não é aquela coisa assim...cheguei! Tipo Xangô, Exu... tipo aquela coisa... tchân! E eu sou assim! (Josean de Oxossi, entrevista, 2015)

Com esses exemplos de simbolismo na cultura do Candomblé, com as reflexões sobre o espaço sagrado do Ilê axé Dajô Obá Ogodô, a partir das reflexões feitas com as obras de Eliade, Chevalier, percebemos e acreditamos que o sagrado revela mesmo aquilo que tem real valor e importância na vida do homem, pois se entende, como mesmo Eliade afirma, que o sagrado não só revela uma simples força, mas revela em sua essência aquilo que é, por excelência, verdadeiro e significativo para o homem. Então essa hierofania distingue, entre todas as coisas no mundo, aquelas mais “humanas”, aquelas com as quais o homem se afeta e é afetado e passa então a valorizar, pois são importantes para ele.

Nessa condição, entendemos que o sagrado revela aquilo que é real por excelência, em oposição ao que não possui em si esta realidade, demonstrando uma dialética que foge ao estritamente religioso. Aprendemos que a experiência do sagrado nesse espaço, portanto, é aquela que permite ao homem dar sentido à sua existência, revelando não só o mundo como significativo, mas como real e verdadeiro, e não com um sentido vazio, mas com uma riqueza de significados. A ritualidade gestual presente no corpo do fiel expressa e reconta as histórias míticas através de múltiplas linguagens e diversos momentos rituais.



No próximo capítulo, elaboramos narrativas que apresentam o potencial estético do ritual do Xirê, como também as simbologias que o assolam. Deteremo-nos também, mais especificamente, a tratar das gestualidades de alguns orixás apenas, por considerar a riqueza simbólica de todo o Xirê uma tarefa infinita. Contudo, convido a conhecer a sacralidade dos gestos vividos no ritual do Xirê envoltos ao tempo sagrado revelado nos mitos dos orixás Exu, Obaluaiê, Iemanjá e Oiá.





## CAPITULO II

### TRAMAS ESTÉTICAS E SIMBÓLICAS DO RITUAL DO XIRÊ

O corpo é mais que uma memória. Ele é uma trajetória. Uma anterioridade. Uma ancestralidade. Por isso é preciso fazer o movimento de volta, mas volta não é retrocesso. É movimento descontínuo e polidirecional. Como a teia de aranha. Trata-se de inventar enquanto se resgata; trata-se de recriar enquanto se recupera. Assim é o movimento do corpo e da cultura. (OLIVEIRA, 2007).

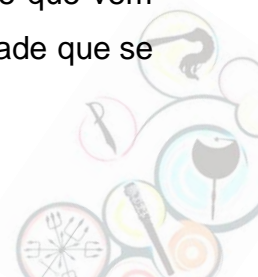


## 2.1 – O simbolismo da tecelagem e os fios estéticos do Xirê

O Xirê é um ritual social, público e religioso que congrega o Candomblé de matriz africana, representando um momento de apreciação, de adesão dos que veem, cantam, dançam, louvam e saúdam os orixás. É um fenômeno brasileiro, como destaca Sabino e Lody (2011), que traz uma síntese da unidade necessária à manutenção de identidades, que promove na reunião de *Ogum*, que é de *Irê*; com Xangô, que é de *Oyó*; com Iemanjá, que é de *Abeucutá*; *Oxalá*, que é de *Ifé*; entre tantos outros, novos significados e novas mitologias, as quais vão conformando esse forte sentimento de louvor e de religiosidade. Podemos afirmar que seja um ritual em que os orixás são convocados através das cantigas, da vibração dos tambores, para dançarem, permitindo então que os participantes vivam as gestualidades dos mitos, seja apreciando ou vivendo o movimento, e desfrutem do axé que se aflora nessa relação. É uma sequência rítmica sagrada que abraça o espaço, os objetos simbólicos e as ações gestuais para viverem o tempo mitológico de cada orixá. É também um instante de viver o lúdico, como estes autores destacam quando se referem ao Xirê:

É trazer o orixá para o convívio da vida cotidiana ou para a festa para que, juntos, homens e deuses vivam a música instrumental, a dança, o canto, a comida, e se divirtam e brinquem experimentando o xirê. Esse sentimento de brincadeira é dominante e tem a capacidade de reunir, de provocar ações criativas, especialmente identificadas no corpo e pelo corpo, que expressa gestos, danças e outras maneiras de se comunicar performaticamente... É espaço de prazer, de alegria, de tornar o ideal do sagrado mais próximo, mais humanizado e mais íntimo, como acontece nos terreiros, onde são vivenciados temas memoriais e de criação contemporânea... são rituais para viver a brincadeira de trocar, de partilhar do sagrado em outra dimensão [...] o xirê é o momento especial para se descobrir o corpo, perceber as suas possibilidades e desenvolver habilidades. (SABINO E LODY, 2011, p.104)

Concordamos com esses autores, quando pensamos que estar no Xirê é experimentar essa união entre a diversão, vivências de costumes e a dinamização de memórias. Um lugar privilegiado para expressar e comunicar as linguagens corporais de reconhecimento e de memórias de matriz africana. São 16 contextos simbólicos vividos e desfrutados por cada um que vem para viver a dinâmica do Xirê, pois à medida que se brinca, dança no Xirê, ritualiza-se o axé de cada divindade que vem para celebrar o encontro e agregar nos filhos que ali participam uma totalidade que se



constituiu dessas partes. A palavra siré/xirê, herdada dos nagôs, significa brincar, denota um tom alegre de festa, é Candomblé. O espaço cria um aspecto artístico, recebem ornamentos que conferem transmutações. Os movimentos são alegres, de guerra, de caça, de conquista, de cura, de sexualidade, de sensualidade, conferindo os dramas mitológicos de cada Orixá que possui a sua maneira própria de dançar.

Recorremos ao simbolismo da roda de fiar e à lembrança do ato de tecer da fiandeira da nação lorubá, lemanjá Sabá, para tramar um olhar diferenciado para o ritual do Xirê na cultura do Candomblé, que foi vivido em duas condições: enquanto espectadora, num olhar externalizado e, posteriormente, “desde dentro”, como partícipe da roda na condição de *laô*<sup>49</sup>. A roda de fiar possui então, um valor simbólico, sendo a expressão daquilo que foi pressentido, daquilo que afetou e se fez vibrante para que a trama fosse elaborada.

Pensamos que não poderíamos deixar de fazer essa correspondência da roda de tear com a organização ritual do Xirê, pois encontramos nesse símbolo um encaixe perfeito para elaborar o olhar sobre a vivência do ritual Xirê durante o ciclo anual. É uma roda dançante cujos sentidos aflorados estendem fios e tramam simbolicamente todos os estados da existência entre si. Essa insinuação coaduna com o simbolismo dos fios que Chevalier (2015) traz em sua obra. Para ele, os fios criam vínculos inimagináveis, invisíveis, reunindo o eu ao mundo, as coisas do céu e da terra, da vida e da morte. Revela ainda que o fio pode representar o vínculo entre os diferentes níveis cósmicos (infernais, celestes, terrestres) ou psicológico (inconsciente, consciente, subconsciente) etc. Então, percebemos que os fios que se estendem simbolicamente na roda do Xirê significam então um ato de criação.

Portanto, entendemos que os sujeitos ao viverem a roda no Xirê se submetem a novas elaborações, são tramados de novo, novos fios se enlaçam e com os outros se recriam em novos arranjos. São fios da existência, ou seja, aqueles que ligam entre si os mundos e os estados do ser, elaborando formas para o devir. Isso é similar ao

---

<sup>49</sup> Aquele que passa pelos rituais de iniciação da religião e se torna filho de orixá.



significado que as Parcas concebem ao fio que “é simbolizado pela fiação do tempo e do destino” (CHEVALIER, 2015, p.431).

Na imaginação, o processo de viver tal experiência se perfila numa imagem de uma rede, uma teia, uma trama que vai se formando de forma invisível à medida que a roda gira, alcançando espaços e tempos diferenciados. Como se cada ser participante fosse fiando um itinerário próprio através da percepção e assim entrelaçando, através da reversibilidade dos sentidos, os saberes do seu corpo com os outros corpos, com os objetos, com as cores, com os sons, com os gestos, com o tempo, com as coisas do mundo.

Pensamos que se vive um outro tempo nos terreiros, o tempo presente. À medida que a roda gira, os fios se estendem e vão tramando, no instante presente, um passado que não é passado, e um futuro que não é futuro. Como destaca Merleau-Ponty (2011, p.564), “um passado e um por vir brotam quando eu me estendo em direção a eles (...) eu não estou no instante atual, estou também na manhã deste dia ou na noite que virá, e meu presente (...) é este instante, mas é também este dia, este ano, minha vida inteira”. Entendemos que o ato de tecer tem esse sentido de síntese, assim como o Xirê é o ato do movimento de uma vida que se desdobra. Criação!

Naquele instante de viver o Xirê então, um passado, um presente e um futuro participaram ao mesmo tempo e configuram novos arranjos para o por vir. A cada giro vivido, a cada gesto realizado nessa roda de tear, nesse Xirê, o ser que dança, que ritualiza seu gesto no tempo e ou aquele que somente aprecia molda-se e é moldado. Vale realçar que o ato de tecer “não significa tão somente predestinar e reunir realidades diversas, mas também criar, fazer sair de sua própria substância, exatamente como faz a aranha, que tira de si sua teia” (ELIADE APUD CHEVALIER, 2015, p.872).

Consideramos, portanto, o Xirê como um ato de criação, em que a vivência permite o estender de fios que vão ser tramados sob a dimensão sensível, no invisível. Cada sujeito tem seus fios tramados e tramam através da sensibilidade estética, em que as percepções animam os desdobramentos simbólicos e convidam pela reversibilidade dos sentidos, ao enlace com a cor, sonoridade, vibrações, olhares e



imagens do mundo e dos outros, é uma criação inédita e original. Nisso são entrelaçados os desejos, necessidades, emoções e afetos e o ser se refaz, tramas novas são feitas e ou refeitas, configurando sempre novos arranjos sempre em condição de esboços.

Afirmamos então que essa roda de tear tem tudo a ver com o que é vivido no Xirê, quando percebemos que os rituais dramatizados nas danças permitem, através da gestualidade e de tantos elementos agregados, o reviver dos mitos que narram a criação do mundo. Isso coincide, portanto, com a origem da vida que tem a tecelagem como símbolo. Portanto, consideramos que o ato de tecer, nessa situação, participa da criação do universo e da vida humana, por exemplo. O próprio cosmos, segundo Eliade (1991, p.12), “é concebido como um tecido, como uma enorme rede” em que tudo está ligado através de uma textura invisível tramada por certas divindades<sup>50</sup> consideradas mestras desses fios”.

Neste sentido, destacamos o valor que a roda de tear e a divindade Sabá<sup>51</sup>, por exemplo, tem para as tramas que elaboramos neste estudo. Eliade (2013) revela que a existência do mundo é consequência de um ato divino de criação, então não é uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um cosmo vivente, articulado e significativo. Isso significa então que “o mundo se revela enquanto linguagem”, fala ao homem através de seu próprio ser, de suas estruturas e de seus ritmos. Então destaca que todo objeto cósmico, ou que participa da criação do mundo, como estamos aqui considerando os fios de tear e a fiandeira, tem uma história e por isso é capaz de falar ao homem (ELIADE, 2013).

Por isso, concordamos que essas imagens simbólicas que escolhemos para tramar as narrativas sobre o Xirê são vivas e significativas, são imagens míticas que fazem parte do nosso mundo e, por isso, teimam em se revelar enquanto linguagem. Portanto, é por meio do logos sensível estético que as tramas se efetuaram e a

---

<sup>50</sup> “Inúmeras deusas importantes, trazem na mão fusos e rocas e controlam, não somente os nascimentos, mas o decurso dos dias e o encadeamento dos atos (...) Dominam assim o tempo, a duração dos homens, e envolvem por vezes o aspecto duro e impiedoso da necessidade, essa lei que rege a contínua e universal mudança dos seres e donde procede a infinita variedade das formas. O brilhante tecido do mundo se delinea sobre o fundo de sofrimento humano” (CHEVALIER, 2015, p.872).

<sup>51</sup> Iemanjá Sabá aquela considerada pela nação Iorubá, a fiandeira nos atos da criação.



experiência perceptiva se fez como trajetória para elaborar sentidos que pertencem não à ordem do eu-penso, mas à maneira do eu vivo, eu sinto, eu crio, como revela a fenomenologia. Então antes de partirmos para descrever as cenas do Xirê, e sobre elas destacar as dimensões simbólicas e estéticas que estão imbricadas no universo do ritual, realçamos o Xirê como uma trama estética, com potencial transmutante. Isto se dá porque entendemos que quem se submete a esta experiência, sempre sai diferente, cria-se, portanto, um outro.

As anotações que fizemos no diário de campo, por exemplo, em que registramos as sensações vividas no Xirê das Águas de Oxalá e no Xirê da festa dos *Igbonas*<sup>52</sup>, expressam bem essa dinâmica provocativa a qual submete os seres participantes a cambiarem, transmutarem, transformarem-se pela potência criativa que possuem. Então, vejamos, logo em seguida, as sensações que foram registradas após vivermos os Xirês.

(...) Pensamos que mover-se neste círculo, girar, dar a volta é uma experiência que rompe com a fixidez. A percepção é vivificada e o olhar entra num jogo dinâmico com o organismo, o entorno, a cultura e o tempo. Girar na roda do xirê compreende viver mimeticamente os mitos de todos os orixás, é entrar num mundo que nos faz sensíveis dentre outras coisas sensíveis. Pensamos que vivê-lo é poder desfrutar de um tempo sagrado, aquele que não fomos acostumados a notar. O giro vivido enlaça-nos com tantas coisas e tantos outros causando uma certa embriaguez. É algo vertiginoso, dotado de uma dinamicidade de elementos estéticos, simbólicos que ativam uma potência criativa, provoca uma vontade incontrolável de não sei dizer. Uma deformação, uma dor, um rasgo, uma morte, uma vida, um prazer! Girar nesse espaço e tempo parece não ter fim, pelo tempo demorado investido a essa experiência, são quase quatro horas de fortes estímulos. Dançar, brincar, viver o xirê significa inebriar-se com as coisas do mundo que estão em nós e com os outros. É misturar-se num abraço desproporcionado com a origem, com a natureza em nós. É desfrutar então de sabores de todos os sons, de cheiros de todas os ritmos, de cores que realçam a pele de toda gente. As sensações dos pés que tocam a terra, o contato com o calor do fogo, com o resfriar de águas e os ventos fortes e benfazejos embala os movimentos e fundem as sensações com muita intensidade. Um prazer que vem de um esquentar e esfriar, de um sobe e desce, fecha e abre. (Anotações do diário de campo, Janeiro, 2015)

(...). Os efeitos das ressonâncias e vibrações dos atabaques Rum, Rumpí e Lé não cabem em mim, transbordam. Mas acordam os velhos ecos da querência que dormiam no silêncio, aquele que é prelúdio da abertura à revelação. O céu e a terra ligam-se ao centro, convidando a tomar posse de outras formas, de esquecer o que ensinaram sobre a consciência e convocando a reaprender a ver com a pele dos sentidos. Vislumbro então um quê que me impulsiona a viver a plenitude entre os mundos dos céus e da terra, do *Orun* e do *Ayê*. O xirê é surpreendente, causa estranheza e espanto, confuso de certo, mas muito

<sup>52</sup> Festas dos Orixás masculinos: Ogum, Ossãe, Oxóssi, Logun Edé.



comovente. É uma brincadeira sagrada, uma experiência estética que nos provoca, transportando-nos para um cenário no qual, diante dos nossos olhos, episódios imagináveis da vida e do mundo se desenrolam. (Anotações do diário de campo, Abril, 2015)

Consideramos então o ato de tecer, no dançar do Candomblé, como um ato de criar novas formas. Novos jeitos de ser vão se configurando a cada Xirê, a cada festa, a cada ano. Os fios se deformam e são criadas outras formas nesses ciclos. Eis que entremos na roda para desfrutar dos simbolismos e do potencial estético das danças dos orixás no Xirê. Simbolicamente, rodar a roda do tear para fiar os acontecimentos do Xirê é fiar tempos e espaços para criar o por vir ou mesmo, para criar o tempo da carne que permite arranjos inumeráveis com o entorno e consigo mesmo.

Cada ser sob tecelagem da Sabá<sup>53</sup>, seja ele omorixá, seja espectador, seja as coisas que ali compõem o cenário sagrado, trama continuamente num espetáculo carnal. Os fios assumem as cores dos orixás, as texturas do fogo, dos ventos e das águas, os sabores que vêm da terra e os cheiros embriagantes. Fiam quando giram, dançam, brincam. Nesse movimento, os fios da existência se estendem e já se entrelaçam com os tantos outros, criando formas diferenciadas, enoveladas ou não, inacabadas.

No barracão, os protagonistas que dançam/cantam/vibram ritualizam na roda integram um cenário lúdico, colorido, vibrante, provocando uma certa embriaguez. Os movimentos que respondem à intensa sonoridade são de todos os jeitos, ora lentos, balanceados, flutuantes, ora vibrantes e saltitantes. A roda ora se mostra em perfeita sincronia, ora em diacronia, ora com forma de esfera, ora figurada em arcos. De tempo em tempo, o círculo se rompe para permitir que os deuses se expressem e, em outros instantes, os movimentos se manifestam do próprio círculo que, por sinal, ora se mostra alargado e ora mais encolhido. Nesses giros, explosões, encolhimentos e aberturas sob as sonoridades, sabores, cores e estampas que irradiam das vestes dos filhos de santos, provocavam um efeito cênico de muita beleza.

---

<sup>53</sup> Representando a mãe lemanjá fiandeira que neste contexto pode ter o sentido do tempo primordial que participa silenciosamente do ato de tecer.



Na festa do Candomblé, no Xirê, vivemos sensações que podemos expressar através de tantos verbos: afetam, provocam, confortam, inquietam, germinam, acordam, despertam, estimulam, excitam, fomentam, seduzem, convidam, atraem, repulsam, criam! Um dinamismo, uma metamorfose do eu no transe e fora dele. O Xirê assume características de um drama ritual, onde são vividas as histórias dos deuses e dos fiéis povo-de-santo. O autor chamado Duvignaud (1983), com seu livro “Festas e Civilizações”, classifica então esse tipo de festa da cultura de Candomblé como sendo “festa de participação” ou “festas de desregramento”, que são aquelas que envolvem todos os presentes, colocando-os frente à potência destrutiva e criativa da natureza. Segundo o autor, essas cerimônias situam os homens diante de um universo estranho, onde a existência cotidiana é subvertida. Nessa categoria mais original e polêmica de Duvignaud, estão incluídas também as festas tribais, as bacanais da Antiguidade, as festas de consumos delirantes, etc.

São festas em que o corpo se desvencilha da energia cotidiana, dilata-se e confere uma presença energética viva. É o que defende o autor Eugênio Barba quando, em seus estudos, alerta para essa energia que chama de Extra-cotidiana, aquela que é gerada a partir de cada indivíduo num estado de corpo dilatado. Esse estado, que ele busca na formação de atores, alcança uma presença através de ações corporais diversas que muito se assemelham ao estado de transe nos rituais de Candomblé, por exemplo. Então, assim como o jogo do corpo na dança dos rituais de Candomblé propicia o transe e a transformação do corpo do filho de santo, o trabalho corporal do ator-bailarino-aluno, no entendimento do referido autor, deve propiciar a saída do eixo cotidiano e a alteração do corpo cotidiano em outras dimensões.

Então percebemos que a festa dos orixás possui sua dimensão subversiva, rompe com os consensos da sociedade. Como por exemplo, os usos que se faz do corpo são menos racionais, pois são vividas nos rituais sensações alargadas, contemplando para além do visível. São valorizadas as sensações táteis, sonoras, cinéticas, olfativas e gustativas, etc. Além disso, o fenômeno de manifestação do orixá, constitui, uma materialização do sobrenatural. É comum ver as inversões simbólicas de papéis, como por exemplo, adultos que se tornam crianças nas situações de transe



com os *Erês*<sup>54</sup>. Também homens vestem saia, como é o caso de Oxalá, que se veste assim por causa do mito com Nanã e casos também de homens que são filhos de orixás femininos e por isso vestem a roupa de sua mãe, subvertendo o olhar! Jovens que lidam com as gestualidades de idosos, como também idosos que lidam com o vigor jovem.

Percebemos também a sua dimensão lúdica revelada no vivido, na satisfação experimentada que sintetiza uma mistura de fé e alegria, uma efervescência inscrita no corpo através dos gestos, dos cantos, das danças, dos sabores. Os omorixás dançam, cantam, rezam e entram em afinidade com seus deuses, mas também comem, brincam, conversam, divertem-se. Tal cenário é recorrente nas festas do Ilê Axé Dajo Oba Ogodô e acreditamos que também em todo terreiro que vive essa manifestação da cultura, em que os elementos do sagrado e do profano convivem em harmonia plena. É um cenário sagrado em que os orixás, nos momentos de festa, são cultuados em clima de descontração e prazer, nos quais a alegria parece ser o principal ingrediente da fé.

Recordamos bem dessa dinâmica, quando lembramos das sensações que tivemos quando apreciamos pela primeira vez essa intensidade na festa das *lagbás*<sup>55</sup>, em novembro de 2014. Saímos do espaço com uma certa embriaguez, pois a memória tinha sido animada com vigor. Espantos, surpresas, inquietações, encantos, foram provocando e impregnando sentidos diversos. O sensível se fez presente quando acessou os saberes do corpo, da carne, provocando então a vivência da sensibilidade estética. Tudo era convidativo, os símbolos, os ritmos, os pés descalços e, principalmente, a roda.

A vibração anunciava familiaridades e as gestualidades pareciam ser próximas do nosso jeito de ser. As cores, os gritos, os tranSES, aplausos, flashes, acionavam uma força que deformavam o olhar, para que fosse alargado e pudesse habitar novas dimensões de ser. Isso tudo nos fez perceber que essa experiência projeta

---

<sup>54</sup> *Erê* é o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si; reside no ponto exato entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. É por meio do Erê que o Orixá expressa a sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos do seu Orixá.

<sup>55</sup> É o nome dado aos orixás femininos: Iemanjá, Oxum, Oiá.



descobertas significativas na vida de toda gente, pois se constitui como um universo poético, subversivo, renovador.

Os omorixás<sup>56</sup> do Candomblé cantam, dançam e simbolizam. Vivem e repetem os mitos, metamorfoseiam-se e se renovam. O sacudir do Adjá<sup>57</sup>, os sons vibrantes dos tambores e as cantigas invadem seus ouvidos e encontram respostas, nesse corpo que concebe, e manifestam experiências, projetam valores, sentidos e significados. Dança consigo, dança com o outro. Faz sua dança, faz a dança do outro que agora lhe faz par e de outros que lhe antecederam, projetando então novas formas de ser. Entendemos que é a condição de ser corpo que possibilita tais projeções, é a sua presença corpórea, é sua amálgama com o mundo. Como nos mostra Merleau-Ponty (2011), só podemos compreender o corpo, vivendo-o e nos confundindo com ele, porque somos o nosso corpo.

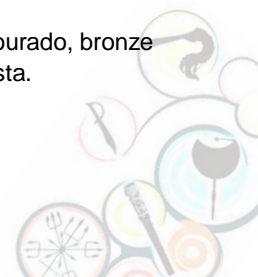
É por meu corpo que compreendo o outro, assim como é por meu corpo que percebo “coisas”. Assim “compreendido”, o sentido do gesto não está atrás dele, ele se confunde com a estrutura do mundo que o gesto desenha e que por minha conta eu retomo, ele se expõe no próprio gesto, assim como, na experiência perceptiva (...) tal como meus olhares e meus movimentos a encontram no mundo. (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 253)

Desse modo, percebemos os corpos dançantes e vibrantes no ritual do Xirê se confundindo com o outro, com o mundo, parecendo paradoxalmente imbricados, sendo um e múltiplos, singulares e plurais. Isso coaduna com os dizeres de Josean de Oxóssi na entrevista, quando revela um estado de empatia ao dançar o Xirê.

A sensação de estar lá no ritual é uma sensação boa... ela remete às questões mitológicas, às questões de vivência dos mitos de cada orixá, e ali você está dançando para todos, então é uma forma de você conhecer a energia de cada um, uma energia às vezes mais branda, outra mais acelerada, mais lenta, quente, fria, contida, revigorante, envelhecida... é um modo de você experimentar todas as manifestações de energia que estão ali presentes. Eu acho bem rico, bem interessante que causa um sentimento de comunhão, de estar ali, estar com seus irmãos, seus pais, todos em uma comunhão. Esse é o sentimento maior, apesar de cada um ter o seu orixá, mas naquele momento de dançar no xirê, você está numa dimensão de comunhão e completude. Você se sente completo, se sentindo num panteão africano, sentindo não só a sua energia, mas também vivenciando a energia do outro. E quando isso acontece, você também entende melhor o outro, você passa a entender melhor a sua relação com o mundo e com as outras pessoas. Eu acho que faz parte. Não

<sup>56</sup> Filhos iniciados no Candomblé, que possuem um orixá como “dono” da cabeça.

<sup>57</sup> É um instrumento sagrado e sem substituição nos rituais do Candomblé, é uma sineta de metal dourado, bronze ou prateado. Durante a dança, o instrumento serve para invocar e manter a vibração do Orixá na festa.



adianta você ter um total conhecimento sobre só a sua energia, você também tem que compreender a energia do outro para compreender o outro, e saber lidar com esses, como também lidar com o mundo (Josean de Oxóssi, Entrevista, 2015).

Percebemos, em sua expressão, que o Xirê tem um sentido de unidade, de integração, de completude e de comunhão, como destaca o próprio Josean, realçando o sentido de fraternidade que é bem peculiar às danças sagradas circulares. Viver as gestualidades dos orixás, seja apreciando ou dançando, conduz-nos a perceber também a capacidade que o corpo tem de se embriagar, perder as referências e se transformar. O contágio do espetáculo provoca a contaminação da sensação, gera de fato um impulso, um convite a reencontrar essa intensidade na pele, a experimentar a recusa do corpo social e viver a fundo, assim como Andrieu (2004) chama a atenção em *A nova filosofia do corpo* realçando então o valor do rito simbólico e celebrando nele o potencial de regeneração fundada numa nova higiene da vida. Portanto, consideramos que ver o ritual do Xirê é perceber sua capacidade de fazer o ser se regenerar, fundar uma nova forma de encarar o mundo e a vida.

Essa característica potencial que o Xirê provoca também é ratificada por alguns entrevistados, ao serem indagados sobre a vivência do Xirê. “O Xirê é sempre o viver da morte e da vida, é a oportunidade que temos de se renovar, de renascer” (*Agibonã* Leila de Obaluaiê, Entrevista, 2015). Essa trama precível realizada pela dança no Xirê é considerada pelo Babalorixá Melque de Xangô como uma terapia do sagrado, pois dançar no Xirê é pôr-se em equilíbrio com as coisas da vida.

Considero o Xirê como uma terapia do sagrado. Porque, para cada orixá que dançamos, nós estamos nos trabalhando, moldando, nos pondo em equilíbrio, como tudo que existe na vida. Quando dançamos com *Exu*, o Senhor do movimento, estamos na expectativa de que ele aponte caminhos para seguir o horizonte da vida. E aí dançamos para *Ogum* e com ele usamos o facão mítico para que esses caminhos sejam abertos e de fato possamos desfrutar de caminhos mais promissores para nossa existência. Quando dançamos para *Oxóssi*, o grande caçador, nós nos moldamos para estar sempre motivados a buscar os proventos e caçar as nossas oportunidades. Dançamos com *Ossãe* para buscar as folhas, os verdes essenciais para usar nas mais diversas necessidades.



Em *Obaluaiê*, o rei e senhor da terra e o grande curandeiro, dançamos para regular as nossas falhas, as nossas ewós<sup>58</sup>, com a dança dele passamos por um processo de cura. Quando ultrapassamos os limites, nós adoecemos e então dançando em Obaluaiê podemos viver então o equilíbrio entre a doença e a cura. Quando dançamos para *Oxumarê*, o grande babalaô, senhor da sabedoria, dançamos para o equilíbrio do universo, do céu e da terra, para que venham então as chuvas e assim possamos desfrutar de grandes produções na terra. Dançar para *Nanã*, a senhora da biodiversidade é viver o gesto do primeiro ancestral a partir do barrinho que ela cedeu. Então, pedimos para que ela não tenha pressa de cobrar esse barro.

Em *Oxum*, a senhora do amor e da felicidade, da riqueza e da prosperidade, dançamos para que haja fertilização em nossa vida, para que a vida seja fértil de amor, de paz, de alegria, de tudo aquilo que nos faz bem e felizes. Em *Oiá* dançamos sobre a brisa benfazeja, mas com a intenção de aprendermos a lutar pelas nossas causas, guerrear para conquistar. *Obá*, a mais ciumenta das deusas, dançamos para compreender os sofrimentos da vida, a saber conviver bem com a dor. *Ewá*, a senhora do amanhecer e entardecer, a senhora das possibilidades, dançamos girando o globo terrestre para que possamos encontrar o nosso equilíbrio. Em *Iemanjá*, a grande mãe da sabedoria, dançamos para que tenhamos o bom senso, a forma mais adequada para criar nossos filhos, nossos projetos, nossos planos. Dançamos para fortalecer e administrar os laços familiares.

Dançar para *Xangô*, nosso Senhor da Justiça, é acolher as boas orientações consideradas justas para o andamento da vida. E então vem *Oxalá*, o alá fun fun pano da paz, aquele que representa todos os conceitos do candomblé, porque é o grande pai criador. A dança se expressa com lentidão, mas simboliza no conjunto a paz, a harmonia, a felicidade, o respeito. Em cada dança para cada orixá, nós estamos movimentando uma energia e direcionando a nossa frente, e aí se faz uma grande corrente, em que o da frente direciona para frente, e depois o outro da frente direciona para frente e ela fica em círculo e nunca para.

Então o dançar no Xirê forma uma corrente em que todos desfrutam das energias de todos os orixás. É uma renovação, um revigoramento para a vida. (Babalorixá Melque de Xangô, Entrevista, 2015)

Percebemos que, embora a expressão do Babá para o Xirê não afirme claramente a vivência das polaridades existentes em nós, pressentimos que existe, no conjunto da sua fala, uma relação estreita entre os arquétipos dos orixás, sua natureza simbólica com a dinâmica da vida, da natureza sagrada. Percebemos também que o conjunto simbólico vivido de cada orixá no Xirê, a partir do seu olhar, coadunam com as funções simbólicas apresentadas por Chevalier (2015), por meio do qual o sujeito se organiza dinamicamente em relação às coisas do mundo que, no caso, são os símbolos e os gestos míticos que, em consonância com os outros elementos, permitem

<sup>58</sup> Ewós são os interditos no Candomblé. Segundo o Babá Melque, são as proibições dos orixás aos seus filhos. Essas proibições podem ser alimentares ou comportamentais. Ewó também pode ser chamado de Quizila, que são as coisas que não fazem bem ao nosso corpo e principalmente ao nosso campo astral e espiritual.



então que todos possam se moldar na vida na tentativa de equilibrar os opostos existentes em nós.

Segundo ele, o símbolo vivo que surge do inconsciente criador do homem e de seu meio, preenche uma função profundamente favorável à vida pessoal e social. Revela então, em seus estudos, algumas funções ou operações por meio das quais o sujeito se reorganiza dinamicamente em relação às coisas do mundo. É um jogo vivo simbólico que assegura uma atividade sadia e libertadora. A exploração, a mediação, as forças unificadoras, seu papel terapêutico, socializante, seu poder de ressonância e, principalmente, o seu papel transcendente ratificam a propriedade que os símbolos possuem de vencer as oposições, de estabelecer uma conexão entre as forças antagônicas<sup>59</sup>, conferindo então o seu papel transformador quando revela ser o Xirê revigorante e renovador.

Os orixás vão sendo celebrados um a um numa ordem que vai de Ogum<sup>60</sup> a Oxalá, à medida que o círculo gira no sentido anti-horário. Essa movimentação contra o sentido horário, como podemos ver na imagem 20, sugere a um voltar ao tempo, ou seja, voltar ao tempo original, tempo da criação, onde se criam os poderes naturais de tudo o que existe, tempo sagrado. O movimento circular é considerado por muitas culturas primitivas como símbolo da renovação.

Nas reflexões de Eliade (2010), por exemplo, essa imagem circular espaço-temporal encontra nas culturas arcaicas sentidos de uma renovação anual do mundo, isto é, reencontra a cada ano novo a santidade original, ou seja, inaugura-se um novo ciclo temporal quando o ano novo chega. Esse mesmo sentido encontramos também no trabalho de Chevalier (2015, p.783), quando afirma que “A roda participa da perfeição sugerida pelo círculo, mas com uma certa violência de imperfeição, porque ela refere ao mundo do vir a ser, da criação contínua, portanto da contingência e do perecível. Simboliza os ciclos, os reinícios, as renovações”.

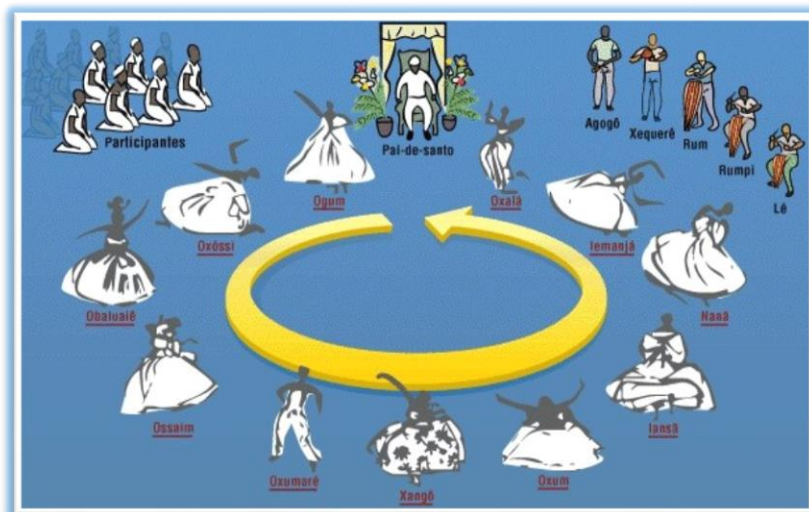
---

<sup>59</sup> Como o belo e feio, morte e vida, certo e errado, por exemplo.

<sup>60</sup> Como Exu foi cultuando antes, no ritual do Ipadê, a roda se inicia com a presença de Ogum.



Imagem 21: Organização do Xirê



Fonte: <http://genius.com/4598363>

Por isso, visualizamos a roda de fiar como um processo cíclico, assim como também é a alternância das estações, da vida e da morte, do início e do fim. Dessa forma, pensamos que as danças realizadas em cada Xirê, assim como as danças sagradas destacadas por Eliade (2000), colaboram sempre para uma renovação, pois repetem os atos cosmogônicos de uma situação primordial, um tempo no qual tudo já aconteceu, um tempo puro que se identifica com o instante da criação.

Desse modo, entendemos a roda do Xirê no Candomblé como sendo a vivência do tempo sagrado que se regenera, no fim de um ciclo, e no início do ciclo seguinte, realiza-se uma série de rituais que visam a renovação. Esse processo corresponde ao modelo da cosmogonia<sup>61</sup> que nasce, desenvolve-se e se extingue no último dia do ano, para renascer no dia do ano-novo. “Cada novo ano recomeça a criação. E são os mitos

<sup>61</sup> Constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o “feito” por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a criação do mundo (ELIADE, 2000, p.34).

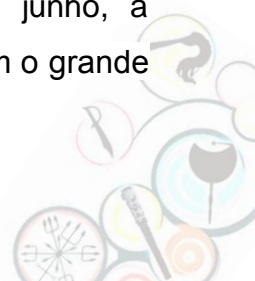
(...) que recordam aos homens como o Mundo foi criado e tudo o que ocorreu posteriormente” (ELIADE, 2000, p.43).

O Xirê anualmente vivido pode então corresponder a uma cosmogonia na qual a cada ano se repete o começo do universo. Em cada festa, os orixás atualizam os mitos no espaço e todos usufruem de uma regeneração. Isso vem afirmar o dito pelo Baba Melque, quando destaca ser uma terapia do sagrado. É comum ouvir dizer no terreiro que é um momento de renovação, de recarga de energia. A Ialô Okun Irê, por exemplo, também fala dessa regeneração pelo regresso ao tempo primordial. “Viver o sagrado dos orixás é viver um tempo forte, vigoroso, é vida! ” Pensamos então que viver os Xirês durante o ano é ter a oportunidade de regenerar-se, pois nele são vividos os mitos que conseqüentemente implicam na reatualização do tempo primordial.

[...] aquele para quem se recita o mito é projetado magicamente *in illo tempore*, ao ‘começo do mundo’, tornando-se contemporâneo da cosmogonia. Trata-se em suma, de um regresso ao tempo de origem, cujo o fim terapêutico é começar outra vez a existência, nascer simbolicamente de novo. (ELIADE 2010, p.74)

As programações anuais das festas do Candomblé, por exemplo, se organizam no sentido de vivificarem os mitos da criação, firmando as renovações como função regeneradora. O calendário litúrgico referente a 2015, por exemplo, sistematiza a periodicidade dessas festas ao longo do ano no Ilê Axé Dajo Obá Ogodô, e configuraram um calendário sagrado, um conjunto de festas organizadas da seguinte maneira: em janeiro, a festa das “Águas de Oxalá” dão início ao ciclo de renovação, é uma das mais belas e complexas do Candomblé, uma vez que rememora a saga de Oxalá, concebido como o criador da humanidade e como pai de todos. É um “rito de passagem”, o fim e o começo, reverencia a presença da água, fonte primordial da vida, que se apresenta em todos os rituais da cultura dos Orixás.

Depois, em abril, vivem a festa dos “Igbonon”, que compreendem os orixás masculinos Exu, Ogum, Oxóssi, Logum Edé e Ossãe. Nesse período, revivem-se os mitos dos orixás provedores, aqueles da caça, da guerra, da sabedoria sobre os caminhos e os encantos das matas, folhas e florestas. No mês de junho, a programação gera a “Fogueira de Xangô,” o orixá da casa em que saúdam o grande



rei e o poder do fogo. Em agosto, a festa é dos Ijis, chamada de “*Olubajé*”, que celebra os orixás da terra Obaluaiê, Oxumaré e Nanã. Em setembro, são revividos os atos dos Ibejis, que são os orixás crianças. Em novembro, é a festa da “*labás*”, que correspondem aos Orixás femininos Oxum, Iemanjá e Oiá. Além dessas festas, os Xirês também são realizados nas festas de “Saídas de *laôs*” (recém-iniciados), que ocorrem sem um calendário previsível e tem ainda os “Xirês extraordinários”, que ocorrem geralmente nos meses em que não estão programadas as festas.

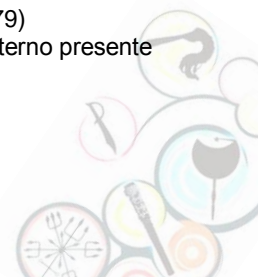
Então as festas celebradas anualmente no Candomblé reproduzem as obras dos deuses, ou seja, os atos pelos quais, nos tempos míticos, os deuses fizeram o mundo tal qual é hoje. Como podemos perceber, em cada festa se homenageia e cultua alguns orixás do Candomblé, vivem-se então no rito os seus mitos. Isso confere distintos perfis, funções e poderes a cada ciclo vivido durante o ano. No Candomblé, cada orixá específico apresenta traços de personalidade e tendências de comportamento que são vividos por todos em cada ritual do Xirê. Por meio de uma série de simbologias e narrativas que contam os mitos de cada orixá, essa manifestação dançante oportuniza cambeamentos no comportamento e conduta aos seus fiéis.

Esses múltiplos Xirês que constituem as festas periódicas no Candomblé compreendem a repetição anual que os omorixás realizam através das reiteraões dos gestos exemplares das divindades. Nessas ocasiões, o omorixá é o contemporâneo deles, do comportamento mítico em que saem do seu tempo histórico<sup>62</sup> e reúnem-se ao tempo primordial<sup>63</sup>. O barracão vira então um ato divino de criação, suas estruturas e seus ritmos são produto dos eventos ocorridos nos princípios dos tempos.

Nessa dinâmica cíclica então, os giros vão se dando em cada festa e a cada ano. A simbólica e os arquétipos dos orixás vão sendo vividos quando se fazem presentes nas celebrações, e um a um, cada qual com suas gestualidades características, com os seus cânticos e com as vibrações dos tambores, vão compartilhando das suas propriedades e traços peculiares com todos os filhos e

<sup>62</sup> “Tempo constituído pelo som dos eventos profanos, pessoais e intrapessoais” (ELIADE, 2010, p.79)

<sup>63</sup> “Aquele que não decorre, pois não participa da duração temporal profana e é constituído por um eterno presente indefinidamente recuperável” (ELIADE, 2010, p.79).



participantes em geral. Então vem Ogum, vem Oxóssi, Obaluaiê, Ossãe, Oxumaré, etc. E assim os rituais vão se desdobrando a cada visita dos orixás que expressam e compartilham dos elementos vitais, fogo, terra, água e ar, aquilo que os gregos antigos resolveram denominar *arché*<sup>64</sup>. Eles, que eram naturalistas, buscavam a essência, o princípio das coisas nessa fonte de onde tudo surgiu.

Na cultura lorubá, o *arché* ou *axé*, como eles consideram, provém da composição da representação desses mesmos elementos como vimos no capítulo I, são as matrizes de todas as coisas. É essencial para percebermos que o movimento é o começo de tudo e que, no fundo, tudo flui a partir dessa dinâmica. Segundo os filósofos pré-socráticos, esses elementos seriam a chave para conhecer e explicar tudo o que existe no Universo. Esse *arché*, além de estar presente em todas as coisas, também teria uma atividade: seria uma força que, conforme seus diferentes modos de ação, dariam origem à variedade de fenômenos naturais.

Então podemos interpretar que dançar, brincar, louvar, ritualizar o Xirê, é viver uma recriação e o desfrute desse *arché* (*axé*), através do envolvimento com esses elementos, os quais estão imbuídos na dinâmica dos orixás. É então acolher o poder natural de se transformar. Podemos perceber que no Xirê, cada elemento desses é vivido no conjunto simbólico de cada orixá.

Trazemos ao nosso estudo, para efeito de ilustração, uma aproximação com a “cosmogonia Guaracyana”<sup>65</sup>, que traz a ideia do Xirê com os orixás como um campo sagrado onde refletem a frequência dos orixás divididos em quatro quadrantes principais. É fácil enxergar que cada orixá vibra com um elemento universal específico, ou seja, FOGO, TERRA, ÁGUA ou AR, portanto, dentro de cada quadrante/elemento, por exemplo, encontra-se o conceito primário da origem da vida. Recorremos às ilustrações apresentadas na imagem 22, retirada do site do grupo InSpirit<sup>66</sup>, para dar uma ideia mais didática da correspondência entre os elementos primordiais e os orixás.

---

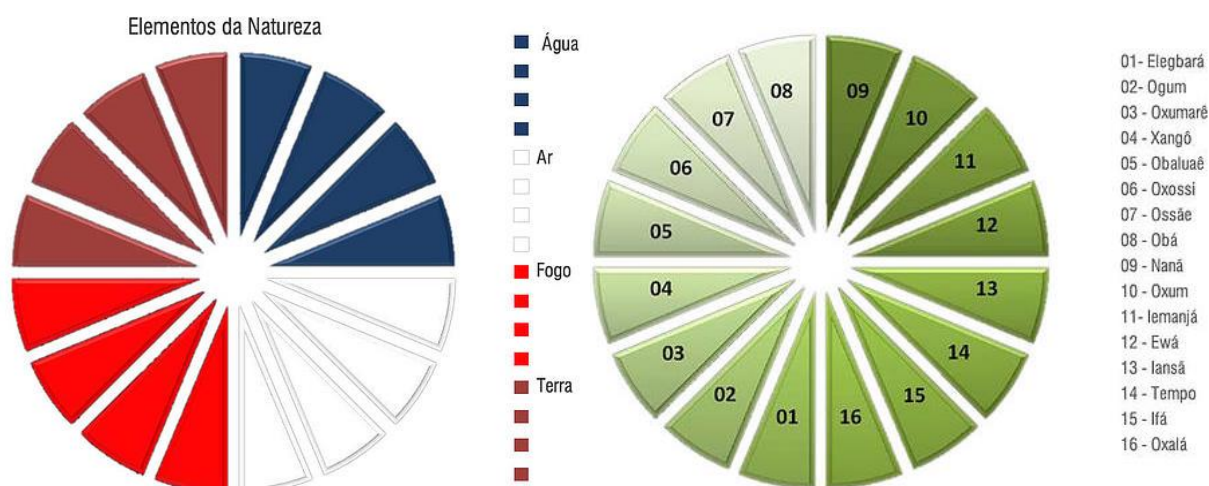
<sup>64</sup> Para os pré-socráticos, *arché* não está submetida a um conceito de tempo linear (pelo qual se pensa um começo e um fim), mas de tempo cíclico. Deste ponto de vista, *arché* não seria sinônimo de começo mas designa procedência no tempo. Por ser, todavia, palavra ancestral, designa igualmente poder ou soberania, como lei ou comando que, inerente ao Cháos, força-o continuamente a constituir-se num Cosmos. (SPINELLI, 2002)

<sup>65</sup> [http://www.filosofiagaracyana.com.br/pt/principios\\_filosoficos.php](http://www.filosofiagaracyana.com.br/pt/principios_filosoficos.php)

<sup>66</sup> É um grupo voltado a integrar a ciência e a religião em uma mesma rota filosófica e evolutiva. <http://www.grupoinspirit.com/#!/conceito-cosmognico/c23qs>



Imagem 22 - Elementos da natureza e os Orixás



<https://www.pinterest.com/pin/497647827553>

São quatro orixás no fogo, quatro na terra, quatro na água e quatro no ar. Percebemos então que viver o Xirê no Obá Ogodô se aproxima da expressão de João Makray<sup>67</sup>, o artista plástico que se inspira na filosofia Guaracyana. Ele destaca que vivemos o quadrante do fogo em Exu, Ogum, Oxumaré e Xangô, e com eles marcam-se a origem, o ponto de partida, os ciclos, que são associados à potência. Depois vivemos o quadrante da terra, que é vivido nos papéis de Obaluaê, Oxóssi, Ossãe e Obá. É o ciclo da saúde e subsistência. Com esses orixás, sentimos a terra esfriando, pois ocorrem numa sequência que vai alterando seu teor de água, do mais seco e quente (Obaluaê) para o mais úmido (Obá).

Esse quadrante segue um itinerário que vai da lama (Nanã) ao caminho natural das Águas, das nascentes (Oxum) ao mar (Iemanjá) e à evaporação (Ewá), são os ciclos que trazem a consciência, criando o equilíbrio das dualidades, são relacionadas às emoções. E, por último, o quadrante do ar que vivemos com as divindades de

<sup>67</sup> <http://www.xire.org/?lang=pt>



Tempo, Ifá, Oiá (Iansã) e Oxalá. Perdem sua representação física e torna-se invisível, perceptível somente aos olhos alargados, cujo ver abarque a pele sensível.

Essa imagem ajuda a pensar que dançar o Xirê é se metamorfosear com esses elementos vitais que nasceram com a criação do mundo, é recriar-se em seus princípios que constituem a vida. Vamos perceber que, na extraordinária dinâmica do Xirê, os quatro elementos da criação traduzidos nos orixás assumem um itinerário como em um espiral contínuo e infinito, um processo que inicia com Exu, originário do centro da terra, para atingir Oxalá, a grande síntese do ar.

No Xirê do Ilê Axé Dajo Obá Ogodô, espaço onde foi realizado o estudo, é cultuado o panteão com dezesseis orixás numa ordem que se configura da seguinte maneira: primeiro se cultua *Exu* (Elegbará), num ritual privado antes do anoitecer; em seguida *Ogum*, o ferreiro, dono da tecnologia; *Oxóssi*, o caçador da floresta; *Ossãe*, o dono da flora sagrada e medicinal; *Obaluaiê*, o orixá da saúde; *Oxumaré*, a serpente arco-íris; *Nanã*, a terra da lama e do mistério; *Xangô*, rei do trovão; *Oiá*, rainha dos ventos e das tempestades; *Obá*, *Ewá*, *Oxum*, fecunda rainha da água doce; *Iemanjá*, senhora de todas as águas do mundo; e *Oxalá*, o Pai, criador de todos os seres. O tempo e o ifá, apesar de não possuírem uma expressão de culto, participam mesmo assim dessa dinâmica.

No Xirê, o espaço cria vida com o universo simbólico e mítico de cada orixá. Pois cada olhar, cada sentido, cada movimento possui intencionalidades que dão a esse universo cultural uma dimensão estética fecunda. É válido destacar que tratar do complexo simbólico que envolve cada orixá é se interessar para além das gestualidades afloradas nos Xirês, mas se envolver também com os outros elementos que estão implicados no ritual, como as cantorias, os ritmos, os objetos simbólicos e, principalmente, o tempo, as narrativas míticas que embalam a devoção aos orixás numa dimensão extraordinariamente infinita.

Antes de descrever algumas cenas do ritual do Xirê, faz-se importante salientar que normalmente ele acontece numa duração de duas a quatro horas, dependendo das circunstâncias. Esse ritual se divide em três partes: a primeira acontece sem a participação do público, com o Ipadê de Exu, que é um ritual vivido somente pelos



adeptos da religiosidade do Candomblé; a segunda parte, com o acolhimento do público, que tem a oportunidade de apreciar o conjunto de atitudes que os filhos da casa realizam para saudar a todos os orixás e assim também serem saudados por eles. É um momento em que o homem se faz duplo, através das cantigas invocatórias e das gestualidades correspondentes. Esse momento de saudosismo entre os seres humanos e as divindades é comumente chamado de “primeira de dar rum”, soma-se aí uma entonação de três a sete cantigas para cada orixá, nessa segunda parte do Xirê; então vem o intervalo e, em consequência, o Xirê se completa com a terceira parte, que compreende a dramaturgia mitológica dos orixás homenageados na ocasião da festa. Esse momento é quando o omorixá se apresenta todo paramentado para viver os mitos através de um complexo abraço entre as cantigas, danças e objetos simbólicos que o abarcam. Essa última parte, como vimos em Lühning (1990), compreende uma sequência de cantigas que são chamadas cantigas de entrada, cantigas de saudação, cantigas de rum, e também tem as cantigas de fundamento, as quais têm o poder de fazer com que outros filhos de orixás se manifestem, e tem as cantigas de *maló* ou *unló* para a despedida dos orixás.

Nessas experiências que tivemos com os Xirês, dos quais participamos desde novembro de 2014, percebemos que o filho de orixá dança/canta/ritualiza/atualiza o comportamento mítico em dois estados: um em transe e outro fora dele, numa vivência dupla, sobre-humana, omorixá (homem e Orixá), e noutra vivência, a humana. Numa o ser se afina com o seu orixá num abraço complexo entre rito-mito-símbolo-cântico-gesto, numa outra, vive esse abraço numa condição empática através da apreciação e imitação do abraço complexo dos outros. É nessa organização cênica que os duplos do homem se revelam e mostram aspectos estéticos do corpo simbólico, numa trama complexa de metamorfoses.

Ressaltamos também que não temos a intenção e nem condições de abarcar a análise estética e simbólica que estão agregados a todos os orixás que se fazem presentes no Xirê, pela riqueza dos elementos constitutivos que os abarcam. A partir disso, elegemos a descrição de quatro cenas vividas nas festas do Candomblé do Obá Ogodô para assim realçarmos o corpo que vive os rituais dos Xirês no entrelace com os símbolos, a estética e a cultura. Primeiro, descrevemos as cenas do ritual privado

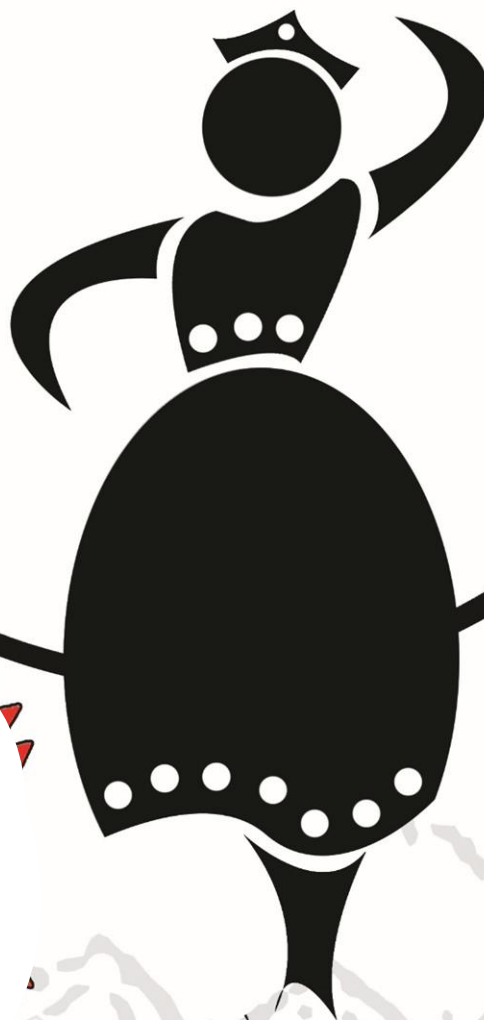


que dá início ao Xirê, o *Ipadê* de Exu. Descrevemos também a dinâmica do processo de invocação e saudação que contempla a segunda parte do ritual, como também a terceira parte do Xirê, em que o omorixá já se encontra no seu aspecto duplo e paramentado em Obaluaiê, Iemanjá e Oiá.

O critério de escolhas que tomamos se deu a partir daqueles universos cujo potencial estético e simbólico se expressou com maior intensidade para garantir reflexões que façam pensar o corpo na Educação Física. Assim, limitamo-nos a descrever as cenas representativas de cada quadrante. No fogo, o orixá Exu; no quadrante terra, Obaluaiê; no quadrante água, escolhemos Iemanjá; e no quadrante ar, a senhora dos ventos e tempestades, Oiá.



2.2 – Tramas com cenários do fogo de Exu



Começamos então a tramar com o fogo, descrevendo então o ritual que dá início ao Xirê. Sem esse ritual, não se tem Xirê. A cena que abre o Xirê nos rituais de Candomblé coincide normalmente com o pôr do sol. É o Ipadê de Exu que dá início ao ritual mais intenso do Candomblé. Ainda sob a claridade, os filhos de santo veem as portas que dão acesso ao tempo sagrado se abrirem e saúdam então os seus ancestrais (Eguns e as grandes mães Yamis) e, principalmente, Exu<sup>68</sup>. Ele que é o orixá guardião, aquele que é o princípio<sup>69</sup>, o rei dos caminhos, do movimento, da transformação e da realização. O intermediário entre os homens e os orixás, entre o mundo do além e o da terra.

Esse ritual privado é comandado principalmente pelas mulheres, cuja principal figura é a *Yámorô*<sup>70</sup>. Nas ilustrações da imagem 23, podemos ver uma representação desse cenário ritual retirada da minissérie Mãe de Santo<sup>71</sup>.

Imagem 23 - Elementos da natureza e os Orixás



Fonte – Print do vídeo da Minissérie Mãe de Santo

<sup>68</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=8Lp61NQib2M> - Vídeo da dança das cabaças é um documentário que trata da divindade de Exu.

<sup>69</sup> Por ser o primeiro ser que aparece na criação do mundo.

<sup>70</sup> Cargo que a responsabiliza pelo ritual do Ipadê

<sup>71</sup> As imagens foram retiradas do vídeo que apresenta as lendas dos orixás mostradas na minissérie Mãe de Santo, que foi ao ar na extinta Rede Manchete em 1990.



Ela e suas ajudantes saúdam-no com cantorias e realizam danças de adoração e agradecimento. Esse ritual se configura numa organização que se desenvolve no centro do templo, considerado a porta do céu e da terra. Nesse ponto, ordenam-se as oferendas e dispõem-se os elementos para ofertar a Exu. Enquanto as ajudantes preparam os ingredientes, a *Yamorô* dança em volta desse centro e oferece os elementos que compreendem: uma quartinha com água<sup>72</sup>, *alguidá* de barro com o *padê*<sup>73</sup>, *oyin*<sup>74</sup>, *oti*<sup>75</sup>, *acaçá*<sup>76</sup> e a *igbá*<sup>77</sup>, cabaça que representa o útero e as cabeças de todos os seres da terra.

Imagem 24 – Cabeça em Ori lé – cabeça no chão



Fonte – Print do vídeo da Minissérie Mãe de Santo

<sup>72</sup> Tem o sentido de esfriar, acalmar e ou fertilizar.

<sup>73</sup> Oferenda do orixá Exu que consiste na mistura da farinha (Efun – que caracteriza abundância) com azeite de dedê (Epô – que simboliza o sangue vegetal e poder de gestação, ação)

<sup>74</sup> Mel que simboliza beleza e energia.

<sup>75</sup> Cachaça (gin ou pinga) que simboliza um dos sangues brancos que constituem o axé.

<sup>76</sup> Massa de Milho branco enrolada na folha de bananeira, simbolizando o corpo da comunidade

<sup>77</sup> A cabaça que contém os objetos de culto e de adoração a um Orixá.



Enquanto isso, os *laôs* ficam debruçados em *ori lé* (cabeças próximas ao chão), como podemos ver na imagem 24, na qual as filhas de santo estão com a cabeça apoiada nos punhos fechados, próximo ao chão, e os *egbomis*<sup>78</sup> ficam na mesma posição, porém apoiadas sobre um banquinho, mas todos se posicionam sobre as *enins* (esteiras) e entoam juntos, nessa postura, sucessivas cantigas em Iorubá, juntamente com a percussão dos atabaques dos *Ogãs* (tocadores dos atabaques).

As mensagens dessas cantigas<sup>79</sup> retratam a fé e a devoção ao orixá Exu e evocam o pedido de licença para dar prosseguimento ao Xirê, como também são feitos agradecimentos pelo papel que desempenha na casa: protetor, mensageiro e transportador do axé. A consagração dos elementos é bastante demorada, o alívio da posição desconfortável se manifesta quando são então convocados a dançarem em volta do centro, celebrando a sacralidade fundada naquele espaço. Todos dançam através de uma dinâmica simples, movimentando-se embalados por dois passos que vão de um lado e outro em que os braços invertem a passada.

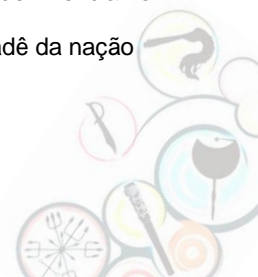
Esses movimentos são repetidos, frequentemente, ao redor do centro, enquanto as oferendas passam pelas mãos daquelas filhas mais velhas, e logo são levadas na correria para fora do templo, onde sofrem outros processos rituais. Nesse processo, muitos filhos entram em transe, confirmando assim que as portas foram abertas. Os deuses, portanto, já estão disponíveis e convidados para celebrar o ritual do Xirê que está prestes a continuar.

Ressaltamos mais uma vez o valor desse ponto central no ritual do Ipadê que abre o ritual do Xirê, um valor cosmogônico de orientação na homogeneidade caótica se instala. Compreende-se então o porquê de se começar o ritual do Xirê com a função ritual no limiar, onde se exprimem as imagens de uma abertura, em que se torna possível a comunicação com os deuses, pois é a partir dele que se abre a possibilidade de transcendência. Assim como nas outras tradições, podemos considerar que este remete ao umbigo da terra, ponto onde começou a criação.

---

<sup>78</sup> São aqueles filhos de santo que já terminou o seu processo de iniciação e tem mais de sete anos de vivência no candomblé. Passando para o processo de Ebominato.

<sup>79</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=xi8lPt14cPI&list=RDxi8lPt14cPI#t=27> Cantigas do ritual de Ipadê da nação ketu.

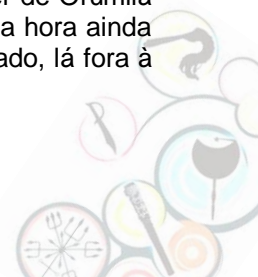


Assim sendo, destacamos nesse cenário o centro como sendo o limiar, a fronteira que opõe dois mundos. “O lugar paradoxal onde esses dois mundos se comunicam, onde se pode efetuar a passagem do mundo profano para o mundo sagrado” (ELIADE, 2010, p.29). Como já tratamos no capítulo I, o limiar, segundo Eliade (2010), tem os seus “guardiões”, deuses e espíritos que proíbem a entrada tanto aos adversários humanos como às potências pestilenciais. “É no limiar que se oferecem sacrifícios às divindades guardiãs” (ELIADE, 2010, p.29). O orixá Exu é o guardião na cultura lorubá, com seu poder de realização, dá então abertura e concede a possibilidade do movimento e da transformação que se desencadeará nas atividades posteriores ao ritual do Xirê, pelos sacrifícios ofertados a ele.

Neste caso, o *Ipadê* se constitui como sendo um ritual que funde uma abertura para o alto, permitida pelo guardião Exu que, simbolicamente, transforma então o caos em ordem e instala a hierofania, assegurando, portanto, a comunicação com os Deuses. Assim, uma erupção de sagrado se expressa e realça o espaço qualitativamente diferente. Pelo ritual do *Ipadê*, Exu torna-se presente, o espaço assume uma cosmização e cria-se um modelo exemplar da criação do universo pelos deuses.

Além desse realce sobre o simbolismo do centro, consideramos importante também realçar umas das histórias mitológicas de Exu, que nos revelam um orixá que está sempre submetido a metamorfoses, pois possui o poder de se transformar constantemente, é o elemento da dinamicidade. Seus mitos revelam que é preexistente à ordem do mundo, ou seja, agrega em si também o caos. A personificação que o orixá resguarda no contexto da cultura de Candomblé resulta, portanto, da pluralidade, da polivalência, pois possui a capacidade de ser um e múltiplo. Tais características se expressam, por exemplo, no mito clássico que mostra porque se tornou tudo em todos.

Orumilá, que é Deus Supremo em sua função de senhor do destino, foi pedir um filho a Oxalá. Isso ocorreu nas primeiras épocas do mundo, quando Oxalá ainda não tinha criado os seres. Exu Yangi, o monte de laterita, já estava lá, bem vivinho, tomando conta da porta da casa de Oxalá. A mulher de Orumilá fazia absoluta questão de ganhar logo um filho. Oxalá disse que a hora ainda não tinha chegado. Orumilá espantou-se: e aquele que está sentado, lá fora à



esquerda de tua porta? O criador respondeu que aquele não era bem o encantador rebento com que sonhavam. Mas Orumilá insistiu tanto que Oxalá lhe concedeu tornar-se pai de Exu. Voltou para casa, deitou com a mulher, e depois de doze meses (preparar o renascimento de Exu levava mais tempo do que o normal), ela deu à luz um menino que foi chamado Elegbara, ou seja, “senhor do poder de transformação”. Ao nascer, já fala e pede comida. Engole tudo que lhe vem pela frente. Como todos os animais que havia na terra, os pássaros, os peixes. Acaba engolindo a própria mãe. Orumilá não gostou.

Quando Exu aproximou-se dele, pois pretendia comer também o próprio pai, este o esperava, de espada em punho. Exu fugiu, mas Orumilá o alcançou, cortando e recortando-o em duzentos e um pedaços. O ducentésimo primeiro pedaço, contudo, virou Exu inteirinho, e saiu fugindo. Orumilá alcançou-o, já no segundo céu, de novo o retalhou em duzentos e um pedaços, e o ducentésimo primeiro fugiu, e assim por diante, até chegar no nono “céu”. Não tinham mais para onde ir, resolveram entrar em acordo. (AUGRAS, 2008, p.92)

Percebe-se, nesse mito, muitos simbolismos que nos remetem ao rito do Ipadê, como a outros ritos constitutivos da cultura do Candomblé. Inicialmente, Exu é o primeiro que aparece na criação. Então também é o primeiro a ser cultuado quando se entra na casa, é o primeiro a receber as oferendas, cantigas, reverências, é lembrado no primeiro dia da semana, ou seja, manifesta-se sempre em tudo aquilo que vem em primeiro lugar.

Percebemos que seu poder de transformação o levou então a devorar o mundo. E em consequência disso sofre a ira de seu pai que o cortou em duzentos e um pedaços e este último pedaço permitiu regenerar-se. Esses duzentos e um confere a ele o número vinte e um, que é simbolicamente bem próximo de suas características. Em Chevalier (2015), encontramos um sentido que deduz ser simbólico para esse orixá, o seu aspecto ímpar possui o esforço dinâmico da individualidade que se elabora na luta dos contrários e abraça o caminho sempre renovados dos ciclos evolutivos. O simbolismo da unidade que se multiplica até o infinito, ou a unidade que é acrescentada aos números pares, é frequente e nos leva a pensar num elemento que se dinamiza e sai sempre novo nessa dinâmica.

Exu Elegbara, senhor do poder de transformação, foi cortado em pedaços para poder, em seguida, regenerar-se e reunir simbolicamente o universo inteiro (...) Exu provoca o conflito, para promover a síntese (...) tudo que se une, se multiplica, se separa, se transforma, tudo isso é Exu. (AUGRAS, 2008, p.99)



No mito, vimos que possui um ímpeto devorador, que confere um sentido de morte, destruição, desordem; mas revela também o poder de restituir, regenerar, quando Exu devolve ao mundo todos aqueles que engoliu. Esse ato, por exemplo, concede a ele então, a função de propulsionar, a desenvolver, a mobilizar, a crescer, a transformar, a comunicar, como revela Santos (1986).

Os atos de devorar e restituir nos impõem uma suposta consideração de que, a partir disso, todos os seres vivos têm um pouquinho de Exu. De fato, no terreiro cada orixá é acompanhado do seu Exu particular, cada ser, cada animal, está em tudo e em todos. Isso implica que todos assumem a sua capacidade de morrer e se renovar, capacidade de transformar-se, regenerar-se. Nesse contexto, percebemos uma dinâmica de morte e vida, caos e ordem, mal e bem.

Segundo Santos (1986), analisar e compreender a simbólica de Exu é imprescindível para a compreensão da ação ritual e do sistema cultural na sua totalidade. Ele é o elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo o que existe. “É um princípio e, como o axé que ele representa e transporta, participa forçosamente de tudo. Princípio dinâmico e de expansão de tudo o que existe, sem ele todos os elementos do sistema e seu devir ficariam imobilizados, a vida não se desenvolveria” (SANTOS, 1986, p.131).

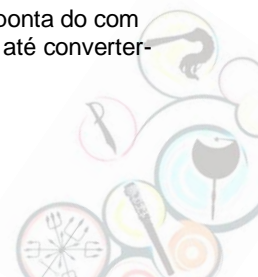
Então eis que o Xirê se realiza com esse princípio dinamizador que dá abertura, no sentido de possibilitar interações entre dois mundos, dos quais os humanos cumprem a função de repetir os gestos primordiais dos deuses. Através do umbigo da terra, a criação do mundo se faz, os omorixás<sup>80</sup> e o público em geral, portanto, são oportunizados, nas interações, a se renovarem, transformarem e novos aspectos tomar.

Desse modo, é válido também realçar o simbolismo do espiral que Exu abarca em seus arquétipos. O *Òkotó*<sup>81</sup>, o pião caracol, é o modelo da dinâmica de sua existência, princípio que movimenta e dinamiza, que expande e que transforma. Exu

---

<sup>80</sup> São considerados filhos de orixás, iniciados na religião do Candomblé.

<sup>81</sup> Segundo Santos (1986), *òkotó* simboliza um processo de crescimento. É o pião que, apoiado na ponta do com um pé, um único ponto de apoio, rola “espiraladamente”, abrindo-se a cada revolução, mais e mais, até converter-se numa circunferência aberta para o infinito.



desempenha então o papel de expansão e crescimento a partir de um único ponto, de um único Exu, de cuja natureza as múltiplas unidades participam. “Èsù<sup>82</sup> é um multiplicado ao infinito” (SANTOS, 1986, p. 133).

Pensamos que a dinâmica do Xirê tem essa configuração simbólica de Exu, quando percebemos que se desenvolve também em espiral, pois as danças se dão em círculo. Para nós, essa forma espiralada parece ser a assinatura de uma sabedoria suprema, visto que são perceptíveis suas inscricas em todos os níveis do espaço e do tempo. Encontramos, por exemplo, essas formas nas galáxias, no sistema solar, no código universal, na religião e na arte de muitas culturas humanas.

No Ilê Axé Dajo Oba Ogodô não existe nenhum filho de Exu, por isso não contemplamos a sua gestualidade. Mas apreciando o vídeo da minissérie Mãe de Santo podemos ver que sua dança se manifesta quase sempre com Exu dando giro sobre si mesmo, com seu Ogó<sup>83</sup>, o qual movimenta em círculo desde a altura do peito até sobre sua cabeça. Nesse giro, ele se agacha e levanta como se estivesse constituindo sobre si um movimento em forma de espiral. Na imagem 24, podemos visualizar esses giros que realiza com o adorno, o *Ogó*, que, de acordo com Augras (2008), tem a propriedade de transportá-lo onde quiser.

Os simbolismos que carrega em sua dança possuem muitos sentidos em diversas culturas. Em Chevalier (2015), encontramos um sentido que representa bem o que é Exu no Candomblé. O espiral é o símbolo do equilíbrio dentro do desequilíbrio, da ordem do ser no seio da mudança, significando então o movimento da vida do homem, passando alternadamente pelo bem e o mal. Então pensamos que é ele que confere ao corpo, nos rituais, a capacidade de reunir as dualidades e, por sinal, o “Ipadê” significa reunir. Essa dupla significação de involução e de evolução, unida ao sentido de espiral e de circularidade, aponta para uma condição necessária ao nosso existir. A dança dos orixás, partindo desse princípio, então se configura numa síntese em que o masculino e o feminino, a treva e a luz, a dor e o prazer, o bem e o mal, o feio e o belo, a vida e a morte se entrelaçam e são valorizados. Pairem num espaço

---

<sup>82</sup> Grafia de Exu em Iorubá.

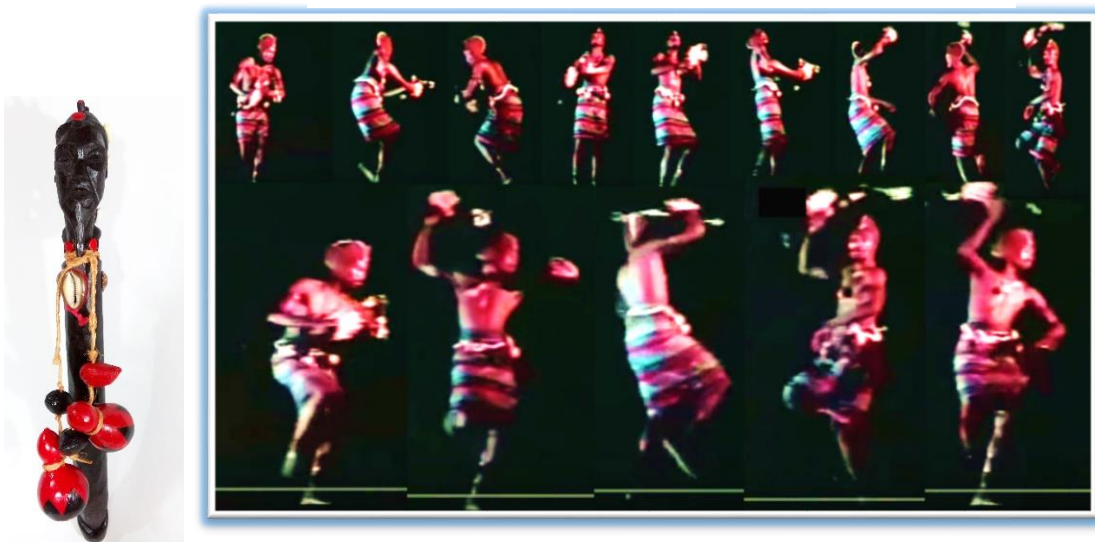
<sup>83</sup> É o instrumento de Exu, um bastão de formato fálico, feito de madeira e cabaças que fazem referência à anatomia do pênis, e possui imensos poderes.



ambíguo habitado pela linguagem mítica de Exu, aquele que detém o poder de destruir e regenerar, de dar vida e permitir a morte.

Além do espiral, Exu carrega consigo outro símbolo significativo, o seu *Ogó*, que possui características fálicas, como podemos ver na imagem 25. Esse bastão é a marca da saliência registrada em Exu, a explicitação de um órgão genital avantajado, que dá a ele o papel de ser o propagador e incentivador da libido, o que conferiu à visão moralista e conservadora cristã uma associação com o diabo pelo olhar repressor que possuíam quanto à sexualidade.

Imagem 25 – Ogó e a dança em espiral de Exu



Fonte – Print do vídeo da Minissérie Mãe de Santo

Para Prandi (2001), a associação do orixá Exu com o diabo cristão, na cosmovisão nagô-iorubá, ocorre pelo fato de Exu ser o patrono da cópula, estando ligado diretamente às atividades sexuais. As narrações da mitologia nagô lorubá, por exemplo, mostram Exu como um orixá libidinoso, irreverente, astuto, que quebra os paradigmas que vão de encontro às convenções estabelecidas, contrariando as regras de todas as condutas socialmente aceitas. Como podemos ver, na citação a seguir, Exu foi mal interpretado.



Trazido pelos escravos com outros Deuses do panteão Iorubá, Exu foi colocado à margem e passou por um processo de demonização que se inicia na missão católica na África e se estende no período colonial brasileiro, onde seus atributos originais foram ocultados. Exu, que na África era caracterizado como o princípio da vida, a força que move os corpos, a dinâmica, o senhor dos caminhos e da comunicação, a principal ponte entre os mortais e as divindades que habitam o além, passa a ser visto como a personificação do mal perante o modelo cristão, devido ao seu símbolo fálico e seu comportamento astucioso. (Declaração de um sacerdote no filme A dança das cabaças, 2008)

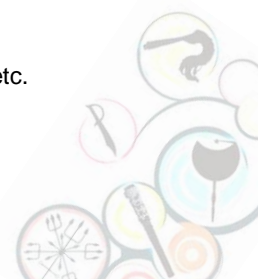
É fácil perceber, na cosmovisão africana, que tudo passa pelo religioso, ou pelo sagrado, e então o falo não assume esse sentido pejorativo, tem também uma dimensão sacralizada. Os preceitos sociais, culturais e religiosos africanos eram antagônicos aos europeus, que se encontravam dentro de uma sociedade controlada e reprimida sexualmente, principalmente por parte da igreja católica. Então esses faziam suas interpretações distanciadas dos sentidos que eram dados ao falo pelos africanos, impondo um olhar preconceituoso e condenador a Exu.

Simbolicamente, o falo traz o sentido de fertilidade, virilidade, o que fecunda através da penetração do homem na mulher com a intenção de gerar filhos para perpetuar a espécie, ou seja, a continuidade. Em Chevalier (2015), encontramos também essa visão que confronta a interpretação hostil dada pelos europeus cristãos. Ele destaca que, em diversas religiões e em todas as tradições antigas, a simbologia fálica não é obrigatoriamente esotérica, nem erótica, ela significa simplesmente a potência geradora, como um fundamento de tudo o que está vivo, sendo também comparado ao justo. É base de equilíbrio na estrutura e no dinamismo humano, sob representações diversas, ele designa a força criadora e é venerado como origem da vida.

Percebemos que Exu se revela o mais humano dos orixás, tem, em seus atos mitológicos, a capacidade dual de agir antagonicamente, nem completamente mau, nem completamente bom, ele é as duas coisas ao mesmo tempo. Na cultura do Candomblé, entende-se que o “mal”<sup>84</sup> é também condição de ser de nossa existência. Assim como Exu, ninguém age completamente para o bem, pois em certas ocasiões o “mal” é condição necessária. Isso se firma na fala de um sacerdote que prestou

---

<sup>84</sup> Aquilo que taxavam ser mal como ser libidinoso, controverso, não prestar obediência ao ditame, etc.



depoimento sobre a representação de Exu na cultura do Candomblé, no filme *A dança das cabaças*. “Exu é a capacidade de ser aquilo que você gostaria de ser realmente e não é, porque os outros não permitem, porque a sociedade que vive um modelo padronizado não permite”.

Nesse sentido, pensamos que a experiência estética com os simbolismos de Exu ratifica a possibilidade de romper com esses modelos instituídos socialmente, pois traz à tona a possibilidade de subversão, de ultrapassar os olhares instituídos de maneira controversa e ampliar os sentidos dados as coisas. Romper com o corpo social e acolher a humanidade que se revela nessa condição de ser dual, dois em um. Pensamos também que a estética de Exu provoca uma distorção no olhar, seu caráter subversivo, essa forma cambiante de ser, que tem a capacidade de oscilar entre os polos opostos numa dinâmica de complementariedade, arranjam novos cenários de ser.

Exu então traz essa possibilidade, sendo puro movimento, permite alcançarmos nossa capacidade de renovação, regeneração. Vimos que Exu é o princípio dinâmico da existência cósmica e humana, princípio transformador. Pertence e participa de todos os domínios, por possuir o poder de transformar o axé que designa, em nagô, a força vital que assegura a existência dinâmica, permite então o acontecer e o devir. Então, mesmo que seja negado, seja taxado como diabo como fomos acostumados a vê-lo, ele participa de nossa vida, pois por ele nos movimentamos e nos regeneramos.

É comum entre os fiéis reconhecer o seu poder de transformação, pois ele é quem mobiliza os processos de realização que deverão acontecer, sem ele as coisas se estagnam, uma vez que é através dele que se chega aos demais orixás e ao Deus Supremo Olodumaré<sup>85</sup>. Exu fala toda as línguas e permite a comunicação entre o *Orum* (céu) e o *Aiê* (terra), entre os orixás e os homens. Esses dois planos para os nagôs têm sentido significativo. O *Aiê* é a própria realidade concreta, física, incluindo ainda toda a humanidade e os seres naturais, visíveis. O *Orum* é uma realidade paralela ao

---

<sup>85</sup> Também conhecido de Olorum.



*Aiê*, um espaço sobrenatural que não se coloca no mesmo plano deste e é povoado por habitantes que têm seu equivalente no *Aié*<sup>86</sup>.

Então é Exu que sabe bem transitar por essas duas dimensões, sabe todos os caminhos, sabe todas as formas de comunicação entre esses dois mundos. É fácil ouvir falar de Exu, sua fama corre com frequência nos terreiros, pois é o princípio de tudo e sem ele nada, se realiza nos rituais. Por isso ele é uma figura muito respeitada no Candomblé, assim como é Oxalá o orixá considerado o pai de todos e sincretizado com Cristo.

Observamos que a experiência estética com o universo simbólico de Exu nos mobiliza para questionar e ousar romper certas normas e padrões de cunho religioso, social, moral, e mesmo estético, que nos são impostos e que muitas vezes nos impedem de ver a vida por outros matizes mais alegres, prazerosos e sedutoras. Pois parece que necessitamos desse movimento cambiante que Exu abarca, dessa racionalidade fecunda de Exu, que se aproxima das características dionisíacas e se afastam do ideal apolíneo.

Segundo Santos (1976), nos arquétipos da mitologia grego-romana e arquétipos africanos e indianos, Hermes, Mercúrio, Exu, Shiva, respectivamente, são Deuses, de três religiões, três culturas distintas no tempo e no espaço, mas apresentam muita coisa em comum (semelhanças e analogias). Eles têm o poder de ligar-se e desligar-se das coisas, do mundo. São mensageiros dos Deuses, são Deuses do comércio e das trocas, dos viajantes e dos caminhos, da comunicação e da eloquência, dos sonhos. No panteão, consagravam-se Deuses da cidade, possuindo uma concepção estética e ética cosmológica de espaço de formação no corpo.

A condição de ser do orixá Exu subverte os modos fixos do viver e revela, nos símbolos e mitos, uma dinâmica que faz pensar o corpo mutante, transitório, inacabado. Exu nos faz pensar a vida de forma dinâmica, provoca-nos a pensar em nossas pulsões, convoca a nos tornarmos texto, como Andrieu (2008) revela, desembaraçar-

---

<sup>86</sup> Então, *Aié* e *Orum* são dois planos de existência complementares e indissociáveis, formando instâncias paralelas e possuidoras dos mesmos conteúdos e representações materiais (SANTOS, 1977, p. 53).



nos dos hábitos, desincorporar-nos para esvaziar o corpo da presença dos outros incorporados em nós.

O tempo mítico vivido nesse ritual rompe com o tempo profano e funda o tempo sagrado, o tempo forte, esse que foi negligenciado ao nosso viver ocidental, assim nos impedindo de reconhecer, pois nunca foi extirpado. Percebemos que, quando temos o conhecimento dos mitos e a oportunidade de decifrar os símbolos dos Deuses, passamos a reconhecer que as coisas do mundo nos comunicam. Segundo Eliade (2013), o homem das sociedades nas quais o mito é uma coisa vivente, vive num mundo “aberto”, e embora cifrado e misterioso, o mundo fala ao homem! “O mundo não é mais uma massa opaca de objetos arbitrariamente reunidos, mas um cosmo vivente, articulado e significativo. Em última análise, o mundo se revela enquanto linguagem. Ele fala ao homem através de seu próprio modo de ser, de suas estruturas e de seus ritmos” (ELIADE, 2013, p.125).

Talvez por isso a simbólica que envolve Exu tenha sido mal-entendida, pois os intérpretes não levaram em consideração a linguagem do mundo, ou seja, não usaram a mesma linguagem daquilo que lhes faz par: o símbolo. “Se o mundo lhe fala através de suas estrelas, suas plantas, e seus animais, seus rios e suas pedras, suas estações e suas noites, o homem lhe responde por meio de seus sonhos e de sua vida imaginativa, de seus ancestrais ou de seus totens, de sua capacidade de morrer e ressuscitar, ritualmente, nas cerimônias de iniciação (nem mais, nem menos do que a Lua e a vegetação), de seu poder de encarnar um espírito ao cobrir-se com uma máscara, etc (ELIADE, 2013, p126).

Esse tempo mítico vivido no Ipadê de Exu abre uma comunicação que revela a liberdade de um tempo fixo, morto, oportunizando a capacidade de poder recomeçar a vida e recriar sempre o nosso mundo. Isso é vivido também nos outros momentos vividos no Xirê. Vejamos então a trama da terra em Obaluaiê.



2.3 – Trama com os cenários terrestres de Obaluaiê



Depois do *lpadê*, os últimos detalhes são arranjados. Eis o instante em que se vive a parte pública do ritual do Xirê, a segunda parte em que todos os orixás são acolhidos e saudados. Na oportunidade, vamos tramar com a simbólica e a estética do orixá Obaluaiê, que se faz apresentável depois da acolhida dos três orixás masculinos: Ogum, Oxóssi e Ossaãe.

As folhas são distribuídas no chão do salão, juntamente com água que esfria e brota o clima de fertilidade. Quando o *Adjá*<sup>87</sup> entoa o sinal, é hora de formar a fila para entrar no salão e acolher os deuses que estão por vir um a um. Os tambores começam a vibrar num breve ensaio e já dão sinal que a festa vai continuar, contemplamos então o momento da entrada dos filhos no salão. A fila organizada para entrar já se configura numa hierarquia em que os mais velhos, na feitura de santo, ficam na frente e os mais novos vão tomando a posição mais da traseira. A *Iarobá* com seu *Adjá* conduz os filhos de orixás, como na imagem 26, a irem formando o círculo se movimentando em sentido anti-horário.

Imagem 26 – Roda do Xirê na festa do *Olubajé*



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid 2015

---

<sup>87</sup> Um instrumento sagrado como uma sineta de metal que serve para invocar e manter a vibração do orixá no ambiente.



Como podemos perceber na mesma imagem, o deslocamento para a formação da roda se faz de forma lateral, em que o corpo fica virado para o centro do círculo, num balanceado de tronco em que o pé direito impulsiona o movimento como se marcasse um ponto dentro e fora da roda.

Imagem 27 – Círculo do Xirê em *Orilé*



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid 2015

Depois da roda formada, os tambores param, os filhos ficam em *Orilé*<sup>88</sup>, como na imagem 27, e passam a ouvir o discurso de boas-vindas do Babalorixá ao público em geral. Depois da acolhida, todos se levantam e dão continuidade ao Xirê, com os tambores tocando o *Aguerê* para Ogum e assim passam a fazer as reverências no gesto de “bater cabeça” nos pontos considerados sagrados.

Então antes dos orixás se fazerem presentes todos os filhos de santo, vão prestar reverência sob o processo que chamam de “bater cabeça”. Como podemos ver na imagem 28, os filhos de santo fazem o gesto ao centro, portal entre o céu e terra<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Cabeça no chão em sinal de submissão às energias da natureza.

<sup>89</sup> Onde possui a demarcação com a cerâmica.



e também prestam reverência ao Babalorixá com o *dobalé*<sup>90</sup> e o *Iká*<sup>91</sup> ainda sob o cântico, como vimos anteriormente<sup>92</sup>.

Imagem 28 – Processo de bater cabeça no limiar entre o céu e a terra.



Fonte: fotos do acervo pessoal de Ingrid - 2015

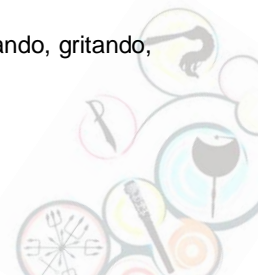
Depois dessas prostrações de cumprimento, a roda se refaz e em pouco tempo, na roda formada, escuta-se o *Ilá*<sup>93</sup> de Ogum, um grito de guerra que estremece a terra, avisando então que chegou: OOOOOGUM!. Depois a roda retorna à formação circular e os tambores silenciam, dando sinal para a chegada do novo orixá que vem para transbordar e compartilhar o seu axé. Vem, na sequência, Oxóssi o rei de Ketu uma

<sup>90</sup> Cumprimento feito por filho de santo cujo orixá (principal) dono da cabeça é masculino. Deita-se de bruços no chão (ao comprido) e toca-se o solo com a parte da frente da cabeça (testa), enquanto coloca os braços para trás.

<sup>91</sup> Cumprimento feito por filho de santo, cujo orixá principal é feminino. Toca-se o solo com a cabeça e, depois com o lado direito e depois com o esquerdo do quadril no chão.

<sup>92</sup> Como já vimos antes, esse gesto pode ser interpretado como respeito às divindades que vão ser acolhidas e a figura do pai, griots<sup>92</sup>, que é o que detém a sabedoria da tradição e se disponibiliza como orientador espiritual. Possui sentido de agradecimento e reconhecimento da submissão do ser humano diante da onipotência das deidades, trata-se, portanto, de um sinal de respeito e de entrega aos orixás, como ao sacerdote e irmãos mais velhos.

<sup>93</sup> É a voz do Orixá, seu modo de se identificar quando está na terra. O ilá é a própria natureza falando, gritando, lembrando-nos do que é Orixá: energia vital da natureza.



divindade muito respeitada na casa, por ser a divindade maior do reino de Ketu<sup>94</sup>. Seus filhos sempre lhe aguardam com carinho para receber os seus proventos. Orixá da mata e da caça conhecido como *Ode*, o caçador! Sua saudação é “Okê arô” (O rei que fala mais alto, o grande caçador). Depois é Ossain que compartilha o axé com a suas folhas. E logo o barracão é sonoro a tantas vozes, saudando também a Obaluaiê com a expressão “Atotô!”. Chega Obaluaiê, o rei da terra no barracão para compartilhar seu axé.

Trazemos à tona então o complexo simbólico de Obaluaiê, senhor e rei da terra, da doença e da cura. Eis que vamos tramar agora com o elemento terra. Segundo Chevalier (2015), a terra tem um caráter sagrado, assumindo o papel maternal em diversas culturas. “A terra é a virgem penetrada pela lâmina ou pelo arado, fecundada pela chuva ou pelo sangue, o sêmen do céu” (CHEVALIER, 2015, p.879). Este autor destaca que, em algumas tribos africanas a terra é um símbolo de identificação, tem-se até o hábito de comer a terra. É para eles então uma mãe que é símbolo de fecundidade e regeneração. “Dar a luz todos os seres, alimenta-os, depois recebe novamente deles o germe fecundo” (CHEVALIER, 2015, p.879). Por isso que existe muito respeito com a mãe terra, pois vivem rituais para prestar-lhes honras e devoção.

O culto a Obaluaiê é um exemplo desses cultos, pois, considerado rei da terra, é tratado com muito respeito. Sabe-se que a terra possui essa dimensão mágica de fazer-se fecunda e doar aos seres sua própria energia, a agricultura, o alimento, sendo também lugar de transformação da natureza do humano. Assim também é *Obaluaiê*, o filho de *Nanã*, que possui na sua história esse sentido de dar a vida e também conceber a morte. Por isso que simbolicamente suas cores são o branco e o preto, cores essas que representam o nascimento e a morte.

Muitos destacam que é o orixá que mata e come, dando-lhe um sentido aterrorizador, mas ele cumpre somente o papel mesmo da terra que tem essa ambivalência de fazer nascer e morrer, doa e recebe de volta. Segundo as narrativas míticas, Obaluaiê possui em sua pele algumas chagas, que passou a cobrir com a palha-da-costa ou ráfia, usando um capuz que cobre o corpo todo e também o seu

---

<sup>94</sup> Cidade de Ketu onde foi consagrado rei na África.



rosto. São vestes de ráfia (iko), elemento sagrado que participa de todos os rituais ligados à morte. Revelam a existência de alguma coisa proibida que inspira grande respeito e medo, alguma coisa secreta que só pode ser compartilhada pelos que foram especialmente iniciados (SANTOS, 1976, p.98).

Para acolher no Xirê Xapanã, Omolu, como também é conhecido, o Babalorixá traz à tona, no seu discurso, a sua característica mais exaltada que é de ser o médico dos pobres, referindo-se ao seu poder de curar. Destaca que ele também é o orixá da doença, é aquele que pune quando saímos dos limites, mas é também aquele que nos ensina a buscar harmonia na vida, em busca da saúde. Enquanto o público ouve o discurso, os filhos de orixás se posicionam na roda meditando em *Orilé*, fazendo seus agradecimentos e pedidos ao Senhor da terra. Neste instante, também somente os filhos de *Obaluaiê* prestam reverência à porta entre o céu e a terra, para assim garantir o encontro com o seu pai orixá. Os tambores vibram ao sinal do Babá com a expressão “*Atotô*” e então é dado início ao processo de acolhimento com o *Opanijé*<sup>95</sup>.

Nesse momento, entoam um ritmo pesado, "quebrado" por pausas e lento. Esse ritmo lembra justamente o comportamento de quem denota cautela na maneira de agir ou de falar, uma qualidade de quem observa com cuidado todos os âmbitos de uma questão, de uma situação, de um fato, de uma ocorrência que carece de cura, de transformação. É uma cadência quaternária, que permite que sejam dados três passos e uma paradinha marcada no quarto tempo com leve abaixamento no quadril. Esse é o movimento simbólico de quem mata e come, o conhecido “*Ópanijé*” que podemos ver na imagem 29, numa festa de Oxalá no Obá Ogodô.

---

95 É um toque e ao mesmo tempo uma dança sagrada que o orixá Obaluaiê realiza para representar a trajetória dos humanos no planeta terra. O orixá dança numa representação simbólica, mostrando sua ligação com os mortos Iku e o seu domínio sobre a terra.

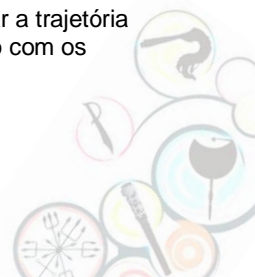


Imagem 29 – Festa de Oxalá na gestualidade do Ópanijé



Fonte: Print do vídeo de acervo pessoal de Ingrid - 2015

Na ocasião, os filhos estão na roda, dançando e cantando as cantigas invocatórias, na expectativa de Obaluaiê chegar. Deslocando-se para os lados da direita e da esquerda, o círculo se alarga e encolhe. As mãos, neste momento, são estendidas direcionando o movimento para os lados, pontuando então a cadência, mostrando as duas faces das mãos, num vira e desvira, ora ficando para cima e ora ficando para baixo.

A *Agibonã* Leila de *Obaluaiê* afirma que esse gesto significa a ambivalência entre o ciclo da vida e da morte. Ela revela que muitas pessoas têm esse orixá como terrível, porém ele é quem dá equilíbrio, pode curar as doenças, mas pode matar quando saem dos limites. Portanto, é o nosso alerta, para que tenhamos mais atenção aos nossos hábitos e atitudes para não descompensar e desequilibrar a saúde. Pressentimos que se submeter ao poder curador de Obaluaiê, o médico invisível, se é que podemos dizer assim, é se submeter a uma condição em que o sujeito tenha que conhecer mais de si e de sua relação com o mundo. Não seria se submeter a um



“culturalismo”<sup>96</sup> do seu próprio corpo? Assim como destaca Andrieu (2010), em *A nova filosofia do corpo*, na qual valoriza os mitos e ritos. Acreditamos que a cura de Obaluaiê evoca um certo desprendimento para os progressos técnicos científicos da medicina, insinuando uma busca pela vigilância de si, cuidado de si.

Acredita-se que a perspectiva paradoxal de vida e morte em Obaluaiê reivindica uma democracia corporal. “Qualquer um gostaria de ser o médico do seu corpo, porque o vivido, a qualidade e a manutenção de si e do meio parecem depender de si próprio. Ao cultivar o seu corpo, cada um espera dominar a sua natureza e dominar a natureza, com o fim de desenhar as formas e os estilos nos materiais de sua existência” (ANDRIEU, 2010, p.14).

Então percebemos que essa ambivalência da dança de Obaluaiê pode dar um sentido de reivindicação ao seu corpo, revelando a busca para desenvolver a sua individualidade, de encarnar o seu corpo. Ele que é saúde e doença, vida e morte, marca a dualidade assim como Exu, ser cambiante, mutante que é o movimento de todas as criaturas.

Ainda sob os cânticos invocatórios realizados na roda que gira, no sentido de fazer viver o tempo passado no presente para um devir, o tempo mítico, percebemos outra gestualidade que compõe o “*Ópanijé*”. É o gesto que simula o uso do *xaxará*<sup>97</sup>, o cetro de Obaluaiê, como podemos ver na imagem 30. Este objeto chega a representar, simbolicamente, o próprio rei dos espíritos da terra, é um feixe de palitos de dendezeiro (AUGRAS, 2008). O feixe de palitos de dendezeiro encerra em seu meio algo que somente os sacerdotes conhecem, e que contém o axé do deus das doenças. Percebemos que compõe em si também conchas, os cauris, que estão ligados ao tema de fecundidade das águas, mas que se associa também à morte. É então um símbolo que abarca a noção de nascimento e morte.

---

<sup>96</sup> “[...]uma cultura que criou os seus valores corporais na matéria do próprio sujeito: o seu sexo, a sua sexualidade, a sua língua, o seu trabalho, a sua ação, os seus genes, o seu cérebro... a libertação do corpo terá conduzido a um desejo de incarnar intensamente o seu corpo” (Andrieu, 2010, p.16).

<sup>97</sup> Este instrumento simbólico, como podemos ver, é um cetro adornado em contas e búzios que, segundo os irmãos mais velhos, é usado por Obaluaiê como captador de energias negativas e por isso “limpa” o ambiente num gesto de varrer.

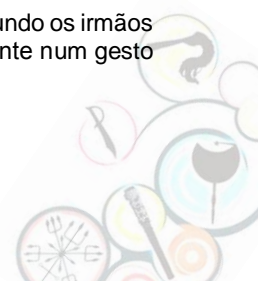


Imagem 30 – Xaxará de Obaluaiê



Fonte: <https://ferramenteira.wordpress.com/tag/omolu/>

Percebemos que todos que estão na roda o invocam, fazendo o gesto arquetípico. As mãos em punhos fechados se dispõem uma sobre a outra num gesto que simula o varrer, como podemos ver na imagem 31. Nessa gestualidade, os filhos imitam o gesto de Obaluaiê quando segura o xaxará para varrer o mundo, um gesto que faz parte do tempo mítico.

Imagem 31 – Gesto de varrer com o xaxará – festa de Oxalá



Fonte: Print do vídeo de acervo pessoal de Ingrid - 2015



Com essas cantigas<sup>98</sup> e danças expressadas nos giros da roda sob o sentido invocatório a Obaluaiê, destacadas no quadro 31<sup>99</sup>, logo escutamos o *Ilá* “HRUUM CABRUN”, anunciando a sua chegada. Então as saudações entusiasmadas se expressam, indicando que o rei da terra já se fazia presente no *Aiê*. Nesse momento, ouve-se a expressão “*Atotô*” (nós te respeitamos) de todos os lados, saudando sua chegada. O “*Atotô*” toma conta do salão! A chegada do orixá é algo extasiante para os filhos de orixás, algo que desencadeia emoções sublimes para muitos adeptos. Eis que o círculo se rompe mais uma vez e o omorixá executa o seu *Jinká*<sup>100</sup>, conferindo respeito ao Guardião do espaço sagrado, ao centro do barracão, aos tambores e ao Babá, como vimos anteriormente.

Imagem 32 – Cantigas Invocatórias

<p><b>1. Dago lonan ki wá sawo orò { bis }</b>          (Dê-nos licença para tocar o Saworo para que nos ajude)  <b>Dago ile ile</b>          (Pedimos licença humildemente)</p> <p><b>2. O ijeniwa babá</b>          (Aquele que dá vida e saúde às nossas cabeças também pode nos garantir a morte)  <b>O si a bo bo wa lê</b>          (Nós te louvamos até a hora da morte pois vós nos acompanha até depois dela)  <b>O ijeniwa babá</b>          (Aquele que dá vida e saúde às nossas cabeças também pode nos garantir a morte)  <b>O si a bo bo wa le ô</b>          (Nós te louvamos até a hora da morte pois vós nos acompanha até depois dela)</p>
---

Fonte: <http://pt.scribd.com/doc/216347525/Apostila-Cantigas-Run-Saudacao-Roda-Xango->

<sup>98</sup> Estas cantigas se expressam na língua lorubá, que na tradução traz o sentido de pedir licença e evocar ajuda para as necessidades emergentes de cada um. Ver página para ouvir a música: <http://ile-axe-obatorum.com.br/ile/musica/omulu1.htm>

<sup>99</sup> Vale salientar que as traduções feitas nas músicas podem não corresponder exatamente ao que representam em sua origem, pois pensamos que, ao longo dos tempos, a tradição oral pode ter transformado as palavras em loruba devido à sua “mistura” com o português e outras línguas existentes na época do Brasil-colônia. Essas músicas foram colhidas através de informações colhidas na Internet, transcrições de cantigas em Cd e outros recursos. Não é baseado em dados literários.

Página: [www.juntosnocandomblé.com.br](http://www.juntosnocandomblé.com.br). Para ouvir a música acessar o site abaixo no instante de 2:11.

<https://www.youtube.com/watch?v=OmjQ3pQubBI&list=RDOmjQ3pQubBI#t=33>

<sup>99</sup> Saudação particular do orixá



Então, como uma oferenda, a vinda dos deuses é retribuída com a dádiva de “primeira de dar rum” ao orixá, que responde com sua dança, tendo sua voz invocada pelos tambores. Como dizem os *Ogãs*, “o dar rum” ao orixá é o momento ritual de maior excelência, é a concretização das trocas entre homens e deuses. A música, nesse momento, é seu principal mediador simbólico, funcionando como instrumento de articulação, ressonância que une e possibilita as trocas do axé. Rito, mito, música e gesto formam o complexo de regeneração, atualização, transformação.

A performance então se inicia, humano e divindade espetacularizam seus gestos, metamorfoseiam-se e vivem com os símbolos, os mitos envolvidos com as vozes dos tambores. Nesse momento, o omorixá já enlaçado passa a fazer sua atualização, vivendo então os mitos. Realçamos o mito que revela porque ele se tornou curandeiro como podemos conhecer através de Prandi (2001).

Quando Omulu era um menino de uns doze anos, saiu de casa e foi para o mundo para fazer a vida. De cidade em cidade, de vila em vila, ele ia oferecendo seus serviços, procurando emprego. Mas Omulu não conseguia nada. Ninguém lhe dava o que fazer, ninguém o empregava. E ele teve que pedir esmola, mas ao menino ninguém dava nada, nem do que comer, nem do que beber. Tinha um cachorro que o acompanhava e só. Omulu e seu cachorro retiraram-se no mato e foram viver com as cobras. Omulu comia o que a mata dava: frutas, folhas e raízes. Mas os espinhos da floresta feriam o menino. As picadas de mosquito combriam-lhe o corpo. Omulu ficou coberto de chagas. Só o cachorro confortava Omulu, lambendo-lhe as feridas. Um dia, quando dormia, Omulu escutou uma voz: "Estás pronto. Levanta e vai cuidar do povo". Omulu viu que todas as feridas estavam cicatrizadas. Não tinha dores nem febre. Obaluaiê juntou as cabacinhas, os atós, onde guardava água e remédios que aprendera a usar com a floresta, agradeceu e Olorum partiu.

Naquele tempo uma peste infestava a Terra. Por todo lado estava morrendo gente. Todas as aldeias enterravam os seus mortos. Os pais de Omulu foram ao babalaô e ele disse que Omulu estava vivo e que ele traria a cura para a peste. Todo lugar aonde chegava, a fama precedia Omulu. Todos esperavam-no com festa, pois ele curava. Os que antes lhe negaram até mesmo água de beber agora imploravam por sua cura. Ele curava todos, afastava a peste. Então dizia que se protegessem, levando na mão uma folha de dracena, o peregum, e pintando a cabeça com *efum*, *ossun* e *wági*, os pós branco, vermelho e azul usados nos rituais e encantamentos. Curava os doentes e com o xaxará varria a peste para fora da casa, para que a praga não pegasse outras pessoas da família. Limpava casas e aldeias com a mágica vassoura de fibras de coqueiro, seu instrumento de cura, seu símbolo, seu cetro, o xaxará. Quando chegou em casa, Omulu curou os pais e todos estavam felizes. Todos cantavam e louvavam o curandeiro e todos o chamaram de Obaluayê, todos davam vivas ao Senhor da Terra, Obaluaiê. (PRANDI, 2001, p.204)



Esse mito revela o porquê do gesto de varrer, pois era uma maneira que ele curava os doentes, varrendo a peste com o seu xaxará, considerada a vassoura mágica. Além disso, podemos perceber que, nesse mito, ele passou por um processo de “morte” para depois usufruir dos mistérios da cura. Foi excluído, distante de todos, viveu a solidão. Comia somente o que a terra lhes dava (frutas folhas e raízes), chagado, sob o frio e o calor, noite e dia, sob os açoites dos animais, cobras, muriçocas e animais peçonhentos, dentre outros perrengues que lhes conferiu a vivência com as dores e desconfortos na vida. Essa vivência certamente possibilitou que ganhasse sabedoria sobre os mistérios da floresta, das folhas de Ossain, apropriando-se de um saber que lhe conferiu o dom da cura. Então os gestos, cantigas, vestuário, adornos carregam essa ambivalência, carregam a sua história nos mitos, revelando essa condição de ser e existir, a morte (dores, sofrimentos) e a vida (cura, regeneração).

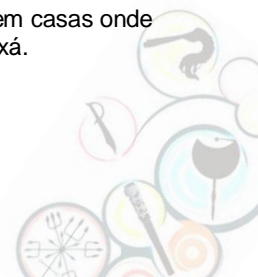
Na ocasião da festa dos Ijis, Obaluaiê foi um dos homenageados, junto com sua mãe Nanã e seu irmão Oxumaré. E tivemos a oportunidade de ver, na terceira parte do Xirê, a dramaturgia mitológica de Obaluaiê no *Olubajé*<sup>101</sup>. Para compreender esse momento, é válido realçar o mito nagô que deu origem a este ritual que chamam de festa do Olubajé. O autor Adilson de Oxalá, Ogbebara (2014), traz, no seu estudo intitulado de “*Igbadu a cabaça da existência*”, as histórias mitológicas sobre a criação do mundo, do homem e o surgimento do culto aos orixás. Nessas revelações dos mitos nagôs, ele traz a seguinte narrativa com a qual iremos aqui resumir para tratar da dimensão estética e simbólica de Obaluaiê no Olubajé.

Oxum, festeira que era, organizou uma grande festa que daria a oportunidade de todos os orixás exibirem suas qualidades de dançarinos. O espetáculo, segundo nos parece, assemelha-se muito ao xirê dos candomblés atuais, superando-os, apenas na originalidade. Lá pelas tantas *Omolu*<sup>102</sup> resolveu apresentar sua dança, por meio da qual descrevia sua trajetória em sua missão neste mundo. Ao som de um ritmo até então desconhecido por todos, apresentou uma dança que era marcada por movimentos lentos e claudicantes, pelos quais apontava para as chagas que já se haviam formado pelo corpo. Por mais que se esforçasse, não conseguia se fazer entender pelos presentes que, cansados da sua apresentação, passaram a ridicularizá-lo e a zombar da sua dança.

Ao perceber que se tornava alvo de galhofa, Omolu passou a executar movimentos ainda mais misteriosos e desta forma, lançou sobre os convivas a

<sup>101</sup> Olubajé é um ritual anual para Obaluaiê e só é feito em casas de Candomblé, sendo obrigatório em casas onde haja feito um de Obaluaiê há menos de sete anos ou o próprio Zelador ou Zeladora seja deste Orixá.

<sup>102</sup> Outro nome que dão a Obaluaiê.



moléstia de que era portador. Pouco tempo foi necessário para que os Orixás descobrissem que haviam sido contaminados e, reunidos, foram consultar Ifá.

- A peste que se abateu sobre vós...-, disse o olhador após sacar um odu, - ... foi transmitida por Omolu, por haverdes zombado dele e da sua dança. Somente ele tem o poder da cura. Somente ele poderá retirar o mal que foi por ele mesmo lançado! É preciso apaziguá-lo e, para isto, deveis oferecer-lhe um grande banquete, onde as comidas preferidas por cada um de vós deverão ser-lhe servidas. A Exu caberá a função de agente conciliador, entregando a ele os alimentos que será por vós mesmos preparados. Só assim conseguireis fazer com que tudo retorne à normalidade.

Seguindo as orientações de Ifá, os Orixás prepararam seus alimentos preferidos e, trajando suas melhores roupas, seguiram, no mesmo dia, em direção à casa de Omolu, liderados por Exu. Com muita cortesia e respeito, ofereceram-lhe os alimentos e, enquanto Omolu comia, os Orixás, formando uma roda, dançaram e cantaram em sua honra.

Apaziguado, Omolu também dançou, sendo agora aplaudido por todos, que, a partir de então, puderam compreender o significado de sua dança. E todos ficaram curados da moléstia que os havia contagiado. (OGBEBARA, 2014, p.171)

Segundo esse autor, o fato deu surgimento à cerimônia do Olubajé realizada anualmente nos terreiros de Candomblé, e que tem por finalidade purificar o mundo e seus habitantes de todos os tipos de negatividades que, o próprio Obaluaiê se encarrega de recolher e levar para bem longe dos seus fiéis. No Oba Ogodô, esse mito normalmente é vivido no mês de outubro na ocasião da festa dos Ijis (Naná, Oxumaré e Obaluaiê).

É uma festa rica em que se faz o banquete das comidas preferidas dos orixás para Obaluaiê, antes dele apresentar sua dança, como vimos na narrativa do mito. Como podemos ver na imagem 33, as comidas do banquete do rei sendo levadas para serem arrumadas em cima das esteiras dispostas no chão, na praça do Olubajé, uma palhoça que é montada para ocasião do banquete na imagem 34.



Imagem 33 – As comidas para o banquete do Rei

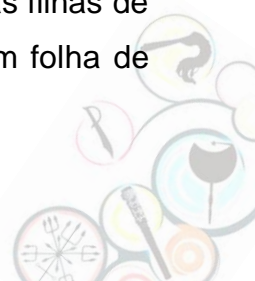


Imagem 34 – Palhoça do Olubajé – Casa do Rei



Fonte: Fotos do acervo pessoal de Ingrid (2015)

Na imagem 35, podemos ver a ocasião do banquete sendo servido. As narrativas do mito são vivenciadas fora do barracão, na simbólica palhoça de Obaluaiê. Enquanto os Ijis (Obaluaiê, Oxumaré e Nanã) se servem antes de todos, os orixás, em sua honra, com cantarias e danças, giram ao redor do banquete. Depois as filhas de santo passam a servir o público em porções individuais, embrulhadas em folha de



mamona, e cada um come tiquinho de cada comida, levada à boca com as mãos. Depois a folha de mamona que comportava a comida é devolvida.

Imagem 35 – Servindo o banquete na Palhoça do Olubajé



Fonte: Acervo Pessoal de Ingrid (2015)



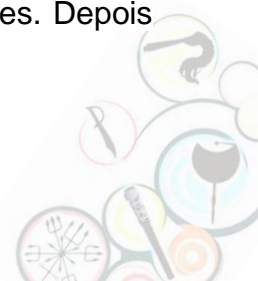
Imagem 36 – Gestos expressivos com as mãos



Fonte: Acervo Pessoal de Ingrid (2015)

Segundo comentam os filhos de Obaluaiê, o Ópanijé é a dança sagrada que representa as trajetórias dos humanos no planeta terra, até a sua passagem triunfal para o mundo dos mortos. Em círculo, os omorixás, em estado duplo com Obaluaiê, começam dançando juntos aos outros filhos que não se paramentaram. Os gestos manifestados nessa ocasião são dinâmicos, e as mãos são bem expressivas, como podemos ver, na imagem 36, partes dessa gestualidade.

Começa de novo com o deslocamento lateral sem se opor à gravidade, curvados em direção ao chão, assim executam os deslocamentos laterais, ora para direita, ora para esquerda, acompanhados pelos deslocamentos das mãos, que indicam a direção do deslocamento, com a palma da mão ora para cima, ora para baixo, como vimos na descrição da primeira parte do Xirê, na cena de Obaluaiê. Nesse mesmo embalo, a mão que virava e desvirava passa a apontar com o seu dedo indicador sobre a palma da outra mão; em seguida, o gesto de apontar continua, só que agora para o céu e para a terra, reafirmando o seu domínio sobre eles. Depois



toca a mão, o ouvido, o olho e a boca, expressando que nada acontece sem que ele escute, veja e em silêncio permanecerá.

Após esses gestos, Obaluaiê passa a curvar-se mais ainda próximo ao chão e passa a demonstrar sua ligação com a terra, faz então, um movimento de encolher e estender os braços em direção ao solo. Isso conforme a cantiga de saudação, expressa no quadro 37, que remete ao agradecimento e felicidade pela presença do orixá, como também ao reconhecimento e respeito à terra de que se desfruta muitos bens.

Quadro 37 – Cantiga de Saudação

<p style="text-align: center;"><b>Onilè wà</b>          (Ao Senhor da terra que está entre nós que cultuamos Orixá, agradecemos)  <b>Lèsé Òrisá</b>          (Felizes pelo Senhor da terra estar entre nós que cultuamos Orixá)  <b>Opé ire</b>          (Em sua pequena cabaça traz remédios para livrar-nos das doenças).  <b>Onilè wà /Lèsé Òrisá /Onilè wà</b>  <b>Kòlòbó</b>          (Adoramos a terra e a usamos com respeito)</p>
---

Fonte: Acervo Pessoal de Ingrid (2015)

Depois os gestos passam a dinamizar os braços embalados de um lado e outro, como se Obaluaiê estivesse remexendo a terra da qual ele é senhor, dançando ainda curvado para frente, como podemos ver na imagem 38. Além disso Obaluaiê faz um giro com um pé fixado ao chão, que se faz eixo, enquanto o outro pé marca três pisadas e termina com um salto. Esses gestos representam as andanças de Obaluaiê pelos quatro cantos do mundo, na procura do conhecimento para cura das doenças. Em seguida, lentamente dobra os joelhos, desce até o chão e descreve a sentença de todos, o gesto insinua Obaluaiê enterrando aquele que já está sem vida, segundo o Baba Locanku <sup>103</sup> do ilê Asse Ijinuilu Orossi, em Salvador. Depois, com

<sup>103</sup> Blog do Baba na página:

[http://videos.tol.pro.br/portal/video/vqInjnUBfsyk/Opanije%20\(dan%C3%A7a%20sagrada%20do%20Orix%C3%A1%20Obaluaye\)](http://videos.tol.pro.br/portal/video/vqInjnUBfsyk/Opanije%20(dan%C3%A7a%20sagrada%20do%20Orix%C3%A1%20Obaluaye))



seu Xaxará (objeto que traz a vida), levanta-se e triunfa sobre a verdade absoluta, recebendo e acolhendo a alma dos seus filhos, que agora sob o seu domínio conhecerá a vida pós morte. Assim encerra a dança deste grande Orixá respeitado pelos seus adeptos. Atotô!

Imagem 38 – Gesto de Remexer a Terra



Fonte: <http://ofensaaumbandanao.blogspot.com.br/2012/05/obaluayeomulu.html>

Podemos realçar que Obaluaiê, ao dançar, traz uma beleza que se constitui no grotesco, na desmedida, e no sentido de um corpo que conjuga alegria e dor. Vida e morte, cura e doença. A estética da dança remete a posturas que são narradas no mito, o omorixá cumpre papéis vividos nas narrativas, corpo curvado à terra, expressão de dores, de execução de cura, de cuidados com os mortos. São movimentos que seguem o plano médio-baixo com uma certa descontração no movimento, são movimentos lentos que em alguns momentos aceleram.

É um instante mágico que excita, uma dimensão intangível, invisível, imensurável, é uma estranheza que atrai, inflama, transtorna. Obaluaiê dançando possui o poder de afetar o que é visto, apreciado, possui então condição de ser sujeito



diante daquele que vê. Diante desse complexo simbólico que abarca as gestualidades de Obaluaiê no rito, inquietamo-nos e perguntamos o que o corpo simbólico desse orixá tem a dizer para pensar o corpo na Educação Física.

Ele traz uma gestualidade que subverte a nossa cultura, pois não é comum cultuar os mortos, que respeita e considera o passado legado dos ancestrais. Por isso aos olhos da cultura ocidental, Obaluaiê é um orixá terrível. Pensamos que olhar para Obaluaiê é acolher a morte como instante de vida. É acolher a morte como possibilidade de regenerar, de transformar, como impulso para emergir novas dimensões para esse corpo ser e estar, assim como foi a sua trajetória na floresta. Morrer para nascer de forma diferente, com novos olhares e sentidos.

Enquanto símbolo, a morte é o aspecto perecível e destrutível da existência. Chevalier (2015) revela também que ela é o indicativo daquilo que desaparece na evolução irreversível das coisas, por estar ligada à terra. Ela se aproxima dos ritos de passagem, no sentido de que toda iniciação atravessa uma fase de morte, antes de abrir o acesso a uma vida nova. Possui então o poder de regenerar. “Os místicos, de acordo com os médicos e psicólogos, notaram que em todo ser humano, em todos os seus níveis de existência, coexistem a morte e a vida, isto é, uma tensão entre duas forças contrárias. A morte em um nível é talvez condição de uma vida superior em outro nível... tem inúmeras significações. Libertadora das penas e preocupações, ela não é um fim em si, ela abre o acesso ao reino do espírito, à vida verdadeira” (CHEVALIER, 2015, p.622).

No Candomblé, a morte se imbui desse mesmo sentido, é algo que vai além da destruição do corpo, ela é reflexo de uma vida alienada e pautada, por exemplo, numa racionalidade tecnológica que impede a liberdade, a felicidade e embota a capacidade do homem de viver, fazendo com que haja a preponderância da morte sobre a vida e, assim, com o seu sentido ferido. Nos rituais de iniciação ao candomblé, a morte é vivida simbolicamente, como também vimos no Ipadê de Exu, é a sujeição, a vivência da dor, do sofrimento. A experiência estética em Obaluaiê permite-se trazer noções para o enfrentamento da morte em vida e para que, deste estado, a vida seja potencializada.

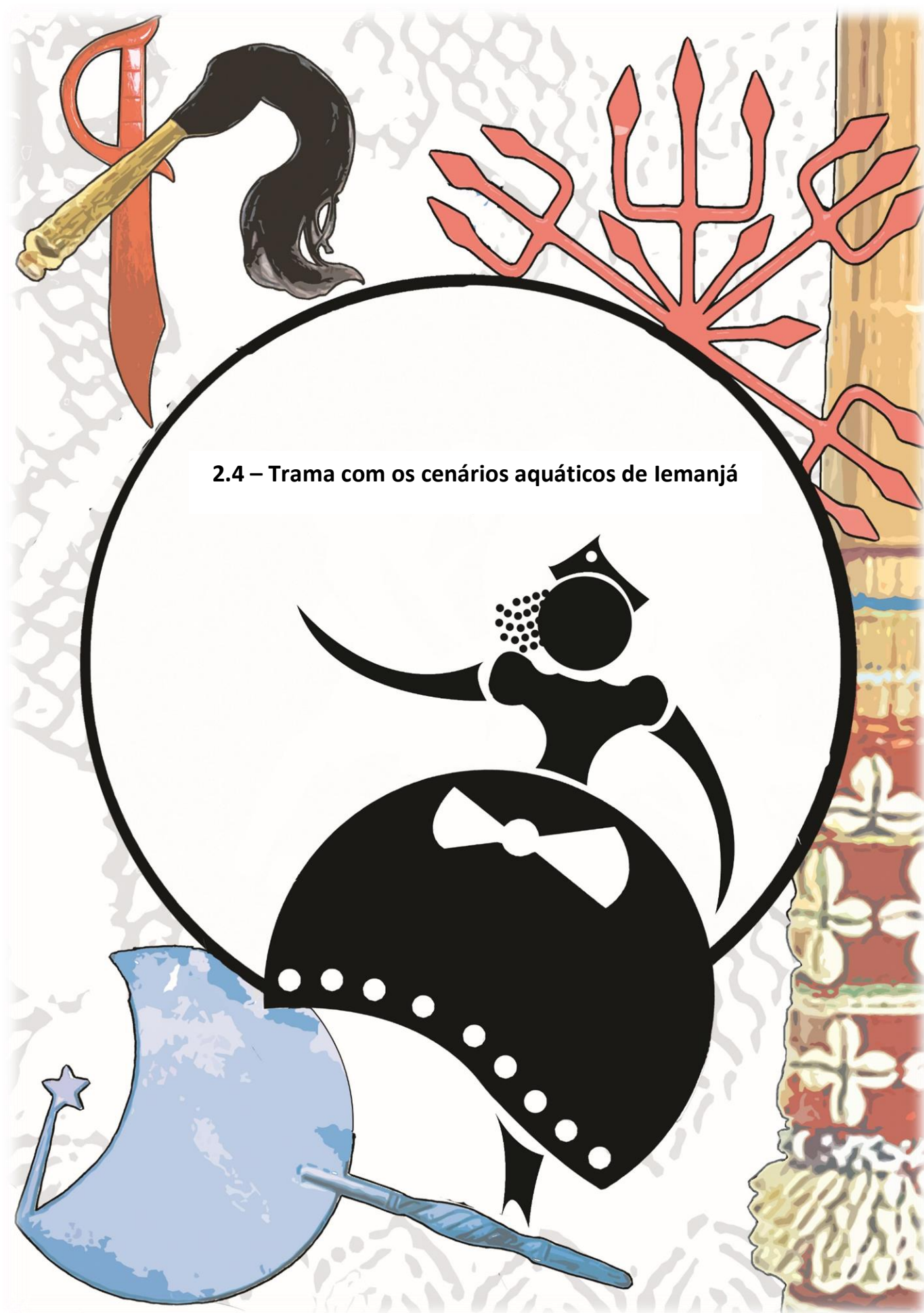


Então pensamos que viver a morte através das incorporações sucessivas das dores e da submissão, favorece ao aprofundamento do sujeito, alargando os limites. Em Andrieu (2008), encontramos argumentos que afirmam isso para o contexto das doenças, pois revelam que as enfermidades dão ao homem a consciência de sua existência. Obaluaiê, e tantos outros orixás que nos remetem aos processos de morte e aos novos sentidos que desencadeiam, aproxima-se de tantos contextos em que o corpo se submete a penitências, promessas, sacrifícios, dores. São aspectos constitutivos de tantas outras práticas religiosas e tantos instantes de vida. Por isso se faz importante dar um outro sentido para a morte na vida, pois nos faz pensar na morte como contingência de nós mesmos. Isso se confirma com a ideia de um filho de Obaluaiê, quando falava certa vez sobre a morte: “ela está sempre nos convidando e perguntando pelo sentido que estamos dando a nossa vida”. Pensamos então que o sentido de morte tem muito a nos dizer e pensar o corpo na Educação Física, quando esta despreza interações que desvaloriza esses processos.

Então pensamos que a dimensão estética e simbólica de Obaluaiê vem dar uma oportunidade de pensar a nossa própria condição, revelando-se então um outro sentido para a morte, como um acontecimento, um instante de vida. Eis que ajuda a romper essa noção cultural e ocidental para flertar outra maneira de ver a morte. Quem sabe se pensarmos na morte não ajude a pensar na vida. Essa que vai impulsionar novos valores, novas atitudes e novas conquistas. Caminha para outra maneira de pensar, agir e sentir!

Nas próximas páginas, contemplaremos o complexo simbólico de Iemanjá, que será tramado com o simbolismo da água. Odoiyá!





2.4 – Trama com os cenários aquáticos de lemanjá

Nesta trama, enaltecemos a deusa lemanjá, divindade das águas, rainha do mar, sereia, mãe generosa, vaidosa, dona das pedras e conchas marinhas, senhora dos mistérios das profundezas do oceano. No Ilê Axé Dajô Oba Ogodô, ela é muito respeitada e querida, como em qualquer outro terreiro, por ser considerada a mãe de todos os orixás. A senhora maternal que cuida das cabeças<sup>104</sup>, cuida do equilíbrio emocional, pois a sabedoria é sua dádiva. Reina sobre todas as águas do mundo, sendo uma divindade antiga, é deusa das primeiras águas, aquelas que são, conforme Mircea Eliade (1970, p. 165), “fons et origo, matrizes de todas as possibilidades de existência”.

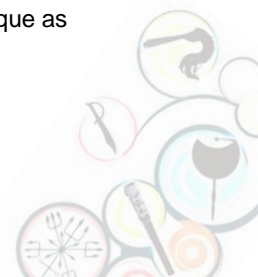
Para tramar com os fios inundados de água, recorreremos às cenas das festas das “lagbás” que aconteceram em novembro de 2015, e das “Águas de Oxalá”, em janeiro de 2016. Escolhemos as cenas em que os filhos já estavam enlaçados com seu duplo do orun, assim como costumam falar. Foram quatro filhas de lemanjá que se transformaram em algo outro, diferente do que é no cotidiano e assim vivem a metamorfose no transe. É um estado íntimo, intenso, profundo, em que as filhas se atualizam, tomam para si formas de sua própria natureza.

As cenas descritas aqui compreendem a segunda parte da festa, quando os orixás entram vestidos, paramentados com suas vestes litúrgicas. Depois do intervalo que se realizou com as vibrações do Zâंबरacatu, os olhares se focaram para a entrada das lagbás, Oxum, Oiá e lemanjá. Elas, que traziam mais brilho para a festa daquele dia. Os tambores do barracão vibram e dão sinal à entrada das rainhas. Em fila, vieram puxadas pela Iarobá da casa que, no caso, faz o papel da iaquequerê (mãe pequena). Os movimentos se fizeram lentos, pesados, mas solenes. Nas mãos, trazem buquês de flores e seus paramentos litúrgicos, os quais se põem também a dançar sob o canto “Ago, ago l`onã<sup>105</sup>. Assim vão se dispondo com realeza no salão, para aguardar a vez de dar o run junto aos tambores, viver a atualilização sagrada .

Primeiro Oxum traz a fertilidade no Ijexá, com seus gestos adocicados, toma seu banho, mostra sua beleza e encanta a todos com sua áurea dourada e cheia de

<sup>104</sup> No Candomblé, a cabeça é símbolo de individuação, é um cuidado com ela, pois é nela, por ela que as ligações com o Orun se manifestam.

<sup>105</sup> Canto que significa dá licença, dá licença.



axé. Depois Oiá, a dona dos ventos e tempestades, entra em cena e passa a expulsar com seus ventos todas as negatividades que não são bem vindas para aqueles que ali estão. Sua vigorosidade é notada sob muitos aplausos e gritos exaltados, saudando a mulher corajosa. “Eparrei!” Enquanto isso as lemanjás estão sentadas a espera de fazerem a sua performance no ritual.

Chegada a hora, elas se dispõem em círculo e juntamente com o Babalorixá, a Iyalaxé<sup>106</sup>, a Jibonan<sup>107</sup>, a Iarobá<sup>108</sup> e Ekedis se põem a viver as linguagens do canto, do ritmo e dos gestos. O babalorixá discursa sobre a mãe, rainha das águas, e saúda, dizendo da satisfação de recebê-la em casa e acolher a sua sabedoria, as suas bênçãos, o seu axé. Assim os tambores apontam para o sató<sup>109</sup> ou Jincá e, nesse ritmo, a performance se inicia. “Eruya!” “Odojá”<sup>110</sup>

Na imagem de número 39<sup>111</sup>, podemos perceber os sentidos das cantorias. Cumprimentam a rainha e revelam a satisfação e felicidade que sentem em recebê-la. Clamam pelas suas bênçãos e exaltam os banhos purificantes do rio<sup>112</sup>. Destacamos, na terceira cantoria, uma expressão que vale a pena interpretar. “A saúde não acaba com a cheia do rio, somente expande”, isso pode ser interpretado de maneira simples: que não importa o que aconteça, pois mesmo assim a sua natureza sobrepuja a dor, o sofrimento, e faz expansão com eles.

Nesse ritmo, o corpo expressa uma linguagem gestual inundada, como se flutuasse ou caminhasse dentro da água. São gestos suaves e sutis, ondulantes, um vai e vem aprazível, como se estivessem embalados pelas ondas brandas do mar. Todos usufruem dessa oscilação em posição de frente para o centro do círculo e num compasso de dois tempos, um passo é dado para dentro e outro para fora do círculo. Assim vão se deslocando lateralmente, contornando o círculo que ora se expande e

<sup>106</sup> Mãe do axé, a que distribui o axé da casa.

<sup>107</sup> Jibonan é aquela que dá caminho ao nascimento”, é a mãe ou pai /que cria e são responsáveis pela reclusão da iaô no roncó.

<sup>108</sup> É dela a função de zelar, acompanhar, dançar, cuidar dos apetrechos do Orixá da casa, além dos demais Orixás, dos filhos e até mesmo dos visitantes. Também cuida dos objetos pessoais do babalorixá.

<sup>109</sup> Um ritmo lento e compassado que revela as características de lemanjá, mas usa-se também em Oxumaré e Nanã cujo significado é a manifestação de algo sagrado.

<sup>110</sup> Saudações a lemanjá!

<sup>111</sup> <https://www.letras.mus.br/carlinhos-doxum/1375758/>

<sup>112</sup> Eles usam a expressão do rio porque na África o seu culto principal situava-se em [Abeokuta](#) no rio Ògùn.



ora se retrai. Que nem o mar! O movimento é contínuo de coordenação simultânea entre as pernas e os braços, que ficam arqueados na frente e simulam um alisamento nas superfícies das águas, mas também há quem diga que o gesto é de fiar, quando se trata da lemanjá Sabá, aquela considerada a fiandeira de algodão.

Imagem 39 – Cantoria da roda de lemanjá sob o ritmo do Sato ou Jincá

**1. Àwa ààbò a yò Yemonja  
Àwa ààbò a yò Yemonja**

Estamos protegidos, nossa satisfação é completa,  
lemanjá protege-nos e nos enche de satisfação. É lemanjá.

**2. Ìyààgbà ó dé iré sé a kî e Yemonja  
A koko pè ilé gbè a ó yó odò ó fí a sà Wè rè ó.**

**láaba ôdê irêxê a quié lémanja  
A cócò puê ilê bê a ôiô ôdôô fi axa. Ué ré ô.**

A velha mãe chegou fazendo-nos felizes, nos vos  
cumprimentamos lemanjá, a ti chamamos  
para abençoar a nossa casa e nos encher de satisfação,  
Usar o rio que escolhemos para nos banharmos,  
Pois o rio que escolhemos é o que usas para o seu banho.

**3. Ma rê rê Mara Bo Odo xa rê nã. Iya  
Ma rê rê Mara Bo Odo xa rê nã. O ni a ra ê  
Ma rê rê Mara Bo Odo xa rê nã**

Saúde não acaba com a cheia do rio somente expande Iya  
Saúde não acaba com a cheia do rio somente expande  
Senhora que conforta a humanidade  
Saúde não acaba com a cheia do rio somente expande

Fonte: <https://www.letras.mus.br/carlinhos-doxum/1376947/>

Ao observar a imagem 40, podemos sentir esse embalo, uma movimentação que flui e se repete constantemente, inalterável. Um balanço agradável e aprazível, que traz a sensação de eternidade que é bem característica da água. Em Chevalier (2015), encontramos uma interpretação que afirma esse sentido quando ele diz que o poder de cura, de purificação e rejuvenescimento conduz a eternidade.



Imagem 40 – Gestos flexíveis e malemolentes de lemanjá no ritmo Sato



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)

Segundo Augras (2008, p.157), a dança de lemanjá imita o movimento das ondas, “fala da fluidez, de distribuição, de germinação constantemente renovada”. Concordamos com Bárbara (2002), quando diz que a parte onde nasce o movimento é o coração, pois justifica o jeito maternal de agir quando às vezes acolhe com doçura, brandura. A postura toma forma arredondada e transmite mesmo uma ideia de acolhimento, de amparo, abrigo e proteção. Esse embalo aconchegante se repete ao longo de seis a sete entoadas.

Depois as lemanjás saem daquele molejo de guarida e passam a encontrar nos seus gestos a outra fisionomia da água, que normalmente esquecem de facultar, é a sua fase mais ameaçadora. No Ilu<sup>113</sup>, as lemanjás tomam em seus gestos uma dinamicidade maior e, com a cantoria apresentada na imagem 41, elas se afirmam como filhas, revelando que a senhora da existência é a sua mãezinha. Nessa vibração entoada, ainda de frente para o centro do círculo, as lemanjás embalam os braços numa nova postura, as mãos espalmadas para cima fazem um gingado como se

113 Nos termos da língua Yoruba significando "tambor". É um ritmo rápido e de cadência marcada atribuído a lemanjá entre outros orixás, que significa lamento. É percutido por aquidavis.  
<https://www.letas.mus.br/carlinhos-doxum/1375758/>



estivesse movimentando a superfície das águas, apresentando as possibilidades turbulentas. Um braço e outro alternam os movimentos de baixar e levantar, em conformidade com o pé direito, que ora marca o passo dentro da roda e ora fora da roda. Assim lemanjá continua se deslocando e, lateralmente, vai contornando o círculo que agora parece estar mais fervoroso.

Imagem 41 – Cantoria da roda de lemanjá sob o ritmo do Ilu

**A kí rí dò ó ki olùwa odò e ìyá kékeré**  
**A kí rí dò ki olùwa odò e ìyá kékeré**  
**Àwa jé omon àwa je omon, ìyá kékeré**  
**A kí rí dò ki olùwa odò e ìyá kékeré**  
**Àwa jé omon àwa je omon, ìyá kékeré**

**Aquiridô ô qui oluua ôdô é iá quêquêrê**  
**Aquiridô qui oluua ôdô é iá quêquêrê**  
**Auájé óman auájé óman iá quêquêrê**  
**Aquiridô qui oluua ôdô é iá quêquêrê**  
**Auájé óman auájé óman iá quêquêrê**

Nós a cumprimentamos vendo no rio aquela que é a  
 Senhora do rio (da existência), é a mãezinha  
 Nós a cumprimentamos vendo no rio aquela que é a  
 Senhora do rio (da existência), é a mãezinha  
 Nós somos seus filhos, nós somos seus filhos, ela é a mãezinha  
 Nós a cumprimentamos vendo no rio aquela que é a  
 Senhora do rio (da existência), é a mãezinha  
 Nós somos seus filhos, nós somos seus filhos, ela é a mãezinha.

Fonte: <https://www.letras.mus.br/carlinhos-doxum/1376947/>

À medida que o círculo gira, a sensação vai revelando a exuberância das ondas que agora se entusiasmam. Mas quando se entoa a expressão “*Auájé óman auájé óman*”<sup>114</sup>, as filhas marcam o pé direito no chão três vezes e depois giram pelas costas, agachando-se e balançando os braços à frente como se estivesse querendo alcançar a parte mais profunda da água. Esse giro agachado se dá quando entoam o “*lyá kêkêrê*”<sup>115</sup>, ora o giro se faz pela esquerda, ora se faz pela direita como podemos ver na imagem 42. Pensamos que esse movimento realça o aspecto agitado das ondas.

<sup>114</sup> Nós somos seus filhos, nós somos seus filhos, ela é a mãezinha.

<sup>115</sup> É a mãezinha.



O que era brandura insinuando benevolência<sup>116</sup> no início da performance vira fervor, bravura, apresentando o seu aspecto sombrio. Representa o recolhimento de seus filhos de volta aos braços com a morte. Pois o mar, além de fonte de vida e riqueza, também se permite morrer.

Imagem 42 – Gestos mais fervorosos no ilu de lemanjá



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)

Depois que as lemanjás revelam e vivem o tempo, espaço outro com as imagens de um mar agitado e vertiginoso. Elas vivem uma gestualidade que corresponde ao seu ofício de cuidar das cabeças. Nesse ilu, as lemanjás dançam sob muitos giros. Nessa dinâmica, vão descendo como se pegasse algo das profundezas e depois colocasse sobre a parte frontal da cabeça. Na cultura lorubá, a cabeça é a parte mais vital do corpo humano e, por isso, os candomblecistas demonstram o cuidado com ela, sede da individualidade. No Candomblé, lemanjá é considerada a Iyá Ori,

<sup>116</sup> Benevolente quando se faz doadora da vida, pois detém toda vida primordial.



Mãe das cabeças. Segundo o Babá Melque, é ela que nos concede a sabedoria, o equilíbrio das emoções perante as contradições da vida.

É o que podemos ver também nos últimos gestos de lemanjá antes de sair do salão. Sob o ritmo da Vamunha<sup>117</sup>, as lemanjás dançam como se estivessem nadando, ainda desenhando o círculo em deslocamento lateral. Apoiando-se em um pé, movimentam-se fazendo com o outro o contratempo, um movimento miudinho que se associa com a passagem dos braços alternados com os punhos fechados na altura do rosto, como podemos ver na imagem 43. Ao interpretar a cantoria apresentada na imagem 44<sup>118</sup>, pensamos que esse gesto compreende a lemanjá salvando os seus filhos, conduzindo para as suas profundezas. Parece algo contraditório, mas ela conduz para a morte criadora. Os sujeitos são levados à imersão para, de lá, saírem transformados. E por isso eles cumprimentam o “rio”<sup>119</sup>, que no caso tem o sentido de ser mar, água.

Imagem 43 – Gestos mais fervorosos no Vamunha de lemanjá



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)

<sup>117</sup> Toque que serve para a saída e recolhimento dos filhos de orixás

<sup>118</sup> <https://www.letas.mus.br/carlinhos-doxum/1375758/>

<sup>119</sup> Eles usam a expressão do rio porque na África o seu culto principal situava-se em [Abeokuta](#) no rio Ògùn.

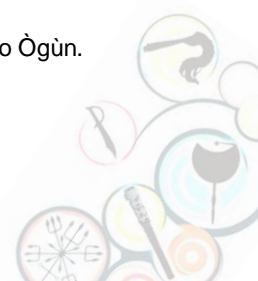


Imagem 44 – Canto mais fervorosos da Vamunha

**E ntó òun gbà ará ní tó nàà dò jé odò k'awa  
E ntó, ní tó ààyò nàà dò jé odò k'awa, e ntó,  
Ni tó ààyò nàà dò jé odò k'awa, e ntó.**

**É untó ôumbará nitó nandôjé ôdô cáuá  
É untó nitó aiô nandôjé ôdô cauá é untó  
Nitó aiô nandôjé ôdô cáuá é untó.**

Ela conduz, ela salva (resgata) os corpos e guia no rio,  
É ao rio que nós cumprimentamos, ela conduz, nossa guia  
Favorita, é ao rio que nós cumprimentamos, ela guia, é a  
Nossa condutora favorita no rio, á ao rio que nós  
Cumprimentamos.

Fonte: <https://www.letras.mus.br/carlinhos-doxum/1376947/>

Quando buscamos o simbolismo da Água em Chevalier (2015), encontramos vários significados, dos quais ele aponta três temas dominantes: fonte de vida, meio de purificação, centro de degenerescência.

As águas, massa indiferenciada, representando a infinidade dos possíveis, contêm todo o virtual, todo o informal, o germe dos germes, todas as promessas de desenvolvimento, mas também todas as ameaças de reabsorção. Mergulhar nas águas, para delas sair sem se dissolver totalmente, salvo por uma morte simbólica, é retornar as origens, carregar-se de novo num imenso reservatório de energia e nele beber uma força nova: fase passageira de regressão e desintegração, condicionando uma fase progressiva de reintegração e regenerescência. (CHEVALIER, 2015, p.15)

Neste sentido, percebemos, nas gestualidades expressas por Iemanjá, uma poética de movimento que corresponde bem a esses atributos aquáticos. Iemanjá acompanha todos os rituais, pois todos sugerem a volta às origens e o renascimento. Então não há como não atribuir à mãe das águas a formação da individualidade. Os sujeitos quando vivem seus símbolos e mitos, mergulham nessas possibilidades de expansão, vivem a dissolução de suas formas e reintegram-se de modo indiferenciado, como Eliade (2013) apontou.

Nesses instantes, os sujeitos que se envolvem e se misturam com essa simbólica desabrocham a vida sensível do corpo, imagens e símbolos se dinamizam e



fazem alcançar tempo outro, espaço outro, sentidos conectados às águas, aos peixes, às conchas, às cores, aos ritmos, aos sons e cheiros. Vislumbramos que o mergulho nesse mar é entregar-se a essas paisagens aquáticas, é experimentar no corpo uma metamorfose, regeneração, que toma força e formas novas e sobrevive, transmutante! Podemos retratar aqui o registro das sensações da laô Omi seun, filha de lemanjá, que, no processo de iniciação na religiosidade, expressou com sensibilidade a sua metamorfose diante da vivência com os símbolos e tempos míticos do seu orixá.

Louvo nessa hora, o instante que me encontro entregue aos desfrutes de teus espaços e tempos que não é mais o aqui e o agora, e é também. Louvo as sensações que ora me encantam, me enfeitam e me arrebatam. Louvo esse estado que comigo frui. É um afago à minha existência. No embaraço de nossas confluências, encontro os espetáculos das margens de suas praias. Um vai e vem que se assemelha aos ritmos do universo, aos nossos próprios ritmos. Recuos e avanços, afastamentos e aproximações, retrocessos, progresso, perdas e ganhos. Nesse ir e vir reconheço a profundidade de mim mesmo. As perdas são ganhos, retroceder é entrar em processo de progressão, recuar não significa covardia, mas é um despertar de forças para evoluir. Perdendo e ganhando. Vou perdendo as coisas que em mim insistem em se fixar, ganho com isso o direito de mudar. Vou perdendo o hábito de se extremar e vou ganhando pulsões para os opostos abraçar. Vou perdendo os valores encarceradores, ganhando a capacidade de liberar-se.

Derrubo com bravura os muros que impedem a comunicação com o mundo que carrego em mim. Encontro então a capacidade de ser eu mesmo. Majestosa! Soberana Rainha! A nobreza de tuas formas me encoraja, me apresa para enfrentar os medos e assim ganho segurança! Forte, imponente, solene. Fruto da sua nobreza e excelência. És transgressora em mim, atravessa-me sem pedir licença, desacomoda sem incomodar! Nina meu coração, afugenta meus pulmões, tira-me o fôlego, sussurra em meus ouvidos em presságios, roça nos meus olhos a tua brisa, embriaga-me com teus cheiros e lava-me em tuas águas purificantes. Mexe comigo de fato! Faz novas acomodações!

Sou grata a tua brandura, mas as tuas torrentes vertiginosas não escapam ao meu esplendor, louvo! Louvo porque já posso e consigo acolher as turbulências de tuas ondas. Me envolvo, fico de pé a cabeça, chacoalhada, perco o chão, mas ganho sabedoria nisso e assim vivo em expansão. Grata por misturar-se comigo e permitir que seja quem nem tu. Rainha do meu viver! (Omi Seun, Registro da Sensações, 2015)

Segundo Augras (2009), uma das funções essenciais de lemanjá consiste em propiciar a passagem entre potencialidades e realização. Foi fácil conferir a função ritual das águas com o relato da filha de lemanjá, demonstra de fato a capacidade da regeneração que a água possui. A regressão vivida na iniciação tem esse aspecto de



viver uma morte que é criadora, como vimos na gestualidade com que Iemanjá conduz seus filhos para a profundidade, para de lá trazê-los para as margens cheios de força, vivacidade.

Em Eliade (2013), encontramos explicações para essa tal morte criadora. Ele destaca a existência de vários mitos que revelam a existência de um Deus que desapareceu da terra porque foi morto pelos homens e assim algo de muita importância para existência humana surge em decorrência de sua morte. Revela ainda que a morfologia dessas divindades é extremamente rica e seus mitos são numerosos pelas várias culturas no mundo. Para ele, as imagens dessa divindade assassinada não foram esquecidas, elas estão no próprio corpo do homem. A morte da divindade modifica radicalmente o modo de ser do homem.

Vimos que a morte desse Deus devorador inspira muitos enredos de rituais iniciatórios. Em Chevalier (2015, p.116), por exemplo, encontramos exemplos desse mito, na Polinésia, na Lapônia e na África. Destaca então esse Deus como sendo um monstro marinho, mas retrata-o como baleia. Esse autor revela que os mitos que retratam esse simbolismo são análogos ao mito de Jonas, contemplado na Índia onde o Deus é Vixenu. Metamorfoseado em peixe, é ele quem guia a arca sobre a água do dilúvio. “No mito de Jonas, a própria baleia é a arca: a entrada de Jonas dentro da baleia é a entrada no período da obscuridade, intermediário entre duas modalidades da existência. Jonas no ventre da baleia é a morte iniciática. A saída de Jonas é a ressurreição, o novo nascimento...” Buscamos em Chevalier (2015), o que a baleia representa nas simbologias e assim encontramos sentidos que correspondem bem aos sentidos dados a Iemanjá. O autor destaca que a baleia é símbolo do tesouro escondido ou, às vezes, também da desgraça ameaçadora. A baleia contém sempre em si a polivalência do desconhecido e do interior invisível. É o centro de todos os opostos que podem vir a existir... comparando também a conjunção do mundo do alto e o mundo de baixo, o céu e a terra. O sujeito, então submetido ao interior da baleia, desorganiza-se e organiza-se acolhendo esses opostos os quais teimam em dispersá-los.



Não é comum ouvir falar dessa baleia no Candomblé, acreditamos que essa imagem participa do processo iniciatório quando se sabe que entrar no roncó<sup>120</sup> é entrar no útero da mãe primordial, a fêmea, a caverna. Será o ventre dessa mesma baleia? Será a baleia a própria lemanjá, já que acompanha todos os rituais, por sugerir justamente a volta às origens e o nascimento? Contam os mitos que todos os demais deuses teriam saído das entranhas de lemanjá e de seus seios rasgados saíram os rios. Na cerimônia do bori, por exemplo, ela preside à formação da individualidade, que, como aprendemos, está na cabeça (*Ori*), “mãe da cabeça”. Por isso que quando ela dança também faz o gesto de colocar a mão na testa, expressando que ela é suporte da criação da individualidade. Senhora então das origens!

No ritual de iniciação vivido no Candomblé se traz o simbolismo da escuridão misteriosa do útero, em cujo ventre o sujeito se transforma. A entrada no seu ventre é análoga à descida ao submundo, o local para onde o sujeito precisa retornar para que ali se opere a reconstrução de suas formas e saia de lá num estado revivificado. É comum ouvir, nos discursos do terreiro, sobre a capacidade de morrer e renascer, confirmando esse sentido de morte criadora.

Além desse símbolo do ventre, do útero, da mãe terra, lemanjá carrega em seus trajas, em suas vestes outras simbólicas, os peixes, conchas, as pérolas, cavalos marinhos e estrelas do mar. Cada lemanjá carrega simbólicas diferentes, pois os objetos sagrados retratam a qualidade do orixá, a sua ligação mitológica e a sua função cósmica. No terreiro, fala-se da existência de sete qualidades de lemanjás, apresentando arquétipos similares umas às outras, mas existem pequenas diferenças às quais não podemos ter acesso ainda.

Mas todos esses símbolos possuem sentidos que são aproximados uns dos outros. Todos evocam a água, fecundidade, regeneração. O peixe, por exemplo, esbarra nos mesmos sentidos que trouxemos anteriormente, restauração cíclica. Em Chevalier (2015), o peixe é também símbolo de vida e de fecundidade, em função de sua prodigiosa faculdade de reprodução e do número infinito de suas ovas. Assim também assume lemanjá essa característica de ser fecunda e cheia de filhos. No oriente, os peixes são símbolo de união. Para os indo-europeus, é símbolo de

---

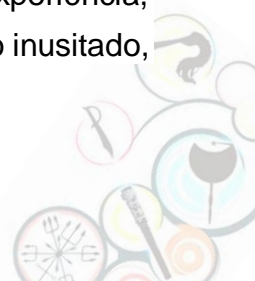
<sup>120</sup> Quarto sagrado onde o iaô fica durante a obrigação e é considerado um útero.



sabedoria. Nas religiões sírias, ele é atributo das Deusas do amor. Na China, é símbolo de sorte. No cristianismo, ele é alusivo ao batismo: nascido da água do batismo, o cristão é comparável a um peixinho, a imagem do próprio Cristo. Na astrologia, eles simbolizam o psiquismo, esse mundo interior, onde se faz comunicação com o deus e com o diabo. A trama profunda da natureza do indivíduo de Peixes é feita de uma extrema plasticidade psíquica. Em seu mundo interior, onde os laços são desatados, as forças de coesão apagadas e as formas explodidas, reina um impressionismo que favorece a permeabilidade; o abandono, a dilatação, a inflação emotiva, através dos quais o ser transborda além de si mesmo para se confundir com a consciência de um valor que o ultrapassa, o engloba, assimilando-o a uma condição mais geral (CHEVALIER, 2015, p.705) O que é correspondente ao que tratamos sobre o simbolismo da baleia.

Se formos buscar, o simbolismo das conchas também traz o sentido de fecundidade, de transformação. Ela tem características que lembram o órgão sexual feminino e então suscita o duplo aspecto, erótico e fecundante. Na China, é fácil passar as noções de prosperidade, sorte. Para os Maias, a concha simboliza o mundo subterrâneo e o reino dos mortos. Também está ligada à imagem das fases da lua, nascimento, morte, renascimento. Já a pérola é um símbolo lunar, ligado à água e a mulher, um triplo simbolismo do qual derivam todas as propriedades mágicas da pérola: medicinais, ginecológicas, funerárias. Como Eliade (1991) mostra, as suas significações são constantes e assim universais. Chevalier destaca que ela é símbolo essencial da criatividade feminina.

Com esse mergulho nas águas do mar de Iemanjá, envolvidos com os peixes, conchas, pérolas, movimentamos pensamentos que nos levaram a imaginar aspectos que proporcionam o equilíbrio e o crescimento do indivíduo. Pensamos que se confundir com elas é se envolver com os aspectos sombrios, e nesse enfrentamento encontra-se a possibilidade de compensar as atitudes unilaterais, equilibrar os opostos. Realiza-se, nessa mistura então, a função do símbolo que é atrair a atenção da pessoa para uma outra posição, outros usos do corpo no sentido de desfrutar do potencial regenerativo, criativo. É fato que as funções simbólicas tratadas em Chevalier (2015) correspondem às funções dos símbolos vividos nessa experiência, eles se expressam e convidam a um aprofundamento, chamam para viver o inusitado,



o desconhecido, exercitam o pressentimento, requer a atenção para as sensações, e assim os sujeitos vão se recriando emocionalmente, aguçando a sua sensibilidade, intuição.

Neste cenário, aprendemos que o corpo necessita assumir sua forma aquática, voltar a passar por esse ventre para assim dinamizar travessias, paisagens, afetividades, silêncios, que nem sempre são confortáveis, mas que liberam a capacidade de usufruir de saberes necessários para enfrentar o mundo, das boas vibrações fecundas, criativas. O que parece ser o papel simbólico da água, da lemanjá, pois possui essa relação especial com os saberes profundos fecundos, criativos e potencializadores das alterações necessárias em nós. Se metamorfosear com a água é aprender a escutar a nossa voz interior, entrar em contato com nossas verdades pessoais e termos sabedoria para sentir o pulsar do universo. Recorro aqui à música de Chico Buarque, que se faz emblemática para terminar esse texto, cujo mar é inspiração e fonte da própria existência do sujeito. As águas sabem quem somos nós, conhece-nos, porque nós também somos ela.

Brisa do mar, confidente do meu coração  
Me sinto capaz de uma nova ilusão  
Que também passará,  
Como ondas na beira de um cais  
Juras, Promessas, Canções  
Mas por onde andarás  
Para ser feliz não há uma lei  
Não há, porém, sempre é bom  
Viver a vida atento ao que diz  
No fundo do peito o seu coração  
E saber entender  
Os segredos que ele ensinar  
Mensagens sutis  
Como a brisa do mar.  
CHICO BUARQUE





2.5 – Trama com os cenários do ar em Oiá

Com Oiá, trazemos os ventos para tramar. Trazemos sua energia impetuosa, sua dinâmica anárquica, sua liberdade e tempestade. Embora seja considerada rainha dos ventos, os mitos revelam claramente a sua dupla origem, da água e do fogo. Segundo Augras (2008), é o que a torna símbolo de união de forças opostas. Antes de descrever sua performance no ritual, vamos buscar o simbolismo do ar, para ilustrar melhor sua atuação no salão, o que é bem característico desse elemento.

Chevalier (2015, p. 68) revela que o ar é simbolicamente associado ao vento, ao sopro. Representa o mundo sutil intermediário do céu e a terra, o mundo da expansão. “O ar é o meio próprio da luz, do alçar voo, do perfume, da cor, das vibrações interplanetárias: é a via de comunicação entre o céu e terra”. Diz que, por ser transparente, sonoro e móvel, possui em si uma impressão íntima de alívio, abrandamento. Esse ar do qual se fala vem em forma de leveza, ligeireza, ao mesmo tempo de severidade, densidade.

Os tambores tocam o *Aguerê*<sup>121</sup> e Oiá traz essa ventania que assume ao mesmo tempo os dois contrários. Movimentos leves e fluídos que nem borboleta, e movimentos tempestivos, valentes que nem búfalo, características peculiares de uma guerreira austera, ríspida, ágil e tênue. Uma combatente transmutante. Quando está no foco, em meio ao barracão, sua performance começa junto aos tambores. E no ritmo do *Aguerê*, movimenta-se em linha horizontal, ora se aproxima e ora se distancia dos atabaques como que quisesse estabelecer sintonia. No momento da aproximação, seus pés parecem nem tocar o chão, ligeiro, estabelece com a terra uma comunicação enérgica e cheia de contra-tempos. Ora o pé abre-se à direita e ora à esquerda, isso em correspondência com os braços que se estendem acima da altura do rosto, e num gesto sacudido de abanar, já começa a espalhar o vento assim. Quando se distancia dos atabaques, o braço desce na lateral em correspondência com a passada que torna, de um lado e outro, é um movimento sensualizado nessa volta, bem como age para seduzir os seus amantes. Na imagem 45, podemos ver esse gesto sagaz e possante.

---

<sup>121</sup> Ritmo próprio



Imagem 45 – Gestos de Oiá no Ilu

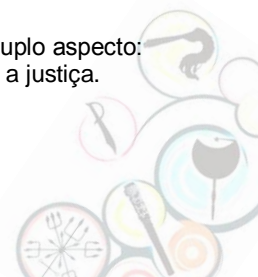


Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)

É assim que Oiá se expressa, que nem o ar, traz uma sonoridade forte, com movimentações variadas e em todas as direções vai abrandando os pesos, causando o alívio e organizando novas vibrações. Sua energia reverbera em todos e parece que todos se misturam a ela. Tudo se expande e se cruza! Nessa exaltação, cantam-se versos que anunciam o seu valor imperial, sua atitude impetuosa de assumir o comando, a liderança. Podemos ver, na imagem 45, que os versos exaltam a mulher que está no topo. Essa posição se refere aos atributos que tem, os poderes que adquiriu de seus amantes e assim lhe põe neste lugar, no auge, como podemos entender com o mito.

De acordo com o mito contado por Prandi (2011), Oiá usava seus encantos e sedução para adquirir poder, por isso teve inúmeros relacionamentos. Com Ogum, adquiriu o direito de usar a espada<sup>122</sup> em sua defesa e dos demais. Com Oxaguiã, adquiriu o direito de usar o escudo, para proteger-se dos inimigos. Com Exu, adquiriu o direito de usar o poder do fogo e da magia, podia se transformar em quaisquer coisas para alcançar os seus desejos, em borboleta, coral, elefante, búfalo, etc. Com Oxóssi, adquiriu o saber da caça, com Logun Edé, adquiriu o direito de pesca, com Obaluaiê ganhou o reino dos mortos e podia assim conduzir os eguns para o orun. E com Xangô,

<sup>122</sup> Segundo Chevalier (2015, p. 392), a espada é símbolo de bravura, poderio. “O poderio tem um duplo aspecto: o destruidor, contra a injustiça, a maleficência e a ignorância e o construtor, pois estabelece a paz e a justiça.



não foi diferente, apesar de ter se apaixonado e passado a viver com ele a vida toda. Mas mesmo assim aprendeu o poder do encantamento, o posto da Justiça e o domínio dos raios<sup>123</sup>.

Esse mito, revela a capacidade de Oiá em se metamorfosear, de se envolver com tantos corpos e deles adquirir atributos, faz-nos pensar no que Merleau-Ponty revela sobre o corpo em relação aos outros e ao mundo. Da abertura que o corpo é capaz de fazer para novas dimensões de ser, quando em experiência com os outros. Ou seja, a ideia de que seu corpo pode comportar segmentos extraídos dos outros assim como sua substância poderá se transferir para eles. “O homem é espelho para o homem”. Em *O visível e o invisível* este autor afirma: “Nós nos colocamos tal como o homem natural, em nós e nas coisas, em nós e no outro, no ponto onde, por uma espécie de quiasma, tornamo-nos os outros e tornamo-nos o mundo” (MERLEAU-PONTY, 2014, p.157).

Essa capacidade de ser homem natural nos convence que, ao entrelaçar os corpos com os outros e o mundo nas experiências que faz, há trocas, dinâmicas, travessias que nos levam a mudanças inacabadas. Segundo Nóbrega (2010), os estudos da percepção apresentados por Merleau-ponty exalta que a experiência humana é culturalmente incorporada, colocando em cheque o conceito mentalista da representação e enfatizando a compreensão interpretativa do conhecimento. Consideramos então que o envolvimento de Oiá com tantos corpos diferentes, com tantas ações corporais, permitiram novas organizações no corpo que se realizaram numa lógica recursiva. Oiá, quando agia com seus tantos amantes, afetava e era afetada por eles e nessa dinâmica de afetação havia uma circularidade entre um e outro, ocorrendo trocas, ocorrendo aprendizagens, aumentando o poder do corpo de se expressar. Então Oiá se faz sempre diferente, com essas novas interpretações que realiza com os outros e as coisas desses outros. Com esse mito, podemos entender mais do que é esse ar, esse invisível que permite tantas dinâmicas e que são da dimensão do invisível, do sentir.

Vislumbramos que os sentidos dos cantos, na imagem 46, exaltam os domínios que Oiá possui e que usa em favor de si e daqueles filhos que protege e guia. No ritmo

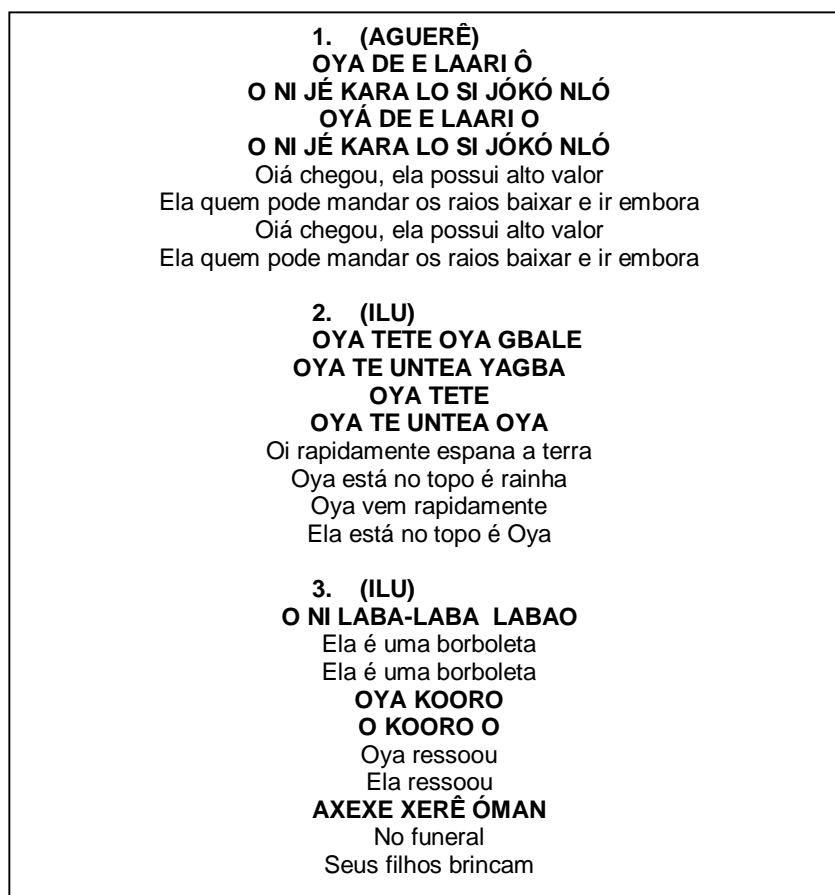
---

<sup>123</sup> Segundo Chevalier (2015), possui a capacidade de sacralizar tudo o que for tocado. Assim como outros símbolos têm sua dimensão dual, têm poder criador e destruidor.



do Aguerê, por exemplo, percebe-se o realce para o domínio dos raios, no “Ilu” realça o domínio dos mortos quando possui a capacidade de espanar, afastar conduzir para o Orun. No outro Ilu, ela assume a imagem da “laba- laba”<sup>124</sup>, vive o tempo mítico em sua forma colérica, ressonante, a forma de búfalo, e expressa o ritual do axexê.

Imagem 46 – Cantos de Oiá

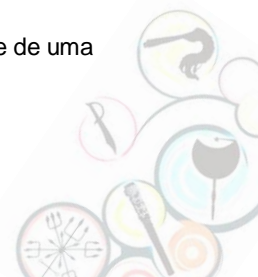


Fonte: <https://www.letras.mus.br/carlinhos-doxum/1376947/>

O “Laba laba” refere-se à capacidade que Oiá tem de se transformar, criar-se em várias faces, metamorfosear-se. Destaca Chevalier (2015) que a borboleta<sup>125</sup> é símbolo da alma, para muitas culturas, a crisálida, por exemplo, é o ovo que tem a

<sup>124</sup> Ela é borboleta.

<sup>125</sup> No Japão, elas são consideradas espíritos viajantes: sua presença anuncia uma visita ou a morte de uma pessoa próxima.



potencialidade do ser e a borboleta destaca ainda que o casulo é o seu túmulo, de onde sai a sua alma que voa sob a forma de uma borboleta.

Quando se entoa esse Ilu, Oiá passa a voar feito borboleta e em círculo passa a voar. O centro do círculo volta a ser a referência e não mais os tambores. Então com os mesmos movimentos dos pés, Oiá apenas apoia as suas mãos em punho fechado na região lombar e logo seus braços se transformam em asas, que se movimentam para alçar voos. Podemos ver, na imagem 47, esse gesto delicado e leve de Oiá. Essa potência de se transformar aprendeu com Exu e aprimorou para seu uso. Em Prandi (2001), encontramos um mito que revela Exu lhe chamando atenção para os seus sentidos, disse ele que quando se sentisse ameaçado se transmutasse para essa forma, pois assim o risco de ser ofendido diminuiria, já que a borboleta é inofensiva.

Imagem 47 – Gestos do ilu Laba Laba



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)



Depois de voar com leveza, ela passa a tomar outra forma. Oiá ainda dançando em círculo, sob as entoadas do “OYA KOORO, KOORO O”, coloca sua pele de búfalo com a mesma alegria nos pés. Os gestos dos braços já passam para outra linguagem. O que era asa de borboleta passa a ser seus próprios braços, simulando o colocar de pulseiras, mas na verdade coloca a pele de búfalo<sup>126</sup>, como podemos ver esse gesto na imagem 48.

Imagem 48 – Gestos do ilu Oya Kooro



Fonte: Acervo pessoal de Ingrid (2015)

Contam em um mito, que Ogum certa vez flagrou Oiá retirando sua pele de búfalo na mata, sem saber que estava sendo observada, escondeu sua pele por lá e saiu. Ogum roubou a pele e passou a persegui-la, implorando o seu amor. Ela resistiu, mas acabou cedendo e foi viver com Ogum fazendo então a ele algumas exigências.

<sup>126</sup> De acordo com Chevalier (2015), o búfalo é a face mais pesada, rústica e selvagem do boi que em muitas culturas é sagrado, retratado também como a divindade da morte pelo hindu.



Ninguém poderia referir-se a ela fazendo qualquer alusão a seu lado animal. Ele ouviu os apelos e expôs a todos da família a exigência para que não houvesse conflitos. As outras mulheres de Ogum, enciumadas, descobrem a pele de Oiá e passam a cantarolar coisas referentes ao animal. Oiá, em um certo dia, achou sua própria pele e então vestiu e assim ressoou, virou o búfalo e saiu com bravura, dando chifradas em todas que tentaram lhe humilhar. O búfalo poupou seus nove filhos apenas. Oiá depois deu-lhes um par de chifres para que, quando estivessem em perigo, esfregassem, pois ela onde estivesse, viria rápida como um raio em socorro deles (PRANDI, 2001).

Essa linguagem expressiva que é capaz de sensação, de criação transborda um certo fascínio. Oiá chega com seu Ilá<sup>127</sup>, “Eparreeeee!” A pele se abre e o entusiasmo se manifesta. Ela traz em si tanta potência que logo é perceptível a euforia. Quando Oiá entra no salão parece que as cores ficam mais acesas, o som fica mais evidente, as vibrações se potencializam e todo o salão se exalta. E assim os seus apreciadores se misturam com ela e daí se realiza as desacomodações e novas acomodações, tanto entre o filho e o seu duplo, quanto deste duplo com os apreciadores. Uma experiência estética que mergulha nos sujeitos, dinamiza as coisas que carrega em si, desfruta dos saberes incorporados e reconstrói-se.

Oiá possui a capacidade expressiva alargada, além de borboleta pode ser búfalo, e tantas coisas que quiser. É perceptível a exibição e acolhimento do paradoxo, inacabamento e da reversibilidade dos sentidos. Isso nos revela que devemos abrir, ampliar os infinitos olhares possíveis sobre a realidade. Pois a experiência estética com Oiá nos ensina que devemos considerar o sensível, o contraditório, recorrer aos sentidos, as pulsões que nosso corpo carrega, “a sentinela que se mantém silenciosamente sob as minhas palavras e os meus atos” (MERLEAU-PONTY Apud Nóbrega, 2010, p.91).

Neste próximo capítulo, vamos então realçar o que estas tramas estéticas e simbólicas da cultura do Candomblé colaboram para pensar o corpo na Educação Física de outra forma

---

<sup>127</sup> Voz do Orixá





### **CAPITULO III**

## **ILUMINAÇÕES NAS TRAMAS DO CORPO SAGRADO PARA DAR A VER NA EDUCAÇÃO FÍSICA**

Até onde conseguimos discernir, o único propósito da existência humana é acender uma luz na escuridão da mera existência.

Carl Jung



### 3.1. Um corpo sagrado a iluminar... autorizado!

Desde o início da pesquisa a motivação se afluava no sentido de se fazer sensível às ressonâncias simbólicas que emergiam no processo do estudo, apontando direções para que as reflexões fossem construindo as tramas da dissertação. Então, neste capítulo, deixamo-nos conduzir pelas vibrações simbólicas e tomamos a luz da vela como símbolo para que pudéssemos iluminar outros aspectos do corpo na Educação Física e assim permitir que se revelem novos usos para as práticas corporais. O simbolismo da vela está ligado ao da chama e, segundo Novalis apud Chevalier (2015, p. 934), na chama de uma candeia, todas as forças da natureza estão ativas. “A cera, a mecha, o fogo, o ar que se unem na chama ardente, móvel, colorida, são eles próprios uma síntese de todos os elementos da natureza”. Consideram então como o símbolo da individuação<sup>128</sup> ao cabo da vida.

Pensamos então que a significação desta imagem corresponde ao que desejamos tratar neste capítulo, quando ansiamos dar a ver, a partir do que a iluminação desta chama permite, a dimensão que guardamos em nós, os símbolos e mitos esquecidos, os potenciais existentes no corpo, na carne, na expressividade da natureza, a sacralidade do ser que somos, um brotar sensível das coisas do mundo que está em nós.

A vela então insiste em participar dessa trama para dar realce, inflamar as discussões da religiosidade para enxergarmos o corpo com novas matrizes na área. De fato, iluminar tais discussões causa estranheza e, portanto, traz inquietações, como por exemplo: O que tem haver religião com Educação Física? O que o corpo da religiosidade afro-brasileira do Candomblé tem a dizer para essa área? O que a religiosidade do Candomblé traz para pensar o corpo na Educação Física? Essas são questões que normalmente afluavam nos colegas, quando compartilhava a temática da pesquisa. A estranheza de dialogar com os aspectos da dimensão sagrada parece

---

<sup>128</sup> Segundo Jung (1986), a individuação é quando o indivíduo se identifica menos com as condutas e valores encorajados pelo meio no qual se encontra e mais com as orientações emanadas do si mesmo, a totalidade de sua personalidade individual.



assustar e causar muito espanto, gerando então muitas expectativas pelas respostas dessa relação.

Talvez pelo próprio desconhecimento de si como unidade de relação com o sagrado, por desconhecer que mesmo esvaziado de significações religiosas, comporta-se como homem religioso. Ainda que abarque em sua existência, tantas superstições e tabus de dimensão mágico-religiosa, muitas vezes, não reconhece que possui em si uma natureza sagrada.

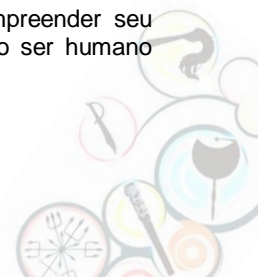
Por isso, antes de apontar os elementos para pensar as questões do corpo na Educação Física, advindos das reflexões realizadas sobre o corpo simbólico e estético da cultura do Candomblé, é válido trazer à luz uma discussão sobre o processo de dessacralização para ampliar a compreensão da experiência religiosa e a sua relação com o comportamento geral do homem, a compreensão do homo religiosus<sup>129</sup>. Esta questiona a habitual associação do sagrado com apenas uma parcela da humanidade. Trata-se de fundamentar um pouco a afirmação de que “vivemos num mundo dessacralizado” e de analisar as consequências da tentativa, principalmente da ciência, de abolir o comportamento que está na raiz da experiência existencial do homem.

Como nossa área supervaloriza, muitas vezes, o conhecimento científico, e considera com desdém as questões do corpo, que abraçam o sensível, consideramos importante trazer mais uma reflexão que possa ampliar o olhar para o corpo como sensível exemplar, assim como Nóbrega (2010) ilumina em sua Obra “Uma fenomenologia do corpo”. A ideia é mesmo buscar noções para compreender a existência e projetar então outras formas de viver ligadas ao corpo sensível, que denunciem os determinismos e padronizações instituídas.

Nossa intensão não é se aprofundar nessas reflexões, mas dar luz aos antagonismos existentes da dicotomia entre sagrado e profano, e poder aflorar aspectos dessas dimensões unidas, enlaçadas, afinadas, abraçadas em nossa existência. Assim como suscitar questões que sejam capazes de propulsionar pensamentos que ajudem a desmistificar a dessacralização do corpo. Buscar

---

<sup>129</sup> Comportamento geral do homem. Para compreender o ser humano, faz-se necessário compreender seu universo espiritual. O homo religiosus faz parte da história da humanidade e da constituição do ser humano moderno.



despertar olhares que se abram para o simbólico que habita o imaginário humano, para o sentido estético guardado nas relações do homem com o outro e as coisas do mundo, com o espaço e o tempo.

Com este estudo, passamos a compreender que a experiência religiosa está mais próxima de nós do que possamos admitir. Ela está expressa na busca de paz espiritual, de harmonia e de equilíbrio interno, na sede de libertação das nossas angústias. Até mesmo se expressa nas esperanças sociais, econômicas e políticas, na busca por uma sociedade justa, fraterna, que atenda ao bem comum. A experiência do sagrado está relacionada com nossos segredos ocultos, pensamentos íntimos e segredos de amor, é uma dimensão mais ampla do que a experiência religiosa institucionalizada, pois somos sagrado e profano o tempo todo. Então por que não atentar mais para essa condição existente em nós, dimensão que nos pertence, que tanto tem sido rechaçada? Pensamos que se torna emergente se inflamar com essa temática da sacralidade do corpo. Se nossa área trata com o corpo, como evitar tal dimensão que lhe é constitutiva?

No cotidiano da vida moderna, a afirmação “vivemos num mundo dessacralizado” parece não fazer sentido para muitas pessoas. A dimensão dessa condição parece não ser ameaçadora. Apesar de um certo desdém por parte de alguns sobre essa problemática, tem crescido uma preocupação por esta condição, pois é perceptível um crescente movimento de reencantamento da vida no mundo. Embora, ainda seja pouco reconhecido, busca-se, por diversas possibilidades, um reencontro com a sacralidade perdida e sua íntima relação com algo intangível que está na raiz da experiência existencial do homem, seja nas práticas corporais, no cinema, nas artes, etc.

Compreendemos que são iniciativas que precisam ser mais exploradas e vividas, amenizando o distanciamento entre homem e a própria natureza, conferindo então o entendimento de seu corpo como unidade de relação com o sagrado. Os prejuízos causados pelas ciências clássicas, em relação a uma má interpretação de nossa condição de ser e viver no mundo, funda então uma urgência ao sagrado, a instantes de reconciliação com o primordial. A humanidade passou da contemplação



e da compreensão à manipulação e ao controle da natureza. Estudada na antiguidade por Aristóteles<sup>130</sup> de forma contemplativa, sem manipulações ou controle, sem instrumentos para medir e ou quantificar, apenas sob observações e compreensões, passa o homem a querer compreender para controlar, intervir para aperfeiçoar.

A physis (natureza em grego) costumava ser compreendida na Grécia arcaica como a totalidade de tudo o que existe, o conjunto de todos os acontecimentos, no céu ou na terra, envolvendo as pedras, as plantas, os animais, o corpo e alma humanos. Natureza era o nome para a realidade e por isso as reflexões dos primeiros filósofos, empenhados em compreender a realidade que os cercava, eram sempre *periphyseos*, quer dizer, em torno da natureza. (FEITOSA, 2004, p.86)

É fato que o período medieval se caracterizou, essencialmente, pelo distanciamento do homem em relação à natureza. Nesta circunstância, potencializam-se os avanços tecnológicos e científicos e a ideia de natureza sofre mudança, passa a ser vista como reservatório de matéria-prima e de energia para a produção e o consumo. A ciência se torna nostálgica para o progresso da civilização até atentarem, com a bomba atômica em 1945, que a vontade de controle sobre a natureza poderia gerar catástrofes. Eis então um reconhecimento de que o rumo de nossa relação com o mundo deveria ganhar urgência.

Porém, a interpretação que temos sobre essa relação com a natureza permanece inquestionada, precisando tomar novos olhares e dimensões. Destaca Feitosa (2004) então que o grande desafio da atualidade é destruir a ideia de natureza enquanto substância, pois não é uma coisa, não é um estranho, um objeto exterior a nós, é um enigma e assim devemos passar a respeitá-la. A relação conosco e com o mundo deve retomar os valores vividos na origem em que as dimensões do sagrado permeavam as relações do homem com as coisas do mundo de maneira inerente, íntima. Para Merleau-Ponty (2006), a natureza não é um objeto, não está simplesmente diante de nós. Ela é nosso solo, é algo que nos carrega, é enigmática. Esse autor enfatiza que essa recusa da noção de natureza como substância estende-

---

<sup>130</sup> Filósofo da metafísica da Grécia arcaica (VII-V a.C)



se também ao corpo, e porque não acrescentar e dizer também a dança, já que esta última é um ato relacional entre ambos.

Principalmente em nosso ocidente, esses universos são vítimas de más interpretações. Com o germe racionalista, perdem seus sentidos relacionais e íntimos para serem tratados de maneira muito simplista. A tradição filosófica ocidental desde Parmênides, e depois por Platão, Descartes, e vários outros, foi responsável por isso. *Fizeram-nos esquecer* que o corpo e sua relação com as coisas do mundo são condição de vida, de existência. Desse modo, o mundo perde sua condição sagrada e o corpo se rompe de sua condição sensível. A condição de ser sensível, perecível, mutável é então arruinada, ignorada e então todas as coisas que advém desse processo são desprezadas e consideradas sem confiança, sem merecer veracidade.

O enigma da natureza e do corpo, que é natureza também, não é reconhecido, desprezível e negado a uma realidade pensada como ilusória, implanta uma dinâmica social em que sustenta um viver coisificado, o profano se institui reduzindo a complexidade que tem o viver. Funda-se então uma ontologia redutora, uma verdade lógica que impõe uma cisão entre o ser e o não ser, perceptível nos discursos de Parmênides. Encontramos, nos estudos de Porpino (2006), esclarecimentos sobre o que este pensador pré-socrático apontou apregoando indícios de dicotomia.

*“O ser e o não ser, de Parmênides, são realidades opostas, contraditórias e excludentes. É necessário, portanto, ser ou não, pois as coisas são ou não são. Necessário se faz abandonar uma via, ou seja, a via do não ser, por esta não exprimir a verdade. É preciso também afastar-se do pensamento errado que concebe ora aproximação, ora afastamento das oposições, como por exemplo, o pensamento a partir do qual é possível ser e não ser simultaneamente”.*  
(PORPINO, 2006, p.33)

Ao visitar a obra de Nietzsche (1995), “A Filosofia na Época Trágica dos Gregos”, percebemos também a busca pelos filósofos pré-socráticos, na filosofia trágica, com o intuito de realçar um pensamento em consonância com a vida, que aceite a vida em toda a sua totalidade. Esse autor traz as propostas de Heráclito e de Parmênides, mas este segundo é o foco de suas críticas por negar a verdade da sensibilidade e da intuição, sendo considerado pelo autor como um profeta da verdade formado pelo frio



e penetrante gelo da lógica. Para ele, este filósofo fixa em um ser imóvel e uno a fonte de tudo o que é.

Ele narra em seu poema, por exemplo, o encontro com a deusa Verdade, que o instrui a se afastar do caminho sensível, uma via de confusão, que leva as massas indecisas a acreditarem que ser e não-ser são iguais. Ora, apenas o ser pode ser pensado, já que o não-ser não é. Se eu não consigo ter uma ideia do que a coisa é, não posso pensá-la. E o que não pode ser pensado não é ser. Daí Parmênides conclui que só o ser é. E que o *não-ser* não é. E isso ele considerou também para o pensar e o dizer.

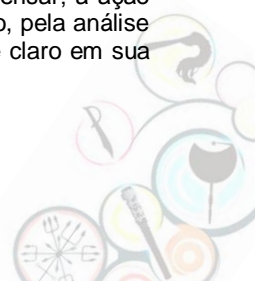
Dessa verdade inaugurada por Parmênides, emergem as oposições, escoltando os indivíduos a viverem sob a condição de escolher uma via em detrimento da outra, abandonar a via do não ser, por exemplo, porque não exprime a verdade. Nos estudos da filosofia, ele é apontado como prenunciador desta ontologia redutora, sendo o responsável por influenciar diversos modos de pensar no ocidente. Platão<sup>131</sup> e Descartes<sup>132</sup> acabam também evidenciando esse pensamento, dando uma maior potência, exprimindo o platônico mundo das ideais e o cogito cartesiano, que instalam de vez as tão conhecidas dicotomias.

Essa maneira de enxergar o corpo “que é natureza” vai influenciando as diversas instâncias da sociedade, passando a ser condição de vida dos seres humanos, principalmente das culturas ditas civilizadas. A política, a educação, a cultura, a religião como o cristianismo, herdaram essa atitude de ser dicotômica e passam a instituir maneiras de ser padronizadas, apontando e determinando o certo e errado, o belo e o feio, o bom e mal, o que é digno de ser verdadeiro, ou ilusório. As ordens dos opostos então implicam numa grande problemática para o viver humano. O racionalismo

---

<sup>131</sup> Na antiguidade, Platão, ao dividir o mundo entre real e ideal, faz surgir as clássicas dicotomias entre razão e emoção, corpo e alma, aparência e essência, que, por sua vez, apontam para um homem cada vez mais dividido, cindido entre a inteligibilidade daquilo que se pode conhecer objetiva e verdadeiramente (através da razão) e as sensações e impressões que seriam uma representação, um falseamento dessa verdade transcendente.

<sup>132</sup> As teorias filosóficas de Descartes (1596-1650) conduziam para o pensamento de que “empregar toda a vida a cultivar a razão é a avançar, o mais que pudesse, no conhecimento da verdade” (1637:63-64). Em suas principais obras, “O Discurso do Método” e “Meditações Metafísicas”, percebemos que, para ele, o ato de pensar, a ação reflexiva acerca das coisas, através da qual podemos conhecer, somente poderia se dar pelo cogito, pela análise lógica, feita a partir de um sujeito (eu pensante) perante um objeto concebido, o que fica bastante claro em sua máxima “penso, logo existo”.



dissemina a ideia de que um deveria dominar o outro. O um então se torna problemático porque é intolerante, não aceitando seu outro, cria fronteiras sobre si mesmo tomando postura de privilegiado. Essa ruptura hierarquiza os polos, condiciona o ser a uma condição pouco flexível, tendo que assumir um polo ou outro, impedindo a possibilidade de ser e não ser simultaneamente.

Com a perda da sacralidade<sup>133</sup> da natureza e do “corpo que é natureza”, obviamente a dança não fugiria desse enquadramento. Eliade (1992) explica o processo de dessacralização, por exemplo, ao afirmar que de maneira original, todas as danças eram sagradas, desfrutavam de um modelo extra-humano, imitando um gesto arquetípico ou comemorando um momento mítico. Supõe então que o ato primordial de dançar foi também dessacralizado. A condição profana da dança então fere a sua condição sagrada, mas não a extingue.

Essa profanação de dançar, resquícios do mal-entendido do corpo e da natureza, se desenvolve desde a Grécia. Em Porpino (2006), por exemplo, encontramos uma discussão que contempla esse tempo em que acontece a cisão da dança entre *nobre* e *ignóbil* por Platão, *uma* digna de educar o homem e a *outra* renegada. Uma *Apolínea*<sup>134</sup> que representa o espírito da ordem, da medida, da simetria, da racionalidade, da beleza, da harmonia intelectual. E a outra *Dionisíaca*<sup>135</sup> cujo impulso reflete a desmedida, a inconsciência, a embriaguez, a vontade de aniquilar a vida, desvelar a realidade bruta e devastadora. Segundo Tibúrcio (2005), transportar-se para o reino desse Deus do povo através do êxtase é conduzir o homem a uma experiência arrebatadora que o transforma, que o faz diferente, que quebra com as interdições, conduzindo a uma conquista de liberdade, de superação da condição humana pela posse do divino.

Porém, esta ambivalência do dançar marca a Idade Média quando os preceitos cristãos da época proibiam a manifestação das danças que tinham esse caráter arrebatador, dionisíaco. As feiras e praças que eram palco das danças populares, por

---

<sup>133</sup> Entendida como sua condição de ser realidade. Complexa e enigmática.

<sup>134</sup> Referente aos ideais do Deus Apolo que detinha uma beleza fundada na aparência.

<sup>135</sup> Referente ao Deus Dionísio, conhecido como o deus do vinho, do entusiasmo, do êxtase, expressava a volúpia nascida da dor, tinha um viver espontâneo, reconciliador do homem com a natureza.



exemplo, tiveram suas manifestações apartadas. Segundo Porpino (2006), mesmo que estivessem expressando o estado divino, o entusiasmo que ligava a um deus, como a dança *ignóbil*, não merecia importância nem respeito, pois não se tratava de um deus cristão, mas deuses dos antigos cultos pagãos. Depois de um tempo, permitiram em sua forma *nobre*, extirpando então os elementos ligados às antigas religiões. Mais tarde, no século XII, a dança é banida de vez das liturgias por ser considerada diabólica<sup>136</sup>, pois estava atrelada aos prazeres do corpo e da carne. Mas pensando bem, o ato diabólico estava sendo daqueles que estavam instituindo o afastamento dos opostos quando consideram tal dança feia ou bonita, ordenada ou desmedida, digna ou indigna, etc.

O processo de intolerância vivido em nossa história marcado pela dicotomia do *ser* e do *não ser*, tendo o cristianismo como exemplo, deixa resquícios e parece estar ainda fortemente incrustado nas atitudes preconceituosas que se expressam em nossa sociedade. Dançar nos rituais do Candomblé, por exemplo, ainda está enquadrado dentro do perfil feio, demoníaco e místico<sup>137</sup>, afastado do ideal Apolíneo. É fácil reconhecer em nossas relações sociais estes extremismos absolutistas que consideram o ideal apolíneo como o melhor, mais bonito, mais verdadeiro. Vivemos numa espécie de autoritarismo que oprime aquelas pessoas que abarcam atos e valores que se aproximam também das dimensões dionisíacas em seu viver.

Essa condição fragmentada no existir, de forma consciente ou não, *condiciona* a convivência com situações conflituosas pelas quais não se sabe bem se o agir deve ser de submissão às imposições dos modelos padronizados, acreditando em suas verdades, ou se é de acolhimento da culpa devido à resistência a tais modelos. Essa ambivalência acaba por comprometer a realidade sensível do ser humano, impedindo muitas vezes que possa viver a realidade verdadeira, aquela sagrada, que assume a forma cambiante, que é capaz de oscilar entre os polos opostos numa dinâmica de

---

<sup>136</sup> Segundo Bernardo Lynch de Gregório, entrevistado no programa Entre o Céu e a Terra, da TV Brasil, a palavra diabólica é o contrário de símbolo. E diabólico seria algo que polariza os opostos e símbolo seria algo que é síntese dos opostos.

<sup>137</sup> Referente aos mistérios das cerimônias religiosas secretas cujas manifestações não se dão segundo as leis naturais ou físicas. Considerada sobrenatural e por isso sem o merecimento da verdade.



complementariedade, arranjando novos cenários de ser, assim como considera Porpino (2006).

A dessacralização incessante do homem atual alterou a forma de enfrentar as coisas do mundo e então enfrentam dificuldade em reconhecer uma parte de si, que foi camuflada pela sociedade, como o comportamento simbólico e as interpretações mitológicas que é bem realçado por Eliade<sup>138</sup>. Pensamos que a experiência estética com os rituais do Candomblé é uma oportunidade que colabora com esse reconhecimento da dimensão sensível, pois revela um estado de ser e se comportar que abrange uma comunicação de dimensão poética, em que favorece ao ser humano a possibilidade de poder reintegrar à unidade da origem primordial, enfim, o desejo de abolir os opostos, as polaridades do ser e não ser, como vimos por exemplo nos cenários ritualísticos de Exu, Obaluaiê, Iemanjá e Oiá, tramados no capítulo II.

Desse modo, volvemos o nosso olhar para o ritual dos orixás no contexto da religiosidade do Candomblé, reconhecendo o potencial estético que possui, como possibilidade de subverter o olhar habitual, de transformar e iluminar o corpo polissêmico que é capaz de perceber-se e mutabilizar-se de potências para expressar uma magnitude de ser pleno no fazer, no criar, no compor, no gerir-se enquanto ser-no-mundo. Reconhecendo como um universo sagrado em que os rituais permitem viver os mitos através de tantos símbolos que são valorizados e assim permitem fundir, por exemplo, corpo e alma, corpo e razão, razão e emoção, mal e bem, feio e bonito, sagrado e profano entre outras dicotomias.

Nesse sentido, acreditamos que os rituais que abarcam os arquétipos dos orixás, as forças da natureza, podem descortinar elementos significativos para se pensar o corpo que busca uma reconciliação do ser consigo mesmo, subvertendo as concepções maniqueístas e preconceituosas e empreendendo outras relações que distanciam os determinismos moralistas. Podem permitir, portanto, ao indivíduo se reconhecer enquanto sujeitos culturais e assim se embrenharem numa arte de existir, uma vez que as danças, que desses espaços ritualísticos se expressam, habitam o

---

<sup>138</sup> Com algumas ideias das Obras de O sagrado e profano (2010), Imagens e Símbolos (1991), Mito e Realidade (2013).



sensível emergindo pulsões que levam a encontrar os desejos de *ser* e *não ser*, que constituem aquilo que somos verdadeiramente assim como podemos perceber nas descrições anteriores do Xirê.

Desse modo, podemos reconhecer que o potencial dos ritos permite abrandar a exaustão da natureza do sujeito, pois possuem a capacidade de transformar a condição existencial. Podemos dizer que são muitas as potências do corpo nos rituais dos orixás, pois suas vibrações estremecem a dimensão sensível que abarca o dionisíaco, o torpe, o feio, a morte, a dor como condição de existência, convidando-nos a exercitar uma consciência alargada e aberta que admite as contradições. Além disso, é um corpo cuja linguagem se expressa como fenômeno do sensível. Os encantamentos que dele são provocados abarcam o poético, o estético, o sensível, dimensões centrais nas reflexões de Merleau-Ponty (2011), que considera noções orientadoras para reflexões ontológicas e epistemológicas.

Os simbolismos dinamizados nos rituais que apresentamos no capítulo I, por exemplo, ganham valor e pulsam, no sentido de trazer à tona as suas funções vibratórias e seu poder de ressonância que convida o sujeito a uma transformação, a um conhecimento de si, a um aprofundamento de sua própria existência. Entendemos que um mundo de símbolos, imagens e mitos participam da existência do ser humano, uma herança milenar de uma parte da humanidade anterior à história se expressa simbolicamente no viver humano. De acordo com Eliade (1991), é impossível ao homem não reencontrar essa parte a-histórica em qualquer situação existencial, mas destaca que seja da maior importância despertar para esse inestimável tesouro de imagens que traz consigo.

Segundo esse autor, redescobrir o significado profundo de todas essas imagens envelhecidas e dos mitos degradados escondidos na vida de um homem contemporâneo é fundamental para o equilíbrio e a riqueza de uma vida interior. Contemplar e assimilar as mensagens sugestivas delas é projetar-se num mundo infinitamente mais rico que o mundo fechado do seu “momento histórico”.

O simbolismo vivido nas relações com espaço e o tempo na cultura do Candomblé então iluminam elementos para contemplar uma nova forma de sentir e



ver o ser humano, uma forma de existir, considerando o mundo de símbolos que participa da existência de cada um de nós. Isso implica em interrogar os mitos e arquétipos herdados, envolvendo-se, portanto, com a interrogação de enigmas, como Merleau-Ponty e Cézanne destacam em suas obras. Ver além do que está posto, ver em ato, ver mais longe. Essa condição de ser vem alcançando visibilidade por muitos estudiosos que, cada vez mais, esclarecem a função simbolizante e a estrutura mítica presente nos seres humanos.

De acordo com Eliade (2013), muitos estudiosos têm buscado na psicanálise reflexões para a superação do positivismo, racionalismos e do cientismo do século XIX, exaltando o renascimento do interesse religioso, atentando então para essa dimensão que o ser humano guarda em si e que foi esquecida, porém não extirpada. Há um interesse crescente, segundo Eliade (1991), no mundo exótico ou arcaico no horizonte da história, o interesse pelas imagens, símbolos e mitos que este universo valoriza tem alcançado prestígio e desdobrado muitas descobertas que oferecem um possível ponto de partida para a renovação do homem na atualidade. Diversas áreas do conhecimento consideram ser um universo que permite melhor conhecer o homem.

Portanto, exaltamos, neste estudo, o corpo simbólico dos filhos de orixás, cujos gestos alcançam o invisível, o indizível, o tempo sagrado aquele que atravessa nossa carne, a ancestralidade, nosso ser silenciosamente. Eliade, em suas obras, faz um convite para sairmos do presente histórico e reintegrarmos a um outro ritmo temporal, que chama de tempo adquirido, e que não é o tempo histórico, é o tempo sagrado. Um tempo que vem antes do ser, mas que participa da existência sempre. Ele revela que “cada ser histórico traz em si uma grande parte da humanidade anterior à História” (ELIADE, 1991, p.9).

Essa parte a-histórica do ser humano traz, portanto, a marca da lembrança de uma existência mais rica, mais completa, beatificante. Acrescenta ainda que o ser humano, ao deixar-se invadir pela sua própria parte não histórica, reintegra-se a um estado paradisíaco primordial através das imagens, símbolos e mitos. Para ele, deixar-se invadir por essa parte a-histórica supõe estar sensível às coisas do mundo. Destaca que essa convocação não deve ser compreendida como uma recusa total ao tempo



histórico, profano, como podem levar a pensar, mas, como diz Eliade (2010), em “O Sagrado e Profano”, é uma obsessão ontológica, que é característica essencial do homem desde as sociedades primitivas e arcaicas. É um desejo que o ser humano tem de viver no mundo recente, puro e forte, tal qual saiu das mãos do criador. Destaca que todos nós possuímos essa sede do sagrado, esse desejo de reencontrar o tempo de origem. Segundo Eliade (2010, p. 36), “não se pode viver sem uma abertura para o transcendente, não se pode viver no caos a existência humana só é possível graças a comunicação permanente com o céu”.

Aquele completamente diferente do momento histórico, que expressa muito mais do que a pessoa que as sente poderia dizer, sendo incapaz de expressá-las. É a nostalgia que o ser possui para reintegrar à beatitude da unidade primordial, enfim o desejo de abolir os opostos, as polaridades, etc. Eliade quando se refere ao tempo sagrado e não histórico ele remete ao tempo sagrado como o tempo primordial, que não é identificável no passado histórico, mas num tempo original<sup>139</sup>. É esse inestimável tesouro de imagens, símbolos e mitos que trazemos em nossa existência que ele quer animar, despertar para aquilo que já não se reconhece mais neste viver atual.

Sobre esse dinamismo simbólico que todos os seres possuem, reflete também Chevalier (2015). Segundo ele, o símbolo vivo, que surge do inconsciente criador do homem e de seu meio, preenche uma função profundamente favorável à vida pessoal e social. Revela então, em seus estudos, algumas funções ou operações por meio da qual o sujeito se reorganiza dinamicamente em relação as coisas do mundo.

Este autor destaca primeiramente que o símbolo tem função *exploratória*, ele projeta o homem ao desconhecido, implicando uma parcela de aventura e desafio. Implica qualquer coisa de vago, desconhecido para nós.<sup>140</sup> Convida, portanto, o homem à pesquisa do desconhecido numa outra direção, conduzindo-o a novas explorações. Assim como fui projetada a conhecer esse universo para o qual fui convocada a partir da vibração das aparências. Essa função para ele está ligada com

<sup>139</sup> Tempo recente, puro, e forte, tal qual saíra das mãos do criador.

<sup>140</sup> “No momento em que o espírito empreende a exploração de um símbolo, é levado a ideias situadas para além do que nossa razão é capaz de captar”. Jung apud Chevalier (2015, p 26)



a outra função que é a do *indeterminado do pressentimento* tipo uma pergunta, um conflito ou um desejo que permanece em suspenso. Uma revelação do homem a si próprio pela experiência pessoal e social. Depois destaca a função *mediadora* do símbolo, na qual estende pontes, reúne elementos separados, reúne o céu e a terra, a matéria e o espírito, a natureza e a cultura, o real e o sonho, o inconsciente e o consciência” (CHEVALIER, 2015, p. 26) Resulta da confrontação de tendências contrárias e reuni-as numa certa relação, se comportando como um fator de equilíbrio. Para ele, esse jogo vivo de símbolo assegura uma atividade sadia e libertadora. Isso se dá no reconhecimento de seu corpo, de sua existência de forma não fragmentada como podemos perceber nos cenários simbólicos e estéticos apresentados no segundo capítulo.

Isso coaduna com o quarto aspecto funcional dos símbolos que são as *forças unificadoras* que condensam a experiência total do homem: a religiosa, a cósmica, a social e a psíquica. Segundo este autor, atam o homem ao mundo, então o homem não se sente estranho no mundo. Realizam uma síntese do mundo reunindo inferior, terrestre e celeste. É quando reconhecemos que somos ao mesmo tempo sagrado e profano. Seja qual for o espaço que habitemos, não nos esquivamos de nossa sede ontológica, de poder nos ligar ao mundo que está atado a nós.

Sendo unificador, o símbolo assume então, segundo Chevalier (2015), a quinta função que é *terapêutica* em que através das intuições, o indivíduo sente-se como parte de um conjunto que o amedronta e o tranquiliza, a um só tempo, mas que o adentra para a vida. Esse alerta que não se pode resistir aos símbolos, é como amputar uma parte de si mesmo, empobrecer a natureza inteira e fugir. É uma função que confere o aceite de uma transferência imaginária em que o ser é colocado no interior do símbolo e este no interior do homem, “cada um participando da natureza e do dinamismo do outro, numa espécie de simbiose” (CHEVALIER, 2015, p. 29). É como uma existência partilhada. Os símbolos se tornam então, na perspectiva deste autor, uma expressão espontânea e comunicação adaptada, um meio de desenvolver a imaginação criadora e o sentido do invisível.



Depois é realçada também a função *socializante* do símbolo, pois promove uma comunicação profunda com o meio social. “Cada grupo, cada época tem seus símbolos; vibrar com esses símbolos é participar desse grupo e dessa época” (CHEVALIER, 2015, p. 29). Para ele, só podemos conhecer uma pessoa ou um povo se, de fato, pudermos penetrar no sentido dos símbolos, assim como fizemos aqui com as simbologias da cultura do Candomblé. A sétima função que sugere atenção é o poder de *ressonância*. Possui o papel de vibrar. É uma função evocadora e libertadora que sofrerá variações de acordo com a intensidade vibratória entre o mundo e o indivíduo. O poder ressonante é como uma convocação, uma chamada de atenção para certos elementos da vida. Reunir e harmonizar até mesmo os contrários é o papel da função *transcendente* que ratifica a propriedade que os símbolos possuem de estabelecerem uma conexão entre forças antagônicas e então vencer oposições e conquistar a evolução da consciência. E por último possui um poder *transformador*, pois para Chevalier (2015), não apenas enriquece o conhecimento como também sensibiliza o senso estético.

Essas funções simbólicas abordadas por Chevalier (2015) remetem-nos a um episódio de um programa da TV Brasil que se denomina “Entre o céu e a terra”<sup>141</sup> que tratou de discutir os símbolos e representações. Nesta apreciação, as palavras de Jorge Cláudio Ribeiro<sup>142</sup> e Bernardo Lynch de Gregório<sup>143</sup>, por exemplo, fizeram-se vibrantes, pois revelavam os potenciais do símbolo, esclarecendo-nos mais um pouco sobre este universo. Dos discursos deles pudemos interpretar que simbólico é o contraste do diabólico. Pois o prefixo “sim” significa síntese, sintonia, agregação, reunião e o pre-fixo “bolo” significa bola, ideia de jogo, dinamismo. Então o simbólico é o jogo de sínteses, de agregação e o diabólico seria então o jogo de afastamento, dispersão, apartação, tudo que se rompe. Assim interpretamos que o símbolo tem o poder de unir os opostos, retoma o estado primordial em que os opostos são idênticos:

---

<sup>141</sup> Esse programa abre um espaço plural de debate e reflexão sobre ideias e conceitos que permeiam a enorme gama de religiões e crenças presentes no Brasil.

<http://tvbrasil.ebc.com.br/entreoceueaterra/episodio/simbolos-e-representacoes>

<sup>142</sup> Cientista da Religião/ SP

<sup>143</sup> Especialista em Mitologias | SP



luz e sombra, bem e mal, certo e errado, masculino e feminino, divino e humano, e o diabólico quando separa esses opostos.

As falas destes e outros entrevistados foram-nos muito significativas quando realçavam o quanto o símbolo é importante de ser valorizado. Diziam eles: “O símbolo entra em contato direto com os outros mundos”. “São universais e transpõem a barreira da linguagem, pois tem contado direto com arquétipos inconscientes que nós temos”. “Ele é mais profundo e economiza muitas narrativas, faz a ponte entre o indivíduo e a sagrado”. Possuem, principalmente, caracteres mediadores, agregadores e transformadores assim como vimos nas funções simbólicas tratadas em Chevalier (2015).

Com esse panorama de papéis expressos enaltecidos por Chevalier (2015), entre outros, pressentimos, fomos sensíveis às vibrações, ressonaram forças para que pudéssemos estender pontes e então fazer aproximações com a ontologia do ser sensível refletidas em Merleau-Ponty. Ao fazer a leitura, surge um desejo de explorar, reunir e reconhecer que “o enigma que consiste em meu corpo ser ao mesmo tempo vidente e visível. Ele, que olha todas as coisas, pode também se olhar, e reconhecer no que vê então o “outro lado” de seu poder vidente” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.19).

Desse modo, pensamos que essa perspectiva de ver o homem sensível dentre as coisas do mundo sensível, que guardam “um algo”, que carregamos desde o princípio de nossa existência, não é a natureza enigmática a qual Merleau-Ponty busca exaltar? Pressentimos que o dinamismo simbólico realçado pelas obras de Eliade e Chevalier se aproxima à admissão da ideia de natureza em Merleau-Ponty, a qual não trataremos aqui com afinco, quem sabe no doutorado, mas traz visibilidades significantes para pensar o modo pelo qual o corpo se dirige ao mundo e este a ele também, para pensar a sua forma perecível, mutante e ontologicamente sensível.

Nos estudos de Nóbrega (2014) acerca dos cursos sobre a natureza, que Merleau-Ponty ministrou no Collège de France entre os anos de 1956 e 1960, ela percebe o deslocamento de sua filosofia de uma descrição fenomenológica para a ontologia do “Ser Selvagem”. Uma ontologia que assume como tarefa a compreensão de uma natureza dotada de interioridade e em si mesma expressiva, o que coloca em



choque a ontologia do objeto. Percebe que ele reintroduz a ideia de corpo excitável capaz de sentir e abrigar o apelo das coisas, sendo então uma espécie de sujeito-objeto que fornece a chave para uma nova compreensão de natureza. Isso implica em ver que o corpo não é apenas sujeito e atividade, ele é também passividade. A referida autora traz, portanto, algumas noções que nos levam a pensar a ontologia selvagem, ou do ser sensível, que, segundo ela, é uma nova arqueologia em que o corpo é atravessado por outras visibilidades através de uma experiência carnal. Não pretendemos nos deter em explicações aprofundadas sobre essas noções, mas destacamos a noção de carne, pois consideramos fundamental para pensar o ser da indivisão, cuja natureza é sensível.

Esta comunhão sugerida nos estudos entre o corpo humano e o corpo do mundo, que engloba e transcende o do indivíduo, é denominada, em *O visível e o invisível*, com o termo carne e se apresenta como o elo comum entre as duas ordens do humano sentiente e do mundo sensível. Na expressão de Merleau-Ponty, “dizemos assim que o nosso corpo, como uma folha de papel, é um ser de duas faces, de um lado, coisa entre coisas e, de outro, aquilo que as vê e as toca; dizemos, porque é evidente, que nele reúne estas duas propriedades, e sua dupla pertença à ordem do ‘objeto’ e à ordem do ‘sujeito’ nos revela entre as duas ordens relações muito inesperadas” (MERLEAU-PONTY, 2014, p. 133).

Em *O Olho e o Espírito*, por exemplo, Merleau-Ponty (2013) traz a atitude de Cézanne para tratar sobre a expressividade da natureza, e, para nós, é ela mesmo quem vibra simbolicamente. Nesse estudo, ele pretende defender que a natureza é o berço de toda experiência e o solo de toda idealidade. Cézanne, para fazer sua obra, abandonava-se nas sensações e preferia pintar a matéria em via de se formar, a ordem nascendo por uma organização espontânea. Ele buscava as aparências, as visadas que sua percepção oferecia. Para o autor, Cézanne “invoca uma razão que abarcaria suas próprias origens” (Merleau-Ponty, 2013, p.139), “queria pintar o mundo, convertê-lo inteiramente em espetáculo, fazer ver como ele nos toca” (Merleau-Ponty, 2013, p.140). Para Cézanne, “a vibração das aparências é o berço das coisas” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.137).



Será que essa atitude de Cézanne perante o mundo de “fazer ver o que ele nos toca” não é se entregar aos poderes funcionais do símbolo? Será que esse comportamento simbólico não é paralelo à admissão da ideia de natureza? Parece então ser fundamental se entregar às sensações e fazer-se sentir afetado pelo poder vibrante das coisas do mundo em si. Parece que reconhecer e ver que a natureza tem participação e determina certos aspectos de nossa existência é não se apartar da dimensão simbólica que carregamos. “Ei-nos envolvidos numa história secreta e numa floresta de símbolos” (MERLEAU-PONTY, 2013, p.144).

Tendo em vista o poder do símbolo na existência do homem, nesse passeio pelas reflexões de Eliade (1991, 2010), pelas funções simbólicas de Chevalier (2015) e pelas Noções de Merleau-Ponty (2013, 2014), torna-se caro desvalorizá-lo. Eles são consubstanciais ao ser humano, mesmo que sejam menosprezados, não impedem de continuar a participar de sua vida. São perenes, mesmo que sejam degradados, ainda assim são capazes de revelar as modalidades mais secretas do ser.

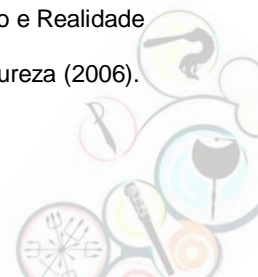
Isto significa dizer que mesmo que o homem assuma unicamente uma existência profana, não consegue abolir completamente o comportamento sagrado que carrega em si. Revela que não há um viver profano puro, seja qual for o grau de dessacralização, o homem ainda conserva traços de uma valorização religiosa do mundo. Pensamos que enquanto a ideia de natureza estiver coisificada, como substância, profanada, como exterioridade da realidade corporal, o corpo irá padecer e carregar este fardo pesado ou então se submeter a novos arranjos para sucumbir ao peso.

Consideramos então os estudos de Eliade<sup>144</sup> e Merleau-Ponty<sup>145</sup> fundamentais para alargar o entendimento da relação homem-sagrado-natureza, uma condição que insinua voltarmos a um viver arcaico, primordial, ser selvagem. Pois parece que é na sacralidade perdida que se encontram as pistas para aniquilar esse viver atroz, triturado, desumano. Julgamos que as noções que esses autores trazem sobre o simbolismo do corpo e a sua dimensão mítica, como também a ontologia do ser

---

<sup>144</sup> Com algumas ideias das Obras de O sagrado e Profano (2010), Imagens e Símbolos (1991), Mito e Realidade (2013).

<sup>145</sup> Com algumas ideias das Obras de O Visível e Invisível (2014), O Olho e o Espírito (2013), A Natureza (2006).



sensível, respectivamente, abrem leques de possibilidades para pensar a existência humana.

São enfoques que guardam especificidades diferentes entre si, mas que se aproximam e permitem algumas convergências cujas intencionalidades se reverberam para um mesmo sentido: desconstruir as dualidades interno e externo, sujeito e mundo. Assim como eles têm dado a pensar a nossa realidade paradoxal e totalizante, realçando o olhar para a sacralidade perdida, para a natureza em nós. Assim como o símbolo, o mito, a natureza em nós “está no primeiro dia”, antes de nós e sempre nova sob nosso olhar.

Pressentimos então que o corpo na cultura do Candomblé tem muito a dizer quando abarca uma ontologia sensível, que tem muito a dizer para a vivência dessacralizada do mundo atual. A atitude emergente parece ser então preparar o olhar para reconhecer essa parte que é inerente a todos nós e potencializá-la na vida. Através da arte, do cinema, em tantas vivências que nos levam ao êxtase, a romper com o espaço e o tempo histórico.

Então realçar a realidade, os valores e as significações que advém dessa experiência, neste contexto de estudo, é também oportunizar um alargamento no olhar, no sentido de fazer ver de forma não higienizada o corpo no rito, que vive o tempo do mito, a significação simbólica, o que confere um mergulho aprofundado no corpo. Trazer então, neste estudo, o ritual como manifestação subversiva que vai além da dança em si<sup>146</sup>, agrega reflexões ricas em que realça um espaço e o tempo que não é comum, o que potencializa a consideração de ser fenômeno estético, sagrado, performático.

Quando coabitamos os cenários simbólicos de Exu, Obaluaiê, Iemanjá e Oiá, por exemplo, fomos situados num processo em que percebemos que é contínua a tensão dos opostos e cuja dinâmica é antes de tudo vanguardista, foi perceptível que o corpo, nesta cultura de matriz africana, possui uma existência como totalidade e é constituída de mortes e de nascimentos e por isso encontramos nele um modelo para

---

<sup>146</sup> Dança considerada destituída do sagrado pelos olhos ocidentalizados.

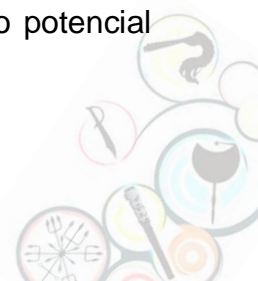


pensar o corpo na Educação Física. A experiência estética com esses cenários permite então trazer noções de enfrentamento com a vida que precisam ser consideradas.

No cenário quente, do fogo, em se tratando de Exu, somos afrontados por elementos insólitos, que nos fazem conhecer o corpo por outras nuances. Expressam um corpo com poder de realização, dinâmico, que transforma o caos em ordem e vice e versa, que se metamorfoseia, que possui a capacidade de ser um e múltiplo, que se elabora na luta dos contrários e abraça caminhos sempre renovados, um corpo que é devorador, conferindo um sentido de morte, destruição, desordem, mas revela também o poder de restituir, assim sendo vida, regenerativo. É um corpo que se constitui como um Òkotó, o pião caracol que é modelo de nossa existência, princípio que movimenta e dinamiza, que expande e que transforma, que dispersa e sintetiza ambiguidades, o paradoxo que se unifica.

Assim também se apresentam os cenários terrestres de Obaluaiê, são também exemplares, pois permitem ver um corpo que tem potência fecunda, possibilidades de doar de si sua própria energia para tantas criações, mas assim como Exu traz a possibilidade de destruir, acolhendo a morte. Um corpo que tem a ambivalência de fazer morrer, sentir dores e sofrimentos, mas também faz renascer, curar, regenerar. Um corpo que aprende os limites de si e sabe agir no sentido de não desequilibrar e descompensar. Um corpo que reivindica uma democracia corporal, que adquire sabedoria para superar seus desconfortos. Traz à visibilidade um corpo que tem a beleza alargada no grotesco, um corpo que se submete à morte como instante de vida, que a acolhe como possibilidade de se regenerar, transformar-se. Então pensamos que a experiência estética em Obaluaiê permite trazer noções para o enfrentamento com a morte em vida e para que, deste estado, a vida seja potencializada.

Com as tramas das águas de lemanjá, damos a ver a capacidade de criação da individualidade. Senhora das origens, participa de tudo que vai se criar, recriar. Pensamos que se confundir com elas é se envolver com as sombras, e assim encontrar a possibilidade de compensar as atitudes unilaterais, equilibrar os opostos. Realiza-se nessa mistura então a função do símbolo, que é atrair a atenção da pessoa para uma outra posição, outros usos do corpo no sentido de desfrutar do potencial

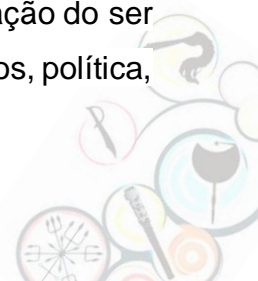


regenerativo, criativo. O que parece ser o papel simbólico da água, da lemanjá, pois possui essa relação especial com os saberes profundos, fecundos, criativos e potencializadores das alterações necessárias em nós. A experiência estética com Oiá só vem reforçar o que outros orixás já nos convocam a dar importância. Devemos estabelecer relações mais sensíveis com os outros, com as coisas do mundo. Prestar a atenção a nossa animalidade, nossa capacidade de metamorfosear e ser espelho do mundo. Acolher o que em nós é contraditório, valorizar as pulsões que nosso corpo carrega. Ela e os outros vêm nos chamar atenção para a percepção, para os saberes da carne, para seu inacabamento, sua capacidade infinita de morrer e renascer.

Com os orixás, tivemos o privilégio de sentir na pele o que Merleau-Ponty chama a atenção, ao considerar o corpo como obra de arte. Nossa relação complexa com o mundo e os outros envolve essa tensão da regressão e da antecipação, da circularidade e da transgressão, e assim faz eco ao forro paradoxal de uma carne envolvida e aberta, à sua dupla orientação perpétua em direção ao passado e ao futuro. Viver com as dinâmicas simbólicas de Exu, Obaluaiê, lemanjá e Oiá, é sentir na pele esses saberes que já foram incorporados e estão disponíveis a tantas reconstruções.

É fato que as formas de expressão simbólica se dispersaram, o espelho mágico dos rituais se partiu, mas sua força tem se manifestado, buscando alternativas para serem retomadas. Na tentativa de reconstituição da intimidade perdida entre o homem e o mundo, muitos estudos desabrocham contribuições de diversos pontos de vista para esta dessacralização da natureza, principalmente aqui no ocidente. Existe um esforço coletivo de muitos pesquisadores, nas mais diversas áreas, na tentativa de configurar uma compreensão mais ampliada da existência, conduzindo o olhar para as possibilidades de encontro com a dimensão sensível, com os saberes do corpo que foram degradados, com a natureza que se expressa, com a ontologia do ser sensível. Esse esforço vem produzindo, desde a década de 1980, um pensar referente aos sentidos que o corpo carrega, ressaltando a necessidade de religar sujeito e objeto, natureza e cultura, razão e sensibilidade.

É o que podemos ver nos estudos de: Merleau-Ponty (2006, 2011, 2014), Eliade (1991, 2013), Chevalier (2015), Nóbrega (2010, 2014, 2015), Tibúrcio (2005), Porpino (2006), dentre tantos outros que resistem a essa problemática da fragmentação do ser humano nas mais irreverentes possibilidades, seja pela música, cinema, livros, política,



arte, religião, e muitas outras áreas que auxiliem nas descobertas dos desejos de ser e não ser.

Nas obras de Merleau-Ponty<sup>147</sup> já vimos, por exemplo, reflexões fundamentais para por em xeque o privilégio dado à razão, em detrimento das experiências do mundo sensível: a consciência alargada que abrange o corpo e sua sensibilidade, o conceito de reversibilidade, a reflexão sobre a arte e a estética, a percepção e a ontologia sensível, colaborando com conhecimentos potentes que redimensionam e inspiram novas formas de encarar o corpo e a existência. Vários estudos que se desdobram a partir do pensamento fenomenológico desse autor, destacam também a necessidade que o homem possui de superar os ditames racionalistas, dicotômicos.

Em Eliade e Chevalier, por exemplo, percebemos essa potência de descoberta e superação das dicotomias a partir do enaltecimento do símbolo e do mito, essa parte a-histórica que participa da existência humana, o que confere ao ser uma porção sagrada esquecida, mas emergente no sentido de unir os opostos, como vimos anteriormente.

Nóbrega (2010), por sua vez, impulsiona muitos estudos aqui no Brasil, inspirados nos discursos “merleaupontianos” que enobrecem as experiências estéticas e a ontologia do ser sensível, propiciando novos modos de organização do conhecimento e de convivência ética e social. O grupo de estudos Estesia<sup>148</sup>, coordenado por ela despertam para o universo de possibilidades, dando visibilidade às investigações sociofilosóficas sobre o corpo e o movimento humano através da análise de processos sociais contemporâneos, sobretudo o cinema, amparando questões que possibilitem a compreensão do humano em sua condição existencial primordial. No panorama de pesquisas construídas, percebemos que a arte tem muito a nos dar a ver e pensar o corpo na Educação Física, assim como também a religião afro-brasileira do Candomblé, enfatizada neste estudo. Destacamos, deste universo,

---

<sup>147</sup> Com algumas ideias das Obras de *O Visível e Invisível* (2014), *O olho e o Espírito* (2013), *A Natureza* (2006)

<sup>148</sup> Grupo de estudos da UFRN, presentemente, desenvolvem-se no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Educação Física da UFRN, na área de concentração *Movimento Humano, Cultura e Educação*. No Programa de Pós-Graduação em Educação, as orientações de mestrado e doutorado se dão na Linha Pesquisa *Estratégia de Pensamento e Produção do Conhecimento*. São três linhas de pesquisa: *Corpo, Estética e Movimento Humano; Corpo, Expressividade e Movimento Humano; Filosofias do Corpo e do Movimento Humano*.



três estudos exemplares e inspiradores que se aproximam das reflexões tramadas neste estudo, pois agregam em suas reflexões a dança, o mito, a poética, a vida.

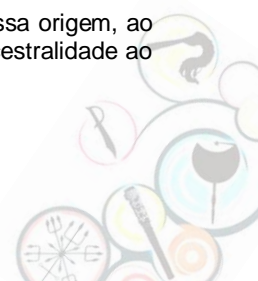
A poética do corpo na dança Butô, interrogada por Tibúrcio (2005), por exemplo, desperta para o universo dos mitos<sup>149</sup> como possibilidade de contemplar a unicidade dos fragmentos. Resignifica o espaço e o tempo do corpo e realça então aquilo que carregamos e que nos antecede, nossa ancestralidade. Nisso, fomenta a necessidade de reconhecer e explorar a dimensão sensível que guarda os gestos ancestrais. A concepção estética que permeia o butô caminha por um tipo de virtuosismo que não segue aquele canonizado pelo balé clássico, que, segundo a autora, é aquele que segue uma simetria, harmonia, equilíbrio e medida, apresentando-se rigorosamente delimitado na sua relação espaciotemporal. Para a dança butô, o corpo virtuoso é aquele que nem sempre busca opor-se à gravidade, mas acolhe o curvar-se ao chão, para nele diluir-se, tornar-se grão de areia, um verme ou quem sabe habitar a morte, trazer seus ancestrais para com ele recomeçar, renascer.

Apresenta-se um corpo grotesco em que desabrocha o movimento da vida, revela-se a desmedida, rompendo com a mecanização dos gestos, não se fixando em formas pré-estabelecidas ou em um padrão de temporalidade. O corpo se nutre e mergulha nas sombras e silêncios, em um espaço sem medidas, preenchido de continuidades e vizinhanças, tramando a conexão entre tecidos celulares, o céu e a terra, a animalidade e a cultura, o interior e o exterior. (TIBÚRCIO, 2009, p.41)

É um outro referencial de beleza, seu foco é investir no mergulho do corpo, para que ele possa falar, expressar desejos, subverter as convenções e se metamorfosear. São gestos que coadunam com o aflorar de poesias que, para a autora, revelam-se no corpo mítico, mutante, em processo, cambiante, morto, reversível. São então dimensões semelhantes ao que se agrega no corpo que ritualiza no Candomblé, pois se aproximam das características apontadas por Tibúrcio (2009): apresentam uma dança que evoca o mito, ata-o pela vivência de um tempo simbólico, cíclico, que faz o corpo rememorar, metamorfosear-se, refazer-se, um corpo que se reconhece na amálgama dos reinos mineral, vegetal, animal. Assim consideramos que ambos se

---

<sup>149</sup> A dança butô inspira-se em imagens arquetípicas que nos ligam ao sagrado, ao cosmos, à nossa origem, ao útero da terra, da mãe. Ela assume que carregamos o que nos antecede, carregamos a nossa ancestralidade ao nosso redor.



configuram como corpos que subvertem, pois neles os códigos tradicionais são desconstruídos, descortinados um corpo que se aproxima da natureza xamânica, que transgride tabus e opera por metamorfoses, permutando as normas culturais o tempo todo.

Em Porpino (2006), encontramos bases que fundamentam esta capacidade subversiva quando valorizam a experiência estética da dança, afirmando sua importância na Educação. A autora prefigura a ideia de uma educação através da dança, traz a dança de Isadora Duncan como exemplar, desvelando uma dimensão do dançar que engaja na vida e que acolhe o ser paradoxal que somos. Encaminha, portanto, reflexões que ampliam os sentidos do corpo, através de uma escrita estetizante. As interpretações escritas por essa autora são arrebatadoras, ensejando descobertas significativas sobre o potencial estético que a dança pode viabilizar. Provoca deformações no olhar que ratificam a dança como possibilidade de educar, de subverter a consciência racional. É uma perspectiva que acolhe a sensibilidade, o corpóreo e o estético, favorecendo o investimento em universos dançantes que venham fazer notar um dançar sobrepujante às dicotomias, em que o ser e não ser gozem de diálogos prazerosos.

No contato com este sentido estético da vida, percebemos que a dança pode ser compreendida como educação capaz de permitir e despertar um sentido de beleza, que não se prende a padrões e dicotomias, mas que rejunta fragmentos e abre novos horizontes para uma vida que não negue a sua própria realidade paradoxal (PORPINO, 2006, p.138).

Destaca ainda que a dança no contexto artístico não é a única que tem potencial para a vivência da dimensão estética, pois afirma que outras experiências da cultura, como a religião e a política, podem autorizar a experiência estética, “a exemplo de manifestações como o Candomblé, no qual a religiosidade se confunde com o arrebatamento proporcionado pela dança” (PORPINO, 2006, p.78).

Concordando, é claro, com as autoras mencionadas, a própria mentora do grupo, Terezinha Petrucia da Nóbrega, revela, em escritos recentes, essa aproximação da dança com o estado arrebatador do ritual, como por exemplo, o transe que confere ao corpo um estado que vai além do espaço-tempo cotidiano. “A dança,



em sua poética de movimentos, é necessária a essa vida sensível do corpo, criando cenários em movimento, para que possamos estar presentes em uma temporalidade que é a mesma natureza do êxtase, do encantamento, do ritual, da celebração” (NÓBREGA, 2015, p.287). “Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar...”, é o título de sua obra mais recente que enaltece essa poética do corpo e da vida na dança e seu potencial estético. Traz nessa obra uma noção de uma dança que dá vida ao corpo e um corpo que dá vida à dança, denotando assim uma indivisão de sentidos.

É um estudo que flui sentidos a partir de uma cartografia da dança contemporânea e a filosofia performativa do corpo, abarcando nas reflexões as noções de corpo estesiológico, corpo de expressão, a estética, a reinvenção da corporeidade e a energia de movimento que se faz dança. As obras de artistas como Pina Bauch, Maguy Marin, Jèrome Bel, Anna Halprin, Hélio Oiticica, entre outros dão a ver, sentir e pensar que a dança é convite para sentir o corpo, para habitar o espaço e o tempo por meio do gesto poético, das sensações e da estesia do movimento. Segundo Nóbrega (2015), a poética refere-se à estesia, aos estados do corpo, suas sensações e afetos. Acreditamos que essa poesia que emerge do ato de dançar não se pode remeter a qualquer dança, mas aquela em que as fronteiras do sagrado e profano estejam imbricadas, inter-relacionadas. Assim sendo, a dança, para essa autora, está no coração do ritual e da expressão de uma comunicação com o sagrado, é celebração, comunhão com a natureza, com a vida.

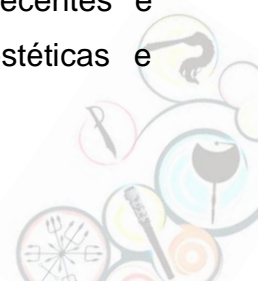
A dança como carta do visível e do movimento, como cartografia do corpo em movimento, como ecocoreografia sensível e como figura de uma filosofia performativa não é uma inspeção do espírito, mas certo uso do olhar, uma experiência corporal que conecta sentidos, atitudes, profundidades, dimensões da gravidade, da temporalidade, do fluxo de experiências e de múltiplos sentidos expressivos. Assim, danço de corpo inteiro, entrego-me ao espaço, ao tempo, às sensações que desencadeiam movimentos, pausas, formas que se fazem e se desfazem em fluxos e refluxos, em intensidades, em variações e repetições. Danço-te também toda inteira, corpo a corpo. Olha-me então de corpo inteiro e assim, nessa cinestesia coreográfica, criam-se afetos, afetividades, paisagens, travessias, silêncios, vibrações, modos de se movimentar inteiramente inusitados, preparando nosso olhar e transportando-nos para outros espaços de vida, para a criação de outras temporalidades conectadas com a presença e com a intensidade estesiológica e estética. (NÓBREGA, 2015, p.288)



Então, essa autora põe em evidência experiências coreográficas e performances que transformam nossa percepção e compreensão do corpo, do movimento e da estética da dança. Realça, portanto, a busca pelo alcance de uma poética que se desdobra, por exemplo, na relação mítico-mágico com a natureza, com as transformações que configuram a vida. Nisso, ilumina “a emergência de novos esquemas corporais, novos estados estesiológicos que nos descondicionam dos padrões habituais, metamorfoseando nossa corporeidade e nossa percepção de nós mesmos, das coisas, dos mundos” (NÓBREGA, 2015, p.252).

Essas autoras que dialogam com a arte para pensar o corpo na dança, na educação, e por que não dizer na Educação Física, ajudam-nos a iluminar as potências corporais que aqui tratamos e também queremos dar a ver. Percebemos que o que Nóbrega (2015) desejou expressar, através da dança contemporânea e das performances de diversos artistas, aproximam-se daquilo que também queremos dar a ver para Educação Física, pois são elementos que se assemelham aos atos ritualísticos vividos no Candomblé. Portanto, consideramos que é também um fenômeno que dilata o corpo, que alarga a consciência, que tem na pele abertura para viver o sensível, que alcança outros estados fora do comum. Assim, notamos que esses contextos são imprescindíveis na busca pelo o que está fora do hábito, na busca por um mergulho no corpo, pela dilatação dos sentidos, assim como pensa Oiticica apud Nóbrega (2005, p.259), por seus fazeres artísticos, “[...] é a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos... o dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano”.

Nesta perspectiva, consideramos valoroso realçar também que o ritual da religiosidade de Candomblé, a dança no seu sentido poético e a performance estão imbricadas. Pois as concepções que trouxemos à luz neste estudo revelam que se convergem numa perspectiva estética que se interessa fortemente pela experiência sensorial, pelo engajamento do corpo em profundidade, no sentido de liberar os condicionamentos. Consideramos que essas iniciativas de discussão do corpo sagrado, simbólico, mítico na Educação Física são extremamente recentes e inaugurais, ao mesmo tempo em que a emergência de corpos, estéticas e



subjetividades subversivas se apresentam como um novo desafio para área, seja no cenário da dança ou nos demais contextos, inclusive no epistemológico.

É válido também destacar alguns trabalhos que versam sobre esse corpo poético, simbólico, mítico, ancestral, mas que foram escritos por autores que não são da área específica da Educação Física. Nessa linha, podemos citar as produções de Turner e Richard Schechner, que tratam sobre o ritual e a performance na obra de Ligiéro (2012), Eugênio Barba (2009), Silva (2012) e Rodrigues (2005). Esses trazem uma gama de contribuições para pensar os estados do corpo, que permitem as mutações e cambiagens do corpo. São trabalhos na área do teatro e da dança que abarcam os discursos da performance no âmbito da antropologia, mas que versam também inspirações para pensarmos as relações entre as concepções epistemológicas e pedagógicas da nossa área. Preocupam-se em retomar o estado de corpo que alcança as dimensões vividas nas danças primitivas, em que estão imbuídos nos atos, a dimensão sagrada, a poética, as potencialidades criativas. Iluminam e também dão a ver que o corpo possui a capacidade de vivenciar um estado que geralmente é rechaçado e banido, mas que pode ser desfrutado por tantos procedimentos.

Diante disso, notamos a necessidade de encontrar um corpo que vive encruzilhadas entre o passado, o presente e o futuro por vir. Onde a força da tradição exerce contraste sobre as forças habituais, onde a memória se põe a dançar, onde perpassam o sagrado e a ancestralidade, tomando conta desse entre-lugar, participando da atualização do instante. É um devir de realidades, tempos e espaços sobrepostos, tensão, conflito, assimilação, sincretismo, incorporação, metamorfose, congruências, fraturas, acomodações, sínteses, dispersão, confusão, sacralidade, paixão, identificações e tantos outros termos que abarcam um estado de ser corpo dilatado ao mundo, que tece com tantos fios as identidades afro-brasileiras de maneira sempre inacabadas.

E é isso que acreditamos que devemos alcançar, vivências sensíveis em que haja o envolvimento com ações extra cotidianas, aliando ao fazer, o sentir, fazer emergir territórios poéticos, fugas dos lugares comuns, situações em que o corpo se



dilata e desfruta desse tempo-espaço outro. Fomentar, portanto, a capacidade criativa e simbólica do corpo, num total envolvimento do indivíduo consigo mesmo. Saudamos esses autores, pois acreditamos que sejam inspiradores no sentido de fazer pensar os usos do corpo na área, tendo em vista o alcance das sensações, sentimentos, das dinâmicas simbólicas e imagéticas que permeiam o sujeito.

Entendemos, através das ideias de Nóbrega (2015), que projetar o sujeito ao conhecimento de si deve partir da imersão do sujeito no mundo do qual faz parte. Ela defende, a dança, que é significativo imergir para fazer emergir em si novas experiências e sensações que exigem uma disposição para liberar o potencial humano por meio do corpo e assim intensificar a expressão corporal. Então é o que queremos valorizar, neste estudo, uma reorganização do sujeito a partir das experiências do corpo com o mundo, um processo de encontro consigo que se constitui a partir de uma história que vem do sujeito, de suas intenções que dão expressividade ao movimento, no intuito de sempre redescobrir as imagens que dão vida ao fazer.

A ideia é chamar atenção para experiências que possibilitem uma leitura mais profunda deste corpo que entrecruza o sagrado e o profano, entrecruzem aparências onde se desenvolvem as experiências de vida e as aparências desconhecidas do sujeito, porém situadas nele mesmo. No instante em que isto ocorre, há uma interação de sentidos e o corpo expressa a síntese do que experienciou. Pensamos que há nesse encontro as funções simbólicas se concretizando, o corpo se ajusta assumindo as imagens e símbolos constituintes de si mesmo e se libera para expressar a sua própria verdade através de seus gestos. Ele afeta e é afetado com a participação de tantas tensões existentes no instante da experiência.

Nesse processo, percebemos mais uma vez uma aproximação com o que acontece no ritual do Xirê, pois tanto o método quanto o ritual acolhem o propósito de "desconstruir" o sujeito à medida em que se vai recebendo o novo espaço de experiência no corpo. Um processo em que o sujeito passa a se aproximar de si mesmo. No caso do Xirê, o sujeito se metamorfoseia com os arquétipos de seus orixás e, num estado de transe, tem seu corpo dilatado e então conectado ao mundo. O efeito



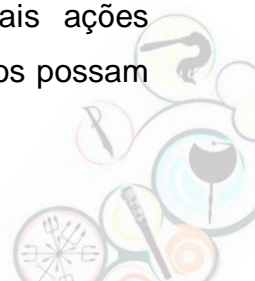
inédito do corpo configura então a transformação dos esquemas corporais e a criação de novos espaços, novas formas de ser e existir.

Com esses autores, percebemos a aproximação entre a experiência estética do corpo no Candomblé e o que a dança contemporânea se propõe no sentido de engajar o corpo em sua poeticidade, pois consideramos que tanto um como outro dinamizam as estruturas corporais. Trazemos uma reflexão de Porpino (2009) sobre a estética da Dança Contemporânea e que dá para ser pensada também na estética dos corpos da cultura do Candomblé.

[...] nos faz sermos capazes de perceber e criar novos sentidos para as coisas já instituídas na cultura, porque coloca e recoloca os dramas humanos de formas simultaneamente irônicas, trágicas, originais, inusitadas e problematizadoras. Longe de se resumir a uma vivência tranquila e harmoniosa, a experiência estética na Dança Contemporânea problematiza, desestabiliza e desconstrói velhos conceitos para criar novos sentidos, redefine a relação com o próprio corpo para criar novas técnicas... rompe com o padrão linear de organização das obras, multiplica os espaços cênicos ... e transversaliza várias estéticas corporais. (PORPINO, 2009, p.67)

Parece notório então que tanto as manifestações da arte quanto da religião afro-brasileiras realçam e iluminam um estado de corpo que gritam para ser considerados, explorados e aqui desejamos dar a ver na Educação Física. Iluminar os atos ritualísticos do Xirê no Axé Dajô Obá Ogodô é evidenciar os modos de convívio em que ressoam as forças da tradição. É dar a ver corpos que pulsam, dilatam-se, metamorfoseia-se e se dinamizam simbolicamente com o espaço-tempo outro. É dar a ver corpos que coabitam cenários transgressores que geram estados em que o corpo passa a ser ultrapassado por tantas forças e assim perde corpo e ganha corpo, refazendo-se em outras estruturas.

A chama ilumina e revela também a vivência com o contraditório, evidenciando corpos que buscam novas sensações e experiências nesse estranho. Dá a ver corpos que vão criando intimidade com o mundo, com os objetos e com o outro, alcançando relações de sintonia e identidade. São cenários ricos de linguagens e dimensões que se fazem nas dinâmicas espaço-temporais dos rituais. Então se torna importante dar mais visibilidade a essas possibilidades, no sentido de alcançar mais ações epistemológicas e ou pedagógicas na área que permitam que os indivíduos possam



se construir com novas identidades, possam desfrutar daquilo que o faz mais potente, criativo e diferente das determinações instituídas.

### **3.2 Apontamentos para ser iluminado na Educação Física... caminhos à explorar**

É óbvio que muitas coisas já foram apontadas para a Educação Física, por que não dizer para a educação, num sentido mais geral, e para a dança como especificidade da área. Acreditamos que, nas reflexões feitas anteriormente, já apontamos algumas questões que podem ser iluminadas nesses contextos, mas consideramos imprescindível trazer outros pontos e reafirmá-los a partir daqui, no sentido de deixá-los mais lúcidos.

Na contemporaneidade, estamos vivendo um processo de flexibilização dos rígidos padrões estabelecidos pela sociedade na classificação unívoca do ser e não ser. Então estamos vendo através de tantos eventos culturais e artísticos - religião, política, cinema, dança, teatro, performance - um afloramento na pluralização de corpos, identidades e modos de existir que impulsionam movimentos que passam a reivindicar o direito ao corpo, num processo de questionamento dos padrões morais, apontando para novas demandas. É um universo multifacetado que, segundo Nóbrega (2010), anuncia novos arranjos para o conhecimento do ser e da experiência humana. Então se faz justo trazer à tona a discussão desse corpo no Candomblé, marcado aqui como sensível exemplar, para somar com tantos outros estudos que engajam descobertas, enfrentando desafios na busca desse saber incorporado, desdobrado pela percepção, configurando a linguagem sensível.

Assim partimos do princípio que o corpo do Candomblé é um corpo também capaz de sobrepujar os ditames sociais, pois ele é também um corpo “Queer”<sup>150</sup>, aquele que possui o ímpeto de transgredir as normas, de escapar das forças opressoras e criar rotas diferentes para ser corpo. Embora esse adjetivo seja um termo usado nos movimentos homossexuais que contestam a heteronormatividade

---

<sup>150</sup> Segundo Louro (2013), Queer significa colocar-se contra a normalização, aponta para o que não está no centro, ele representa a diferença na sua forma mais transgressiva e perturbadora.



compulsória, tomamos o referido termo aqui para dizer que é também um corpo que atravessa constantemente as fronteiras entre polaridades, que, neste caso, é o sagrado e profano, que são considerados opostos, mas que assumem uma dinâmica em que esses polos se abraçam e assim os corpos se constroem e reconstroem, conferindo ao corpo a sua sacralidade que é tão ultrajada.

Então se faz valoroso colocar o corpo em situações que não conhece, no sentido de pensar a construção de pequenas fissuras no conhecimento tradicional e consolidado. Assim podemos apontar a educação, a Educação Física e a própria dança como possibilidade de ampliar o conhecimento sobre o corpo no sentido de redimensionar o viver. Acreditamos que desfrutar de experiências que nos levem a estranhar, surpreender, a viver aquilo que é fora do comum, como vivenciamos aqui com a cultura do Candomblé Ketu, traz possibilidades de problematizações dessas noções clássicas, fixas e limitadas enraizadas no pensamento racional, inaugurando outras formas de enxergar essas categorias.

Vimos que são situações que revelam nuances do corpo que não somos acostumados a ver, viver, pois guardam riquezas simbólicas, forças da tradição que impulsionam os sujeitos a matarem sua sede ontológica, a unir o ser e não ser, os opostos que se complementam. Assim a chama acesa, trazida para tramar este capítulo, almeja iluminar os caminhos que possam ir em busca de perspectivas que sejam correspondentes aos sentidos desse corpo polissêmico, sensível, mutante. E nesse dar a ver poder criar usos particulares aos projetos de movimentos, quando enaltecerem o mergulho no corpo, o fazer com sentidos, com desfrute ancestral, com a vivência do tempo-espaço outro, com o alcance do estado de consciência alargada, que emerge poéticas, aflora potências criativas e que comungam com a natureza do mesmo espaço, estabelecendo então um encontro consigo mesmo.

Por isso concordamos que desconsiderar esta grandeza hoje em nossa área é tolher os potenciais do corpo que permitem possibilidade de viver criativamente. Acreditamos que a educação, a Educação Física e a dança podem e devem extrair esses potenciais da arte, da religião, promovendo então “experiências imersivas do corpo vivo”, como defende Andrieu apud Nóbrega (2015, p. 259) que exalta a carta do visível e do movimento e as percepções do corpo e das práticas corporais como

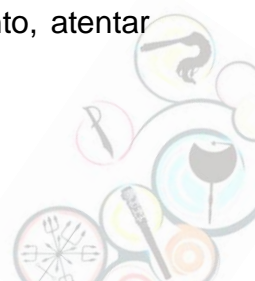


espaços do sentir o corpo e criar movimentos não apenas no campo das artes, mas também criando possibilidades existenciais, clínicas, terapêuticas ou educativas.

Neste sentido, pensamos que o corpo precisa ser explorado numa perspectiva que se aproxime dos estudos dos autores que enaltecemos aqui, permitindo emergir nos sujeitos o encontro com sua própria contingência, um encontro com o mundo que vive em si. Trazer à luz o que Nóbrega (2015) pensa sobre a dança, a sua organicidade, sua ecocoreografia, como bem deu a ver na análise de obras de tantos artistas performáticos, como por exemplo, Hélio Oiticica. Este pensa uma dança que se liberta de sua forma coreográfica, dos gestos codificados e coloca os sujeitos em estado de invenção. Faz-nos pensar em movimentos liberados, despreocupados com os condicionamentos morais, sociais, estéticos que podem aprisioná-lo. Trata-se de exaltar uma nova maneira de interagir com o corpo, criar novos esquemas corporais, aliando as práticas a uma arte de vida. Então se faz louvável tramar espaços de experimentação do corpo que possibilitem a metamorfose de se transformar em obra de arte, assim como nos ajudam a pensar Hélio Oiticica apud Nóbrega (2015).

Apontamos, desse modo, para o enaltecimento de experiências, como nos inspiram os rituais do Xirê, que provoquem e convoquem para pensarmos o corpo, o movimento numa situação de liberdade em que as vivências se concretizem não aprisionadas a modos fixos, condicionamentos que dizem como deve se fazer o certo, mas que descondicionem a postura habitual, que exijam novos movimentos, uma nova poética de se movimentar, de sentir e fazer-se movimento, dançar, liberando, portanto, o corpo para desfrutar de movimentos que privilegiem a criatividade pessoal, o fluir de energias que desabrocham de si mesmo. Pensamos que se deve olhar para esse transbordamento do corpo, que se dá com a carne do corpo que Merleau-Ponty aponta. Para assim buscar estratégias para repensar suas práticas, no sentido de oportunizar práticas em que os sujeitos possam aprimorar sua capacidade de criar, sua capacidade de fazer de sua existência um ato de criação, fazer da vida uma arte!

A atenção nas polaridades do ser é também um apontamento que desejamos iluminar. Que estas sejam enxergadas como sendo íntegras, íntimas, em que nenhum deve dispensar o outro, mas que se reconheçam em completude. Portanto, atentar



para os modos de agir com os corpos é importante, que estes sejam libertos dos apontamentos que ditam o que é certo, verdadeiro e melhor. Mas que engendrem corpos libertinos, desobrigados, alheios, isentos das padronizações e abertos para o interior também, para o incorporado, incarnado, numa aproximação do “eu”. Apontamos então para o reconhecimento de nossa realidade paradoxal, com suas dicotomias imbricadas onde o ser e o não ser se abraçam e assumem posturas libertinas que levam os sujeitos a usufruir daquilo que os faça ser mais de si mesmos, que os faça ser mais sensíveis e assim possam conter em si mais sentido no viver.

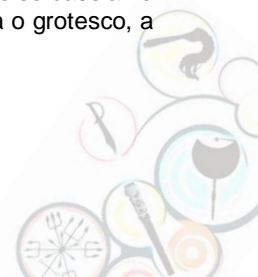
Neste sentido, faz-se importante atentar para o sentido dionisíaco que Nietzsche atribuiu à dança<sup>151</sup>, e que aqui podemos atribuir também a todas as manifestações de movimento que são capazes de se ligar ao tempo divino, mítico. Pois, pensamos que da mesma forma que o ritual do Candomblé, a dança, o esporte, a ginástica, o jogo pode encontrar um tempo-espço que não segue uma cronologia linear, mas que se ata pela vivência dos símbolos ao tempo mítico, aquilo que nos antecede. Concordamos assim com Baiocchi (1995) apud Tibúrcio (2009), quando diz que os gestos ancestrais estão em nós, estão gravados em nosso corpo e necessitam ser reconhecidos e explorados. Então se faz significativa a busca por esse tempo-espço outro nas relações que estabelecemos com as coisas e com o outros. Por isso declaramos solenemente que as manifestações de movimento encontrem inspiração em imagens arquetípicas, símbolos que possam vibrar, no sentido de formar e transformar pessoas, atuando, pois, nas subjetividades que lhes são próprias.

É um cenário rico que apresenta uma beleza que não se mostra na proporção, na simetria, mas na desmedida, no êxtase, no grotesco. São outras referências de beleza, para além da hegemonia do modelo clássico que fortemente povoa o universo onde o corpo se põe a dançar, na mídia, e em tantos espaços sociais.

Não podemos deixar de realçar que o corpo no Candomblé revela uma aprendizagem que se dá no e pelo corpo, pois no envolvimento que tivemos podemos

---

151 É uma dança que está compreendida em um referencial antagônico aos modelos apolíneos, que se baseia no virtuosismo técnico e coreográfico, muitas vezes presente no cenário atual. Uma dança que abarca o grotesco, a morte.



sentir na pele como ocorre essa aprendizagem! Sensitiva, emotiva, afetiva, impressionável! Então se faz dignificante iluminarmos essa peripécia do corpo sensível no Candomblé para dizer que esse corpo que aprende a cultura sem desprezar as sensações do corpo, do vivido, é o mesmo que devemos cultivar na educação e na Educação Física. Embora já existam inúmeros estudos que anunciam esse aprender para o universo educativo, ainda encontramos em muitas de suas intervenções o desprezo e o desrespeito às dimensões sensíveis do corpo, aquelas que são lugares de profunda comunhão com o eu mesmo. Acreditamos que o corpo no Candomblé subverte muitas vezes a maneira que o corpo é enxergado na área, pois encontramos, nesse contexto religioso, uma contraposição a essa lógica de negação do corpo, encontramos uma dimensão de corpo que agrega sua historicidade, sua dimensão simbólica, sua ancestralidade, sua dimensão sensível.

É esse cenário que é capaz de cultivar um estado de sensibilidade vibrante que se põe sempre atento às coisas e aos outros, que acreditamos que a educação, a Educação Física, e em particular a dança, deveria ouvir e deixar falar como bem alerta Tibúrcio (2009). Valorizar o tato, os sonhos, as intuições. Experimentar o retorno ao corpo arcaico, estabelecer relações diferentes com a natureza, enfim, permitir o desenvolvimento da capacidade de ler, atualizar e construir a si mesmo.

Então se faz urgente admitir e fazer valer a concepção de tratar a experiência no corpo, valorizando a aprendizagem que se dá com as sensações, com o movimento; com os cheiros, sabores, cores, ritmos e vibrações; com os outros, crianças, adultos e idosos, por exemplo, como vimos numa aprendizagem intergeracional; com o espaço e o tempo do corpo outro. Uma aprendizagem se dá no sensorial e não somente no pensamento lógico, na linguagem escrita, como percebemos na passagem abaixo: No candomblé, portanto, aprendemos menos através da assimilação de um texto, do que por meio de uma reorganização do corpo que nos permite lidar com as emoções e sensações experimentadas. (BARBARA, 2002:64).

Vale destacar que nossa proposta de estudo permeou por discussões ontológicas, mas não é desfavorável poder fazer algumas reflexões que possibilitem



pensar esse corpo também no âmbito pedagógico. Nesse sentido, sentimo-nos convocados a traçar aqui algumas notas que enaltecem a possibilidade de tratar o conhecimento do corpo na cultura do Candomblé como conhecimento da Cultura de Movimento. Sabemos bem que o Ministério da Educação atuou no sentido de fazer com que as etnias rechaçadas sejam valorizadas no sistema formal de ensino brasileiro, através da lei no.10.639, que inclui, no currículo oficial da rede de ensino, a obrigatoriedade da temática da Cultura Afro-brasileira e Indígena. Embora os conteúdos expressos no texto da Lei exijam a dinâmica especialmente nas áreas de Artes, Literatura e História, acreditamos que nossa área também possa contribuir, agregando reflexões sobre as relações étnico-raciais através da dança, assim como também provocando reflexões sobre a relação com o meio ambiente, que é tratado de forma tão diversa na cultura afro-brasileira em que a cultura de movimento está totalmente imbricada.

Apesar de considerar possível tratar do corpo do Candomblé como conhecimento da Cultura de Movimento, entendemos o quão movediço é tratá-lo pela privação de acesso que tivemos durante a história de conhecê-lo melhor. Os resquícios de uma educação pautada nos conteúdos lógico-formais das ciências exatas, biológicas e humanas alimentam muitos tabus, muitos preconceitos que acabam dificultando o afloramento de possibilidades de intervenções com esse contexto. Neste sentido, é válido dar destaque a algumas preocupações: como a Educação Física está preparada para participar de discussões que abarquem a religião, da qual sempre se manteve ausente? Se a Educação Física trata do corpo e este não se aparta do ser religioso, como negá-lo? Como negar que o aluno também tem a religião como modo de vida?

Essas e outras questões se inflamam para que comecemos a fundamentar estratégias para superar tantos desafios que se apresentam: trabalhar com o abandono das lógicas cotidianas do corpo com os sujeitos do ensino regular, justamente nas instituições que lhes ensina essas mesmas lógicas. Parece ser contraditório, mas é justamente esse confronto, esse desconforto, esse estranhamento que devemos enfrentar nas escolas.



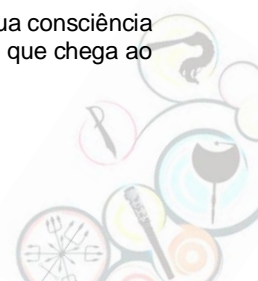
Então podemos sim vislumbrar horizontes em que esse contexto possa ser tratado numa educação como aprendizagem da cultura, tecida com o corpo natureza, o corpo como obra de arte, o corpo sagrado, o corpo de encruzilhada, o corpo simbólico, o corpo mítico, o corpo performático, o corpo estético, o corpo subversivo, o corpo poético que potencialize diversos sentidos para existência. É fácil reconhecer que essas configurações de corpo se afinam perfeitamente com o corpo da cultura negra e indígena. Então se faz mais que urgente abordá-lo através da dança, na Educação Física, com outras perspectivas que impulsionam a operar a emergência dos saberes inscritos no corpo.

Sabe-se que no ambiente escolar não é raro se ver apresentações sistemáticas e valorativas de atividades artísticas e/ou da cultura corporal de origem européia ou estadunidense, em detrimento de práticas de origens nacionais que abrangem a cultura negra e indígena, por exemplo, repercutindo no desconhecimento e, por conseguinte, na desvalorização ou até mesmo ridicularização destas últimas. Pensamos então que seja necessário criar mais oportunidades que possam alavancar experiências que provoquem um maior envolvimento dos alunos com essas culturas rechaçadas, criando então metodologias de ensino que possam ser mais vividas, contempladas e conhecidas.

Realçamos na oportunidade, só para exemplificar, o trabalho de Inacyra Falcão dos Santos (2002), que se preocupou com isso e elaborou então uma proposta na dança-arte-educação, que abrangeu a dinâmica com elementos estéticos e míticos presentes na tradição africano-brasileira, cujo resultado ofereceu os fundamentos para uma metodologia no desdobramento da vivência pedagógica pluricultural e na construção de uma identidade individual. Assim como a de Silva (2012), que realça a cultura popular como valioso reservatório de simbologias e recursos técnicos e poéticos que podemos explorar, no sentido de valorizar a identidade cultural e oferecendo um caminho para se pensar o corpo distante do aporte racional e a dança em sua organicidade<sup>152</sup>.

---

26 A organicidade é entendida por Silva (2012) como uma força produzida pelo atuante, a partir de sua consciência do corpo. Chamada também de estado cênico, plano de imanência, zona de turbulência...o caminho que chega ao corpo subjétil, a linha de fuga do corpo cotidiano, tempo-espaço outro, um espaço multidimensional.

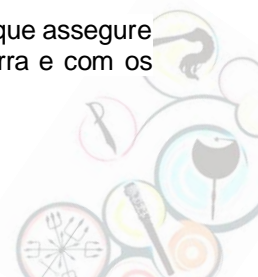


Então consideramos que a cultura em questão é como celeiro portador de ideias, que aviva e fornece indicadores para uma educação sensível. É um celeiro que ajuda a pensar sobre uma razão que sustenta a comunicação entre a ciência e seus saberes míticos, simbólicos, religiosos. Realça um tipo de racionalidade que une os fragmentos, que permite os saberes do corpo atravessarem as fronteiras do isolamento da disciplina, abandona as certezas e envereda pelos caminhos inusitados da criação e que ressignificam o espaço e o tempo do corpo. Um celeiro que impulsiona reflexões mais lúcidas sobre a realidade de ser corpo, no sentido de dar luz para a dimensão que guardamos em nós, os símbolos, os mitos esquecidos, a natureza, os saberes corporais da carne.

Consideramos, portanto, que as reflexões feitas neste estudo, sob a luz da fenomenologia de Merleau-Ponty e Eliade, sob o simbolismo de Chevalier, sob os olhares de tantos autores próximos e distantes de nossa área, são valiosos quando trazem a possibilidade de projetar novos olhares para o corpo e possibilidade de seus diferentes usos na Educação Física, pelo viés da dança popular, por exemplo. Consideramos que realce de estados diferenciados do cotidiano, apontando para os maiores desafios. São caminhos que temos que percorrer para acolher no universo da área a história pessoal, a busca de identidade, o respeito à diversidade, bem como ofertar situações de jogo que levem o indivíduo a desfrutar dessa realidade extra cotidiana, através da sensibilização, a reflexão e a revisão de preconceitos da sociedade brasileira.

Terminamos então este capítulo ilustrando com uma fala de Halprin apud Nóbrega (2015), que se fez emblemática por corresponder bem ao que a autora desta dissertação pensa sobre o corpo, o movimento e dança que quisemos iluminar. Peço licença, portanto, para falar em primeira pessoa e poder exprimir o que em mim pulsa, o que em mim flui, quando sinto que serão as minhas perspectivas no ensinar, no dançar e no viver. Embora Halprin esteja se referindo à sabedoria do corpo e da dança, considero coerente atribuir as mesmas palavras também a toda manifestação de movimento que se configure como uma arte imersiva.

A sabedoria da dança e do corpo contém nelas mesmas os meios que assegure a perenidade da vida sobre o planeta. Nossa conexão com a terra e com os



outros, em formas de Terra, é a etapa seguinte, essencial. Para mim, essa é a maravilhosa alternativa oferecida pela dança hoje. Graças a ela, nós podemos recuperar a identidade espiritual e o sentido coletivo que perdemos. Eu considero como crucial abrir-se a essa dança do presente, imediata e necessária. No momento, eu aprendo enormemente com a natureza, é a voz mais clara que guia minha dança. Sentir fisicamente a terra me coloca em contato com a profundidade de minha natureza humana. É na direção desse teatro intemporal e infinito que eu oriento o essencial de minha prática. (HALPRIN apud NÓBREGA, 2015, p. 264)

É nessa possibilidade de comunicação com os outros e com o mundo que me engajo a desbravar novos entendimentos, na perspectiva de iluminar mais daquilo que aqui não se fez expressivo, ficou na sombra! Vislumbro embora com isso um novo jeito de ensinar, de aprender e de se descobrir a partir do reconhecimento do corpo que é sagrado-profano. Abraço a dança, o movimento, como poética do corpo, como poética da vida<sup>153</sup>. Neles busco então encontrar uma linguagem mais interessada pela sensibilidade, pela natureza, por aquilo que em nós e é tesouro. Axé!

---

<sup>153</sup> Assim como faz Karenine Porpino (2006), Nóbrega (2015) e tantos outros que se engajam nesta perspectiva de pensar a dança como ecocoreografia.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

### PARA NOVAS TRAMAS... TUDO NOVO DE NOVO!

Assim, danço de corpo inteiro, entrego-me ao espaço, ao tempo, às sensações que desencadeiam movimentos, pausas, formas que se fazem e se desfazem em fluxos e refluxos, em intensidades, em variações e repetições. Danço-te também toda inteira, corpo a corpo. Olha-me então de corpo inteiro e assim, nessa cinestesia coreográfica, criam-se afetos, afetividades, paisagens, travessias, silêncios, vibrações, modos de se movimentar inteiramente inusitados, preparando nosso olhar e transportando-nos para outros espaços de vida, para a criação de outras temporalidades conectadas com a presença e com a intensidade estesiológica e estética (NÓBREGA, 2015, p.288).



## **PARA NOVAS TRAMAS... TUDO NOVO DE NOVO!**

Antes de continuar tramando, desejamos deixar evidente que este estudo não representa uma bandeira “religiosa” ou “ecológica”, que pregue simplesmente a volta ao paraíso perdido do seio da mãe natureza, onde reina a harmonia e a bondade. Mas é um estudo que vem realçar o encantamento e o estranhamento da condição humana, em que a busca de sentido para a vida se configura como nossa luz. Neste sentido, é um estudo indicado para qualquer um que deseje se ocupar disso como objeto de estudo e de identidade profissional. Com essas discussões, não desejamos em hipótese alguma fomentar e instigar o culto e formar novos adeptos à religião, embora possa ter dado brechas para tais interpretações, mas o objetivo é descortinar este cenário cultural para revelar outras formas de enxergar o corpo e contribuir para o seu trato na Educação Física como conhecimento.

Em meio às escolhas filosóficas deste estudo, no diálogo com a religiosidade e na busca por perspectivas que abarcam um corpo sensível, retomamos os questionamentos que impulsionaram esta pesquisa e desafiamo-nos a tecer com os fios que se estendem a partir da contingência corpórea, com arremates provisórios, sem assumir o ponto final. Pensando que as reflexões realizadas através dos rituais dos Xirês no Candomblé revelam muitos sentidos, ao passo que tantos outros estão acobertados, mas que estão disponíveis a serem acessados e tramados em novos olhares.

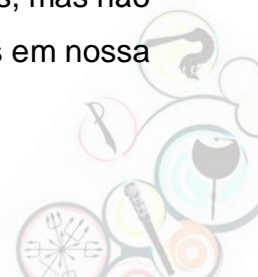
A narrativa fenomenológica apresentada neste estudo, através da religiosidade do Candomblé, descortina para a Educação Física mais um exemplo de corpo que convoca os cenários epistemológicos a alargar a racionalidade e estabelecer contato com o mundo através de relações mais sensíveis. Queremos revelar, através da sacralidade do corpo no Candomblé, que a nossa área é convocada a enfrentar desafios que colaborem na repercussão de um conhecimento sensível, que repercute numa relação ambígua de um ser encarnado com um mundo enigmático que ele habita e que só se lhe é mostrado por meio de perspectivas, que lhes escondem tanto quanto lhes revelam, como afirma Merleau-Ponty (2004).



Mas afinal, que corpo é esse que participa dos rituais no candomblé que se entrelaça com os símbolos, com o mito e com a estética? E o que ele dá a ver para pensar o corpo na Educação Física? Vimos a partir das vivências, um corpo dilatado que expande sua sensibilidade para alcançar o invisível, é um corpo que vibra, que se dobra e, assim, sintoniza-se com as coisas do céu e da terra, é um corpo que se abre para acolher sua própria contingência, é um corpo que dialoga fácil com sua própria natureza, é um corpo que sente o apelo das coisas e que presta atenção às suas convocações. Ele é mutável, contraditório, paradoxal! É atencioso aos afetos, às coisas, ao outro, às cores, aos ritmos, aos sabores. Possui uma potência simbólica, criativa, libertadora. Tem a capacidade de cambiar, de unir aquilo que insiste em se polarizar.

Para descortinar esse corpo sensível exemplar, para explorá-lo também na Educação Física, investimos em várias reflexões. Retomamos o processo de constituição da religiosidade afro-brasileira para tratar sobre memória, tradição e cultura, investigamos o espaço e o tempo do corpo que vive o ritual do Ipadê e do Xirê no Candomblé e a partir disso iluminamos esse corpo no sentido de dar visibilidade às potências que ele possui e que consideramos emergentes de serem exaltadas na nossa área.

Descobertas surgiram ao estudar o processo de constituição da religiosidade afro-brasileira. Percebemos corpos que herdaram linguagens que se calaram, mas que pulsam na carne, clamando uma oportunidade de falar. Percebemos corpos que foram destruídos, amalgamados à morte e novas formas tomaram, adaptações e reorganizações viveram e então se misturaram. Criaram novos estilos, novos atos sem abandonar os anteriores, atualizaram-se. Dores, sofrimentos, dessabores, festas, alegrias, louvores. Corpos que se submeteram, mas que também se tornaram indomáveis e, sob o julgo dos chicotes mais fortes ficaram, sob a hostilidade se apoderaram de intensidades. Por efeito do aniquilamento, alicerçaram resistências, vigor! Mas as opressões da hegemonia os abafaram, ditaram regras e os consideraram inferiores, sobrepujaram. Considerados indignos por possuírem um olhar, um saber e um agir diferente perante as coisas do mundo, abrandaram suas relutâncias, mas não as extirparam. Suas vozes ainda teimam em falar em nós, que carregamos em nossa



carne essa fortaleza oprimida, uma potência que se vê no canto, na dança, no nosso “remelexo” brasileiro!

Reconhecemos, nesse corpo intenso e profundo, uma superfície invisível que guarda elementos simbólicos da tradição desse tempo, dessa história, dessa África. Mas que não é aprovado em todos os espaços, são superfícies negadas, encobertas e esquecidas! É um enigma reprimido à espera de uma oportunidade de dar-se a ver. Um inestimável tesouro guardado em nós, teima por aí em se expressar, em dar vazão e se deixar explorar. Do espaço do Candomblé, ele se torna então exemplar. Aqui o corpo se abre ao mundo e com ele troca figurinhas, joga, brinca, dança, dialoga! No solo sagrado, na expressão da religião, nesse espaço o corpo se torna paradigmático. Mas o que pulsa desse espaço que devemos realçar? Para responder a essa questão, pegamos emprestado principalmente as ideias sobre o simbolismo de Eliade e Chevalier, mas inspirados também nas insinuações de Merleau-Ponty, é claro, sobre o espaço-tempo.

O homem é indissociável do espaço, já dizia Merleau-Ponty, e conhecer seus aspectos é alargar o conhecimento daqueles que estão imbricados com ele. Portanto destacamos que o corpo do qual queremos falar para a Educação Física é aquele que sente o espaço fora do comum. Apresenta contrastes com o que estamos acostumados a ver, viver. Um lugar em que assume sua profanação, mas não descarta a possibilidade de ser sacral! Ali onde não se nega o conflito, a desordem, incoerências, e nem por isso é considerado ruim, feio, repulsivo ou desagradável. É um espaço que Eliade (2010) chamaria de espaço forte, pois agrega uma dimensão diferente do cotidiano. Possui uma qualidade excepcional, goza, portanto, do que é profano e sagrado ao mesmo tempo. Nos pensamentos de Merleau-Ponty (1999), a ideia de um espaço único e absoluto precisa se romper, pois considera o espaço como superfície da existência, apreendido por meio da experiência perceptível. Esse autor prefere dizer que o corpo é no espaço. Mas vimos que ele é também no tempo. Pois vimos que há um tempo sagrado, um tempo anterior a nós, que participa de nossa existência. Esse que atravessa nossa carne, nosso ser, silenciosamente, uma rede de intencionalidades que se faz participar no presente, ancestralidade.

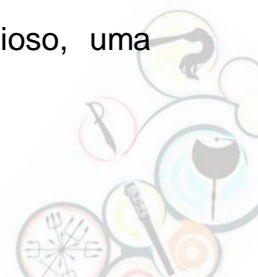


Vimos em Merleau-Ponty (2011) que o tempo não deve ser pensado à parte do espaço, pois são imbricados, em que um se lê no outro e vice e versa. Eles são horizontes e não séries de coisas, não é uma linha, uma sequência, mas uma rede de intencionalidades, presença, perspectiva de devir, logos estético, como nos ajuda a pensar Nóbrega (2015). Nesse sentido, toda experiência corporal é, por definição e princípio, uma experiência espaço-temporal, não importando a consideração de ser profano ou sagrado. Portanto, tal assertiva supõe admitir que corpo, espaço e tempo já não são entidades à parte, entrelaça-se com eles embaralhando seus limites, torna-se carne. Então, acreditamos que assim como o corpo no Candomblé se imbrica com o espaço-tempo, o corpo em qualquer outro lugar é possível de se imbricar com eles.

Desse modo é que queremos dar visibilidade para a Educação Física, um corpo que abarca o espaço e o tempo em sua existência e com eles se comunica através das coisas do mundo. Vimos nas descrições que fizemos, por exemplo, que é um corpo que reconhece em si o mundo que o pertence a partir do envolvimento com ele, da percepção, da experiência. Um corpo que presta atenção aos chamados do mundo e chama-o para tantos abraços, tensões, afetos. É um corpo que se abre para a natureza que se expressa, que apela por um encontro, para então se libertar dos ditames e assim tornar-se independente. É um corpo aberto ao paradoxo, ao inusitado, ao novo, sempre novo de novo. Corpo que sente os efeitos da reversibilidade, ele sente e é sentido, ele toca e é tocado, ele deseja e é desejado, é, portanto, sujeito e objeto.

Então queremos falar à Educação Física desse corpo que possui na carne uma linguagem sedenta para ser descoberta e assim ser explorada, no sentido de expandir, potencializar no sujeito a criatividade, a liberdade, e garantir outras formas de ser. Então reafirmamos, no estudo, que o corpo do Candomblé está aberto a essa possibilidade de imbricamento com o espaço e também com o tempo, são inseparáveis. Desfruta dessa potência que vem dos saberes da carne e por isso consideramos aqui como sensível-exemplar.

Acreditamos assim que o corpo no Candomblé subverte a maneira como o corpo é enxergado na área, pois encontramos, nesse contexto religioso, uma



contraposição a essa lógica de negação do corpo, encontramos uma dimensão de corpo que agrega sua historicidade, sua dimensão simbólica, sua ancestralidade, sua dimensão sensível. Então se faz urgente admitir e fazer valer a concepção de tratar a experiência no corpo, valorizando a aprendizagem que se dá com as sensações, com o movimento; com os cheiros, sabores, cores, ritmos e vibrações; com os outros, crianças, adultos e idosos; com o espaço e também do tempo do corpo.

Esse imbricamento espaço-tempo foi perceptível quando buscamos reflexões nas análises dos cenários dos orixás Exu, Obaluaiê, Iemanjá e Oiá. Assim sentimos que um não podia ser compreendido sem a participação do outro. Com eles, trouxemos à tona os elementos constituintes do rito, os símbolos, a atualização do mito, os arquétipos, o tempo de criação que se faz presente. Fomos convocados a nos interessar e prestar atenção na fuga do presente histórico e reintegração a um outro espaço, outro ritmo temporal, que é chamado de tempo adquirido e que não é o tempo histórico, é o tempo sagrado, tempo mítico, memória do corpo. Com a experiência estética desse tempo vivido, pudemos encontrar outras nuances capazes de alargar a compreensão de corpo já tão firmada na Educação Física.

Viver as gestualidades dos orixás no espaço e tempo outro, seja apreciando ou participando do rito, conduz-nos a perceber a capacidade que o corpo tem de se embriagar, perder as referências e se transformar. Em Exu, percebemos que somos seres em movimento, em transformação, sempre habilitados a tomar formas diferentes. Em Obaluaiê, encontramos a morte como constituinte da vida, uma outra conotação que se abre para a invenção de si. Em Iemanjá, confirmamos mais uma vez que somos seres de polaridades e que estas devem ser consideradas de forma imbricadas, mas que devemos buscar a sabedoria nas experiências para equilibrá-las. Em Oiá, percebemos então o quanto é importante o enfrentamento com as contradições e com a morte pois ajudam os sujeitos a encontrar em si elementos mais coerentes para viver, encontrar novas maneiras de pensar, agir e sentir! É então importante reconhecer na área que os sujeitos necessitam dessa racionalidade fecunda que se aproxima das características dionisíacas, desse movimento mutante, cambiante que assume as polaridades.



Com essa experiência, aprendemos que há no corpo uma potência que precisa ser explorada. Os modos como os participantes deste sistema cultural conhecem e experienciam o mundo revela um modo de ser que o torna mais harmonioso e conexo à dinâmica do homem no mundo. Esses cenários possuem um sistema artístico áudio/visual que constituem elementos estéticos importantes que deliberam o conhecimento acerca das coisas através da experiência sensível. Por isso enalteçemos, dentro desse processo cultural, a imbricação entre arte, religião e estética, pois assumem um importante papel que insiste em nos mostrar que podemos dar lugar ao possível, ao singular, ao novo paradigma de ser corpo.

Notamos que assim como a arte, a religião, e tantas outras dimensões, possuem potências que podem articular distintos elementos da cultura e do cotidiano para formação de processos de singularização da subjetividade, como vimos nos investimentos de autores que enaltecem a performance. Esses parecem apostar na autoafirmação das fontes existenciais, como fontes de criação e constituição de diferentes modos de vida. São então possibilidades de imaginar e construir o que poderíamos ser, tentando livrar-nos da “individualização e totalização das estruturas de poder”, como alerta Foucault<sup>154</sup> em suas obras.

Vimos em Eugênio Barba<sup>155</sup>, a exemplo de outros artistas também tratados aqui, essa compreensão alargada da razão que o faz se preocupar em explorar e fazer brotar essa potencialidade em seus alunos-bailarinos-atores-artistas. Chama de energia Extra-cotidiana, aquela que emerge quando o corpo se desvencilha da energia cotidiana, dilata-se e confere uma presença energética viva. Esse estado que ele e os outros buscam na formação de intérpretes, alcança uma presença através de ações corporais diversas que muito se assemelham ao estado de transe nos rituais de Candomblé, por exemplo. Então pensamos que, assim como o jogo do corpo na dança dos rituais de Candomblé propicia o transe e a transformação do corpo do filho de santo, o trabalho corporal do ator-bailarino-aluno, no entendimento desses autores<sup>156</sup>,

---

<sup>154</sup> E como pontua Deleuze sobre Foucault, em entrevista a Didier Eribon (Deleuze, 1992, p.123), esta noção de subjetivação, que possibilita a constituição de novas formas de existência, permitiria perceber a criação de modos de vida segundo regras facultativas, formas de cuidado de si, de uma “estética da existência”, de existir não como sujeito, mas como obra de arte.

<sup>155</sup> Diretor artístico e pesquisador em Teatro que trabalha com a formação de ator.

<sup>156</sup> Autores realçados aqui que se inspiram nas ideias de performance.



deve propiciar a saída do eixo cotidiano e a alteração do corpo cotidiano em outras dimensões.

Diante de tantas significações reveladas pelos ritos na cultura do Candomblé, principalmente a respeito do conhecimento do corpo, não poderíamos deixar de resgatar sentidos para a Educação Física. Portanto, trazê-los aqui e aproximá-los dos modos de ser corpo no Candomblé é cutucar a nossa área para que atente também para essas importantes explorações. Trata-se de secretar novos campos de referência na Educação Física, no caso, a religião aqui como exemplar e a arte e a cultura popular que carregam muito dos simbolismos tratados aqui, poderia ser uma interessante aliada para criar arranjos diferenciados no processo de produção de sentidos. Explorar, por exemplo, nas experiências espaços e tempos que se deem ao nível da possibilidade de desejar, de se afetar, de se estranhar, de tomar outras formas. Dinamizar, então, um lócus de contestação das padronizações dominantes, apostar em processos criativos que sejam potencializadores, vetores de produção de singularidades, de uma nova poética para experimentar, inventar, tornar-se criação.

O contágio com esse contexto provoca a contaminação da sensação, geram de fato um impulso, um convite a reencontrar essa intensidade na pele, a experimentar a recusa do corpo social e viver a fundo, assim como Andrieu (2004) chama a atenção em *A nova filosofia do corpo*, realçando então o valor do rito simbólico e celebrando nele o potencial de regeneração fundada numa nova higiene da vida. Portanto, consideramos que ver, viver o ritual do Xirê é perceber sua capacidade de fazer o ser se regenerar, fundar uma nova forma de encarar o mundo e a vida.

Nessa relação de diálogo entre religião, arte e filosofia, no qual a Educação Física participa e aprende, o objetivo é de unir a outras pesquisas fenomenológicas, para com elas superar os obstáculos que impedem investigações mais abertas que considerem o corpo além do seu aspecto fisio-anatômico, principalmente em nossa área, que muitas vezes busca nos gestos dos sujeitos, respostas lineares, apregoando também uma homogeneização corporal que atende a um padrão social de corpo muito



dissimulado nos meios de comunicação, como tantos autores da área <sup>157</sup> já denunciaram.

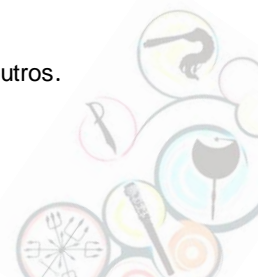
Nesta ideia, a narrativa fenomenológica, apresentada nesta pesquisa, possibilita um olhar libertino sobre o corpo, mediante conceitos não cristalizados, mas abertos, principalmente pela influência fenomenológica do filósofo Maurice Merleau-Ponty, com seu olhar diferenciado sobre o corpo sensível. Assim, presenciamos nas descrições, nos movimentos desses pensamentos, um corpo problematizador do controle, sendo indissociavelmente sujeito e objeto, que se permite atualizar-se e criar-se. Pensamos então um corpo inaugural, que está sempre a começar, a se iniciar depois de se confundir com tantas coisas e outros, nos instantes da vida.

Percebemos que o que entra em jogo é o mistério de nossa existência, de nossa relação com o mundo, propriamente esse nível de experiência, esse estado que se alcança na carne, no pensamento de Merleau-Ponty é mistério fundamental. Assim, o envolvimento com a religiosidade do Candomblé deu possibilidades diversas a serem exploradas e fizemos as escolhas que julgamos necessárias para se pensar o corpo e o sensível. As movimentações de pensamento que fizemos nesse envolvimento engendraram um logos estético como possibilidade de enxergar, através da religião afro-brasileira, uma invenção poética do conhecimento e da vida. Assim, muitos desafios se impõem nas experiências sensíveis descritas aqui. Pois é sim uma razão complexa, de difícil deliberação, mas muito mais harmoniosa com o jeito paradoxo de ser corpo.

Assim, nas descrições do espaço e do tempo vividos no Ilê Axé Dajô Obá Ogodô pode-se perceber que foi possível refletir sobre o simbolismo, sobre a noção de reversibilidade, de natureza e da ontologia do ser sensível, argumentos existenciais que se expressaram nas obras de Eliade, Chevalier e Merleau-ponty. Esses que nas tramas aqui apresentadas, tiveram uma aproximação com as ideias dos pesquisadores da arte, da performance, que investem nas buscas de novos patamares para a questão dos sentidos no corpo. Uma perspectiva que traz à luz o estado cênico que se

---

<sup>157</sup> Como por exemplo Tibúrcio (2005), Porpino (2006, 2009), Nóbrega (2010, 2015), dentre tantos outros.



aproxima do estado de transe no ritual do Xirê, que é a força gerada pela consciência do corpo, uma atualização de vivências em que o corpo se dilata para atualizar-se, metamorfosear-se, tomar novas formas.

Notamos também que há um poder subserviente que perpassa o corpo do candomblecista, há uma hierarquia que o faz submeter-se, há técnicas corporais que lhes sujeitam<sup>158</sup>, mas esse poder encontra um caráter circular, em rede, como Foucault (2004) realça em suas obras. Pensando nisso, percebemos que o corpo no Candomblé não se mostra impotente frente aos poderes que os domina e submete. Ao contrário, mostram-se ativos e capazes de transpor os limites de sujeição. É um corpo que não se dobra sobre o eu objetivado, mesmo sendo hierarquizado, pois vive instantes que os levam à liberdade, transformação, que se abre à possibilidade do devir, de ser outro do que se é, construindo, portanto, sua própria história.

Foi possível perceber também que dançar no rito é ir além de passos, é uma expressão do ser, está envolto de sentidos, memória, história. Tudo é abertura, empatias, misturas, criação. Como podemos observar até aqui, os ritos vividos com os orixás vêm despertando o corpo a visibilidades diferentes e fazendo desse corpo o próprio rito e não simplesmente corpo dançante<sup>159</sup>, mas todo ali entrelaçado, dando sentido e criando outros infinitos. Quebrando então modelos, enaltecendo o intenso, o profundo do corpo, em sua capacidade de transcender aquilo que é invisível e visível ao mesmo tempo.

Aproximando essa cultura com as produções epistemológicas da área, vê-se uma figura de corpo perturbador, que inquieta e impulsiona a novas aberturas, a fugir da disciplina, dos ditames fixos que são instituídos sob a lógica do ocidente. Reconhecendo-o então como um corpo potencializador da linguagem sensível, que desencadeiam experiências múltiplas que fortalecem a relação entre o ser humano, a natureza e a cultura.

---

<sup>158</sup> O corpo aqui é hierarquizado e assim está propenso a se submeter a poderes que lhe impõem limitações, proibições ou obrigações.

<sup>159</sup> No espírito de desconsiderar todos os sentidos que estão imbuídos nos movimentos do dançar.



Concordamos com Tibúrcio (2009) quando revela que a Educação Física, especialmente a dança, deveria ouvir o corpo e deixá-lo falar. Manifestar a capacidade de cultivar um estado de sensibilidade vibrante, um corpo atento às coisas e aos outros, um corpo que manifeste a sua poética e a sua inteireza que habita o sensível.

Fundamentados nisso, são estes estados e permissões que o estudo realça, a partir das descrições do espaço-tempo que abarcam o simbolismo no Candomblé. Testemunhamos desconstruções, afirmamos a capacidade do corpo de ser cambiante, flexível, de desviar e fugir das ações que insistem em aniquilá-lo, discipliná-lo e, com isso, tolhendo a sua ação de recriar-se. Assim, refletir a religião aqui, é buscar possibilidades em que a criatividade e a liberdade possam jorrar com mais força, no sentido de impulsionar conhecimentos que abranjam o corpo.

Portanto, eis aqui mais um estudo que abre possibilidades para ultrapassar os limites da ciência, dando a ver as possibilidades de ser paradoxal, de ser cambiante, de ser sujeito e objeto, de ser sagrado e profano, de carregar imagens e símbolos, de ser mítico, de ser atravessado por forças ancestrais, da tradição, por ser espaço-tempo outro, por corresponder ao poder de ser transmutante, estético. Corpos que encenam outra lógica de ser e estar no mundo, unindo-se ao desafio por uma Educação Física que pensa o corpo sensível, estético, simbólico, mitológico. Um corpo que, na carne, carrega uma linguagem que teima sempre em se manifestar. Acreditamos que esse saber tratado aqui é surpreendente, talvez extravagante e esquisito, mas confere uma força que ainda é interdita e demanda explorações.

Então sendo o corpo existencial, simbólico, mítico, afetivo, histórico, epistemológico, como compreendemos ao entrelaçar esta pesquisa à fenomenologia de Merleau-Ponty, precisamos admitir que o corpo já está presente na educação, na arte, na filosofia, na ciência de modo geral e na Educação Física. O desafio mesmo é superar as práticas disciplinares que os atravessam e reencontrar outros caminhos. Assim, as particularidades pessoais, os saberes do corpo necessitam ser considerados.

Então trazemos, nesta narração fenomenológica, o interesse de atentar para as percepções, para as aberturas que o corpo é capaz de dar quando inflamado pelo



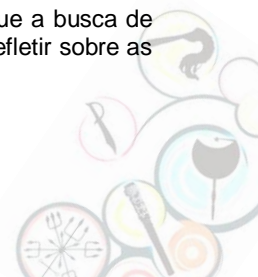
mundo. A disposição em conduzir nas práticas dos jogos, nas danças, nos esportes, nas ginásticas e outras práticas corporais, instantes que possam levar os sujeitos a se espantar, a se estranhar, convocar à sensibilidade, reconhecer-se, como condição de reaprender a ver o mundo. Anunciar o ser humano ambíguo, antagônico, paradoxal! Envolver de possibilidades que retome continuamente a essência paradoxal do corpo e permita sempre a criação de sentidos novos. Fomentar a busca por um crescimento pessoal, indo além do desenvolvimento de aptidões para a realização de certas habilidades. Fluindo para uma compreensão que Porpino (2006) nos inspira a dizer: “escola de vida”! Em que as experiências possam ser percebidas como potencializadoras de novos sentidos para a vida<sup>160</sup>. Como bem expressado neste contexto aqui vivido, pesquisado, como em tantas outras manifestações da cultura popular que guardam possibilidades educativas e estéticas.

Então sinalizamos para a Educação Física a necessidade de viver situações surpreendentes, que aflorem interrogações para que endossem a beleza na união dos contrários, que encontrem a poesia nas trocas que se fazem com mundo. Estar atento ao aspecto mutante do corpo para então fomentar experiências ainda não vividas, considerando as imprevisibilidades e dando espaço para os processos criativos, que acolham a perspectiva de caos e ordem, um fazer, refazer e desfazer constantes.

É válido destacar que esta experiência assume as suas sombras, aquilo que a luz não pode alcançar e dar a ver. Pois essas terão participação nas novas tessituras que daqui serão criadas. Nessa direção, pensamos que, embora as discussões sobre o corpo sagrado tenham aflorado na área com as abordagens de Lara (2008) e Santos (2007), a perspectiva dessa temática, bem como sua problematização, ainda não se aproximaram com firmeza da área, mesmo porque as discussões desses elementos parecem recentes. Então, apostamos em possíveis problematizações e ampliações epistemológicas advindas das visibilidades desses elementos degradados. São novos investimentos que deverão se aflorar para dar conta dessa demanda que se apresenta, então efetuar novas partilhas, criação de novos cenários, novos gestos, novas

---

<sup>160</sup> A compressão do termo escola de vida para Porpino (2009) se enquadra numa situação em que a busca de uma convivência satisfatória pode possibilitar constantes mudanças de atitude e possibilidade de refletir sobre as diversas relações interpessoais como um fenômeno de crescimento pessoal.



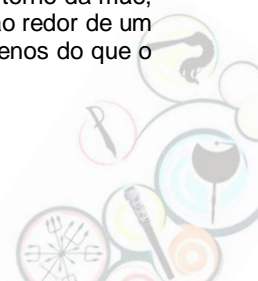
inaugurações no corpo. São motivos pelos quais anunciamos as novas demandas para pensar o corpo, a dança, a existência. E que a Educação Física deve enfim explorar, desfrutar e usufruir, consumando num abraço com a vida.

Essa motivação desponta quando se confirma no corpo as ideias tratadas aqui, quando, de fato, experimentamos, imbuídos no contexto, passamos a sentir na pele... o sabor da transformação... sentir na pele as vibrações do espaço que se carrega no corpo... sentir na pele os cheiros do tempo que se foge pra lá e se faz aqui.... sentir na pele a amálgama com o mundo, o jogo jogado com ele... sentir na pele a natureza da gente dando sinal... sentir na pele o tempo que passou, o instante e o por vir... sentir na pele as vozes do silêncio, da palavra não dita... sentir na pele o som do opostos se abraçando... sentir na pele as tensões de uma guerra de forças... sentir na pele o gesto sinuoso dos hábitos se deslocando... sentir na pele o espetáculo da memória que dança... sentir na pele o desejo que os outros possam sentir também tantos desses sentidos.

Pensamos que não são os fios de algodão<sup>161</sup>, os quais trouxe aqui para metaforizar a dissertação, que importam agora nesse fechamento de ciclo, não importa como eles foram tramados. O que importa enfim é o espaço invisível que emergiu a partir dessas tramas, experiências. Por isso terminamos este estudo de forma aberta, com um dom cheio de zelo para inaugurar novos investimentos no pesquisar, no ensinar-aprender e no viver. Novo! Tudo de novo.

---

<sup>161</sup> Retratar com Roland Barthes o início da introdução deste estudo, quando diz: “Gostaria aqui pois que a fala e a escuta que aqui se trançarão fossem semelhantes às idas e vindas de uma criança que brinca em torno da mãe, dela se afasta e depois volta, para trazer-lhe uma pedrinha, um fiozinho de lã, desenhando assim ao redor de um centro calmo toda uma área de jogo, no interior da qual a pedrinha ou a lã importam finalmente menos do que o dom cheio de zelo que deles se faz”.



## REFERÊNCIAS

AMADO, Jorge. Bahia de Todos os Santos: Guia de ruas e mistérios. 34. Ed. Rio de Janeiro: Record, 1986.

ANDRIEU, Bernard. A nova Filosofia do corpo. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

AUGRAS, Monique. O duplo e a Metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô. 2ª. Ed. Petrópolis-RJ: Vozes, 2008.

BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. Pano da Costa/ Bahia. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC.- Salvador: IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.

BARRETO, José de Jesus. Candomblé da Bahia, Resistencia e identidade de um povo de fé. Salvador: Solisluna Design e Editora, 2009.

BÁRBARA, Rosamaria. A dança das aiabás – dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. 2002. Tese (doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais (FFLCH). Universidade de São Paulo, São Paulo.

BARBA, Eugênio. A canoa de Papel: tratado de antropologia teatral. Brasília: teatro caleidoscópico, 2009.

BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia. São Paulo, Cia das Letras, 2001.

BICUDO, M. A. V. Pesquisa qualitativa segundo a visão a visão fenomenológica. São Paulo: Cortez, 2011.

BORDIEU, Pierre. “O Campo Científico”. In: Pierre Bourdieu: Sociologia. São Paulo: Ática, 1994.p. 122-155.

BRANDÃO, Junito de Souza. Mitologia Grega. Volume III. Petrópolis: Vozes, 2001.

BRASIL. A lei no. 11.645, de 10 de Março de 2008, sancionada pelo presidente Luíz Inácio Lula da Silva, alterou a Lei no. 9.394, de 20 de Dezembro de 1996. (modificada pela Lei no. 10.639 de nove de Janeiro de 2003).

CALEFFI, P. Educação autóctone nos séculos XVI ao XVIII ou Américo Vespúcio tinha razão? In: STEPHANOU, M.; BASTOS, M. H. C. (Orgs.). Histórias e Memórias da Educação no Brasil. Vol I – Séculos XVI-XVIII. Petrópolis: Editora Vozes, 2004.

CAPONE, Stefania. A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria/Pallas, 2009.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos: Sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Tradução Cristina Rodrigues e Arthur Guerra. Lisboa: Teorema, 2015.

DANTAS, Beatriz Góis. Vovó Nagô e papais brancos: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.



DOS SANTOS, Juana E. Os nagôs e a morte. 6ª.ed., Rio de Janeiro, Petrópolis:Vozes,1993.

ELIADE, Mircea. Imagens e Símbolos: ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. Tradução de Sônia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes. 1991.

\_\_\_\_\_. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Tradução Rogério Fernandes. 3ª ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes. 2010.

\_\_\_\_\_. Mito e realidade. Tradução Polla Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FEITOSA, Charles. Explicando a filosofia com arte. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FOUCAULT, M. “Os corpos dóceis”. Vigiar e punir: nascimento da prisão. 29ª ed. Tradução de Raquel Ramallete. Petrópolis, RJ: Vozes, 2004.

FOUCAULT, M. Microfísica do poder. 25. ed. Rio de Janeiro: Graal, 2008.

JUNG, C. G. Símbolos da Transformação. Petrópolis, Vozes, O.C. V. 1986.

LARA, L. M. As danças do sagrado no profano: Transpondo Tempos e Espaços em Rituais de Candomblé. Dissertação/Ed. Física Universidade Estadual de Campinas. 1999.

LARA, L. M. As Danças do Candomblé: Corpo, Rito e Educação. Maringá: Eduem, 2008.

LE GOFF, J. História e Memória. São Paulo: Ed. Unicamp, 1996.

LÉVI-STRAUSS, Claude. As estruturas elementares do parentesco. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 2009. 540 p.

LODY, Raul Giovanni. “Pano da Costa”. Cadernos de Folclore. Minc / Funarte, n.15. 1977.

\_\_\_\_\_. Jóias de Axé: Fios-de-contas e outros adornos do corpo. A joalheria afrobrasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

LIGIÉRO, Zeca. Performance e Antropologia de Richard Schechner. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LUHNING, Ângela. A música no candomblé Nagô-ketu. Estudos sobre a Música Afro-brasileira em Salvador. Tradução de Raul Oliveira. 1990. Tese (doutorado) Freie Universitat, Berlim, 1990.

MERLEAU-PONTY, Maurice. Conversas. São Paulo. Martins Fontes, 2004.

\_\_\_\_\_, A natureza: curso do Collège de France. Texto estabelecido e anotado por Dominique Séglaard: tradução Álvaro Cabral. 2ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.



\_\_\_\_\_, Fenomenologia da Percepção. Tradução Carlos Alberto Ribeiro de Moura. 4.ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2011.

\_\_\_\_\_, O olho e o espírito. Tradução Paulo Neves e Maria Ermantina Galvão. 1ed. São Paulo: Cosac e Naify, 2013.

MEDEIROS, R. M. N. de. Uma Educação Tecida no Corpo. São Paulo: Annablume, 2010.

NIETZSCHE, F. W. A Filosofia na Idade Trágica dos Gregos. Lisboa: Edições 70, 1995.

NÓBREGA, T. P. Para uma teoria da corporeidade: um diálogo com Merleau-Ponty e o pensamento complexo. 1999. 220f. tese (doutorado em educação), Universidade metodista de Piracicaba, Piracicaba, 1999.

\_\_\_\_\_. (Org). Escritos sobre o corpo: diálogo entre arte, ciência, filosofia e educação. Natal, RN: EDUFRN- Editora da UFRN, 2009.

\_\_\_\_\_. Corpo, gestos e expressão: notas sobre uma ontologia sensível em Merleau-Ponty. Pro-Posições, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 87-100, maio/ago. 2010.

\_\_\_\_\_. Uma fenomenologia do corpo. São Paulo: Livraria da física, 2010a.

\_\_\_\_\_. Corpo e natureza em Merleau-Ponty. Porto Alegre: Revista Movimento, v. 20, n. 3, p. 1175-1196, jul./set.de 2014.

\_\_\_\_\_. Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar... Natal: IFRN, 2015.

OGBEBARA, Awofá (Adilson de Oxalá). Igbadu: A cabaça da Existência: mitos nagô revelados. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia da ancestralidade: corpo de mito na filosofia da educação brasileira. Curitiba: Editora Gráfica Popular, 2007. 340 p.

OPIPARI Carmen. O candomblé: imagens em movimento. SP: Edusp, 2009.

PORPINO, K. O. Dança é educação: interfaces entre corporeidade e estética. Natal, RN: EDUFRN, 2006.

PRANDI, Reginaldo. Os candomblés de São Paulo. São Paulo, Hucitec, 1995.

\_\_\_\_\_. Religiões negras no Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. REVISTA USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000.

\_\_\_\_\_. Mitologia dos orixás, São Paulo, Companhia das Letras, 2001.

RAILLARD, Alice. Conversando com Jorge Amado. Rio de Janeiro, Record, 1990.

RAMOS, Silvana de Souza. A prosa de Dora: articulações entre natureza e cultura na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: EDUSP, 2013.

RODRIGUES, Graziela E. F. Bailarino-pesquisador-intérprete: processo de formação. Rio de Janeiro: Funarte, 2005.



SANTOS, Tadeu. A Construção do Corpo nas Interfaces entre Fenomenologia e Cultura. UNIMES/SP Revista Motriz, Rio Claro, v.13, n.2 (Supl.1), p.S1-S18, mai./ago. 2007.

SILVA, Renata Lima Corpo Limiar e Encruzilhada: processo de criação em dança. Goiânia: Ed. UFG, 2012.

VERGER, Pierre Fatumbi. Notícias da Bahia, 1850. 2ª ed. tradução de Maria Aparecida de Nóbrega. Salvador: Corrupio, 1999.

VERGER, Pierre. O Olhar viajante de Pierre Fatumbi Verger. Apresentação Gilberto Sá; versão em inglês Christopher Peterson. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2003.

TIBÚRCIO, L.K.O.M. A poética do corpo no mito e na dança butô: por uma educação sensível. Tese (Doutorado em Educação), Natal, UFRN, 2005.

\_\_\_\_\_, L.K.O.M. A poética do corpo na dança butô. In: Escritos sobre o corpo: diálogos entre arte, ciência, filosofia e educação. Nóbrega, T.P. (Org). Natal, RN: EDUFRN-Ed.UFRN, 2009.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. O Bumba meu boi como fenômeno estético: corpo, estética, educação. São Luís:Edufma, 2013.

ZUMTHOR, P. Introdução à poesia oral. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria L. D. Pochat e Maria I. de Almeida. Campinas: Hucitec, 1993.

#### Vídeos Citados:

A dança das cabaças: Exu no Brasil

<https://www.youtube.com/watch?v=8Lp61NQib2M>

Minissérie Mãe de Santo: Lenda dos Orixás

<https://www.youtube.com/watch?v=aJ2o5shbfYM>



## GLOSSÁRIO

**Abebê** = leque.

**Abian** ou **Abiãs**– Novato no Candomblé. Aquele que está se preparando para a iniciação.

**Ade** = coroa.

**Agôgô** = instrumento musical cônico feito de ferro.

**Aiyê** = o mundo terrestre.

**Adjá** = Espécie de sineta usada em rituais, campainha, sino. É um instrumento distintivo do poder de mando dos rituais religiosos, servindo para dirigir obrigações, ofertar comida aos deuses e coordenar as danças.

**Alabê** = Ogan confirmado que canta e toca o candomblé

**Alafiá** = felicidade; tudo de bom.

**Alguidar** – Prato fundo feito de barro, geralmente utilizado para depositar oferendas.

**Atakan** = Laço de tecido que é usado para fazer amarração quando o filho está em transe.

**Atin-** pó, energia ligada a um Orixá.

**Axé** = força vital e que assim seja.

**Ago** = licença.

**Ajeun** = comida.

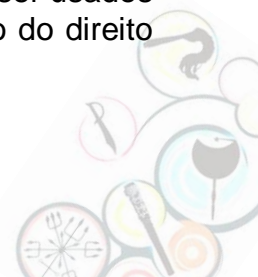
**Babá** = papai.

**Babalorixá/Yalorixá** = Após 21 anos de iniciação no Candomblé, a liderança religiosa recebe o título de yalorixá, se do sexo feminino, e babalorixá, se do sexo masculino.

**Barco** = Quando duas ou mais pessoas são iniciadas ao mesmo tempo no mesmo roncó, isto é, no mesmo quarto de santo. A denominação “barco de iaôs” é comumente utilizada devido aos 21 dias que os iniciados passam reclusos no roncó, a maior parte do tempo deitados de bruços em esteiras de palha estendidas no chão.

**Babakerê** = Pai-pequeno, substituto de pai ou mãe-de-santo, segundo na hierarquia religiosa.

**Brajás** = longos fios montados de dois em dois, em pares opostos. Podem ser usados a tiracolo e cruzando o peito e as costas. É a simbologia da inter-relação do direito com esquerdo, masculino e feminino, passado e presente.



**Contra-eguns** = Braçadeira usada pelo iniciado, feita de palha da costa e búzios.

**Dagô** = dê licença.

**Dobalê** = Cumprimento, reverência, deitado de braços sobre a esteira.

**Ebó** = sacrifício ou oferenda.

**Egun** = espírito ancestral.

**Egbomi**= São considerados egbomis os filhos que já tem mais de 7 anos de experiência com a religião.

**Eke di** = Mulher iniciada para cuidar dos orixás, vesti-los e dançar com eles.

**Enins**= Esteiras que são consideradas o útero da terra.

**Ejé** = sangue.

**Eledá** = o Deus supremo ou aquele que lhe mantém vivo.

**Êpa** = amendoim.

**Êre** = as esculturas de madeiras ou energia infantil ligada ao orixá. *Erê* é o intermediário entre a pessoa e o seu Orixá, é o aflorar da criança que cada um guarda dentro de si; reside no ponto exato entre a consciência da pessoa e a inconsciência do orixá. É por meio do *Erê* que o Orixá expressa a sua vontade, que o noviço aprende as coisas fundamentais do candomblé, como as danças e os ritos específicos do seu Orixá.

**Eruexin**- Chicote de crina de búfalo usado por Oyá.

**Etu** = galinha D'angola.

**Ewá** = nome de um orixá.

**Ewós** = são os interditos no candomblé. Segundo o Babá Melque são as proibições dos orixás aos seus filhos. Essas proibições podem ser alimentares ou comportamentais. Ewó também pode ser chamado de Quizila, que são as coisas que não fazem bem ao nosso corpo e principalmente ao nosso campo astral e espiritual.

**Exu** = nome de um importante orisá erroneamente associado ao diabo católico.

**Filá** = gorro, capuz.

**Funfun** = Em África, todos os Orixás relacionados com a criação são designados pelo nome genérico de Orixá Fun Fun.



**lansan** = orixá patrono dos ventos, do rio Niger e dos relâmpagos.

**lyamis** = Termo que designa as ajés, feiticeiras africanas, que ninguém as conhece por seus nomes. As lyamis representam o aspecto sombrio das coisas: a inveja, o ciúme, o poder, a ambição, a fome, o caos, o descontrole. Tornaram-se conhecidas nas tradições africanas como senhoras dos pássaros e a sua fama de grandes feiticeiras associou-se à escuridão da noite; por isso são chamadas de Eleyé, e as corujas são os seus principais símbolos.

**laôs** = Esposa jovem; filha ou filho de santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá. Filho que passa pelo processo de iniciação que dura sete anos

**lbá** = Conjunto de pratos de diferentes formatos, assentamento de iniciado.

**lgbá** = recipiente onde se colca os objetos do òrìsá.

**lagbás** = orixás femininos.

**Ilá** = É a voz do Orixá, seu modo de se identificar quando está na terra. O ilá é a própria natureza falando, gritando, nos lembrando do que é Orixá: energia vital da natureza.

**lgbonãs**= Festas dos Orixás masculinos: Ogum, Ossãe, Oxóssi, Logun Edé.

**laroba**= Ekedi ou larobá tem um importante papel no espaço religioso. Ela é a mãe que é responsável por quase tudo que a liderança do terreiro precisa para realizar uma cerimônia. É quem acompanha a dança do orixá no barracão, ajeita a roupa quando necessário e o acompanha de volta ao quarto, local conhecido como roncó.

**lbiri** = objeto de mão, usado pelo orixá Nanã, feito em palha, couro e contas.

**lemanjá** = orixá dos rios e das águas salgadas.

**ljexá** = nome de uma região da Nigéria e de um toque para orixá Oxum, Oxalá e Ogum.

**Iká** = modo de deitar-se das pessoas de orixá feminino, para saudação, nome de um Odu. Cumprimento feito por filho de santo cujo orixá principal é feminino. Toca-se o solo com a cabeça e, depois com o lado direito e depois com o esquerdo do quadril toca o chão.

**lku** = morte.

**llê** = casa.

**lyá** = mãe.

**lalaxé** = mulher mais importante da casa.



**Iya Kekere** = Mãe pequena

**Iamoro** = responsável pelo Ipadê.

**Iaô** = nome dado aos iniciados, noiva.

**Itan** = mitos

**Itás** = pedras

**Jô** = dançar.

**Jinká** = Saudação particular do orixá

**Kekerê** = pequeno.

**Koserê** = que seja feliz, e que tudo de bom aconteça.

**Iagdbá** = Feito de fios múltiplos, em conjuntos de 7, 14 ou 21. São unidos por uma firma de conta cilíndrica. Usado por Babalorixás, Oqans, Ekedis, e pessoas de outros postos de graduação do Candomblé de todas as nações.

**Logun** = corripitela de Logunêdé.

**Logunedé** = nome de um òrìsá.

**Mãe-pequena/laquequerê** = Auxiliar da mãe-de-santo, segunda na hierarquia religiosa.

**Mariô** = Palha de dendezeiro desfiada.

**Mojubá** = meus respeitos.

**Mokan** = é um cordão feito de palha da costa trançado, cujo fechos são como duas vassourinhas de palha, onde se tem as cores de contas do respectivo Orixá do neófito e por muitas vezes constituem também búzios.

**Nanã** = nome do orixá da terra úmida, da lama, da morte

**Obá** = rei.

**Obá Ogodô** = Apelido do Ilê Axé Dajô Obá Ogodô cujo tem como sacerdote o Baba Melque de Xangô.

**Obaluaiê** = nome do orixá patrono das doenças epidêmicas.

---

**Obi** = fruto africano utilizado nos rituais.

**Oburo** = irmão (ã) mais novo.



**Odé** = caçador; nome que também é dado ao orixá Osòóssi.

**Oduduwá** = orisá que participou da criação da terra..

**Ogã/ogán** = Homem que tem o cargo de sacrificador, tocador de atabaque, ou protetor do terreiro.

**Otá** = Pedra que personifica o santo individual de cada iniciado.

**Ogun** = orixá patrono do ferro, do desbravamento e da guerra.

**Oyn** = mel.

**Ojá** = ornamento feito com tira de pano. Tecidos que são colados nas cabeças das mulheres para formar o turbante ou torço.

**Oke-Aro** = saudação para Osòóssi.

**Olorum** = entidade suprema, força maior, que está acima de todos os orisás.

**Olubajé** = cerimônia onde Obaluaiê reparte sua comida com seus filhos e seguidores.

Olubajé é um ritual anual para Obaluaiê e só é feito em casas de Candomblé, sendo obrigatório em casas onde haja feito um de Obaluaiê há menos de sete anos ou o próprio Zelador ou Zeladora seja deste Orixá.

**Omi** = água.

**Omo** = filho.

**Omode** = criança

**Omorisá** = filho de orixá.

**Opasorô** = cajado de Osalá.

**Ópanijê** = um toque especial do orixá Obaluaiê.

**Ori** = cabeça.

**Ori lé** = cabeça baixa

**Oti** = aguardente.

**Oxalá** = o mais respeitado, o pai de todos orixás. A própria simbologia do branco que, sendo o somatório de todas as cores, traz em si todas as possibilidades de cor. É a energia de onde tudo sai e para onde tudo retorna, por isso o branco é tanto a cor que festeja o nascimento como a que marca o momento da morte. O luto no candomblé é branco pois representa o retorno do indivíduo à massa informe da ancestralidade.

**Oxalufã** = uma qualidade de Oxalá; Oxalá velho.

**Oxóssi** = orixá igbo, patrono da floresta e da caça.



**Oxum** = orixá das águas do rio.

**Oxumare** = nome do orixá relacionado a chuva, babalawo do Orun.

**Pade** = encontrar.

**Roncó** = Quarto do santo, local onde ficam guardados os assentamentos dos iniciados. É o local mais sagrado dentro de um terreiro e seu acesso é restrito.

**Xaorô** = pequenos guizos

**Xarará** = emblema do orixá Obaluaiê.

**Xekerê** = cabaça revestida com contas de Santa Maria ou búzios.

**Xirê** = festa, brincadeira.

**Xokotô** = calças.

**Xorô** = fazer ritual.

