

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Bernadete Silveira Moraes

**Santo corpo profanado: escutas e *performances* na cultura
afro-brasileira**

DOUTORADO EM ANTROPOLOGIA

SÃO PAULO

2009

BERNADETE SILVEIRA MORAES

**Santo corpo profanado: escutas e *performances* na cultura
afro-brasileira**

Tese apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo, como exigência
parcial para obtenção do título de Doutora em
Antropologia, sob a orientação da Profa. Dra. Silvia
Helena Simões Borelli.

SÃO PAULO

2009

BANCA EXAMINADORA

DEDICATÓRIA

*À minha mãe, Julia Pereira,
pela persistência e alegria*

*Ao meu pai,
Luiz da Silveira Moraes (in memoriam)*

AGRADECIMENTOS

À Capes,

pela bolsa de estudo que viabilizou o desenvolvimento desta tese.

À minha orientadora, Profa. Dra. Silvia Helena Simões Borelli,

pela competência e incentivo.

À Profa. Dra. Maria Antonieta Antonacci,

pelas novas escutas (Curso sobre a cultura africana – Prof. Dr Kasadi Wa Mukuna)

Aos familiares,

pelo apoio incondicional.

Aos meus filhos,

Marcela,

uma dança de intensidades.

Fabio,

uma escuta contínua.

Aos amigos,

pelos encontros que sempre resultam em novos caminhos.

Aos meus alunos,

novas perspectivas.

Aos narradores,

meu agradecimento especial.

RESUMO

Este trabalho se propõe analisar o corpo nos processos de sacralização e profanação. A profanação, um processo lento, mas constante nos discursos filosóficos e científicos modernos promoveu estrategicamente uma fragmentação do olhar em relação ao corpo. Na prática, uma des-ritualização. A sacralização, a arte contínua de reintegração do corpo, no interior das culturas populares promove uma incessante reinvenção do corpo. Utiliza-se das fontes de tradição em tempo presente. Com uma perspectiva metodológica cartográfica, desenvolvemos a pesquisa inicialmente nas observações e trajetos das *performances* que nos convocavam a um pertencimento, próprio de culturas que agregam o corpo em suas manifestações culturais. Localizamos em Carlinhos Brown e seu grupo musical o território propício dos deslocamentos tanto da cultura local associado às tradições, quanto da sua dimensão global.

Palavras-chaves: corpo, sagrado, profano, *performance*, cultura.

ABSTRACT

This study proposes to analyze the body in the processes of sanctification and profanation. Profanation, while constant in modern philosophical and scientific discourses, is a slow process which has strategically promoted a fragmentation in looking at the body. In practice, a de-ritualization. Sanctification, the continuous art of reintegrating the body at the centre of popular cultures, promotes an incessant reinvention of the body. Thus using tradition as a source in the modern day.

Using a Cartographic methodological perspective, we have developed our research initially based on the observations and trajectories of the *performances* that seem to belong precisely to cultures which incorporate the body in their cultural manifestations.

We have found in Carlinhos Brown and his musical group, a favorable example of these changes in both the local culture associated with tradition, and also in its global dimension.

Key-words: Body, sacred, profane, performance, culture



Carlinhos Brown - Candonbléss

SUMÁRIO

Introdução.....	9
Capítulo 1 – Corpo e <i>performances</i>.....	37
1.1 A ilha do espetáculo.....	37
1.2 A festa do Guetho.....	44
1.3 O Candeal Pequeno de Brotas.....	51
1.4 A figura de Carlinhos Brown	54
1.5 A comunidade do Candeal.....	62
Capítulo 2 – Ritualização do corpo.....	66
2.1 O sagrado: formas de ritualizar o corpo.....	67
2.2 A purificação do corpo.....	71
2.3 A festa dos deuses.....	75
2.4 Os mitos.....	84
2.5 A dança dos deuses contadas pelos seus filhos.....	88
2.6 A dança dos espíritos.....	97
2.6.1. A dança dos deuses na etnia Nyungüe (Nyungüe Língua e Etnia).	97
2.7 Rumo a comunidade.....	102
2.8 A des-ritualização do corpo.....	106
Capítulo 3 - Olhares sobre o corpo: des-ritualização.....	108
3.1 Cartografias: metodologias para uma reflexão sobre o corpo.....	108
3.1.1. Indagações a respeito do corpo.....	117
3.2 Antropologia e sociologia do corpo.....	122
3.3 Corpo esquecido/duplo discurso.....	130
3.4 Corpo disciplinado e mercantilizado.....	138
3.5 <i>Performances</i> e o povo da voz.....	142
3.6 Os sentidos do corpo – avançar tateando.....	146
Considerações Finais.....	155
Referências Bibliográficas.....	161
Anexos.....	168

INTRODUÇÃO

Os objetivos traçados neste trabalho voltam-se para uma investigação do corpo nas *performances* de tradições populares e religiosas. A *performance*, termo discutido por Zumthor (2000) e utilizado em nossa pesquisa, refere-se a uma “forma poética de comunicação”, na qual há uma intensa participação da voz que emana da presença de um corpo e também de inúmeros aspectos ligados a uma produção complexa dos sentidos. É uma prática que se volta para a expansão da vida. Muitas são as sociedades que utilizam a voz como um poder central, pois esta agrega e distribui valores que reverberam e alimentam a criação e a reinvenção de outras formas de expressão da cultura. A voz vibra no corpo e, ao ecoar, faz contato com quem a escuta; recebida pelo tímpano, generaliza-se no corpo.

O presente trabalho constituiu-se a partir das vozes que ecoavam dos cantadores nas ruas e bairros de Salvador; dos cantos da cultura mestiça; das *performances* dos grupos de dançarinos populares e religiosos; dos “corpos de passagem”, nos quais o presente é substituído por presença: “um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados” (Sant’Anna, 2001: 105). Estes “corpos de passagem” seguiam não só os cantos, mas os ritmos, considerados em si uma cultura residual (Williams, 1977) das tradições ancestrais e como os ritmos das novas tendências culturais do mundo contemporâneo.

O corpo, objeto de nosso estudo, liga os sentidos no espaço e no tempo. Na dança, o corpo tem a possibilidade de viver intensamente, de ritualizar e comunicar-se com o outro. Dançar é uma forma viva de ser. Nas suas variações, o corpo humano.

[...] imita, armazena e lembra. Quem pode computar o enorme tesouro de posturas que ele traz consigo? Nossa primeira base cognitiva reside nas recordações encarnadas, em dados que se transformam em programas. Quanto mais se dilata esse capital, esse reservatório inconsciente – pois o inconsciente é o corpo –, menos ele pesa e mais se torna leve e aéreo em virtude das adaptações conquistadas. O que existe de mais precioso do que os mapas desses lugares visitados que permanecem no fundo da memória corporal? (Serres, 2004: 75 - 76)

Formatado pelo meio social e cultural em que estão inseridos os atores de determinada época ou sociedade, o corpo humano apropria-se do mundo dando-lhe um significado, representa e simboliza os acontecimentos da vida, transforma o seu meio, familiariza-se,

comunica e compartilha com os outros corpos a experiência sensível de existir. O corpo só é possível na sua existência.

Após rastrear as diversas *performances*, ancoramos nossa investigação na cultura do Candyall Guetho Square, palco de apresentação de artistas nacionais e internacionais, um espaço que mistura a simbologia dos cultos do candomblé com a cultura popular urbana. O Gueto, como é conhecido popularmente, acolhe as produções artísticas e sociais de sua comunidade, localiza-se no bairro do Candeal Pequeno de Brotas, nos arredores de Salvador (BA). Destas produções elegemos Carlinhos Brown, líder do grupo Timbalada e líder comunitário que faz a fusão da cultura musical afro-baiana com os diversos ritmos latinos e apresenta uma *performance* que revela as matrizes dos cultos religiosos da população jeje-nagô.

As pesquisas realizadas no Candyall Guetho Square, nas ruas de Salvador e nos terreiros religiosos nos mostraram que as experiências da corporeidade são semelhantes, provocam a sensação de pertencimento, existe a possibilidade que o corpo seja passagem de forças, de fluxos de vida. A forma como nos relacionamos corporalmente com o mundo nos possibilita ritualizar ou então simular.

Trabalhamos nesta tese sob a perspectiva dos estudos das culturas da oralidade, observamos o corpo a partir de sua potência simbiótica (Hampatê Bã) de sacralizar-se. No vaivém das forças provocadas pela fala (canto) gestam-se fluxos que se ligam ao acaso, materializando-se em movimentos (dança) que ficam explícitos nas formas de apropriação simbólica da realidade. Com os depoimentos a respeito da sacralização do corpo apresentados pelos guardiões dos segredos (pais de santo), acompanhamos os ritos encantatórios no processo de integração do corpo.

Como ressalta Le Breton, um dos teóricos importantes para o nosso estudo e cuja obra *A sociologia do corpo* norteou parte da discussão teórica de nossas investigações, o corpo é nosso eixo de relação com o mundo, pois “o corpo não existe em estado natural, sempre está compreendido na trama social dos sentidos [...]” (2006: 32).

O pesquisador traça um caminho histórico das investigações da corporeidade humana a partir dos primeiros passos das ciências sociais ocorridos no século XIX, momento em que temos também as primeiras preocupações com relação à corporeidade. Le Breton (2006) recorre a três momentos para falar do corpo na sociologia. O primeiro ele denomina de “sociologia implícita” e é quando as condições de atores em diferentes situações são percebidas, mas não são questionadas em profundidade. As discussões sobre o homem em

situações de exploração não remetem os teóricos da sociologia da época a uma análise mais detalhada a respeito do corpo.

Um segundo momento é a “sociologia em pontilhado”, que, para o autor, proporciona elementos sólidos de análise, mas estes não são sistematizados. É nesse momento que entramos com a discussão de Marcel Mauss (2003), o teórico que deu voz a um corpo que se supunha mudo. Neste trabalho, demonstramos que o teórico deslocou a visão dominante do corpo “natural”, que, naquele momento, era medido, discriminado, segregado, classificado pelas instituições dominantes a partir de suas aparências. Acrescentamos que, apesar da permanência, até os dias de hoje, de uma leitura médica a respeito do corpo, Marcel Mauss (2003) ressaltou, em sua época, o homem como produto do seu meio cultural e social. Destacamos também, nesta apresentação, que Marcel Mauss valoriza a investigação sobre as culturas e defende a idéia de que os escritos, os documentos e as narrativas orais são importantes para entendermos a vida de um povo, mas ao mesmo tempo ressalta o nosso esquecimento com relação ao corpo. Interessamo-nos por objetos vários da indústria humana, aponta o pesquisador, mas ignoramos as potencialidades de nossos corpos. Nesta etapa, denominada por Le Breton (2006) de “sociologia em pontilhado”, também abrimos um diálogo com Norbert Elias. Em sua obra *O processo civilizador*, o autor demonstra as regras da sociedade da corte, que se transformam em estilo de vida nas camadas dominantes da sociedade moderna.

As regras da sociedade civilizada foram se infiltrando cotidianamente nas práticas dos grupos sociais, nos seus gestos, na sua alimentação, nas suas danças e, pouco a pouco, limitando e restringindo a expressão corporal. Geradas no interior da Idade Média e herdadas pela modernidade, essas regras de civilidade padronizaram o corpo, impediram a expressividade dos sentimentos, das emoções, esvaziaram o “corpo presença” do qual nos fala Sant’Anna (2001), e a partir de então adotaram os gestos padronizados permitidos para o estilo de vida do qual faziam parte.

Tentamos construir neste trabalho o percurso histórico desse pensamento que determinou as mentalidades e costumes que restringiram o corpo. Encontramos na abordagem de Le Goff e Truong (2006) um detalhamento no que se refere à apresentação de uma concepção de corpo, dos imaginários que rondam o corpo. Os autores historicizaram o cotidiano e os momentos de grande destaque da nobreza religiosa. O período medieval foi marcado pelas tensões do corpo e da alma, do homem e da mulher, da razão e da fé, da santa e da prostituta. Reprimido, o corpo é atravessado pela oscilação entre repressão e exaltação, entre humilhação e veneração. O corpo representado na sacralidade do corpo de Cristo é

também a “roupa abominável da alma”. Vive-se nesse período uma “situação paradoxal”, conforme indicam os autores mencionados.

Com relação ao povo do período medieval, suas práticas também são reprimidas e os corpos, controlados, mas escapam pela via da comicidade, descolada da instituição religiosa. O povo vive a lei da liberdade, a oposição gera um movimento dinâmico, e a repressão mantida pela Igreja no controle de seus corpos não impede a manifestação pública.

Essa repressão das instituições religiosas sobre o povo e a tentativa de controle de sua cultura remete-nos às nossas primeiras cartografias na cidade de Salvador: os Filhos de Gandhi, diante de um conjunto de igrejas católicas, reúnem-se para os seus rituais nas ruas de Salvador, cujas *performances* permaneceram e são as que mais se assemelham às melodias e aos ritmos do candomblé, da tradição nagô. Este fato é de suma importância para estudos e pesquisas étnicas e musicais.

Retornando nosso olhar para a inscrição histórica do corpo, vemo-lo colocado na Idade Média em um lugar de paradoxos. O século XIII é período de renúncia, de restrições, abstinências, tempo de procissões expiatórias e flagelos corporais realizados em praças públicas, controle de gestos, fiscalização do espaço e controle também do tempo, por meio da manipulação do calendário. O pecado original transforma-se em pecado sexual. A Igreja nesse período não só controla como também codifica o corpo, cria a confissão, a introspecção, estabelece regras que irão interferir nas formas de ser e fazer do cotidiano de cada um. As mãos, no campo das simbologias corporais, expressam as tensões vividas nessa época, signo de proteção, mas também de comando, súplica e prece.

A mistura das culturas da corte e os ideais do cristianismo infiltram-se e institucionalizam-se entre a nobreza e a burguesia. Esta última, por sua vez, almejando o poder, busca o refinamento e a legitimação da classe social. O lento processo de legitimação da classe burguesa transformou o “corpo comunitário”, do qual nos fala José Gil (1997), em corpo isolado, assemelhando este processo aos de isolamento de um corpo em química, em microfísica. Foi a mudança do corpo social em corpo individual.

As leis antes divinas que permeavam o cotidiano das mentalidades do período medieval rompem-se e dão lugar às novas formas de pensar. O ponto comum que norteia a sociedade cartesiana nascente são as máquinas – as de controlar o tempo, de controlar o corpo –, também submetidas às leis mecânicas. A maquinaria que se legitima no mundo moderno impõe suas inscrições sociais, as quais, quando institucionalizadas, são absorvidas, normatizadas. As influências do pensamento filosófico moderno reforçam a entrada de mais um aspecto desta sociedade em cena: a mecânica do corpo biológico. O corpo submete-se,

então, a uma maquinaria jurídica e médica, individualizado e exposto aos determinismos que predominam na entrada do século XIX.

Retomamos aqui o roteiro de estudos que desenvolvemos a respeito das *performances* populares e religiosas: as matrizes que lhe dão forma se exercitam no grupo social ao qual pertencem. O corpo do dançarino não é isolado dos demais. Eles ritualizam em conjunto suas alegrias e tristezas. Trazemos para esta reflexão o referente corpo. Enquanto objeto de muitos debates, é lembrado em suas ações, mas esquecido de ser questionado. O corpo como conceito abstrato, quando afastado dos atores que o habitam, torna-se vazio, inexistente e inviabiliza a análise. Le Breton (2006) nos alerta que é preciso saber de que corpo se fala.

A discussão do controle político do corpo à qual nos remete o autor segue uma ordem dada pelo teórico da sociologia do corpo. Tentamos segui-lo desde o início, momento em que localizamos historicamente o aparecimento dos estudos da sociologia do corpo. Neste sentido, divide em etapas as diversas abordagens vindas do campo da antropologia, da sociologia, da medicina, da história. Movimenta-se, assim, em diferentes campos epistemológicos. Atento aos riscos que oferecem as discussões a respeito deste objeto, persegue a idéia da “presença” no corpo, da atuação do “ator” do referido corpo. Após desbravar o território das “lógicas sociais e culturais do corpo”, mergulha nos “imaginários” criados no século XIX, uma versão moderna do dualismo em que o corpo perde seu “antigo valor moral” e ao qual é agregado o “valor técnico”. A dois passos do fechamento de suas reflexões, apresenta mais uma etapa, que se refere à atuação do olhar na modernidade, momento em que as relações sociais se distanciam, o homem individualiza-se, isola-se, vive a novidade das metrópoles. Uma de suas referências teóricas, e que dá suporte à discussão de nosso trabalho, é Michel Foucault (1983) e sua obra *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*. Foucault parte do pressuposto de que todos os nossos valores são criados historicamente. Mostra que o poder é um sistema de relação que impõe normas e é exercido em diversos espaços institucionais.

As verdades com relação ao corpo e ao que os homens fazem de seus corpos foram se deslocando no mapa histórico. O guerreiro comandado pelas cadências rítmicas dos tambores no século XVII perseguia sua meta em função da honra e da valentia. No século XVIII, o investimento na “arte dos detalhes” disciplinares transformou este corpo guerreiro em soldado dócil. O sentido dócil não se refere à docilidade, à obediência, mas sim ao corpo flexível, às mudanças às quais é submetido o homem moderno. O trabalhador dócil é o trabalhador flexível, aceita as novas tarefas, obedece e propõe idéias. A virtude não está somente na obediência, mas no ato de se recriar, de ser um novo homem. O corpo na modernidade do século XVIII é individualizado no tempo e no espaço sob a mira de um olhar disciplinar do

poder, que não é mais do soberano, mas fruto de uma vigilância constante. O olhar de quem vigia entra no corpo do prisioneiro. “O corpo não é mais entidade corpo, mas experimento em processo – aquilo em que você pode intervir”¹.

Ao privilegiar o olhar, a modernidade exclui outros sentidos. Ao valorizar o trabalho mecanizado, individualizado, distancia o corpo da coletividade. Le Breton (2006) nos remete a George Simmel, que apontava para a mediação sensorial nas interpretações sociais. Algumas filosofias da modernidade dão mais importância à visão que à escuta, menor credibilidade ao tato e ao olfato. Abstrair, conforme menciona Serres (2001:21), “significa menos sair do corpo do que o partir em pedaços: análise”. Destacamos que o corpo reage sempre, mesmo que muitas filosofias entendam o corpo em pedaços e, diante do grito primal, busquem sempre o prazer: a respiração que dá a cadência rítmica do coração, o movimento, o caminhar, o saltar. Segundo Serres (2001: 331), “Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado”. A dança, música do corpo, reina antes da linguagem. O início dos tempos é narrado por meio dos gestos; o ritmo se repete e refaz os passos, reencontra gestos, sugere novas coreografias, surpreende e retorna ao ritmo. A dança é igual à vida, à inteligência, à intuição, ao desejo.

Seguimos rastreando os caminhos e encontramos inúmeras possibilidades do corpo nas *performances* de rua, nos rituais religiosos e nos espetáculos. Capturamos alguns trajetos repletos de ritmos, tramas de coreografias que anunciavam inúmeras possibilidades do corpo.

Em síntese, nossa pergunta de pesquisa é: quais são as matrizes culturais que servem de fonte e composição nas *performances* apresentadas nas práticas de Carlinhos Brown e sua banda de músicos?

Para a realização desta tese e aprofundamento teórico no que se refere às possibilidades do corpo, estabelecemos diálogos com os seguintes teóricos: Pratt e Hampatê Bã, autores que contribuíram na reflexão a respeito do corpo na diáspora e um caminho para reflexão do tema de nosso trabalho *Santo corpo profanado*. Acompanhamos o clássico discurso de Paul Zumthor a respeito dos conceitos de *performance*, nomadismo e vocalidade nas obras *Escritura e nomadismo* e *Performance, recepção, leitura*, A oralidade e o corpo, o gesto na cultura na *Introdução a cultura oral*. Inserimos no debate o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, com sua discussão a respeito da *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Jesus Martín-Barbero, com *O ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas*

¹ Anotações de aula. Disciplina Corpo e Cultura, constante do programa de Psicologia Clínica, ministrada pela prof^a Denise B. Sant’Anna na PUCSP, 1º semestre de 2008.

da comunicação na cultura, do qual recuperamos o conceito de “Mapas noturnos” e o método cartográfico. Marcel Mauss em *As noções de técnicas do corpo*, Michel de Certeau em *A invenção do cotidiano*. David Le Breton, com *A sociologia do corpo*; Jacques Le Goff e Nicolas Truong, com *Uma história do corpo na Idade Média*; Michel Serres, que evidenciou *Os cinco sentidos* e ampliou a reflexão a respeito do equilíbrio, denominando-o de sexto sentido na obra *Variações do corpo*.

As pesquisas de campo realizadas nas igrejas, nas ruas e nos terreiros de candomblé mostraram a potência do corpo nas *performances*, nas danças coletivas. O exercício do sagrado nos terreiros de candomblé propicia ao iniciado, ao filho-de-santo, metamorfosear-se durante a dança, transformar-se em outro. Faz do corpo possuído a morada dos deuses, relembrando as inúmeras possibilidades plásticas da carne. Estas sociedades de tradições seculares vêm no corpo humano possibilidades múltiplas de movimentos. O corpo, quando passagem, dá ao deus a presença e ao homem a potência. A potência das cantorias desses grupos, herdeiros de matrizes culturais de tradições africanas, foi difundida ao longo do processo histórico vivido no Brasil. Os povos da voz imprimiram seu *ethos* à comunidade.

A “vocalidade” impressa no cotidiano desses povos reforçou sua condição de membro de uma comunidade que o transcende. Acrescentamos que, na sua qualidade “movente”, a voz uniu-se ao gesto como em um “jogo”, permeado por intensidades. Este jogo resulta em uma ação corporal que se dilata no tempo e no espaço, proporcionando a presença no corpo e aproximando-se de um rito.

A herança deixada por esses povos é a poética da comunicação, que aqui denominamos de *performance*, termo cuja definição é longamente comentada pelo autor nômade Paul Zumthor. O caráter nômade atribuído por ele e pelos seus interlocutores clássicos refere-se a sua trajetória de vida, que envolveu seu trânsito entre o país de origem, Genebra, suas experiências de final de infância e juventude em Paris, sua permanência na Holanda e no Canadá e também sua constante prática de nomadizar formas de atividade e escrita. O seu contato em 1980 com “os povos da voz”, termo utilizado para se referir aos povos da África, resultou em uma obra importante entre tantas outras: *Introdução a poesia oral*. Um poema em prosa, conforme relata Paul Zumthor, cuja idéia fundante é a voz na condição nômade. A *performance* não é uma forma poética fixa; ela se transforma a cada momento. Sua “competência” é afetar e ser afetada.

Quanto à discussão que formulamos para entender a *performance*, partimos de uma escuta a respeito das *performances*, não da observação. A escuta possibilita afetar-se pela voz.

Os cantadores de *blues* Moraes (2000) são um bom exemplo para entendermos o processo das *performances*: quando estes expressavam seu cotidiano de luta e saudade da terra de origem, faziam-no como um rito. Coletivamente, cantavam suas melodias e deixavam-nas espalhar pelo corpo comunitário, sem racionalizar; o corpo comunitário afetado pelos sentimentos dos cantadores acolhia todos os seus componentes. A voz afeta o corpo, gera e promove um gestual imbuído de várias emoções, a partir dos gestos e, num sentido mais amplo, este afetar promove a música que se dissemina no corpo, constituindo a *performance*. Cada vez que se usa a voz para cantar, tem-se um gesto corporal: a voz se mistura ao corpo, é expressa pelo corpo, o corpo absorve este fluxo, o que resulta em *performance*.

Sobre o corpo nas *performances*, abrimos um diálogo com Michel Serres, nascido em 1930 na França, aluno da Escola Naval, de onde se desligou em 1949, segundo ele próprio, devido, em grande parte, à leitura de *A gravidade e a graça*, de Simone Weill, “a primeira filósofa que falou da violência em todas as suas dimensões: antropológica, política, religiosa e mesmo científica”. Coursou a École Normale Supérieure de Paris, licenciando-se em matemática, letras clássicas e filosofia, mas se considera um autodidata.

Os cinco sentidos, obra que proporcionou aproximarmo-nos de uma filosofia por ele denominada de filosofia dos “corpos misturados”, aborda os sentidos do corpo em diversos momentos. Narra, no percurso textual, ações que exigem os sentidos do tato, do olfato, do paladar, da visão e da audição, esta última promotora do equilíbrio, o que sugere que seja considerado como o sexto sentido. O tato – a pele, sentido vital do nosso corpo, invólucro que nos separa e protege do mundo, filtro das turbulências externas, é local também onde se misturam alma e corpo. É na pele que o tempo imprime os acontecimentos vividos.

Serres (2001) mistura estes sentidos à mitologia grega, traz para o texto suas observações a respeito das tapeçarias de Pierre Bonnard (1867-1947), que revelam cenas intimistas. O autor desenvolve um detalhamento dessas obras, que, pouco a pouco, envolvem nossos sentidos, sensibilizando-nos ao acompanharmos sua descrição de cada ação estampada na tapeçaria. No decorrer do texto, evidencia as qualidades de cada sentido, propõe assim uma junção desses sentidos, alinhava lentamente os poderes de cada um e como estes se metamorfoseiam em outros. A pele, como nos informa Serres (2001), agrega uma variedade de sentidos, mistura-os. Tecido comum, nela concentram-se singularidades e desenvolve-se a sensibilidade.

Confirmamos, assim, a impossibilidade de uma *performance* ser uma forma fixa. O corpo sempre reage a qualquer situação, pois a sensibilidade incorporada sinaliza os perigos, os impactos. O corpo não é receptor passivo, mas reage às turbulências da vida.

Nesse momento contemplamos a obra *Variações sobre o corpo*, também de Michel Serres (2004), que trata do sexto sentido, o equilíbrio. Retoma a discussão da filosofia que cindiu o pensamento moderno, faz um movimento de união entre o corpo e a mente, a animalidade e a humanidade, o corpo e o pensamento; remete-nos ao corpo comunitário, que recusa a divisão de corpo e mente mantendo as ações diversas do seu cotidiano conectadas ao corpo. O acontecimento passa pelo corpo; a voz, também um acontecimento, atravessa o corpo individual e coletivo ao mesmo tempo e em primeiro lugar, e não passa pela razão.

Esse movimento de divisão entre o corpo e a alma, corpo e mente, humanidade e animalidade é resquício das matrizes que se constituíram no período em que Deus era o centro da vida na Europa. Essas matrizes sofreram algumas mutações, mas não perderam o objetivo principal que as constituiu, isto é, afastar o corpo da mente como entidades separadas, desagregadas, que pouco se encontram, mas que vivem na ambigüidade dos desejos. A mente mantém o domínio secular herdado de outras épocas e submete o corpo ao esquecimento. Esse esquecimento provoca uma estagnação no corpo, dificultando as *performances*, padronizando expressões, endurecendo e congelando os corpos.

É por este caminho que Serres (2004) vai desenvolver sua reflexão. O autor valoriza o movimento, pois o corpo em movimento, afirma ele, federa os sentidos, unifica o tempo e o espaço. Portanto, a discussão que se abre nesta obra é sobre o movimento, o treinamento do corpo, o exercício físico, não o treinamento para as competições, mas para um aprimoramento do corpo. O corpo em movimento nos livra do consciente, reforça o autor. O pianista, lembramos, não precisa do controle da mente para expressar sua música. O corpo está sempre adotando as potências; é suporte da intuição, da invenção em múltiplas variações. Serres acrescenta que é para se duvidar de uma sociedade que recusa a dor; a nossa, como sabemos, escamoteia a morte e também a dor.

Na sua descrição sobre a ação de escalar a montanha, verifica nas posições exigidas pelo corpo as possibilidades de um retorno à animalidade. Andar de forma ascendente e como um quadrúpede o faz pensar de onde vem a proteção que o mantém no paredão de uma montanha, pensa na possibilidade do animal que habita essa túnica, invólucro do corpo com o mundo, a pele, membrana fina que mistura os sentidos. Constata que somente o corpo glorioso, aquele que se reinventa, pode ser real, enquanto a cabeça ingênua adora repetir. O corpo glorioso, a carne divina, distingue-nos das máquinas; “a inteligência humana se distingue da artificial apenas pelo corpo” Serres (2004:18). A satisfação da volta o faz adormecer. Envolvido pela sensação de plenitude, visita todo seu interior e todos os labirintos de seu corpo, por dentro da epiderme. Expande o corpo. É a transformação que se inicia.

O que existe de mais belo do que a dança criada dos movimentos naturais do corpo? Do corpo coletivo que dança e recria, a cada momento, preenchendo o tempo com sua coreografia? A dança encontrada em diversos ritos, do sagrado ao profano, que nasce do enfrentamento do desconhecido, de dizer o que é indizível. Ela aparece na magia, na religião, na festa; celebra mitos dos que visitam seus filhos distantes, mitos que incorporam, que curam os corpos em metamorfose, que também são *performances* guiadas pela voz e pulsos que emanam do corpo. O corpo humano é capaz de todas as metamorfoses. Quando não alcança a perfeição, imita ou simula.

Em nosso trabalho, apresentamos as danças sagradas, resultado das investigações e escutas de *performances* nas ruas de Salvador, nos terreiros de candomblé e na comunidade do Guetho. Os narradores que trouxemos para compor o corpo nas danças são os filhos-de-santo, que, na sua experiência no campo do sagrado, nos contam o que acontece ao corpo nesses ritos de passagem. Atentamos para a importância da cultura afro-brasileira e suas manifestações culturais através das festas dos orixás, uma das mais expressivas instituições da religião, pois é entendida como ritual de purificação e renovação. É nesse momento ritualístico que se vive o mito, momento de trocas simbólicas, circulação de riquezas, apresentação e encontro dos deuses, uma celebração coletiva e ancestral. O corpo que aí encontramos é um corpo coletivo que vive as dores, angústias e alegrias de todos no corpo.

Inserimos no debate o sociólogo polonês Zygmunt Bauman, com sua discussão a respeito da *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. A entrada na comunidade sagrada e não-sagrada aproximou-nos da discussão de Bauman (2003) dessas comunidades e da perspectiva histórica dessas formas de viver. A própria palavra, como nos informa Bauman, é uma palavra que nos afeta, estimula a imaginação e apresenta-se como um lugar cálido e de aconchego. Este imaginário de aconchego não pode ser medido e muito menos confirmado, pois é um paraíso perdido e inalcançável. O mito de Tântalo ilustra estas reflexões. O ensinamento que propõe o mito é o de reiterar infinitamente o acontecimento, viver na inocência, ignorar o porquê do mundo, dos fatos. É o contar sem fim as origens, é circular pelos mesmos caminhos sem buscar os atalhos ou ser surpreendido pelos imprevistos.

As mudanças ocorridas na comunidade do Candeal Pequeno de Brotas, apelidado de “Ilha de Sapos” (Lima), afetaram não só o seu nome, local que passou a ser reconhecido popularmente como comunidade do Guetho. O jovem que vivia a condição de morador da periferia de Salvador, com possibilidade profissional e escolar indefinidas pelos estrangeiros que o estigmatizavam como violento e marginalizado, depara-se com uma outra perspectiva de vida. Na década de 1990, o músico Carlinhos Brown e o Timbalada, moradores do bairro,

destacam-se na mídia e transformam a comunidade. A partir de projetos sociais e musicais, criam o terreiro eletrônico conhecido como Candyall Guetho Square, voltam-se às raízes ancestrais, reciclam a música do candomblé e a transformam em música pop. O espaço antes estigmatizado vira palco de figuras internacionais. A “Ilha de Sapos” transforma-se em “Ilha da Fantasia” (Lima, 2001). Uma “ilha” de espetáculos que agrega os nativos e não nativos, espaço eclético, caldeirão cultural onde se misturam as tradições em contexto tecnologizado.

As metodologias desenvolvidas nesta tese tiveram como preocupação, no primeiro momento, entender como poderia se organizar uma pesquisa que compreendesse o corpo nas *performances*, sendo que as *performances* atraem para sua constituição vários aspectos das matrizes culturais de um povo, como a dança, a música, o pulso interno, as gestualidades, o canto, a teatralidade. Não nos interessava estudar o corpo distante desta condição que a *performance* proporciona. Para tanto, as leituras realizadas no primeiro ano de estudo foram fundamentais. Tentamos ampliar os estudos da cultura africana, pois há alguns anos a investigávamos por meio da literatura e da prática musicais. A música permeia a todo instante a vida social dos africanos e da diáspora que se organizou no Brasil e que está historicamente vinculada à música nos processos de produção da terra, nas fases iniciáticas, nas ruas, nos mercados. Em 2003, quando ocorreu a primeira pesquisa de campo em Salvador, coletamos as músicas cujas melodias e ritmos se ligavam a nosso campo de pesquisa e também revelavam informações históricas para ampliarmos o conhecimento a respeito das *performances* populares e religiosas que estavam no foco de nosso interesse.

Os estudos da antropologia foram fundamentais para construir nossa reflexão a respeito da cultura do afro-descendente. Buscamos em *História geral da África*, obra coordenada por J. K. Zerbo, e nos estudos de Pierre Verger, entre outros, os caminhos para a compreensão do emaranhado de etnias e povos que eram chamados de iorubas, conhecidos no Brasil como nagôs.

Realizada essa primeira fase de leitura, partimos para o trabalho de campo em Salvador e em São Paulo, onde desenvolvemos nossas observações etnográficas. O desenvolvimento da etnografia depende não só do pesquisador, mas também da forma como a comunidade em estudo o recebe. A chegada ao local desperta um interesse mútuo de quem nos olha e de quem vê o quê. A “observação participante”, prática fundamental para a realização da etnografia de campo, remete-nos, no momento de chegada, às aulas e leituras realizadas na área da antropologia. Os primeiros gestos do olhar em volta e situar-se foi fundamental. Munidos do mapa de acesso ao local, caminhamos até a comunidade com algumas referências dos projetos sociais desenvolvidos. Visitamos a escola de música

Pracatum e o projeto Tá Rebocado, que visa à renovação das condições básicas de moradia de seus habitantes. Fizemos contato com alguns moradores que nos revelaram que, apesar de a proposta da escola de música ser para todos da comunidade, na prática não era o que realmente acontecia. Os alunos da escola vinham de várias partes da cidade. Portanto, naquele momento, a escola Pracatum não era para a comunidade como se anunciava na imprensa e na proposta do projeto. Nos dias que se seguiram, voltamos ao local e visitamos o terreiro eletrônico. Encontramos um cenário singular para o momento da pesquisa: as misturas da religiosidade do candomblé e da cultura popular. Assistimos às *performances* dos artistas realizadas no local e as fotografamos. Voltamos em 2004, época em que coletamos material do acervo sobre a cultura afro-baiana localizado no Pelourinho. Acrescentamos a essa fase de pesquisa de campo as visitas aos terreiros de candomblé, não mais na Bahia, mas em São Paulo. Como o objetivo central era o corpo religioso e popular nas *performances*, esquematizamos as observações do corpo em diversos momentos dos ritos de passagem, participamos de festas e observamos o xirê, que é o momento em que os deuses se encontram e realizam as danças entre os orixás. Após estas observações, relatei alguns contatos para a realização das entrevistas com os filhos-de-santo apresentadas no segundo capítulo deste trabalho e que se constituem como recortes importantes que tentam responder a nossa questão principal sobre como documentar as possibilidades do corpo nas *performances* religiosas e populares.

Partimos da discussão das primeiras referências do candomblé, datadas do século XIX, que receberam maior influência das tradições africanas-ocidentais: a jejê ou daomeana, dos cultos dos voduns; e a ioruba ou nagô, dos cultos dos orixás. A população mantinha suas expressões religiosas e marcava também as diferentes nações. Após a fase de primeiros contatos com as músicas próximas do candomblé, começamos a selecionar as músicas originais que tocam nos ritos, identificando assim as várias células rítmicas que são utilizadas nos rituais, em que cada santo tem uma melodia e uma harmonia para os ritmos, os quais não se assemelham. Acrescentamos que para a compreensão do candomblé da Bahia investimos nas leituras de Roger Bastide (2001), que descreve os rituais ocorridos na primeira metade do século XX, entre outros autores, também coletamos informações entrevistas, documentários e formamos um conteúdo que nos facilitou as escutas nas ruas de Salvador, nos terreiros de candomblé e nas danças de Carlinhos Brown e o Timbalada.

Um terceiro momento que ressaltamos nesta parte que se refere à metodologia caracteriza-se pelas leituras de Nestor Garcia Canclini discutidas nas orientações do grupo e que facilitaram a análise da população das comunidades que estão em processos de misturas

culturais; as populações que vivem em comunidades antes cristalizadas e que se misturam com aquelas que circulam nas metrópoles globalizadas. O que resulta dessa miscigenação, um interesse fundamental para o nosso trabalho, partindo-se do pressuposto que no processo comunitário tudo passa pelo corpo – a música híbrida, os ritmos das tradições que se juntam aos ritmos da contemporaneidade –, mostrou-se de especial relevância para nossas discussões.

Acrescentamos que o conhecimento a respeito da história e da formação do povo brasileiro teve como fonte de pesquisa as exposições e o acervo bibliográfico do Museu Afro-Brasil de São Paulo. Realizamos entrevistas com filhos de santo com o objetivo de construir um caminho a respeito do que pode o corpo. Esclarecemos que o interesse nessa metodologia é armazenar as diversas experiências corporais desses iniciados que vêm nesses ritos possibilidades de reinvenção. Assim, o presente texto está organizado de forma a permitir uma *performance* que exponha a corporeidade como território de misturas de sentidos, de expansão do corpo por meio da dança, pois “A dança reina antes da linguagem, como música do corpo”, como atesta Serres (2001: 330), não de significados, pois os significados não nos levam ao corpo todo; alcançam apenas o pensamento. A filosofia dos corpos misturados nos propõe um corpo humano definido e capaz de realizar todas as metamorfoses possíveis, caso isto não ocorra, deve-se imitar ou simular (Serres, 2004).

Vale lembrar que o método cartográfico Martín-Barbero (2004) foi fundamental para capturarmos os “trajetos e devires” (Deleuze (1997) das *performances* de rua, as danças e coreografias ritualísticas, que sob a liderança das paisagens sonoras predominantes nos terreiros eletrônicos e religiosos preenchiam os espaços entrelaçando e produzindo novos sentidos. Tentamos detectar indicativos e material para colocarmos em estudo, buscamos nos aspectos de “intensidade” Deleuze (1997), as emoções, as incorporações, as transformações do corpo. Ao captar o método cartográfico (Martín-Barbero) para entender os trajetos e *performances* do corpo, retomamos os mapas que expunham as tramas dos novos modos de produzir mediante” as transformações comunicacionais e os deslocamentos da cultura de tradição frente aos processos de globalização econômica e informacional. O corpo, território por onde transita a cultura de um povo, processa as mudanças, as mediações, na interface com as culturas de tradição reinventa as *performances*. Na arte de inventar o cotidiano (Certeau) apropria-se da realidade, a realidade é narrada com registros das tradições, dos mitos, muito comum nas narrativas de Carlinhos Brown e filhos de santo que elegem seus orixás para justificar seus atos presentes, suas formas de dançar e articular a vida cotidiana.

Ainda na esfera das metodologias, buscamos em Mario de Andrade, um dos caminhos sugeridos por Oliveira em *Colonizadores do futuro*, outras pistas que apontassem invenções

na maneira de olhar a cultura. Encontramos a invenção do olhar brasileiro diante das manifestações rurais e urbanas que eram questionadas sob a luz da modernidade dos anos 30 no Brasil. Destacamos do referido estudo a respeito das relações de poder em conexão com os valores e símbolos da sociedade brasileira (Estado e Cultura), as investigações e reflexões em torno da cultura popular e estudos folclóricos nos quais o modernista Mario de Andrade expõe seus primeiros passos nas observações acerca das danças, das coreografias, das músicas e instrumentos utilizados pelos manifestantes nos quais tenta captar e detalhar sua escuta e as formas como são processadas e documentadas. A documentação das *performances* de Carlinhos Brown e Timbalada serão apresentadas neste trabalho, assim como um glossário de nomenclaturas dos instrumentos utilizados nas *performances* populares e religiosas.

Para justificar o título do trabalho *Santo corpo profanado* utilizamos as referências de Pratt para o processo de profanação que se desenvolveu no século XVIII nas investidas de dominação por parte da população européia. A sacralização aparece na cultura da oralidade, quando o corpo território de fluxos e força é lembrado no seu cotidiano. “[...] por meios desses olhos do império que, movidos pelos mais diversos interesses e causas (oficiais ou não), perscrutavam terras, rios, planícies, montanhas, florestas e agrupamentos humanos rurais ou nativos de continente americano e da África. (Pratt, 1999)

Santo corpo profanado: o termo “profanado” se justifica com base na obra de Mary Louise Pratt, *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, fruto de um curso ministrado pela autora sobre relatos de viagem e expansão européia. Nesse livro, são discutidos os processos ocorridos no século XVIII, quando, por interesses diversos, investigações oficiais e não-oficiais rastrearam as regiões da América Latina e da África. Trata-se de um estudo de gênero que paralelamente constrói uma crítica da ideologia que permeava e dominava as investigações científicas do período. Para além de estudos dos relatos de viagem na abordagem literária ou textual, o que se encontra na obra é uma história da produção de sentido realizada a partir do olhar europeu.

Estabelecido o campo de forças, a “zona de contato”, conceito trabalhado pela autora, colonizadores tornam-se co-autores na construção de um imaginário ao desbravar o interior dos continentes. A reflexão dela se pauta nas articulações elaboradas pelo imperialismo como um agente colaborador na construção de estereótipos étnicos, sociais e geográficos, na interferência e dominação econômica, política e, mais acentuadamente, nas mentes dos envolvidos no processo: “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, freqüentemente em relações extremamente assimétricas de

dominação e subordinação – como o colonialismo, o escravagismo, ou seus sucedâneos ora praticados em todo o mundo”. (Pratt, 1999: 27)

Destacamos que o início desse processo foram os acontecimentos de 1735 quando, segundo a Pratt, fatos como a publicação do *Systema Naturae* (O sistema da natureza), de Carl Linné (apud Pratt, 1999), naturalista francês, e a primeira expedição científica internacional da Europa. Conforme descreve a pesquisadora: “um sistema classificatório que visa categorizar todas as formas vegetais do planeta, fossem elas conhecidas ou desconhecidas dos europeus.[...] a inauguração da primeira expedição científica internacional da Europa, um esforço conjunto visando determinar de uma vez por todas a forma exata da Terra” (Pratt, 1999: 42).

A expedição científica internacional sob o comando de Charles de La Condamine foi um marco decisivo para a comunidade científica européia, pois se tratava de uma investigação cujo debate havia sido travado entre os postulados cartesianos, portanto franceses, e os postulados newtonianos que norteavam a discussão dos teóricos ingleses.

La Condamine apresentou por meio de seus escritos a medida “de quanto a ciência veio articular os contatos europeus com a fronteira imperial e do quanto foi articulada por eles” (Pratt, 1999: 49). O empreendimento desenvolvido pelos europeus burgueses, denominado pela autora de “consciência planetária” a favor do eurocentrismo moderno, surge como novo paradigma de uma elite ilustrada científicizada que utiliza métodos cuja fonte são as investigações da ciência natural que se tornam, nessa época, lentes pelas quais se examinará, classificarão a cultura do mundo principalmente não urbano, mas implicitamente também as regiões comercializáveis, os valores materiais não visíveis na superfície, mas em seus interiores. Esta atitude em perscrutar terras, rios, planícies, montanhas, florestas e agrupamentos humanos, citados inicialmente – não só dos continentes americanos e africano –, se estendem também às populações européias ligadas à produção agrícola, ao campo.

‘Essa nova consciência planetária, como sugiro, é elemento básico na construção do moderno eurocentrismo, o reflexo hegemônico que incomoda os ocidentais, continuando a ser uma segunda natureza para eles’ (Pratt, 1999: 42). As expedições que se voltam para a investigação do mundo vão pouco a pouco se infiltrando e se tornam “um catalisador de energia e recursos de intrincadas alianças das elites comerciais e intelectuais por toda a Europa [...] fonte de alguns dos mais poderosos aparatos ideológicos e de idealização, por meio dos quais os cidadãos europeus se relacionam com outras partes do mundo” (Pratt, 1999: 52-3).

A comparação que se estabelece dessas expedições ao interior dos continentes e as navegações que antecederam essas investidas, ou seja, trezentos anos que distanciam o início de um empreendimento do outro, também apresentam mudanças na consciência. “O tapete além da orla”, conforme propõem comentários encontrados em relatos a respeito dos objetivos que no século XVIII perseguem a idéia de um expansionismo, de codificação das ambições imperiais européias além-fronteiras.

Em 1822 Alexandre Humboldt (apud Pratt, 1999) afirmou que “não haverá de ser pela navegação costeira que haveremos de descobrir a direção das cordilheiras e sua construção geológica, o clima de cada região e as influências de formas e hábitos dos seres organizados. [...] A história das jornadas por terra em regiões distantes é muito mais apropriada par incitar o interesse geral” (Pratt, 1999: 54).

Os projetos científicos tomaram impulso, e o sistema Lineu tomou dimensões sem precedentes no universo de interesses europeus, sendo que na segunda metade do século XVIII, a “estratégia messiânica” (Daniel Boorstin, *apud* Pratt, 1999: 57) distribuiu os “discípulos” de Lineu pelo planeta para rastrear as novas possibilidades e benefícios que este tinha em potencial.

O mapeamento sistemático iniciado pelas empresas científicas do século XVIII conectava-se a um grande empreendimento de procura de matérias-primas, terras para colonizar, novas rotas comerciais. Lembramos que os países que estavam transitando para o mundo industrializado necessitavam de matéria-prima para alimentar sua produção. Era uma investida em uma “ordem”, a qual, por sua vez, inspirada na história natural, rompe paulatinamente, com as redes afetivas, as classificações e os detalhamentos que levam a uma desagregação. A pesquisadora descreve os desdobramentos dessa estrutura de pensamento (Pratt, 1999: 67):

A história natural, como um processo de pensamento, rompeu redes afetivas de relações materiais entre pessoas, plantas e animais onde quer que fosse aplicada. O próprio observador europeu não tem mais lugar na descrição. [...]. Para Lineu, diz Daniel Boorstin, a natureza é uma imensa coleção de objetos naturais que ele próprio passava em revista como um supervisor, rotulando-os [...].

O desdobramento das classificações projetadas em rede global pelo processo de naturalização da história natural alcança a humanidade. O *Homo sapiens*, nomenclatura determinada por Lineu [...], segundo a autora é composto de seis variedades:

- a) Homem selvagem. Quadrúpede, mudo peludo.
- b) Americano. Cor de cobre, colérico, ereto. Cabelo negro, liso espesso, narinas largas, semblante rude, barba rala, obstinados, alegres, livres. Pinta-se com finas linhas vermelhas. Guia-se por costumes.
- c) Europeu. Claro, sanguíneo, musculoso, cabelo louro, castanho, ondulado, olhos azuis, delicado, perspicaz, inventivo. Coberto por vestes justas. Governado por leis.
- d) Asiático. Escuro, melancólico, rígido, cabelos negros, olhos escuros, severo, orgulhoso, cobiçoso. Coberto por vestimentas soltas. Governado por opiniões.
- e) Africano. Negro, fleumático, relaxado. Cabelos negros, crespos; pele acetinada, nariz achatado, lábios túmidos, engenhoso, indolente, negligente. Unta-se com gordura. Governado pelo capricho. (Pratt, 1999: 68)

O “mito da superioridade” do homem europeu, construído com base nessas classificações, nomeações, evidencia uma “naturalização”, a recolocação da humanidade em uma ordem estabelecida pela história natural. Este processo de nomeação foi evidenciado séculos anteriores, durante as conquistas dos navegantes, entre as instituições religiosas cristãs que fincavam geograficamente suas marcas pelo batismo e a santificação das terras, catequizando, assim, as almas e os corpos. Temos nessa classificação realizada pelo cientista um olhar que inicia o processo de “profanação dos corpos”

O que se pretendeu pelo processo de dominação e expansão da história natural por meio do coletor naturalista encontra na voz de Pratt algumas considerações a respeito da “figura benigna”:

[...] uma imagem utópica do indivíduo burguês europeu, simultaneamente inocente e imperial, professando uma benigna visão hegemônica que não instauraria qualquer aparato de dominação. Quando muito, os naturalistas eram vistos como auxiliares das aspirações comerciais expansionistas da Europa. Falando claramente, em troca de viagens gratuitas e favores semelhantes, eles produziam conhecimento comercialmente utilizável. “É principalmente da história natural”, afirmava um autor num prefácio datado de 1795, “que aprendemos o valor e a importância de qualquer país, pois é por esta fonte que podemos conhecer tudo que ele produz.” (1999: 69-70)

Apesar da distância aparente entre as investidas científicas e interesses comerciais, as expedições que se montaram estavam sigilosamente atentas às oportunidades e perigos em potencial, demonstrando a “dialética ideológica que se gestava a cada empreendimento.

Pode-se dizer que as perspectivas comerciais colocaram de forma argumentativa a ciência no âmbito do interesse público geral, embora, na verdade, os benefícios da expansão mercantil e do imperialismo fossem drenados basicamente para pequenas elites. No entanto, no nível da ideologia, a ciência – “a descrição exata de tudo”, como a caracterizou

Buffon – criou um imaginário global que transcendia o comércio. Ela funcionou como um espelho rico e multifacetado no qual toda a Europa pôde projetar a si mesma como constituindo um “processo planetário” em expansão, enquanto abstraía desta imagem a competição. Exploração e violência acarretadas pela expansão comercial e política e pelo domínio colonial. (Pratt, 1999: 71)

O discurso burguês que se estabeleceu com base na sistematização da natureza representa um discurso urbano sobre mundos não urbanos, o burguês letrado toma conhecimento dos interiores da África, da Ásia, das Américas e até dos interiores da Europa que nesse período histórico transitava pelas transformações impostas pelos grandes centros europeus que exigiam maiores lucros das produções agrícolas e adaptações às necessidades do momento, a introdução de criação e o aperfeiçoamento científico de animais domésticos e das colheitas. Reforçavam o discurso que descaracterizava as produções de subsistência e, conseqüentemente, distanciavam e criavam as diferenças entre os modos de produção. Os atores desse cenário pintado pelos europeus urbanos letrados, os camponeses europeus eram considerados “um pouco menos primitivos que os habitantes do Amazonas”.

Seguindo a estrutura de pensamento lançada na obra de Pratt (1999), tentamos dimensionar o quanto as práticas das ciências “lineanas” de sistematização assemelham-se às formas de classificação e padronização, na produção em série, o discurso a respeito do *Homo sapiens* descrito por Burke (apud Pratt, 1999:68) coincide com o tráfico de escravos, o sistema de *plantation*. A autora coloca em paralelo acontecimentos que marcaram a colônia, como o tráfico de escravos e os experimentos da produção: “O que seriam o tráfico de escravos *plantations* senão maciços experimentos em engenharia social e disciplina, produção em série, a sistematização da vida humana, padronização de pessoas?”.

A interligação da história natural com as camadas de europeus, autoridade urbana, letrada e masculina, resultou em um entendimento racionalizado, extrativista, dissociador, extirpador das relações funcionais, das experiências entre pessoas, plantas e animais, e gerador de uma hegemonia global que produziram posteriormente o que a autora denomina “forma eurocêntrica de consciência global”.

Outro aspecto que nos chamou a atenção e sentimos a sua relevância na discussão desta pesquisa é no que diz respeito à “dinâmica de automodelagem crioula” que se refere aos discursos desenvolvidos por autores do começo do século XIX, que desafiavam a necessidade da criação de uma cultura autônoma, descolonizada, mas contraditoriamente mantinham os valores da elite européia branca. Também nos deparamos com uma reflexão a respeito do

termo transculturação. Entendemos transculturação como aquilo que ocorre na “zona de contato”.

Conforme discussão da autora, os etnógrafos utilizam-se do termo transculturação quando se referem aos grupos subordinados ou àqueles que estão à margem da sociedade, que selecionam e inventam os materiais transmitidos por uma classe dominante ou metropolitana. Ainda de acordo com ela, os povos subjugados constroem assimetricamente aquilo que emana da cultura dominante, bem como decidem em diversos graus e variações o que absorvem ou o que assimilam em suas culturas. A transculturação é um “fenômeno da zona de contato”. Desse contato, muitas questões foram apontadas por Pratt (1999: 31): Como os modos metropolitanos de representação são recebidos e apropriados pela periferia? E a transculturação das colônias para a metrópole?

Destas perguntas iniciais, outras foram gestadas, e ao analisar as zonas de contato esclarece a autora que é uma tentativa de apresentar um território espacial e temporal de encontro de sujeitos que se cruzam. O “contato” são zonas interativas e devem ser olhadas no sentido de compreender como esses mesmos sujeitos são constituídos ou mesmo ignorados nas relações assimétricas de poder.

Contrapondo a forma de pensar o outro por meio de um processo de profanação, uma profanação das culturas das formas de apropriação da realidade, dos usos e maneiras de se elaborar os corpos, entendemos que as “zonas de contato” prescreveram e divulgaram para a Europa descrições de corpos olhados sob lentes classificatórias da efervescente ciência. Corpos que estão latentes, mas que não se anunciam, corpos profanados que serão percebidos e questionados nas diásporas. A força desse pensamento classificatório tem antecedentes na filosofia moderna desenvolvida por Descartes. (2001)

Diferenciando-se do corpo divulgado e assimilado na concepção cartesiana, o “santo corpo” é pensado na sua totalidade, na sua integração, nas conexões possíveis promovidas pelas tradições das culturas populares, das tradições religiosas que vazam pelas práticas do cotidiano e são apropriadas pela cultura popular. Pensamos o corpo da tradição na diáspora brasileira, mas para nossa compreensão histórica de construção deste corpo na diáspora, acionamos caminhos cujos referenciais partem de um rigoroso estudo das culturas africanas desenvolvido pelo pesquisador africano Hampatê Bâ. Essas leituras nos possibilitaram entender a concepção e perspectiva de mundo diferente do universo ocidental, compreender os resultados da mestiçagem de culturas que entraram em contato com a expansão do capitalismo europeu e seus desdobramentos históricos e científicos ao longo dos últimos séculos. Seguimos em direção às culturas com as quais trabalhamos nesta pesquisa, tentando

historicizar suas origens, observando e refletindo as suas formas de mistura, de apropriações, de reinvenções do cotidiano.

Ao nos reportarmos a uma reflexão dos depositários das culturas na diáspora brasileira, nosso primeiro passo foi percorrer “A tradição viva” (Hampatê Bã, 1982) e a constituição das tradições com base nos estudos da oralidade. A tradição oral na concepção do africano utiliza-se da palavra que é transmitida de boca ao ouvido de mestre a discípulo. Segundo o autor, quando se fala de tradição da cultura africana, toma-se a tradição oral como referência, a memória viva. A fala é reconhecida na sociedade oral “como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais [...] como testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra” (Hampatê Bã, 1982: 181).

Em um dos aspectos que destacamos na reflexão que faz Vansina (1982: 158) a respeito da natureza da tradição, percebe-se que “um testemunho transmitido oralmente de uma geração a outra” comporta características particulares, como o verbalismo e a maneira como é transmitida, diferenciando-se da transmissão que ocorre na sociedade ocidental, que é por intermédio da escrita, cujo resultado é o “manuscrito”.

Quanto à cultura oral, não encontramos a mesma facilidade em defini-la, pois comporta inúmeros aspectos enredados em uma complexidade. Na concepção do pesquisador Vansina (1982: 158-9), a tradição oral legítima deveria fundamentar-se no relato de um *testemunho ocular*, “que é de grande valor, por se tratar de uma fonte ‘imediate’ não transmitida, de modo que os riscos de distorção do conteúdo são mínimos. O *boato*”, afirma, “deve ser excluído”, por se tratar de algo que se ouviu dizer, o que não impede que se torne uma tradição se for repetido nas gerações posteriores. A *tradição* é mais um aspecto que transporta as experiências para as gerações seguintes.

Seguindo o pensamento de Hampatê Bã, o testemunho, como um dos aspectos da tradição oral, propõe no seu exercício realizar uma ligação entre o homem e a palavra; o testemunho evidencia o valor do homem na sua ética em transmitir de forma fidedigna os acontecimentos, como as memórias individuais e coletivas, e também, em sua concepção, a verdade. Esta ligação entre o homem e a palavra tem mais força no momento, aspecto este que não tem a escrita, a assinatura que na sociedade ocidental legitima uma situação mais que a palavra falada, dá maiores garantias, é a prova incontestável. Segundo Hampatê Bã (1982: 182)

Nas tradições africanas – pelo menos nas que eu conheço e que dizem respeito a toda a região da Savana e Sul do Saara –, a palavra falada se empossava, além de um valor moral fundamental, de um caráter sagrado vinculado a sua origem divina e às forças ocultas nelas

depositadas. Agente mágico por excelência, grande vetor de “forças etéreas”, não eram utilizadas sem prudência. [...] Inúmeros fatores – religiosos, mágicos ou sociais – concorreram por conseguinte, para preservar a fidelidade da transmissão oral.

Considerada uma grande escola da vida e distanciada das concepções do pensar cartesiano que fundamentam a visão ocidental, a tradição oral toma para si uma concepção de mundo que não fatia a realidade, mas assume uma postura integrada diante da vida, não dissociando o material do espiritual. Converge nas suas práticas a religião, a ciência natural, a iniciação à arte, a história. “Fundada na associação e na experiência, a tradição oral conduz o homem à sua totalidade e, em virtude disso, pode-se dizer que contribuiu para criar um tipo de homem particular, para esculpir a alma humana” (Hampatê Bã, 1982: 183).

A origem divina da palavra é descrita por Hampatê Bã por meio das tradições da savana ao sul do Saara (antiga África Ocidental francesa). O mito de criação², muito comum nas culturas de tradição, dimensiona os valores primordiais e a criação do homem. Cercada pelo universo divino, a fala é, por sua vez, um dom de Deus. Este primeiro, gestado no universo mítico africano, o homem (Maa) do qual nos fala o pesquisador, recebeu de seu superior (Maa Ngala) a potencialidade do poder, do querer e do saber. Por sua vez, cada uma destas forças permanece silenciosa até ser acionada. O primeiro efeito desta vibração é o pensamento; o segundo é o som; e o terceiro é a fala. A fala exterioriza, materializa a vibração das forças.

A “fala” e a “escuta” nessas sociedades de tradição nos remetem a um universo diferenciado e amplo. Trata-se, conforme Hampatê Bã, de uma “percepção total”.

Se a fala é força, é porque ela cria uma ligação de vaivém [...] que gera movimento e ritmo, e, portanto, vida e ação. Este movimento de vaivém é simbolizado pelos pés do tecelão que sobem e descem, como veremos a diante ao falar dos ofícios tradicionais (Com efeito, o simbolismo do ofício do tecelão baseia-se inteiramente na fala criativa em ação). (Hampatê Bã, 1982: 185)

² A tradição bambara do Komo ensina que a palavra, *Kuma*, é uma força fundamental que emana do próprio ser supremo, MaaNgala, criador de todas as coisas. Ela é instrumento da criação: “Aquilo que Maa Ngala diz, é!”, proclama o cantre do deus Komo. “O mito da criação do universo e do homem, ensinado pelo mestre iniciador do Komo (que é sempre um ferreiro) aos jovens circundados, revela-nos que quando Maa.” Ngala (força infinita) sentiu falta de um interlocutor, criou o Primeiro Homem: Maa [...] guardião do universo” (recebeu parte do poder da Mente e da Palavra) [...] Maa Ngala ensinou a Maa, seu interlocutor, as leis segundo as quais todos os elementos do cosmo foram formados e continuam a existir. Ele o intitulou guardião do Universo e o encarregou de zelar pela conservação da Harmonia universal. (Hampatê Bã, 1982: 183-4).

A força da fala estimula o movimento de tudo que está estagnado. Como vimos, a fala é a “materialização da cadência”. As tradições africanas agregam uma visão religiosa no seu modo de ser. Em grande parte das culturas descendentes, estas verdades se confundem – a força primordial em movimento contínuo mantém conectados todos os aspectos que se referem ao cosmo – sociedade do humano, o mundo animal, vegetal e mineral. Esta conexão ocorre muitas vezes por meio do ritual, da magia que restaura a harmonia. É no instante desses trânsitos mágicos que a força se instaura e transforma.

Hampatê Bâ (1982: 186) comenta que na Europa a palavra “magia” é comumente compreendida no sentido negativo. Sabemos que atualmente para muitos é ainda tomada no mau sentido. Na África, conforme reflexão do autor, refere-se a um controle de forças que, dependendo da forma como é dirigida, poderá ser benéfica ou maléfica, boa ou má. A magia boa, registra Hampatê Bâ, “a dos iniciados” e “mestres do conhecimento”, tem como objetivo a purificação do humano, animal e objetos, colocá-los em harmonia, restaurar o equilíbrio por meio das forças da fala. A fala que segue a cadência rítmica da palavra e tecendo um ritmo e um canto em direção a transformação:

Nas canções rituais e nas formulas encantatórias, a fala é, portanto, a materialização da cadência. E se é considerada como tendo o poder de agir sobre os espíritos, é porque sua harmonia cria movimentos, movimentos que geram forças que agem sobre os espíritos que são, por sua vez, as potências da ação. (Hampatê Bâ, 1982: 186)

Como agente vivo da magia, da transformação, do universo sagrado, a palavra deve ser mantida na sua força original. Não se pode utilizá-la indevidamente para burlar, enganar, mentir. As sociedades orais de tradição concebem a mentira uma “doença”, equivalente a uma “lepra moral”. Os que faltam com a palavra na sociedade de tradição oral “matam sua pessoa civil”, “religiosa” e “oculta”, ficam estigmatizados, marginalizados.

Tomamos o poema do canto ritualístico do Komo Didi de Kulikoro, no Mali:

A fala é divinamente exata,
convém ser exato para com ela.
A língua que falsifica a palavra
vicia o sangue daquele que mente.

Hampatê Bâ (1982: 187) desenvolve comentários fundando-se na letra da canção, traduzindo os símbolos desta sociedade. Segundo ele, o sangue simboliza nesta canção a força vital interior. No momento em que ocorre a mentira, esta força vital interna tem sua harmonia perturbada, a mentira corrompe quem mente.

O pensar e o dizer estão conectados nas sociedades tradicionais, quando ocorre o inverso, a pessoa provoca uma fratura em seu corpo. Ocorre uma separação entre o que se pensa e a forma como age. Rompe as unidades sagradas, reflexas da unidade cósmica, criando desarmonia dentro e ao redor de si. (Hampatê Bã, 1982: 186-7)

Os “tradicionalistas”, considerados os “grandes depositários da herança oral” e também testemunhas, memória viva da África, são traduzidos como generalizadores, pois têm o conhecimento das ciências em geral, a ciência das plantas (propriedades de cada planta), a ciência das terras (as propriedades agrícolas ou medicinais dos diferentes tipos de solo), a ciência das águas, a astronomia, a cosmogonia, a psicologia, entre tantos outros. Um guardião dos segredos da gênese do mundo, da ciência da vida visível e invisível aos olhos racionalistas. Este tradicionalista arquiva em sua mente os acontecimentos passados e presentes.

O autor classifica alguns mestres tomados como tradicionalistas: os “doma ou doma” (conhecedores) em bambara; “donukeba”, os fazedores de conhecimento; os iniciadores ou mestres iniciados em ramos de trabalho, como o ferreiro, o tecelão, o caçador, o pescador, os grandes conhecedores e iniciadores, transmissores do conhecimento. Estes tradicionalistas, perseguidos pelo poder colonial, eram alvos importantes para o poder europeu que se implantava na África. Os tradicionalistas eram extirpados para cultivar a cultura dos missionários, colonizadores que tentam transplantar uma outra cultura onde predomina a visão cartesiana.

Estes tradicionalistas respeitam a verdade, pois a falta desta causaria uma “interdição ritual”. Encontramos nesta reflexão aspectos importantes para pensar a organização da cultura em debate. No momento em que ocorre a mentira por parte de uma pessoa responsável pela transmissão (tradicionalista doma) do conhecimento, indiretamente todos são afetados. A palavra não pode ser utilizada de forma indevida³.

Distanciada de práticas contemporâneas nas quais o conhecimento está fragmentado por disciplinas, o conhecimento africano é transmitido por “histórias”. A grande história da vida, segundo Hampatê Bã: “História das Terras, e das Águas (geografia), História dos vegetais (botânica e farmacopéia) a História dos ‘Filhos do seio da Terra’ (mineralogia,

³ “Independentemente da interdição da mentira, ele pratica a disciplina da palavra e não a utiliza imprudentemente. Pois se a fala, como vimos, é considerada uma exteriorização das vibrações de forças interiores, inversamente, a força interior nasce da interiorização da fala”. (Hampatê Bã, 1982: 190).

metais), a História dos astros (astronomia, astrologia), a História das águas, e assim por diante” (1982: 195).

Embarcando nas formas de apropriação do universo africano encontramos um detalhamento a respeito de tradições. Hampatê Bâ relata que nas tradições (bambara e peul) existem “classes de seres” com suas respectivas subdivisões⁴. Estas categorias dão ao homem a condição simbiótica, o homem como um concentrador de todos os reinos, (humano, animal e vegetal).

Um outro grande vetor da tradição oral que nos diz respeito são os ofícios tradicionais. Uma vez que na sociedade de tradição africana as práticas humanas estão entrelaçadas ao campo do “sagrado, do oculto”, a transmissão de conhecimento que é transferido de geração a geração tem como ponto de partida uma “revelação inicial”. Ao manipular as matérias como o ferro, os minérios, o couro, a madeira, o algodão, entre outros materiais, os homens são “depositários de todos os processos de transformação”. Hampatê BÂ nos dá exemplos que contextualizam estes ofícios, entre eles o tecelão:

[...] o tecelão, cujo ofício vincula-se ao simbolismo da Palavra criadora que se distribui no tempo e no espaço. [...] Antes de dar início ao trabalho, o tecelão deve tocar cada peça do tear pronunciando palavras ou ladainhas correspondentes às forças da vida que elas encarnam. [...] O vaivém dos pés, que sobem e descem para acionar os pedais, lembra o ritmo original da Palavra criadora, ligado ao dualismo de todas as coisas e à lei dos ciclos [...] a tira de tecido que se acumula e se enrola em uma bastão que repousa sobre o ventre do tecelão representa o passado, enquanto o rolo do fio a ser tecido simboliza o mistério do amanhã, o desconhecido devir. [...] No total, o trabalho do tecelão representa oito movimentos de vaivém (movimentos dos pés, dos braços, da naveta e o cruzamento rítmico dos fios do tecido) que correspondem às oito peças as oito peças da armação e às oito patas da aranha mítica que ensinou sua ciência ao ancestral dos tecelões. Os gestos do tecelão, ao acionar o tear, representam o ato de criação e as palavras que lhe acompanham os gestos são os próprios cantos da vida. (1982: 197)

As pessoas da pessoas são numerosas dentro da pessoa. [...] A relação do homem tradicional com o mundo era, portanto, uma relação viva de *participação* e não uma relação de utilização. É compreensível que, nesta *visão global do universo, o papel do profano seja mínimo* (1982:199)

⁴ “Na parte inferior da escala, os seres inanimados, os chamados seres “mudos”, cuja linguagem é considerada oculta, uma vez que é incompreensível ou inaudível para o comum dos mortais. Essa classe de seres inclui tudo o que se encontra na superfície da terra (areia, água etc.) ou que habita o seu interior (minerais, metais etc.). Dentre os inanimados mundos, encontramos os inanimados sólidos e gasosos (literalmente fumegantes) [...] No grau médio, os “animados imóveis”, seres vivos que não se deslocam. Essa é a classe dos vegetais, que podem se estender ou se desdobrar, no espaço, mas cujo pé não pode mover-se. Dentre os animados, imóveis, encontramos as plantas rasteiras, as trepadeiras e as verticais, estas últimas constituindo a classe superior. [...] Finalmente, os “animadores móveis”, que compreendem todos os animais, inclusive o homem. Os animados móveis incluem os animais terrestres (com ou sem ossos), os animais aquáticos e os animais voadores.” (Hampatê Bâ, 1982:?)

Estes mestres “depositários da transformação”, responsáveis pela manutenção do conhecimento das “ciências ocultas” e saberes especializados, convivem com os mestres mantenedores da “forma poética de comunicação”, termo utilizado por Zumthor (2000) ao referir-se a *performance*. Estes mestres da poética são os animadores públicos ou, como menciona A. Hampatê Bâ (1982), os *griots*, os menestréis, uma espécie de trovadores. Estes agentes da poética musical divulgam as formas de expressão da cultura, amplamente demonstrada em aula por Mukuna (2008). Os divulgadores e mantenedores da sociedade oral preservam a sabedoria por meio do testemunho transmitido oralmente. Outro aspecto que a tradição oral agrega é a escuta que compõe não com base na afinação das vozes, mas na revelação das diferentes possibilidades sonoras. Distanciada da concepção que distingue vozes e as enquadra em alturas definidas, como é a cultura ocidental, que classifica as vozes, a beleza da cultura de tradição africana está na improvisação vocal das diferenças.

As “paisagens sonoras” (Shaffer, 2001) captadas durante a escuta das tradições africanas e tradições afro-brasileiras dos terreiros de candomblé e Candyall (casa de espetáculo) nos remeteram às matrizes de cantos (Mukuna) cujo contexto são narrativas mitológicas, mas também orações que ligam o pensamento ao corpo. A cada dança de um orixá em uma festa pública, o iniciado entra em contato com um universo sagrado em tempo real. A nossa escuta não se limita à música, mas tenta alcançar as narrativas reveladas pelo corpo que dança. Estas anunciam que muitos corpos buscam passagem para outras formas de existir, ou podemos dizer que estes corpos (nós) buscam lembrar por meio dessas práticas da tradição oral a forma real de existir.

Partimos da discussão das primeiras referências do candomblé, datadas do século XIX, que receberam maior influência das tradições africanas-ocidentais: a jeje ou daomeana, dos cultos dos voduns; e a ioruba ou nagô, dos cultos dos orixás. A população mantinha suas expressões religiosas e marcava também as diferentes nações. Após a fase de primeiros contatos com as músicas próximas do candomblé, começamos a selecionar as músicas originais que tocam nos ritos, identificando assim as várias células rítmicas que são utilizadas nos rituais, em que cada santo tem uma melodia e uma harmonia para os ritmos, os quais não se assemelham. Acrescentamos que para a compreensão do candomblé da Bahia investimos nas leituras de Roger Bastide (2001), que descreve os rituais ocorridos na primeira metade do século XX, entre outros autores, também coletamos informações entrevistas, documentários e formamos um conteúdo que nos facilitou as escutas nas ruas de Salvador, nos terreiros de candomblé e nas danças de Carlinhos Brown e o Timbalada.

Um terceiro momento que ressaltamos nesta parte que se refere à metodologia caracteriza-se pelas leituras de Nestor Garcia Canclini discutidas nas orientações do grupo e que facilitaram a análise da população das comunidades que estão em processos de misturas culturais; as populações que vivem em comunidades antes cristalizadas e que se misturam com aquelas que circulam nas metrópoles globalizadas. O que resulta dessa miscigenação, um interesse fundamental para o nosso trabalho, partindo-se do pressuposto que no processo comunitário tudo passa pelo corpo – a música híbrida, os ritmos das tradições que se juntam aos ritmos da contemporaneidade –, mostrou-se de especial relevância para nossas discussões.

Acrescentamos que o conhecimento a respeito da história e da formação do povo brasileiro teve como fonte de pesquisa as exposições e o acervo bibliográfico do Museu Afro-Brasil de São Paulo. Realizamos entrevistas com filhos de santo com o objetivo de construir um caminho a respeito do que pode o corpo. Esclarecemos que o interesse nessa metodologia é armazenar as diversas experiências corporais desses iniciados que vêm nesses ritos possibilidades de reinvenção. Assim, o presente texto está organizado de forma a permitir uma *performance* que exponha a corporeidade como território de misturas de sentidos, de expansão do corpo por meio da dança, pois “A dança reina antes da linguagem, como música do corpo”, como atesta Serres (2001: 330), não de significados, pois os significados não nos levam ao corpo todo; alcançam apenas o pensamento. A filosofia dos corpos misturados nos propõe um corpo humano definido e capaz de realizar todas as metamorfoses possíveis, caso isto não ocorra, deve-se imitar ou simular (Serres, 2004).

Vale lembrar que o método cartográfico Martín-Barbero (2004) foi fundamental para capturarmos os “trajetos e devires (Deleuze (1997) das *performances* de rua, as danças e coreografias ritualísticas, que sob a liderança das paisagens sonoras predominantes nos terreiros eletrônicos e religiosos preenchiam os espaços entrelaçando e produzindo novos sentidos. Tentamos detectar indicativos e material para colocarmos em estudo, buscamos nos aspectos de “intensidade” Deleuze (1997), as emoções, as incorporações, as transformações do corpo. Ao captar o método cartográfico (Martín-Barbero) para entender os trajetos e *performances* do corpo, retomamos os mapas que expunham as tramas dos novos modos de produzir mediante as transformações comunicacionais e os deslocamentos da cultura de tradição frente aos processos de globalização econômica e informacional. O corpo, território por onde transita a cultura de um povo, processa as mudanças, as mediações, na interface com as culturas de tradição reinventa as *performances*. Na arte de inventar o cotidiano (Certeau) apropria-se da realidade, a realidade é narrada com registros das tradições, dos mitos, muito

comum nas narrativas de Carlinhos Brown e filhos de santo que elegem seus orixás para justificar seus atos presentes, suas formas de dançar e articular a vida cotidiana.

Ainda na esfera das metodologias, buscamos em Mario de Andrade, um dos caminhos sugeridos por Oliveira em *Colonizadores do futuro*, outras pistas que apontassem invenções na maneira de olhar a cultura. Encontramos a invenção do olhar brasileiro diante das manifestações rurais e urbanas que eram questionadas sob a luz da modernidade dos anos 30 no Brasil. Destacamos do referido estudo, as relações de poder em conexão com os valores e símbolos da sociedade brasileira (Estado e Cultura), as investigações e reflexões em torno da cultura popular e estudos folclóricos nos quais o modernista Mario de Andrade expõe seus primeiros passos nas observações acerca das danças, das coreografias, das músicas e instrumentos utilizados pelos manifestantes, nos quais tenta captar e detalhar sua escuta. A descrição das *performances* de Carlinhos Brown serão apresentadas neste trabalho, assim como um glossário de nomenclaturas dos instrumentos utilizados nas *performances* populares e religiosas.

Vale lembrar que o método cartográfico Martín-Barbero (2004) foi fundamental para capturarmos os “trajetos e devires” Deleuze (1997) das *performances* de rua, as danças e coreografias ritualísticas, que sob a liderança das paisagens sonoras predominantes nos terreiros eletrônicos e religiosos preenchem os espaços entrelaçando e produzindo novos sentidos. Tentamos detectar indicativos e material para colocarmos em estudo, buscamos nos aspectos de “intensidade” Deleuze (1997), as emoções, as incorporações, as transformações do corpo.

Para justificar o título do trabalho *Santo corpo profanado* utilizamos as referências de Pratt (1999) para o processo de profanação que se desenvolveu no século XVIII nas investidas de dominação por parte da população européia. A sacralização aparece na cultura da oralidade, quando o corpo território de fluxos e força é lembrado no seu cotidiano.

Para tanto, esta tese subdivide-se em três capítulos:

No primeiro capítulo apresentamos a “Ilha do espetáculo” na qual testemunhamos os deslocamentos dos rituais de tradição, movimentos e ritmos das novas tendências culturais do mundo contemporâneo. Tentamos entender as *performances* elaboradas pelo artista Carlinhos Brown e os músicos da banda Tímbalada na diversidade das matrizes que os formataram, nos seus processos de apropriação da cultura local e global, nas trocas simbólicas e econômicas, na relação com as mudanças provocadas pela projeção artística conquistada em território nacional e internacional.

Comparamos a corporeidade destes a um texto no qual podemos refletir as potencialidades da tradição oral, do corpo simbiótico, das singularidades provocadas na busca de uma possibilidade de reinvenção e não simulação do corpo. Capturamos destas coreografias uma das fontes que entendemos ser relevante para nossa investigação, as danças dos orixás.

Na seqüência destas investigações, trazemos para o Segundo capítulo tentamos nos aproximar das práticas de ritualização do corpo, de diversos filhos-de-santo, narrativas a respeito das metamorfoses, dos processos de transformação do humano em divino, do humano em animal, da integração do corpo. Ressaltamos os depoimentos dos ritos de cura e purificação que propiciam essas transformações. As danças dos deuses e de seus filhos que são permeadas de simbologias que legitimam a comunidade religiosa e tornam seus corpos presenças atualizadas. Essas simbologias são absorvidas nas misturas que estabelecem as culturas populares e religiosas, processos que identificamos na comunidade do Candeal Guetho Square, nas danças de rua, nos terreiros religiosos.

O terceiro capítulo trata de um olhar sobre a des-ritualização do corpo no processo sócio-histórico. Desenvolvido primeiramente com a reflexão da corporeidade apresentada por Marcel Mauss, que partiu dos ensinamentos de Durkheim e agregou ao conceito de “fato social”, uma visão ampliada, que é reconhecido como “fato social total”. De forma interdisciplinar observava as inúmeras possibilidades do corpo.

Le Breton (2006), nos deu o suporte para a reflexão sobre o corpo no contexto sociológico e apresentou novas possibilidades de abordagens conceituais para a construção do corpo na modernidade. O autor refez os caminhos por outros campos do conhecimento para reflexão a respeito da corporeidade sob o ponto de vista da ciência da sociologia, que nasceu junto às mudanças sociais do século XIX. Trouxe os primeiros teóricos que deram voz ao corpo e apontou para as transformações do corpo comunitário em individual. Cavamos nesse momento as origens do corpo individualizado e mecanizado que se submete aos experimentos dos novos processos de disciplina e controle. Contrapomos a essa discussão a volta da complexidade dos sentidos, a nossa sensibilidade que sempre reage às danças, aos ritmos.

CAPÍTULO 1 – CORPO E *PERFORMANCES*

1.1. A “ilha” do espetáculo⁵

O movimento na “ilha” era intenso, os raios do sol refletiam cores avermelhadas sobre o horizonte enquanto entardecia, os nativos e não-nativos ajeitavam-se ao redor do terreiro eletrônico a céu aberto e tentavam o melhor foco para testemunhar⁶ o ritual que estava por acontecer. Os sons percutidos dos tambores entram em cena, com os toques quase divinizados junto aos agogôs que marcam a base rítmica dos cantos. Entre as chamadas e respostas, como nas canções de trabalho, conhecido como “canto responsorial”, homens e mulheres de corpos pintados chegam dançando, e centenas de pessoas aproximavam-se atraídos pela sonoridade. Muitos corpos mobilizados pela ressonância dos sons e ruídos graves aglutinam-se, misturando-se ao redor do espetáculo.

A cada batida na pele do tambor vibravam as vozes que chamavam para a cerimônia e, num movimento de sutil expansão da iluminação artificial, visualizávamos alguns corpos que se diluíam, misturavam-se aos focos luminosos que incidiam sobre eles. Contagiados pelas vibrações ora graves dos tambores, ora agudas dos instrumentos de sopro, estimuladas pelos ritmos mais vigorosos e cortantes ou contínuos dos tambores, os gestos dos não-nativos, afetados pelas ondas sonoras, imitavam *performances* do corpo, expressões sutis quase

⁵ “O mundo imaginário não é mais apenas consumido sob forma de ritos, de cultos, de mitos religiosos, de festas sagradas nas quais os espíritos se encarnam, mas também sob forma de espetáculos, de relações estéticas.” Morin (1997:79).

⁶ Segundo A. Hampaté Ba (1982: 181-2), “o testemunho, seja escrito ou oral, no fim não é mais que testemunho humano, e vale o que vale o homem. [...] Não faz a oralidade nascer a escrita, tanto no decorrer dos séculos como no próprio indivíduo? Os primeiros arquivos ou bibliotecas do mundo foram o cérebro dos homens. Antes de colocar seus pensamentos no papel, o escritor ou o estudioso mantém um diálogo secreto consigo mesmo. Antes de escrever um relato, o homem recorda os fatos tal como lhes foram narrados ou, no caso de experiência própria, tal como ele mesmo nos narra. [...] Nada prova a *priori* que a escrita resulta em um relato da realidade mais fidedigno do que o testemunho oral transmitido de geração a geração. As crônicas das guerras modernas servem para mostrar que, como se diz (na África), cada partido ou nação ‘enxerga o meio dia da porta de sua casa’ – através do prisma das paixões, da mentalidade particular, dos interesses ou, ainda, da avidez em justificar um ponto de vista. Além disso, os próprios documentos escritos nem sempre se mantiveram livres de falsificações ou alterações, intencionais ou não, ao passarem sucessivamente pelas mãos dos copistas – fenômeno que originou, entre outras, as controvérsias sobre as ‘Sagradas Escrituras’ [...] O que se encontra por detrás do testemunho, portanto, é o próprio valor do homem que faz o testemunho, o valor da cadeia de transmissão da qual ele faz parte, a fidedignidade das memórias individual e coletiva e o valor atribuído à verdade em uma determinada sociedade. Em suma: a ligação entre o homem e a palavra.

invisibilizadas. Entre o virtual e o atual havia uma mistura, tempos múltiplos imperavam. Era o tempo de *indeterminação* da música. As sensações e emoções transbordavam e tomavam o espaço do “corpo inteiro”; num processo de metamorfose, absorvia, processava, expulsava em imagens e gestualidades⁷.

As ondas vibrantes dos tambores impulsionavam um movimento *continuum*, intensificando as passagens, tornando o “corpo presente”, aproximando-o e religando-o na sacralidade em dia de santo, no sacrifício do ruído em prol do som e a transformação deste som em música de oferenda e consagração de uma divindade.

É nesse momento de total intersubjetividades que aparece na multidão, no espaço mais alto do terreiro tecnologizado, uma cena mítica. Surge à sombra, metade homem metade touro, o minotauro, vestimentas da contemporaneidade *reciclada*, luzes no lugar de orelhas, um *mito-tecno*, uma imagem que reverberava cantos de um índio xamã. Relembramos nesse momento a concepção dos reinos da vida no universo africano mencionado por Hampatê Bâ (1982), as possibilidades simbióticas conjugadas no homem.

Na espacialidade multitemporal, no qual tempo e espaço se misturam, o pulsar para estes lados do Atlântico evocava uma paisagem plástica e sonora de tradições seculares, que, adaptadas na diáspora, resultaram em práticas cuja fonte pode ser encontrada no candomblé (religião), nos ritmos assimilados e reapropriados pela cultura brasileira, como o *funk*, o *soul*, o *samba-reggae*.

Esculpidos na “vocalidade” do sagrado, a figura mítica no cenário de grande entusiasmo dos não-nativos teatraliza não só a figura do minotauro, mas em outros momentos também se apresenta revestido de índio, lembrando as tradições em que grande parte da população que estava à margem da sociedade se transformava em índio, personagem

⁷ Ondas sonoras: “[...]sinal oscilante e recorrente, que retorna por períodos (repetindo certos padrões no tempo). Isto quer dizer que, no caso do som, um sinal nunca está só: ele é a marca de uma propagação, irradiação de frequência. [...] Para dizer isso, podemos usar uma metáfora corporal: a onda sonora obedece a um *pulso*, ela segue o princípio da pulsação. Bem a propósito, é fundamental pensar aqui nessa espécie de correspondência entre as escalas sonora e as escalas corporais com as quais medimos o tempo. Porque o complexo corpo/mente é um medidor frequencial de frequências. Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos, ao ler o tempo e o som. No nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração. A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo, e as indicações mais rápidas associadas já à corrida efetiva do *allegro* e do *vivace* (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). Assim, também, um teórico do século XVIII sugeria que a unidade prática do ritmo musical, o padrão regular de todos os andamentos, seria ‘o pulso de uma pessoa de bom humor, foga e leve, à tarde [...]’” (Quartz *apud* Wisnik, 1989: 17).

freqüente nas primeiras décadas do século XX (serviam de bandeira de luta dos iguais, para os dançarinos afro-brasileiros de rua em tempo de carnavalização).

Seguimos uma cultura que inventa e reinventa o cotidiano, que se apropria corporalmente da realidade contemporânea mas também agrega as suas tradições sagradas, cria um campo de negociação entre os pólos local e global. Não exclui as tradições e influência, mas mantém o vínculo ao elaborar a sua arte. Estiliza o fazer musical, e, com fonte nas tradições, insere, readapta a cultura em sua prática, popularizando-a nas *performances* de rua e de mídia.

Estas foram as nossas primeiras impressões da produção do artista multifacetado Carlinhos Brown acompanhado pela banda de timbaleiros, mais conhecido como Timbalada em dia de “espetáculo”. Os espetáculos que pudemos viver e observar no Candyall Gueto Square aconteceram em 2003 e 2004.

O termo espetáculo, fundamentado nas reflexões de Morin (1997: 77) é uma das formas de expressão que na concepção do autor, revela-se como uma das características da cultura de massa no lazer moderno. O espetáculo possibilita uma efervescência do imaginário. O texto que construímos até este parágrafo é um exemplo de nossas primeiras impressões acerca da Candéal Guetho Square que denominamos “Ilha do espetáculo”. As sensações ao nos depararmos com o acontecimento, o show-ensaio, foram descritas nas fronteiras do imaginário e do real, uma “dupla consciência”, Morin (1997:77) esclarece que é por intermédio do “estético” que se realiza o consumo imaginário. Diferencia o estético de outras práticas, mas não descarta a possibilidade de justaposição de uma estética agregada a uma situação prática do cotidiano ou algo utilitário como o automóvel que também poderá ser objeto de desejo ou de veneração. Seguimos as reflexões do autor:

A relação estética reaplica os mesmos processos psicológicos da obra na magia ou na religião, onde o imaginário é percebido como tão real, até mesmo mais real do que o real. Mas, por outro lado, a relação estética destrói o fundamento da crença, porque o imaginário permanece conhecido como imaginário. (Morin, 1997: 77)

A reificação do imaginário acontece por intermédio da religião e da magia, também seus desdobramentos em forma de mitos, deuses, da arquitetura sacralizada das igrejas e dos monsoléus dão a permanência e continuidade a temporalidades. Considerando as reflexões de Morin (1997: 78) no que concerne à estética, esta reificação não se realiza, o que se desenvolve é uma relação ampliada do humano. Acompanhamos aqui um detalhamento construído pelo autor na atuação ao que se chama de imaginário:

O imaginário é o além multiforme e multidimensional de nossas vidas, no qual se banham igualmente nossas vidas. É o infinito jorro virtual que acompanha o que é atual, isto é singular, limitado e finito no tempo e no espaço. É a estrutura antagonista e complementar daquilo que chamamos real e sem a qual, sem dúvida, não haveria o real para o homem, ou antes, não haveria realidade humana. [...]. O imaginário é um sistema projetivo que se constituiu em universo espectral e que permite a projeção e a identificação mágica, religiosa ou estética. (Morin, 1997: 80)

Na comparação entre comunicação mágico/religiosa e comunicação estética, entendemos que a primeira “ecoa” sobre a vida, enquanto na segunda, evidencia-se por intermédio de regras, o que não impede a realização de um movimento de aproximação dos afetos, das intersubjetividades, o despertar de matrizes e aspectos das tradições que estão na memória do corpo.

As cartografias iniciais realizadas no *Gueto* suscitaram o olhar sobre um território atravessado por matrizes culturais que revelavam “experiências iniciatórias” que sob as lentes benjaminianas, tornaram-se ausentes na vida moderna. (Benjamin, 1989: 243). No território (Guetho) em discussão evidenciava-se a mediação de uma estética das tradições do candomblé com o público de mais de duas mil e quinhentas pessoas que entravam no pulso dos tambores, das danças contínuas que circundavam o palco dos artistas.

As diferentes forças que atuam no contexto pesquisado são compostas de nativos, não nativos, trabalhadores, cidadãos, grandes empresas, patrocinadores, organizações não governamentais, “culturas” que se interpenetram, resultando em misturas, mestiçagens que possibilitam outros olhares, outros caminhos. Downuing (2002: 13) nos coloca em contato com novas perspectivas teóricas para analisar a experiência que observamos (Salvador), na organização espontânea dos eventos de rua, nas danças, nas canções. Anterior a discussão a respeito da dança, enfatizamos uma observação realizada pelo autor e que se refere a uma realidade encontrada em muitos dos nossos entrevistados, a “dança como forma de comunicação” o corpo que comunica. Muitos “pensam a dança como algo que as pessoas fazem nas festas para relaxar ou exibir sensualidade, ou como arte (associada ao balé europeu).” Na sequência, Downuing (2002: 164) lança uma questão: “Como é possível que a dança seja comunicação se não envolve palavras e, às vezes, nem mesmo música?” Tenta responder a pergunta através de suposições. “ [...] Há a suposição que arte é uma coisa, e comunicação, é outra. Há suposição de que a linguagem corporal não é comunicação. Há a suposição de que o prazer, o relaxamento e a expressão sexual não se misturam com a arte” Downuing (2002: 164).

Continua sua reflexão a respeito do corpo como “comunicação alternativa” ao retomar os processos de escravidão dos afro-americanos e suas práticas da dança. “Durante os séculos de escravidão, a dança era uma espécie de meio alternativo entre os afro-americanos. [...] foi, por muitas razões, uma forma particularmente importante de comunicação. [...] continuidade de uma cultura que lhes era negada, [...] uma *performance* da memória política.” Downuing (2002: 164-165)

Com relação ao estilo das danças realizadas pelas tradições africanas, descritas na obra do pesquisador, vimos que as tradições afro-brasileiras seguem semelhantes padrões. Uma estética de dança interativa, quase não há uma distância entre os dançarinos e platéia, nas ruas, os dançarinos se misturam aos que transitam no local. Detalhando os movimentos corporais, Downuing (2002) esclarece as diferenças da cultura popular em oposição à cultura de elite, no caso a dança européia. O ponto de apoio do corpo, nas danças de tradição africana são os quadris, enquanto na dança européia é geralmente o esterno. Na sequência de observações e comparações entre culturas, enfatiza que a atenção do dançarino africano volta-se para o corpo inteiro. Um dos destaques com relação as suas análises diz respeito ao corpo “propriedade dos senhores” em tempos de escravidão. Ao imprimir seus ritmos nas danças de tradição européia, retomavam a sua existência corporal, sua memória cultural.

As reflexões abordadas na obra *Mídia Radical*, aproximam-se do que vimos nas comunidades pesquisadas. Ao acompanharmos as práticas performáticas, pudemos constatar que as danças são expressões elaboradas no interior das comunidades, sem qualquer obrigatoriedade com o universo da arte, das regras externas. O estreitamento das culturas religiosa com a cultura popular e simultaneamente a *mestizaje* (populares e hegemônicos) contribuíram para o surgimento de culturas que podem ser exemplificadas na estética de Carlinhos Brown.

Nossas investigações de campo iniciais no Candeal Pequeno de Brotas (bairro) foram realizadas durante a semana. Portanto, não havia quase movimento além dos moradores do bairro e crianças que brincavam pela rua sob olhares das pessoas que paravam em um pequeno comércio para trocar algumas palavras com a comerciante. Enquanto ela vendia sorvetes e balas para as crianças, acompanhava os acontecimentos do pedaço, sabia quem chegava e quem saía, quem era quem e onde morava.

Primeiramente percorremos o bairro acompanhando as formas com as quais a população local foi se apropriando dos territórios, os aclives e declives das ruas, algumas sem saneamento básico, pequenos comércios, “puxadinhos” que serviam de cobertura para algumas mesas e cadeiras onde se vendiam bebidas, sorvetes. Continuamos a caminhada e

chegamos ao Candyall Guetho Square, onde se realizavam os shows/ensaios de Carlinhos Brown, a banda Timbalada, convidados nacionais e internacionais.

Ao chegarmos ao local, nos deparamos com as demarcações quase totêmicas que detém secreta e invisivelmente os segredos de seu território, suas regras e leis. Fomos nos aproximando do espaço onde se realizam as apresentações dos artistas. As cores fortes em verde e amarelo formavam uma composição de desenhos geométricos cobrindo as paredes externas da construção, expunham muitos dos símbolos e concepções dos fundadores do local. Guerreiro sintetiza sua impressão:

O Guetho Square é também um espaço eclético onde se misturam símbolos do imaginário pop contemporâneo. De construção irregular, o prédio exhibe no alto um grande olho de formas egípcias, no interior arcos orientais conduzem ao pátio interno onde esculturas metálicas desenhavam timbaleiros futuristas e as árvores têm tambores como frutos. A idéia de entrecruzamentos culturais se expressa também na proposta musical dos grupos envolvidos [...]. (2000: 172)

Após este primeiro contato visual, aproximamos-nos do portão principal. Os seguranças apostos do lado de fora do Candyall Guetho Square (casa de espetáculo) aguardavam a passagem de algumas pessoas, inclusive a nossa. Quem nos havia conduzido até o local conhecia boa parte dos moradores do bairro, conversou com alguns deles. Percebíamos que a comunicação entre as pessoas do bairro e a que nos conduziu já era antiga. Em alguns momentos da pesquisa de campo nos damos conta de que quem chega de fora é o tempo todo observado. Quando nos foi permitido entrar no território de shows e espetáculos, nos encaminharam para uma primeira sala.

Ao entrar no território do Guetho, uma construção em alvenaria, percebemos inicialmente na parte externa um espaço comum. Ao abrirem as dependências internas da casa, esta estava decorada com santos, flores e todos os objetos de um espaço sagrado, semelhante a um terreiro de candomblé. Qual não foi a surpresa naquele momento quando nos deparamos com essas informações, pois voltamos para um novo direcionamento da pesquisa, uma vez que a influência das tradições dos afro-descendentes estavam expostas não só na música, nos ritmos, mas também na concepção do local. Era na fonte das tradições religiosas de afro-descendentes que os criadores do espaço se sustentavam.

Enquanto observávamos o território, algumas pessoas encarregadas da organização entravam e saíam com equipamentos de som, de limpeza; outras lavavam o pavimento que

dava acesso ao espaço dos shows. O esforço era geral para que no domingo estivesse pronto para o novo show-ensaio. Passamos então para o espaço seguinte.

Nesse momento nos foi possível visualizar o espaço sagrado. Logo que atravessamos de uma sala para outra, percebemos que os batentes da casa estavam todos adornados com franjas de palha utilizadas nos centros religiosos de candomblé, conhecidos como mariô⁸. Sabemos que é um adorno utilizado para retirar do corpo “elementos maléficos”, impurezas, uma proteção mágica quando as pessoas passam sob as portas. Também marca a fronteira entre o exterior e o interior da casa, bloqueia a possibilidade de que mortos venham conviver com os vivos. Van Gennep, um clássico dos estudos dos ritos de passagem, considera “atravessar a soleira” a entrada em um mundo novo. Neste caso encontrado é o “rito de purificação” (1978: 37).

Ao passar sob o mariô, avistamos a imagem de uma santa católica que também é reverenciada no universo dos cultos aos orixás, a Santa Bárbara. Instalada abaixo de um cortinado branco e rodeada de flores, a santa dos cultos cristãos na cultura da diáspora transforma-se em Iansã-Oiá, deusa guerreira. Oiá, segundo Prandi (2001: 22), “dirige o vento, a tempestade e a sensualidade feminina. É a senhora do raio e a soberana do espírito dos mortos, que encaminha para o outro mundo”.

Na sala seguinte avistamos a imagem de São Jorge, conhecido no candomblé como Ogum, filho de Oxalá e Iemanjá, hábil na arte de caçar e abrir os caminhos. Conforme Prandi (2001: 21), “ogum governa o ferro e a metalurgia, a guerra. [...] dono dos caminhos, da tecnologia e das oportunidades de realização pessoal”.

Algumas paredes da casa viram suporte de textos poéticos cujo conteúdo exhibe evocações de mitos africanos, letras de música da banda Timbalada. Nesse espaço que exala

⁸ Mariô. (s.m.). O mariô, folha geralmente nova e tenra do dedenheiro desfiada artesanalmente, está pronto para um dos mais importantes usos do verde na ética religiosa dos terreiros, especialmente nos Candomblés. Fazer mariô é atividade masculina e inclusive crianças poderão fazê-lo. Não há nenhum cunho cerimonial específico para esse trabalho; entretanto, a colocação dos mariôs nos diferentes locais é tarefa que exige maior compreensão do seu uso. São pessoas adultas e ocupantes de cargos no terreiro que orientam o trabalho ou mesmo colocam os mariôs. O mariô é uma espécie de atestado de proteção e confirmação da própria árvore sagrada, o dendezeiro, tão sabiamente uma fonte da vida material e simbólica dos orixás, voduns e Inquices, sendo uma das principais folhas de axé. É comum existirem mariôs nas portas e janelas dos prédios públicos ou privados dos terreiros. Justamente na entrada, locais que se comunicam com o espaço não-sagrado (exterior), o mariô marca uma divisa e distintivo da ação e proteção mágica, impedindo a entrada dos malefícios e principalmente que os mortos venham conviver com os vivos. Para a organização religiosa dos Candomblés e Xangôs, são muito bem definidos o mundo dos Orixás/vivos e dos eguns/mortos, o que impõe divisões muito nítidas, tanto para os rituais como para as convivências de dois setores, a princípio opostos, mas que se unem nos mesmos fundamentos de ancestralidade remota africana e outra próxima, de fundo e forma afro-brasileira” (Lody, , 2003:128).

tradição, exala também o poder e a força da cultura ancestral. O sagrado é transportado para o profano, torna-se público e socializa a profanação, uma vez que não se trata de um terreiro de candomblé, mas um espaço onde se realizam os shows dos músicos populares.

Continuando nossa peregrinação no interior do “templo” sagrado, este abre-se para uma ampla quadra, onde acontecem os ensaios. Lá há um palco circular sob a copa de uma grande árvore, como a imagem de um baobá, com alguns tambores coloridos pendurados, sinos, sinais de trânsito, alguns quiosques de bebidas espalhados pelo terreno, *outdoor* de empresas patrocinadoras dos eventos.

A realidade estética de Carlinhos Brown nos chamou a atenção. Sua prática de reciclagem fica explícita em sua roupagem, na elaboração de acessórios, na reutilização de painéis, tambores, bacias, latas, material essencial na construção de instrumentos percussivos, adereços (como colares de lacres de latas de refrigerante e cerveja, tampas de garrafas). Os usos que faz dos objetos reflete o uso que faz das tradições: recicla sempre, junta e emenda palavras, cria ritmos com as onomatopéias, faz do som das palavras inspiração para novas letras.

1.2. A festa no Guetho

Saímos do local e nos encaminhamos ao bairro onde estavam vendendo as entradas para o ensaio do Guetho que aconteceria no final de semana seguinte. No valor de 40 reais em 2003, me perguntei como a população do bairro freqüentava essa festa? Não havia acesso livre para os moradores?

No domingo, fizemos o mesmo trajeto do dia em que fomos conhecer o local. Quando fomos nos aproximando, o lugar já estava quase intransitável. Era grande o movimento, não só da população, que aos domingos fica em casa, pois é um dia em que operários descansam, mas para quem mora no Candeal Pequeno de Brotas o dia é de bastante trabalho. Muitos dos moradores montavam suas pequenas barracas de pratos com frutas harmonicamente redesenhadas e tentavam faturar o que era possível no local. O diálogo entre a cultura do bairro e a cultura dos de “fora” era estabelecido por meio do comércio informal.

Além do sobe-e-desce dos morros, havia a movimentação dos turistas que chegavam e já se juntavam em grupos, enquanto crianças e jovens das vizinhanças não tinham a cadeira cativa ou entrada garantida como os não-nativos. Em algumas falas e descrições sobre o local menciona-se que os moradores (alguns) recebem uma porcentagem de entradas para o show, mas esta entrada é vendida. Muitos nativos, na falta dessa possibilidade, improvisavam seus

lugares em cima de muros, das árvores do quintal vizinho que rodeava o terreiro, em construções que estavam na fronteira do Candyall Guetho Square e persistiam durante todo o espetáculo sonhando com uma aproximação com seus ídolos e de um dia estar lá como percussionista, pois é este o desejo de jovens que frequentam as escolas de educação musical e dos projetos sociais do bairro.

O *marketing* das empresas de telecomunicações e bebidas infiltra-se pelo espaço público, distribuindo lenços e tatuagem colante que imitam os desenhos do Timbalada aos jovens que aguardam o horário de entrada no show de Carlinhos Brown. Essas empresas fazem seu *merchandising* com meninas e meninos brancos bem-tratados, que circulam pelas ruas entre ambulantes nativos que se esmeram artisticamente na decoração de suas barracas e ao mesmo tempo cuidam de suas crianças que brincam ao redor. As baianas de acarajé investem em seus adornos e temperos. Algumas utilizam-se de improvisadas caixas de isopor com cerveja, batidas artesanais, refrigerantes. O guardador de carros, as barreiras de seguranças, todos se misturam a estruturas das empresas multinacionais que espalham representantes propagando seus produtos pelas ruas que rodeiam o terreiro eletrônico. Todos trabalham em prol da realização do show para o dia de lazer dos não-nativos. O mercado cultural que ali se instala é uma vitrine das diferenças sociais construídas na diáspora. O jovem da região que não tem condições financeiras para pagar o alto custo da entrada instala-se em construções inacabadas nas lajes dos prédios e casas inacabadas que rodeiam o Candyall Guetho Square, enquanto o turista ou jovens com mais poder aquisitivo tem lugar garantido.

Mas esta realidade é recente nas terras do Candéal. A cultura do lazer que se desenvolvia no bairro anterior ao sucesso de Carlinhos Brown e Timbalada é descrita por Lima (2001:10) “O lazer no Candéal era o bate-papo, o jogo de dominó, o futebol, a cerveja em casa com os amigos ou nos bares locais, o pagode em um bairro vizinho, televisão e a música baiana tocada nas rádios, já que quase nunca compravam discos. Não havia grandes expectativas por um futuro melhor”.

Na cultura moderna de lazer, o consumo toma o espaço livre que predominava nas culturas tradicionais. É o “autoconsumo da vida” (Morin, 1997). O consumo pode ser entendido hoje numa perspectiva de possibilidades e acessos a tecnologia informatizada, a qualidade de vida, conforto. Na concepção de Morin (1997: 69):

O lazer moderno surge, portanto, como o tecido mesmo da vida pessoal, o centro onde o indivíduo procura se afirmar enquanto indivíduo privado. É essencialmente esse lazer que diz respeito à cultura de massa; ela ignora os problemas do trabalho, ela se interessa muito mais pelo bem-estar do lar do que pela coesão familiar, ela se mantém à parte (se bem que possam pesar sobre ela) dos problemas políticos ou religiosos. Dirige-se às necessidades da vida do lazer, às necessidades da vida provada, ao consumo e ao bem-estar, por um lado, ao amor e à felicidade, por outro lado. O lazer é o jardim dos novos alimentos terrestres.

A cultura do lazer que se desenvolve no Candyall Guetho Square permite-nos destacar que não é um acesso livre e democrático encontrado na classe dominante. O tempo de lazer é outro, mistura-se ao tempo de uma cultura de tradição oral e simultaneamente percorre o tempo do mercado turístico. Estas temporalidades dão o ritmo à autoprodução do bairro. Não podemos encaixá-lo nas características que predominam no lazer moderno, pois o que predomina nesta realidade é a ética do trabalho originado das organizações burocráticas e industriais. Este tempo de trabalho está atrelado à rigidez dos horários de produção, e não das estações do ano – a lógica que prevalece é a do tempo regulado pelas organizações alimentadas pela lógica da economia, do lucro.

As festas distribuídas ao longo do ano eram simultaneamente o tempo das comunhões coletivas, dos ritos sagrados, das cerimônias, da retirada dos tabus, das pândegas e dos festins. O tempo das festas foi corroído pela organização moderna e a nova repartição das zonas de tempo livre: fim de semana, férias. Ao mesmo tempo, o folclore das festas se enfraqueceu em benefício do novo emprego do tempo livre [...].(Morin, 1997: 67).

A cultura de massa que Morin aborda é uma “gigantesca ética do lazer”. Na tentativa de pegar um melhor foco para explicitar uma definição, o autor detalha “a ética do lazer, que desabrocha em detrimento da ética do trabalho e ao lado de outras éticas vacilantes, toma corpo e se estrutura na cultura de massa” (1997: 69).

Buscamos um local que nos desse uma visibilidade mais ampla para a observação; buscávamos um foco enquanto testavam o som dos amplificadores e acertavam os instrumentos. O espaço equipado com mesa de som e de iluminação centraliza à sua volta o público. Aproximadamente às dezoito horas, as luzes locais começam a acender. O público, que ultrapassa 2 mil pessoas, ocupa os lugares possíveis para o ensaio, os tambores começam a percutir. Os atabaques são tambores altos, instrumentos ritualísticos, cujos toques são semelhantes aos dos ogãs no início dos rituais afro-brasileiros. Na produção sonora e rítmica do Timbalada, os instrumentos percussivos são compostos também pelo timbau, instrumento

usado na década de 1930 com o Bando da Lua, que acompanhava Carmen Miranda (Bira Reis, *apud* Guerreiro: 2000), bem como os Filhos de Gandhi na década de 1940. As rezas católicas com os toques dos tambores fundem as tradições. O templo de cultura e diversão, Candyalll Guetho Square, também *se tornou* um centro de cultura de práticas culturais não só dos afro-brasileiros, mas também um espaço que congrega as pessoas pelas afinidades musicais, performáticas. Outras vertentes musicais ali se apresentam, líderes de outras bandas que se destacam nos trios elétricos do carnaval de Salvador, todos sob as bênçãos da mãe-de-santo (Ialorixá Maiamba) de Carlinhos Brown, que ocupava a varanda central localizada no fundo da platéia nesse acontecimento. O amálgama cultural que se desenvolve nessa rede de produção de sentidos promove o espaço eclético.

Nesse momento a banda toda entra no palco, ao todo dezessete componentes, e cada um deles apresenta tipos diferenciados de pintura corporal, pintura no rosto e no peito principalmente. Pintar o corpo é um modo singular de exibição, na concepção de Jeudy (2002: 89-90):

[...] é conforme cada um imagina, encontrar um meio de exprimir de si mesmo o que seduzirá o Outro. Todavia, existe uma pressão crescente ao longo da vida entre essa determinação pessoal de exibição e a obrigação de ocultar do olhar do Outro o que, de nossa própria pele, acaba de exibir. [...] O corpo pintado, o corpo suporte de expressão artística parece, segundo histórias da arte, ter como origem as maneiras pelas quais os homens das sociedades primitivas utilizavam seu próprio corpo para nele escrever sinais. Isso permite afirmar que certas *performances* contemporâneas retomam igualmente as tradições primitivas.

A força da sonoridade do tambor é contagiante, anuncia o espetáculo. As batidas mobilizam o público presente, provocando o movimento da “massa” que ultrapassa 2.500 pessoas. Os jovens acompanham os cantos e “imitam”, “simulam” em geral os movimentos corporais. São poucos os que fazem do “corpo uma passagem”. É nesse ritmo que o público dança e canta em torno do palco, acompanhando os timbaleiros e cantores com os quais a banda se apresenta. Notamos que os cantos inspirados no culto dos orixás, sempre que apresentados sob o comando dos atabaques⁹, mobilizam a platéia. Com a prática do “canto

⁹ Atabaques [...] O atabaque atende aos usos mais diversos, indo das práticas secretas nos santuários do Candomblé até as festas públicas. Por isso, os tratos e os significados que têm o atabaque irão variar de acordo com os desempenhos nas danças, cortejos, práticas religiosas internas, ocupando sempre lugar de destaque nas manifestações populares afro-brasileiras. No seu âmbito sagrado está decisivamente incluído no sistema sócio-religioso do Candomblé, tema orientador da análise do instrumento enquanto objeto ritual e detentor de significados fundamentais à existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica. O atabaque não será apenas um instrumento musical; ele ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido, possuirá nome

responsorial” (Mukuna), uma das referências da tradição africana na diáspora, as chamadas eram feitas com perguntas, e enquanto se aguardava a resposta, improvisavam, repetindo as perguntas. Na sequência, novas improvisações não só da voz, mas dos atabaques, que mantinham um diálogo sobrepondo ritmos¹⁰.

O show segue apresentando novas figurações no palco, músicas de Carmen Miranda relembram aos jovens o repertório usado em marchas carnavalescas. Entre algumas apresentações a figura de Brown, que, segundo Lima (1997: 164), desenvolveu um “discurso etnomusical”, que se reverte em inclusão social, diferente da postura que exclui, comum em alguns grupos de afro-descendentes que circulam pela região de Salvador. O diferencial do discurso de Brown é o destaque e a valorização individual. Lima destaca a valorização e a realização pessoal de cada componente da comunidade de músicos do Timbalada e aponta a existência de uma prática de consciência cidadã entre os músicos. Confirmamos esta prática do cantor em seus discursos que aparecem entre músicas, no qual o artista faz referências às atitudes de jovens que entram em confusões pelas ruas ou ações que os desqualificam.

Do lado de fora, nas ruas do Candeal Pequeno de Brotas presencia-se um movimento de barracas de bebidas, de churrasquinho e muita gente circulando na rua, aguardando o momento em que a população que sai do show-ensaio. A participação dos moradores tem nesse comércio uma das formas de legitimar sua presença e viver as transformações do bairro.

Tomamos para esta análise “As artes de fazer” e tentamos organizar uma forma de compreender e retirar dos ruídos dessas práticas do cotidiano uma metodologia que nos guiasse. Partimos da proposta teórica de Certeau (1994: 39), a idéia de “fabricação”, pois o que realmente queríamos era detectar a poética que se desenvolvia no local, como o corpo era criado, inventado, gerado nesse espaço de produção:

A “fabricação” que se quer detectar é uma produção, uma poética – mas escondida, porque ela se dissemina nas regiões definidas e ocupadas pelos sistemas de “produção” (televisiva, urbanística, comercial etc.) e porque a extensão sempre mais totalitária desses sistemas não deixa aos “consumidores” um lugar onde possam marcar o que *fazem* com os produtos. A uma produção racionalizada, expansionista além de centralizada, barulhenta e espetacular, corresponde *outra* produção

próprio e, apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo nos rituais” Lody (2003: 67)

¹⁰ Trabalho de Campo realizado no Candeal Pequeno de Brotas, bairro onde localiza-se o Candyall Guetho Square fundado em novembro de 1996. Observação realizada nos dias: 12, 15 e 19 de janeiro de 2003, em Salvador (BA). O Candyall Guetho Square, segundo *site* da banda Timbalada, nasceu da necessidade de um espaço próprio para a realização dos ensaios. Antes eles ocorriam nas do bairro e eram prestigiados pela maioria da população. Todos queriam ver seus amigos e parentes participando da banda que era promessa de sucesso na cidade.

qualificada de “consumo”; esta é astuciosa, é dispersa, mas ao mesmo tempo ela se insinua obliquamente, silenciosa e quase invisível, pois não se faz notar com produtos próprios, mas nas *maneiras de empregar* os produtos impostos por uma ordem econômica dominante.

A pesquisa realizada no Candeal Pequeno de Brotas nos forneceu dados importantes para ampliar essa investigação. O processo de apropriação do tempo em que o bairro vivia à margem de um contexto social estigmatizado, sem perspectiva, transformou-se em um tempo diferente. O tempo proporcionava aos jovens adeptos e seguidores dos ensinamentos de Carlinhos Brown e ao bairro vislumbrar uma outra realidade, uma ascensão social. Seguimos as descrições etnográficas de Lima (2001:16).

Naquele momento, o Candeal se via diante de um paradoxo. Ao mesmo tempo que Carlinhos Brown e timbaleiros ultrapassavam fronteiras, se tornavam cosmopolitas, procuravam fortalecer os laços comunitários. A idéia de uma comunidade contínua e uniforme era o tempo todo suscitada por meio de remissão a laços comuns de sangue ou simpáticos, da memória comum daqueles que cresciam juntos, brincavam juntos, envelheciam juntos e compartilhavam lembranças dos tempos dos africanos, do mato alto, dos bichos soltos, das festas locais, do culto a Ogum e a Santo Antonio. A comunidade do Candeal Pequeno se configurava portanto, como uma construção simbólica tanto quanto estrutural. Lá estavam constituídas relações sociais que eram repositórias de significados para seus membros, não eram mecânicas relações.

A comunidade reelabora sua própria história, o que é possível com a ausência de uma documentação historiográfica. Recolhendo as falas de diversos habitantes, Lima (2001:17) demonstra que a projeção do bairro na mídia também exige uma narrativa oficial das origens do bairro e de sua gente que, obtida por um mergulho nas tradições religiosas:

Carlinhos Brown, educado numa família de negros protestantes, referência comunitária, remaneja novamente laços ao se converter à tradição religiosa afro-baiana e assumir, no ano de 1995, a tarefa de resgatar a tradição da festa de Ogum, mobilizando seus familiares e timbaleiros nessa tarefa que era originalmente atribuição dos fundadores do local. Desse modo, tradição religiosa, sangue, música e território vinculados, no Candeal, se tornaram motivo de agregação, mas produto de uma atitude reflexiva, engendrada. O uso do timbau, instrumento musical muito aparentado ao atabaque, instrumento sagrado do Candomblé que convoca os deuses, como vedete da Timbalada e motivação para criação musical foi um dado novo que aponta para a atitude reflexiva, para a agência em relação à tradição.

Esse contexto de visibilidade conquistada na mídia global trouxe também uma visibilidade das pessoas contrárias ao movimento do bairro que expandia e tirava o “sossego” que havia até então. Enquanto cada um estava em “seu lugar” e as fronteiras dos condomínios garantiam esse distanciamento (apesar de os nativos terem se estabelecido na região há muitas décadas e pouco a pouco perderem suas terras para as novas políticas de zoneamento), a população de poder aquisitivo maior os aceitava. Os protestos começaram em relação à poluição sonora. Os tambores começaram a incomodar, em virtude da vibração intensa. Moradores do bairro protestavam quando da saída da banda dos shows:

[...] Mendes defende a permanência dos ensaios na área. "Se a Timbalada sair daqui, o Candeal morre. Brown desenvolveu a cultura local e beneficiou o comércio, criando um espaço de lazer. Trata-se de uma verdadeira evolução." No que diz respeito aos reclamantes, ela classifica-os como uma minoria movida pela inveja. "O barulho não incomoda tanto, é uma alegria para o bairro", definiu. (*Correio da Bahia*, 06/02/2003)

Mas dentro de uma investigação também nos deparamos com o inesperado. Em virtude de reclamações quanto à poluição sonora provocada pelos shows-ensaios que lá eram desenvolvidos, o local ficou impedido de funcionar. As determinações dadas pela justiça da cidade justificavam-se em função de os moradores das redondezas, dos prédios de classe média há muito se incomodarem com os barulhos, bem como com o vai-e-vem e o trânsito de pessoas e carros que superlotavam os espaços do bairro. Conseguiram com esses processos judiciais a paralisação temporária das atividades, e posteriormente, com as disputas judiciais, a história culminou com o fechamento do espaço.

Sob o título de “Barulho no Candeal”, o *Correio da Bahia* (06/02/2003) em relata os fatos que se desenrolaram na sede da Promotoria de Meio Ambiente do Ministério Público, no Jardim Baiano:

Participaram da reunião o promotor de Justiça [...] representantes da comunidade do Candeal Pequeno e do condomínio Quinta do Candeal, Superintendência de Controle e Ordenamento do uso do solo do município de Salvador (Sucom) e da Superintendência de Engenharia de Tráfego [...] uma das dificuldades é que o Guetho está localizado em um vale, que age como uma concha acústica e faz o som se propagar [...].

Na impossibilidade de retornar ao campo para novas análises, tratamos, a partir das observações anteriores, dos caminhos observados para construir os itinerários no sentido de dar prosseguimento à investigação. Continuamos com as reflexões a respeito das produções

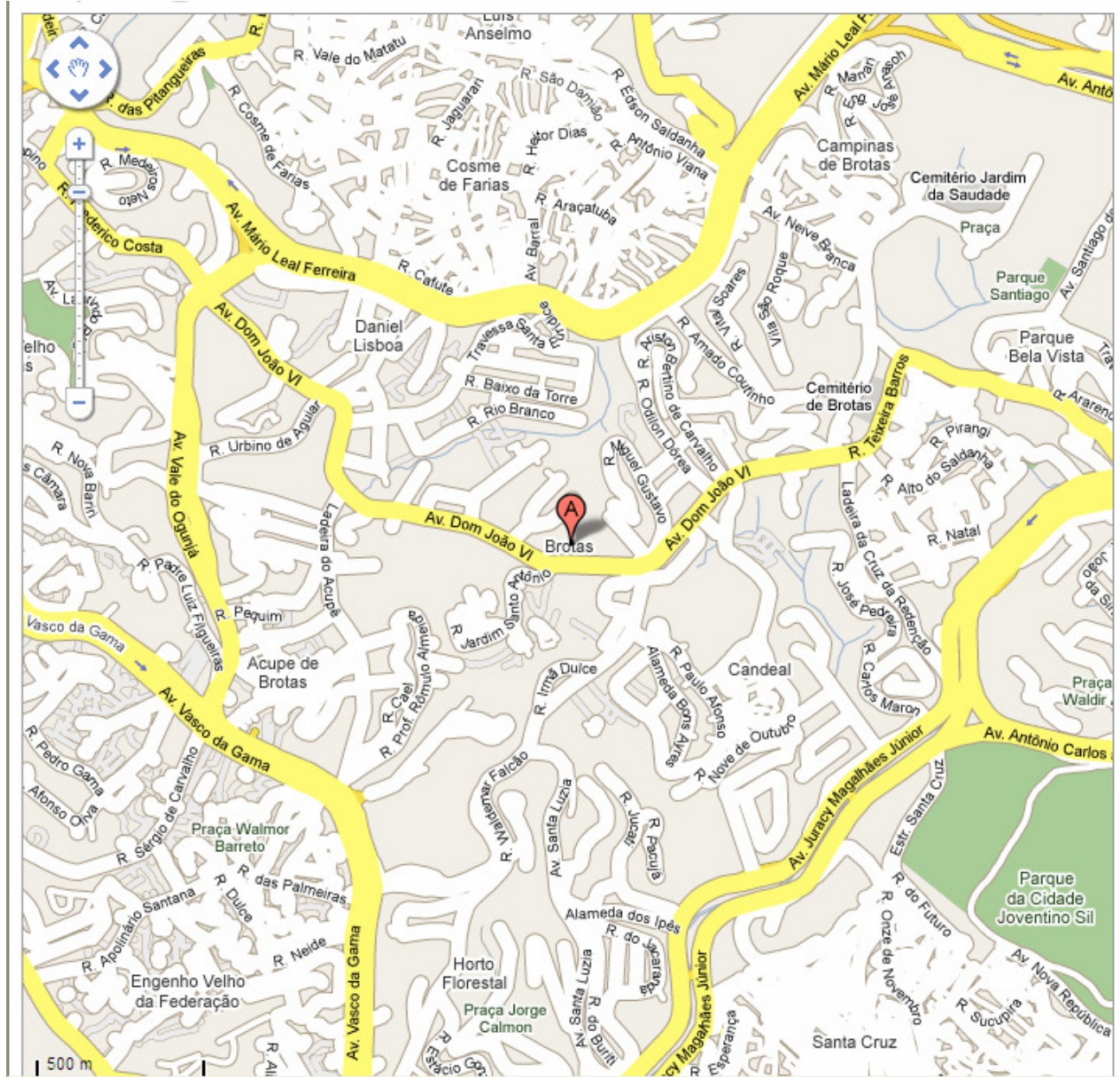
das *performances* que haviam sido produzidas e as formas como estas *performances* foram apropriadas. Buscamos na imprensa escrita maiores detalhes das produções realizadas pelos artistas que estávamos investigando.

1.3. O Candéal Pequeno de Brotas

O Candéal Pequeno de Brotas fica a dez minutos de carro do centro de Salvador. É um bairro que contrasta com a população vizinha, que mora em prédios modernos e construídos em ruas arborizadas e planejados:

Uma das características marcantes dos bairros mais antigos de Salvador é, no entorno de um núcleo central de povoamento e urbanização, encontrarmos uma infinidade de outros subnúcleos interdependentes. Brotas, por exemplo, é um antigo bairro de classe média que tem esse perfil. Situado num dos mais altos pontos da cidade, cortado por uma avenida principal, a D. João VI, encontramos nas extremidades dessa avenida e em todo seu percurso, transversal a ela, vários subnúcleos, tais como Matatu de Brotas, Engenho Velho de Brotas, Acupe de Brotas, Cosme de Farias, Candéal de Brotas (Candéal Grande e Candéal Pequeno), Campinas de Brotas, entre outros. Em todos eles, pobreza, precária urbanização, deficitário sistema de transportes, predominância de economia informal escorrem pelas encostas, combinam e se confundem com uma grande incidência populacional de negros, violência e estigmatização. (Lima 2001: 48)

No mapa que segue podemos visualizar a localização da região de Brotas e em conexão com as avenidas Vasco da Gama, Antônio Carlos Magalhães, Mario Leal Ferreira, as quais dão acesso aos bairros ricos ou pelo menos de uma classe social média e aos bairros mais desfavorecidos economicamente. Em nossa investigação de campo acompanhamos os contrastes presentes nesta região e constatamos que grande parte das casas não são rebocadas, daí o nome de um dos projetos do bairro do Candéal Pequeno de Brota ser “Tá Rebocado”, uma iniciativa que deu origem à elaboração estética (em variadas cores) das casas que compõem o bairro, bem como a canalização e saneamento básico que não existiam até a projeção do músico, compositor e percussionista Carlinhos Brown e o grupo Timbalada.



Mapa – Brotas, Salvador - BA

Em 2003, conforme mencionamos, estivemos no local para conhecer o Candyall Guetho Square, mas também para conhecer o projeto social desenvolvido no bairro. O primeiro espaço de trabalho que tivemos contato foi a escola Pracatum, onde conseguimos informações a respeito do funcionamento do espaço. A escola estava em momento de mudança e transição de direção. A responsável (diretora) contou-nos a respeito da proposta do ensino que era mais abrangente e mais completa para os alunos. Segundo informações obtidas com moradores dos arredores, a instituição não recebia apenas alunos do Candeal, mas de várias partes de Salvador.

No contexto formal curricular, o ensino se estendia também para as aulas de teatro, dança, aulas de teoria musical e harmonia. O número de jovens na época em que fizemos a investigação era em torno de duzentos, os quais se preparavam para participar das bandas criadas por Carlinhos Brown; o restante compunha as saídas em trios elétricos, as apresentações em dia de festa na cidade. Ao lado da escola pudemos avistar a produção do projeto “Tá Rebocado, que foi iniciado para garantir uma condição de vida diferente para a população que até então vivia sem saneamento básico.

Em Salvador é muito comum, assim como na periferia da Grande São Paulo, a construção de casas sem reboco. Quando saímos dos centros de Salvador e nos dirigimos para bairros um pouco mais distantes, como Brotas e outros, o que vemos em sua maioria são as casa inacabadas.

A estética colorida adotada após a reforma do bairro deu-lhe mais presença. O Candeal Pequeno de Brotas (bairro), antes com acesso somente pelas escadarias, possui passagens estreitas entre as casas coloridas e em diversos níveis da rua, muitas vezes separadas por lances e terrenos em desnível. Muito próximas umas das outras, vemos que o contato da vizinhança é direto, quase porta a porta.

Lima (2001) faz um paralelo entre o Candeal Pequeno de Brotas antes do sucesso de Carlinhos Brown, a banda Timbalada e a década de 1990, quando o bairro virou espaço de “estrelas globais” da música nacional e internacional. O bairro não urbanizado e habitado por uma população simples, sem ostentação, era frequentemente estigmatizado pela classe média moradora do bairro nobre, pelos “estrangeiros” que fazem fronteiras com o local. Conhecido anteriormente como “Ilha dos Sapos”, lugar de “gente feia” e “desordeira”, sofreu o impacto quando veio o sucesso “no verão de 92”. A “Ilha dos Sapos” passou a ser vista como “Ilha da Fantasia”, comenta Lima (2001). Esta idéia de Ilha da Fantasia foi mencionada por Ayres Denis, um dos informantes do pesquisador.

Com a projeção do artista na mídia nacional e posteriormente internacional, a vida desta população mudou. Antes de atentarmos para as mudanças e os últimos acontecimentos, é importante verificar que a história de vida do percussionista e compositor está estreitamente ligada ao seu bairro de origem.

1.4 A figura de Carlinhos Brown

Primeiramente, ao falar de Carlinhos Brown lembramos que é uma figura que desde muito cedo percorreu as ruas da capital (Salvador) com a música percussiva. Assimilou os ensinamentos de Mestre Pintado do Bongô, seguindo os caminhos das culturas de tradição, nas quais os pontos importantes na transmissão envolvem a oralidade, a corporeidade e a improvisação. Aprendeu os diversos ritmos, entre eles os latinos, o samba e o pagode. No final da década de 1970 carregava seu atabaque e suas congas para o trio elétrico no qual tocava o frevo. Nos anos 1980 o frevo era a música tocada na Bahia.

O músico que compunha na escuta de sonoridades captadas nas paisagens urbanas conectava-se com os acontecimentos das diásporas. É nesse movimento de inquietação que ocorriam neste lado do Atlântico o que muitos músicos afro-brasileiros começam a assimilar, as misturas que aceleram as mudanças do cenário musical nacional.

O ano de 1980 vivia a transição cultural musical. Segundo Guerreiro (2000) havia uma paisagem sonora que se distinguia naquele momento. Atentemos para uma contextualização dos processos de mudança dos rumos das tendências musicais e as fontes que alimentavam essas novas produções.

Uma efervescência musical se espalhava pelos três cantos da península, que avança para o mar, tendo como limites, de um lado, a Baía de Todos os Santos e, de outro, o Oceano Atlântico. Os tambores que soavam de Itapagipe a Itapuã, passando pelo Pelourinho, começavam a enviar sinais para o resto do Brasil. A imprensa nacional desembarcava para investigar a novidade musical que vinha da Bahia: a música percussiva produzida pelos blocos afro-carnavalesco de Salvador – e, voltando no eixo Rio–São Paulo, a Folha de S. Paulo alardeava: a Bahia virou Jamaica. Guerreiro (2000: 21)

Esta reflexão deixa claro qual era o jogo de produção que se estabelecia até esta data no universo das grandes mídias e gravadoras: São Paulo e Rio de Janeiro determinavam a circulação dos produtos. Os movimentos musicais ocorridos em Salvador marcam a entrada do samba reggae na cena brasileira. Por outro lado também, os movimentos dos grupos afro-

baianos trazem a imagem da religiosidade. Seguindo a linha de reflexão de Guerreiro (2000: 49-51):

A imagem de africanidade dos blocos afro desenha também através da incorporação de elementos afro-brasileira – o candomblé, que aparece neste contexto como uma referência fundamental. São muitos os elementos pinçados pelos blocos afro do vasto repertório dos candomblés baianos. [...] A percussão, tocada nos atabaques nos terreiros, é a base da musicalidade dos blocos. Além dos ritmos, o recurso vocal também encontra paralelos nos rituais sagrados. A técnica responsorial utilizada nos cultos do candomblé, que consiste em uma pergunta puxada pelo solista e respondida pelo coro e/ou pelos atabaques, foi apropriada pela produção musical dos blocos afro e inspirou a estrutura de várias canções, onde a voz do cantor/cantora aparece antes dos sons dos tambores (repiques, taróis, surdos), servindo para puxar a bateria. [...] como nas narrativas míticas, a história do povo africano é recontada nas letras das canções. Todos os blocos afro realizam pesquisas sobre a história da África.

O que nos interessou nesta descrição é que outros elementos estão atrelados a esta assimilação e o culto à ancestralidade. Quando nos referimos na citação acima a respeito da volta às referências africanas e afro-descendentes na diáspora, destacamos que os gestos dançados desses blocos de afro também trazem uma releitura da religiosidade do candomblé. Conforme acentua a autora, esses blocos mantêm a dança atrelada à música, e os atores desses mesmos blocos recriam as danças dos orixás. Eles trazem uma estilização das danças dos orixás. Insistem em movimentos que se voltam para o chão, para a terra, também características das danças populares, danças de pessoas ligadas à terra, diferenciando-se dos balés que acionam os movimentos para as alturas e exigem as pontas dos pés, persistindo nas tradições ocidentais dos balés clássicos.

Conforme pudemos observar na pesquisa de campo, nos terreiros e nas aulas de danças dos orixás, os movimentos das danças de candomblé geralmente exigem o pé plantado no chão, movimentos que acionem o corpo para o chão; os joelhos sempre estão mais flexionados e os gestos refere-se a uma imitação do trabalho do cotidiano.

Estas características foram localizadas na performance de Carlinhos Brown e outros participantes que dançavam e figuravam no palco. O corpo nas apresentações do Candyall Guetho Square transformava-se em textos, os quais líamos por meio dos gestos. É pelos gestos que a música que passa pelo corpo se vizibiliza. (A música é volátil, ou seja, é impossível pegá-la. Quando conseguimos alcançá-la, quando o corpo é atravessado pela música, ela aparece por meio do gesto.) Enquanto as *performances* desenrolavam no palco, o público “imitava” as gestalidades.

Em Salvador existem alguns locais em que a população de afro-descendentes supera outros. No bairro da Liberdade, reduto do grupo Ilê Ayê, onde branco dificilmente entra, a não ser com alguém que tenha contato com a comunidade, mostrou em seu primeiro sucesso o movimento de “africanização”: é a discussão política do corpo negro. (Conforme mencionou a prof^a dra. Maria Antonieta Antonacci, é na diáspora que a discussão dos afro-descendentes a respeito do corpo negro acontece.) Temos abaixo uma fala de Brown citada por Goli, uma reflexão a respeito dos usos do corpo nas culturas com referências das tradições orais africanas.

Voltamos à reflexão a respeito dos contágios pelos quais passou Carlinhos Brown e como este se apropriou das danças e da cultura afro-americana de James Brown. Tomamos uma fala do artista citado por Guerreiro (2005:6)

Eu não entendia nada do que ele cantava. Mas entendia como ele se comportava e todo mundo entendia, porque a forma de dançar se arrastando, sabe? Parecia drible, um drible social nas coisas, indo no chão, usando o corpo como um movimento. Na Liberdade, o cara falava: risque aí: e fazia a roda. Então, se você dançasse legal, se apresentasse uma novidade, tudo bem, senão nego dizia: “Você não é brau [*brown*], não”.

Vem daí a inspiração para o nome de Carlinhos Brown, segundo a pesquisadora. Contrapondo esta idéia, encontramos na revista *IstoÉ Gente* (o parecer do cantor que não se mostra conivente com a afirmação acima: “O Brown do meu nome é um acaso, sempre disseram que era por causa do James Brown, o que acaba com meu Cartola, com meu Jobim, com meu Chico. Com *Carlito Marrón*, quis me relatiniza”¹¹).

Seguindo sua descrição e refletindo as propostas de Certeau (1994: 39) com relação às apropriações que realizamos no cotidiano, entendemos que houve uma fusão das tendências que predominavam o contexto musical e performático da época em discussão. Não só Carlinhos Brown como outros artistas do momento apropriavam-se da cultura “de fora”, da “cultura estrangeira”, mas também da cultura de “dentro”. A inspiração para a produção tinha várias fontes que se misturavam, provocavam fusões em processos contínuos. Mesmo que as afirmações com relação às influências e misturas culturais sejam múltiplas, a “cultura residual” (Williams: 1992) do candomblé e as referências da cultura africana mantêm-se presentes assim como as primeiras lições de percussão que o artista recebeu do Mestre

¹¹ Disponível em:

<www.terra.com.br/istoegente/204/diversao_arte/musica_ping_pong_carlinhos_brown.htm - 55k>
30/06/2003.

Pintado do Bongô; são as matrizes predominantes das culturas de tradição que, reinventando-se as produções a cada apropriação, permanecem como um suporte. Retomamos um percurso elaborado por Ayeska (2005:12), uma das pesquisadoras que analisam a produção da música de Salvador.

Até a década de 70, a música produzida pelos blocos afro e afoxés era música de gueto, inacessível e até mesmo repudiada pelos participantes dos blocos de trio. Era considerada coisa tribal, pouco evoluída, e não tinha visibilidade na mídia; a televisão já havia saído do ar quando esses blocos começavam seus desfiles. Tampouco chegava à indústria fonográfica, embora se saiba que blocos como o Apaches do Tororó gravassem discos com suas músicas de carnaval para serem vendidos nos ensaios. Não interessava às empresas patrocinar essas entidades porque sua marca só seria divulgada entre pessoas de baixo poder aquisitivo.

Os anos 80, conforme referenciamos acima, promove situações inusitadas na cultura popular de rua. Quando se começou a entender que as tradições podem pertencer a outras espacialidades, outras temporalidades além dos terreiros, e que estão em constante movimento, assimilando as mudanças exigidas na contemporaneidade, reinventando-se nas manifestações populares de rua, nas quais a convivência de blocos que misturam brancos e negros, afro-descendentes e afro-americanos, latinos nativos e não-nativos que dançam ao som da música que se eletriza sob os comandos dos tambores quase sagrados, consagram-se nesse momento as possibilidades de uma cultura híbrida (Canclini, 2005) que se expande contagiando outras culturas.

Nas investigações de alguns pesquisadores, a figura de Carlinhos Brown é apropriada de diferentes formas. O primeiro que contatamos por meio de leituras foi Lima (1997 e 2001), que em suas obras elabora uma etnografia a partir dos discursos que os habitantes do bairro produzem nas narrativas coletadas. A preocupação do pesquisador tem por base “como a identidade negra pode ser representada por meio de interceptação de categorias de pertencimento territorial e práticas de reterritorialização”. Seguindo esta preocupação, coletou informações a respeito das origens do local, que de acordo com os habitantes mais velhos o Candeal Pequeno era propriedade de negros livres que vieram em busca de parentes expatriados. Havia nesses discursos um “mito de origem” que fazia conexão com a África. Havia o discurso estigmatizante, pois, como já mencionamos, o Candeal Pequeno não era freqüentado pelos bairros da redondeza até o momento que se tornou espaço de espetáculo e de oportunidade de ascensão econômica. Ainda em suas coletas evidenciaram-se as influências do candomblé nas práticas religiosas dos primeiros moradores. Nessas práticas

festivas o homenageado era Ogum, padroeiro do Candeal, que também foi território quilombo. Sobre as descendências, encontrou 95% de população de afro-descendentes.

Reforçando as projeções desta “comunidade” de afro-brasileiros, Guerreiro (2004), descreve os movimentos do bairro com a exibição do filme *El milagro do Candeal*, de Fernando Trueba no Candyall Guetho Square, lugar antes reservado aos ensaios da banda de afro-pop de Salvador conhecidos como Timbalada. Na concepção da autora, “um sinal imagético da força da musicalidade do Brasil”, uma história sociomusical do bairro, tendo como um dos protagonistas Bebo Valdés:

O olhar do cineasta segue o fio de uma história que começa na diáspora africana e religa Brasil e Cuba, Salvador e Havana. É uma mescla de documentário e ficção, que acompanha a viagem do lendário pianista cubano de 85 anos, exilado há 45, na Suécia. Bebo Valdés chega a Salvador em busca de suas raízes africanas e conhece o percussionista Mateus Aleluia, que lhe apresenta a Cidade da Bahia que aparece nos cartões-postais: o mar, o Centro antigo, o candomblé, o carnaval. Bebo é o personagem condutor. Sob seu olhar atento, descortina-se então um nicho periférico da cidade e o trabalho social desenvolvido no Candeal, através de sua música e sua gente.

Apolinário (2006) desenvolve a pesquisa a respeito das produções e produtores que, interligados com a cultura letrada e oral, “expõem imagens identitárias e as questões étnico-raciais que envolvem a cidade de Salvador”. Ressaltamos na sua forma de apropriação um dos pontos que se relaciona com nossa pesquisa. Para esta investigação apropria-se dos discursos do cantor que passam pelas composições, pelas suas declarações, suas aberturas de shows e investiga detalhadamente, construindo e desconstruindo as palavras e os conceitos possíveis que lhes dêem pistas para desvelar as letras e assim, a partir de um saber arqueologicamente estruturado, desvenda, contextualizando-as historicamente, desvelando e revelando significados invisíveis em cada letra, em cada composição.

O que a princípio me chamou a atenção nas músicas foi o fato de ele ter suas produções musicais altamente influenciadas pelos elementos culturais de matriz africana, cujo teor abrange desde a utilização de instrumentos característicos da religião candomblé à inclusão de expressões idiomáticas africanas do ioruba e do bantu, dentre outros aspectos. Apolinário (2006: 8)

Encontramos outras reflexões de pesquisadores que desenvolvem análises a respeito do artista multifacetado, o “tropicalista globalizado”. Ayeska (2005), elabora um panorama preliminar a respeito dos trajetos de Carlinhos Brown, que articula a “experiência estética com a vida em sociedade e as manifestações tradicionais da cultura com as tecnologias da

comunicação e da informação”. O que a despertou para o estudo foi o alcance da produção do artista no mercado musical mundial e a sua atuação como mediador das práticas socioculturais em seu bairro de origem. Estes aspectos foram abordados pela autora baseados em uma perspectiva dos estudos culturais.

O aflorar dos movimentos das ruas de Salvador acontecia paralelamente a um descentramento do chamado eixo “Rio–São Paulo”, e novos olhares de cunho econômico são lançados para esta mudança do jogo das produções artísticas. Nesse percurso são associados os acontecimentos de Salvador (BA), entre eles as manifestações de danças de rua, um novo rótulo para as produções de “axé music” na década de 1980, somando-se às facilidades da gravadora Studio WR Gravações e Produções, que deslocavam o monopólio das produções fonográficas e televisivas. Esse foi o canal para a projeção do carnaval, dos artistas que até então dependiam das produtoras do Sudeste do país. Criou-se um produto cultural consumido no mercado local e global.

Nesse processo de incorporação da cultura e liderança social, o músico, que se insere em uma cultura miscigenada, que começou pelas mãos do Mestre Pintado do Bongô, participou das primeiras gravações e tornou-se um *pop-star* internacional que arrebatou em 2005, no carnaval de Madri, diante de um público de mais de 1 milhão de pessoas.

O mercado de trocas que se estabeleceu entre o local e o global é permeado por altas cifras, como também uma reinvenção das tradições locais, nas quais o artista veste e reveste-se de personagens históricos de Salvador, como é a figura do índio. Nesse processo de hibridação, suas criações musicais incorporam

cantigas de candomblé, rezas da Igreja Católica, salsas cubanas, toques de tambores tribais, samba-duro, bossa nova, marcha. Do mesmo modo, ele vai do acústico ao eletrônico usando timbau, xequerê, violão, bacurinha, sem desprezar guitarras, *samplers*, *loops*, *beats* e outros recursos de equipamentos digitais. Ao promover a conexão entre as culturas local e global, esse artista glocal, que transita com igual desenvoltura pelas grandes metrópoles do mundo ou pelos becos da periferia, faz de si próprio não só uma ponte para viabilizar esse fluxo, mas o conteúdo cultural em si, apresentado em suas músicas, shows, ações sociais e culturais. (Ayeska, 2006:4)

Um dos teóricos que enfatiza é Nestor Garcia Canclini, que anuncia em seus estudos a hibridação existente nas fusões das culturas de tradições religiosas e étnicas e das culturas tecnologizadas do mundo contemporâneo. Trazemos para esta reflexão um dos exemplos desta hibridação dada pela autora e que será exemplo das influências das tradições religiosas na música de Brown: a produção fonográfica de *candobless*.

Enfatizamos que para a autora, mais do que evidenciar as raízes e tradições africanas e tradições religiosas trazidas para a arte, Brown promove uma reinvenção de sua história e dos trajetos do Candeal.

Nos processos que nos pareciam mudos e invisíveis das mil práticas que se desenrolavam existe uma arte de combinar e de utilizar-se dos produtos, de elaborar as idéias. A “lógica dos usos” (Certeau, 1994) nos trouxe um mapa móvel que nos permitiu perscrutar a rede que se estabelece na “arte de fazer” que passa pelo corpo. Nas tradições orais, as práticas do cotidiano acontecem no corpo. Retomando a reflexão de *Corpos sem fronteiras*, Antonacci (2002:147) declara: “Imagens surpreendidas ontem e hoje do lado de cá e do lado de lá do Atlântico, que, ao projetarem corpos entre reinos e mundos, permitem sondagens em tornos de concepções e expressões de corpos em culturas orais”. Estamos atentos a estas sondagens do corpo, que, na concepção das tradições da cultura oral, apresenta-se conectado, integrado, corpo simbiótico (Hampatê Bã) que conjuga todos os reinos da vida. Na realidade de cá do Atlântico é que se discute a corporeidade das tradições orais. Nas reflexões, mesmo que indiretas, que refletem os cultos religiosos e as purificações, o corpo é o território de suporte de todos esses rituais, de todas as informações que percorrem a vida de uma pessoa. É no corpo que o fluxo dessas alquimias acontecem, por intermédio dos ritos e dos mitos.

Nas culturas da oralidade utilizam-se dos mitos, histórias dos processos corporais que organizam suas cosmogonias. O mito nos dá os indícios da ordem social de um povo e da atuação dos diversos personagens que assumem ao longo da vida. O mito é uma invenção humana que ajuda a ordenar experiências, como a morte, por exemplo, os valores como a lealdade, a sexualidade. Ainda segundo Keleman (2001: 27)

Ao contar um mito, uma parte do organismo pode falar com outra e os indivíduos podem partilhar experiências internas com as pessoas a sua volta. O mito é uma maneira de perceber os mundos interior e exterior. O corpo organiza a sensação que emerge do metabolismo tissular, e isso é o que chamamos de consciência. Esse processo somático é a matriz para as histórias e imagens do mito.

As experiências mágicas e míticas na concepção dos autores que compartilham a experiência de refletir o corpo e o mito por mais de uma década favorecem a ligação do homem, auxilia na sua forma de ser, de se integrar interna e externamente com outras pessoas. As narrativas de sagas, de heróis e relatos das cosmogonias atendem as necessidades do homem de se relacionar com o que é desconhecido. Essas mesmas práticas mágicas e míticas funcionam como “modelos na modelagem do self [...]”. Quando ficamos íntimos dessas

histórias e modelos que elas oferecem, descobrimos as narrativas subjetivas das múltiplas formas de nosso próprio corpo” (Keleman, 2001: 26).

E aqui podemos afirmar que na cultura ocidental o corpo é excluído desde a paisagem medieval; ficamos apenas com a alma. Conforme Le Goff e Truong (2006), quando anunciam que no limiar da Idade Média o corpo é uma roupa abominável contrastando que o bem maior pertinente à sociedade medieval é a alma. Fortalecidos pela filosofia cartesiana, concebem que “os corpos dos animais e dos homens devem ser encarados como uma máquina, cujo funcionamento é explicado pelas leis mecânicas”. A reverberação desta filosofia se instala acentuadamente nas culturas modernas.

Os novos suportes de memorização e o transporte de signos nos distanciam do corpo, imprensa, pergaminho, e “fizeram com que esquecêssemos a prioridade do corpo nessas funções; culturas sem escrita ainda as conhecem” (Serres, 2004: 69).

Desaprendemos como trilhar os caminhos de passagem da música no corpo, a música não passa pelo corpo na cultura ocidental, o que resulta num corpo imóvel, que não expressa a música. Vemos muitos corpos que imitam, “imitam ou simulam”, segundo Serres (2004). Quando o corpo não reage à vibração da música, ele procura outros caminhos, automatiza-se, os gestos ficam mecânicos, limitados na sua expressão, transformam-se em corpos inexpressivos.

Foi com base nessas reflexões que entendemos a apropriação e reapropriação, que o corpo elabora diante dessas práticas que realiza. O que este corpo nos revela quando se realizam as danças? Quando falamos de nossa observação nas apresentações da banda e de Carlinhos Brown, entendemos que existe uma apropriação do público por imitação, por simulação em sua grande maioria.

O entendimento desse processo exigiu que nos aprofundássemos na compreensão a respeito das apropriações do corpo. Uma das concepções básicas que Hampatê Bâ, o autor da tradição oral viva nos apontou, foi “o homem como simbiose de todas as coisas do universo”. Homem simbiótico. Podemos pensar que nas práticas de algumas cenas de danças de rua ou mesmo das acrobacias da capoeira existe uma “percepção total”, onde se pode ser qualquer coisa homem e animal simultaneamente.

1.5. A comunidade do Candeal

Esquivar-se das questões referentes à comunidade é também esquivar-se da atualidade. É evidenciando-a e problematizando o que a permeia que poderemos tentar entender o que a constitui. Com este movimento, poderemos também tatear as brechas possíveis para novas constituições de convivência humana. A comunidade, como reflete Bauman (2003), é uma palavra que nos afeta, nos causa sensações de “aconchego”, de “um lugar cálido”, uma segurança imaginada, não medida, não alcançável. Mesmo assim continuamos a percorrer caminhos que possam nos levar até o paraíso perdido, a comunidade imaginada, que, segundo o autor, difere da comunidade real. A comunidade real cobra o preço pela segurança, compromete o corpo, pensa o grupo de seus habitantes, e não o individual.

“Você quer segurança? Abra mão de sua liberdade, ou pelo menos boa parte dela. [...] você quer entendimento mútuo? Não fale com estranhos, nem fale línguas estrangeiras. [...] você quer essa sensação aconchegante de lar? [...]. Você quer proteção? [...]. Você quer aconchego? Não chegue perto da janela, e jamais a abra.” As questões apresentadas pelo autor ilustram a realidade de se viver em uma comunidade. O aconchego, a proteção tem um preço, [...] “autonomia”, direito a “auto-afirmação” e “identidade” (Bauman, 2003:10).

O dilema vivido na comunidade real e discutido pelo autor é o movimento entre ter segurança e a perda da liberdade ou vice-versa. Esta situação é ilustrada por meio do mito de Tântalo. O mito nos ajuda corporalmente a entender o mundo. Tântalo, nascido dos amores pelo qual o herói grego foi penalizado [...] não se contentou em partilhar a dádiva divina – por presunção e arrogância desejou fazer por si mesmo o que só poderia se desfrutado como dádiva” (Bauman, 2003: 13).

O ensinamento a que se propõe o mito é reiterar os laços infinitamente entre o deus do Olímpo, Zeus e a ninfa Plutó, Tântalo sofreu a agonia dos castigos eternos – da fome e da sede. Conta o mito que “Tântalo foi mergulhado até o pescoço num regato – mas quando abaixava a cabeça tentando saciar a sede, a água desaparecia. Sobre sua cabeça estava pendurado um belo ramo de frutas – mas quando ele estendia a mão tentando saciar a fome, um repentino golpe de vento carregava o alimento para longe”. (Bauman, 2003: 13)

Bauman (2003: 14) relata o mito de Tântalo a partir de várias versões mapeadas e justifica os motivos do acontecimento. Viver na inocência, ignorar o porquê do mundo, dos fatos. E o contar sem fim, as origens, é circular pelos mesmos caminhos sem buscar atalhos, é um movimento comunitário. Conforme o autor, na Bíblia encontramos passagens semelhantes

e que têm a mesma estrutura do mito de Tântalo: a narrativa de Adão e Eva, que escutamos desde sempre. O “Paraíso”, local onde não era preciso fazer escolhas para encontrar a felicidade, este foi perdido. Ao comer o fruto da árvore do conhecimento, seus habitantes foram expulsos, perderam a possibilidade de viver “sem problemas”, perderam a felicidade concedida. A crueldade dos deuses, a dos moradores do Olímpo ou deus judeu se equivaliam.

O que Bauman (2003: 14) detalha é que o castigo do deus judeu exigia “maior capacidade de interpretação [...] precisarás trabalhar para comer [...] ganharás o pão com o suor de teu rosto”. A saída do Jardim do Éden foi definitiva para Adão e Eva, sem possibilidade de retorno, como também para todos os seus descendentes. A espera do retorno ao que era bom foi perdida, ficou de alguma forma retida nas lembranças, na memória.

Alguns autores são acionados por Bauman (2003: 15) para esta discussão. Ferdinand Tönnies (*apud* Bauman 2003: 15) convida a pensar a comunidade antiga e moderna, destaca “um entendimento compartilhado por todos os seus membros”, diferente de consenso “produto de negociações”; Göran Rosenberg (*apud* Bauman, 2003: 15) lança a idéia de “circulo aconchegante”; Robert Redfield (*apud* Bauman, 2003: 17) fala de “distinção”, uma visibilidade de suas fronteiras espaciais comunicacionais e auto-suficiência da comunidade. Existe uma visibilidade de onde começa e termina a comunidade. “A pequena comunidade é um arranjo do berço ao túmulo” (Bauman, 2003: 17).

A idéia de visibilidade e controle dos movimentos internos da comunidade diluem no momento em que as palavras não andam mais a pé, o transporte das informações não dependem mais do corpo para chegar ao seu destino. Reportando para atualidade, em que as idéias correm o mundo virtualmente, os muros que dividiam o interno e o externo da comunidade começam a desabar e embaralhar “dentro” e “fora”.

Exatamente essa fissura nos muros de proteção da comunidade se torna trivial com o aparecimento dos meios mecânicos de transporte, portadores de informação alternativa (ou pessoas cuja estranheza mesma é informação diferente e confiante com o conhecimento internamente disponível) já podem em princípio viajar tão rápido, ou mais, que as mensagens orais originárias do círculo da mobilidade humana “natural”. A distância, outrora a mais formidável das defesas da comunidade, perdeu muito de sua significação. O golpe mortal na “naturalidade” do entendimento comunitário foi desferido, porém, pelo advento da informática: a emancipação do fluxo de informação proveniente do transporte dos corpos. (Bauman, 2003: 18)

Diante dessas mudanças, a homogeneidade possível deverá, conforme o autor, ser “pinçada” em meio à “massa confusa e variada”. Estamos diante de inúmeras potencialidades e, portanto, distante de uma possibilidade de reconstituição da comunidade imaginada. Não

existe retorno. Uma vez desenraizados os costumes, resta recompor, tecer e emendar os fragmentos.

O que vimos nas comunidades visitadas (Oxumare, que comentaremos no próximo capítulo) foram discursos que transitam fortemente para recuperação de unidade, e as formas de recuperação dessa unidade passam por recuperar as referências de suas tradições. No Candeal Pequeno de Brotas destaca-se um movimento que explicita novas formas de articulação, movimenta-se no bairro a tradição da religiosidade dos ancestrais e esta, absorvida na contemporaneidade, transparece nas músicas em especial no *Candombléss*, produção musical de Carlinhos Brown, e nas danças, resultando em uma atualização, e não em um congelamento do passado.

Mergulhado na estética da mestiçagem, o artista Carlinhos Brown se destaca ao evidenciar o bairro com a sua arte, reaviva as práticas de antepassados locais, dá cor às festas de Santo Antônio, divindade da Igreja Católica que faz interface na religiosidade dos cultos dos orixás, neste caso Ogum, o que abre os caminhos, que também é protetor e referência divina do cantor. O artista reveste a sua *performance* com esta mistura de diversas fontes culturais, e por onde passa acrescenta em seu repertório novos dados culturais. Sua música se fortalece nas fontes dos terreiros de candomblé, sua escola primeira, fundada na oralidade. Dela absorve a complexidade rítmica que a constitui, que não paralisou como muitos imaginam. Nesse repertório da música religiosa encontramos os registros do *ritm patterns line* – características encontradas na escuta dessas composições (Mukuna nas aulas de Etnomusicologia), uma música viva. Ecoa essas influências e evidencia todas as aquelas que recebeu desde a infância, dos latinos aos americanos, na dança e na música.

Como agente comunitário, Carlinhos Brown se projetou na recomposição do bairro, reconectou-se com as matrizes africanas e historicizou sua gente, seu local de origem. Projetou e evidenciou o que hoje chama de “favela do mundo”, como anuncia em seus espetáculos internacionais. Uma nomenclatura que se assemelha a um *slogan*, mas também uma demonstração do quanto pode a “periferia do mundo” movimentar o corpo e o povo do “Primeiro Mundo” com suas danças e cultura.

Na reinvenção do cotidiano dirigimos nosso olhar para o que acontece “entre” estes processos de apropriação e reapropriação. Quais as relações que se estabelecem neste intervalo? Quais os micromovimentos que atuam nesses processos que mantêm as culturas tradicionais? Acompanhando as descrições sobre “os modos de proceder da criatividade cotidiana”, Certeau (1994: 41) revela novas possibilidades de análise, resultado de reflexões dos fluxos de poderes que se estabelecem nas sociedades.

Como empreendedor artístico e também social, cria as organizações que movimentam os projetos de habitação e educação. Seguimos de forma cronológica as realizações e a criação dos projetos que deram a visibilidade ao local. Em 1994 Carlinhos Brown criou o Pracetum Ação Social – APS (organização da sociedade civil, de direito privado, sem fins lucrativos), trabalho que deu o impulso para criação de bandas musicais e de percussionistas; acionou também melhorias para os bairros, o que resultou no programa Tá Rebocado; encaminhou suas propostas para um desenvolvimento comunitário no qual visa educação, saúde, cultura, urbanização e mobilização social. Reconhecido pela Unesco em 2002, o bairro exercita a sustentabilidade tão propagada na atualidade por intermédio da cultura e da formação musical de jovens.

O inventar e reinventar de cotidianos compara-se à música e aos ritmos. Eles não se repetem (Mukuna acentuava em aula que a música e os ritmos não se repetem, eles se reciclam). Assim também o faz o artista, que afirma pertencer a uma cultura mestiça, miscigenada. Carlinhos Brown é conhecido na Espanha como Carlito Marron. Ele, na sua forma de ser, recicla e mistura símbolos, conserva seu pertencimento religioso (mantém seu santuário no Candeal), é dono de seus caminhos, assim como é seu santo Ogum. Segue socializando os ritmos com tambores reciclados, timbaus (referências dos Filhos de Gandhi, considerados uma réplica dos candomblés). Mistura a cultura oral à cultura da escrita nas escolas que criou. A música não é ensinada somente pelas técnicas da oralidade. Faz do Candeal (bairro) um palco de estrelas e se projeta junto aos nativos como “favela do mundo” (o milagre do Candeal). Faz do corpo um texto ao utilizar-se de indumentárias que comunicam à massa suas matrizes culturais, como também os corpos pintados do seu grupo de músicos que nos remetem a tribos, em tempo real e tecnologizado.

A reciclagem marcante que nos apresenta é, entre outras, a sua gravação *Candomblés*, produção importante que legitima sua conexão com o panteão dos orixás¹².

Não desconsideramos as influências que marcaram a trajetória e trabalho do artista. Entendemos que as leituras e pesquisas realizadas até o momento nos remetem às fontes e aos cultos dos orixás, ao universo do que denominamos de sagrado, a sabedoria viva confirmada por Viana (2005).

¹² Hermano Viana: “Então, o que se toca no candomblé é tão contemporâneo quanto qualquer pop. Afirmar isso não é desrespeitar o candomblé, mas sim respeitá-lo verdadeiramente, não como ‘folclore’, mas como sabedoria viva” (19/10/1995).

CAPÍTULO 2 – RITUALIZAÇÃO DO CORPO

Para o africano, o tempo não é a duração que impõe determinado ritmo ao destino individual; é o ritmo respiratório da comunidade. Não é um rio que flui numa única direção, de uma fonte conhecida a uma foz desconhecida. O termo tradicional africano abrange e incorpora a eternidade em ambas as direções. As gerações passadas não estão perdidas para o tempo atual. Continuam, à sua maneira, sempre contemporâneas e tão influentes como quando viviam, ou até mais.

M. Boubou Hama e Joseph Ki- Zerbo

Roger Bastide, o filho de Xangô nas terras de Salvador.

O viajante que à noite erra nesses subúrbios, onde as habitações vão se espaçando, como que se debulhando e cedendo pouco a pouco diante da floresta, ouve por vezes, subir detrás das frondes, do fundo das trevas, o martelar surdo dos tambores sagrados, enquanto foguetes riscam os céus, desenhando sobre eles novas estrelas. Cada foguete que sobe é o sinal que uma divindade que veio da África possui um dos seus filhos na terra do exílio; cada estrela que repentinamente cintila acima das plantas em germinação indica a quem passa que uma divindade “montou em seu cavalo”, fazendo-o reviravoltar em torno do poste central, mergulhando na noite do êxtase. Pois estes deuses só podem

volver na medida em

que se manifestam no corpo dos fiéis.

Roger Bastide (2001)

2.1 O sagrado: formas de ritualizar o corpo

O autor de *O candomblé na Bahia* faz desta viagem ao interior dos ritos nagôs não uma crônica, mas uma narrativa em estilo monográfico, que revela um universo “religioso específico”, povoado por divindades e homens “vivos e mortos”, “natureza e cultura”, cerimônias de sacrifício, de oferendas, ritos de iniciação, de comunhão. Segundo Fernanda Áreas Peixoto, que apresenta a obra acima citada, o ponto alto dos escritos de Roger Bastide está no ritual (análise estrutural do transe místico) que tem “caráter eminentemente teatral”, um ensinamento que Bastide (2001) absorve das leituras de Michel Leiris.

Roger Bastide permaneceu no Brasil por dezesseis anos (1938-54), transitou de forma interdisciplinar por várias áreas do conhecimento, da arte, da psicanálise, da história, entre outras. Manteve um intenso diálogo com os intelectuais e pesquisadores brasileiros. Portando uma perspectiva teórica anti-etnocêntrica, tentou entender o Brasil por meio de múltiplas abordagens, pois era pelas pesquisas e observações que construía seus caminhos. Estudou profundamente as religiões afro-brasileiras, utilizou procedimentos como “observação participante”. Propagou a idéia de que temos que nos transformar naquilo que estudamos, “transcender a nossa personalidade para aderir à alma que se encontra ligada ao dado estudado”. (Bastide, 1983: 17).

Sua investigação transitou pela leitura de romancistas, poetas, artistas plásticos, críticos. Analisou Euclides da Cunha, Sílvio Romero e Joaquim Nabuco. Passou pela produção de Câmara Cascudo, Gilberto Freire e Emílio Willems, bem como pelos estudos africanistas de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edson Carneiro, que favoreceram sua reflexão no sentido de entender a gênese e a formação da cultura brasileira. Bastide não se deteve apenas na manifestação cultural, como muitos pesquisadores estrangeiros, conforme destaca Peixoto na apresentação da obra *O candomblé da Bahia*.

Analizou em profundidade as religiões afro-brasileiras com o objetivo de compreender a “civilização heterogênea com que se defrontava”, mapeou os olhares que discriminavam índios e negros; investigou também os primeiros escritos etnográficos carregados de juízo de valores e mais os dados coletados que lhe possibilitaram construir suas hipóteses.

A heterogeneidade da população em uma terra de contrastes e aspectos díspares, aspectos díspares “As civilizações misturam-se nas cozinhas: azeite de dendê africano, beijos dos índios, arroz, feijão preto brasileiros [...] se opõem pelas profissões: modista francesa, alfaiate italiano, remendão mulato [...]. O sociólogo que quiser compreender o Brasil não raro precisa transformar-se em poeta” (Bastide, 1976: 15). Essas contradições preocupavam os

estudiosos brasileiros que se perguntavam sobre as conseqüências dessas realidades tão dispare para a formação sociocultural e socioeconômica, principalmente com relação às misturas de negros com os brancos e índios. A preocupação era com a mestiçagem que ocorria entre as populações, o temor de um “desequilíbrio [...] nefasto para o progresso do país” que já estava instalado nas reflexões de pesquisadores brasileiros”.

Alguns dos autores chegavam a considerar tais disparidades como fatores indiscutíveis de enfraquecimento intelectual e de anormalidades mentais. O transe místico dos fiéis dos candomblés, nas cidades; a tendência dos camponeses para movimentos messiânicos, no meio rural, indicava a existência de irrefreável instabilidade emocional nas camadas populares, conseqüência da mescla de elementos raciais e culturais incongruentes; tais manifestações patológicas comprometiam o avanço da nação na senda do progresso. (Bastide, 1983: 18)

Roger Bastide tomou esses valores, que permeavam a discussão intelectual do Brasil nas primeiras décadas do século XX, como referencial para os estudos de campo. No desenvolvimento dos trabalhos foi distanciando-se das perspectivas iniciais, criando novos caminhos e tomando assim uma posição teórica inversa à dos seus antecessores. Percebeu, com o aprofundamento de seus estudos, que a heterogeneidade cultural, “longe de pôr em perigo o equilíbrio da sociedade ou das mentalidades”, tão anunciada pelos teóricos brasileiros por ele pesquisado e que lhe serviu para uma primeira leitura desta terra, era na realidade um movimento de harmonização para a continuidade da sociedade.

Atentamos para algumas observações desenvolvidas por Bastide (2001: 18) durante suas pesquisas em candomblé. Para ele, o “transe místico” possibilitava uma integração das etnias, o ajustamento incessante e a coesão interna das partes, que “não podiam ser tidas como aberrantes ou patológicas”, “não se apresentavam de maneira desordenada ou selvagem”. Era uma resposta diante das dificuldades, não estava pautado em sobrevivências de outros tempos. “Tratava-se de elementos vivos, ativos, sadios, ‘elementos normais’ (Bastide, 1983: 19).

Os trabalhos desenvolvidos por Bastide teve repercussão no mundo ocidental no campo da sociologia e da psicologia social. As manifestações culturais, por muito tempo consideradas “anômalas” ou “persistências arcaicas de épocas bárbaras”, eram denominadas pelos pesquisadores nacionais de “ilógicas”, “desviantes” pois olhavam a sociedade sob o conhecimento fragmentado da ciência da época. Com suas investigações, Bastide conseguiu deslocar o olhar dos analistas da sociedade brasileira para novas perspectivas metodológicas e teóricas (1983: 19).

O momento em que se aproximou dos ritos do candomblé na Bahia e passou a estudá-los tornou-se um deles. “Nascer de novo” em uma outra sociedade, não com uma “observação participante”, mas integrar-se ao mundo do outro, deixar a condição de estrangeiro, nascer num mundo diferente, “o mundo brasileiro”, filho de Xangô, europeu, protestante, participante agora de um mundo de contrastes (1983: 20-1).

Esses estudos foram distanciando-se das reflexões acadêmicas brasileiras iniciais sobre a população brasileira. Construiu a partir de estudos de Nina Rodrigues, Arthur Ramos e Edson Carneiro a reflexão sobre o candomblé da Bahia.

Nações diversas e tradições diferentes: angola, congo, jeje-nagô (fala iorubá), queto, ijexá – segundo Bastide (2001), por certos traços do ritual podemos distinguir a nação, bem como pelos toques dos tambores, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, pelos nomes das divindades. Conforme seus estudos, “a influência dos iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e a sua metafísica aos daomeanos, aos bantos”, Em *O candomblé da Bahia*, Bastide (2001: 29) estuda os candomblés nagô, queto e ijexá

A festa é apenas uma parte do ritual, pois os acontecimentos privados são mais importantes que as festas públicas. Na apresentação do candomblé, Bastide (2001: 34-9). faz uma divisão dos momentos em que se desenvolve o ritual. Na sequência ele menciona as seguintes etapas: o sacrifício, parte que está reservada a um grupo pequeno de participantes (ainda que poucos, todos devem ser integrantes da religião); a oferenda; o padê de Exu; o chamado dos deuses; as danças preliminares; a dança dos deuses; ritos de saída e comunhão.

Nossos contatos com as práticas de dança religiosa aconteceram em algumas festas públicas e por meio das entrevistas com os filhos-de-santo. Em busca de informações a respeito do trato com o corpo, as formas de apropriação e seus usos, entende-se que a todo instante este corpo é acionado. Ou seja, desde o momento em que a pessoa é iniciada ou está por se iniciar, conforme depoimentos que veremos adiante, há uma reestruturação e uma integração do corpo por intermédio da purificação, da alimentação, dos cuidados. O corpo é protegido, metamorfoseado, banhado em ervas, adornado. Nessas práticas, que se conformaram na diáspora brasileira, todas as ações acontecem no corpo, seguem as tradições vivas.

Durante os nossos estudos a respeito do ritual que se realiza publicamente, tentamos ampliar o nosso olhar para essas apropriações. Apesar de não desprezar os diversos aspectos da *performance*, tentamos exercitar o que pode o corpo, visualizar o que tem de corporeidade nessas práticas, o que nos parece direta ou indiretamente ligado ao corpo. Em uma das etapas

do rito, o iniciado, quando tem o santo em sua carne, incorpora o universo ancestral, conforme menciona Bastide (2001: 37): “Quando o orixá baixa, o negro é recolocado na condição de africano, de participante da vida tribal de seus pais; então pisará com seus pés nus a terra, que é também uma deusa”. A incorporação que ocorre é de um deus, do divino, mas também de um universo, de uma concepção de mundo. Após a incorporação, as metamorfoses propiciam novos semblantes, a reinvenção de um outro corpo, ou mesmo um devir de possibilidade de múltiplos corpos, os quais se conectam com a vida, com suas histórias pessoais, que neste trânsito entre o humano e o divino podem elaborar novas experiências de vida.

Como buscam as tradições fincadas na ancestralidade, este iniciado que participa do ritual deixa do lado de fora da casa o corpo profanado, fragmentado. Desde o momento em que se iniciam os preparativos da festa de invocação, os iniciados já se preparam no sentido de sacralizar o corpo. Os ritos de passagem são realizados sob uma intensa purificação do corpo. Nas reflexões que se seguem encontramos os processos da limpeza do corpo que se encontra profanado.

De acordo com Almeida (2000: 37), as crenças dos iorubas estão ligadas às práticas de uma cura natural.

As questões fisiológicas raramente estão dissociadas da cura espiritual e da concepção de vida e morte. As plantas estão sempre presentes através do uso das folhas, raízes, fruto e das árvores de várias representações simbólicas, vêm como outros elementos naturais, insetos, cinzas, ossos, ovos e muitos outros objetos utilizados para a cura e prevenção de doenças [...]

Almeida (2000) relata que a mitologia ioruba concebe que as plantas e os alimentos são componentes de cura, são presentes e riquezas dadas ao homem pelos deuses. É por meio dos oráculos (Ifá) que se determinam os diagnósticos das doenças. Na mitologia dos iorubas conta-se que Orumilá tinha como missão na terra distribuir o conhecimento e conceder poderes aos humanos. O conhecimento da cura no universo desta população, o uso da medicina vegetal é conhecido como um poder divino. A lenda de Ossanyin e Orumnmila, filhos dos mesmos pais nos conta que

uma guerra os separou e foram criados sem se conhecerem. Muitos anos depois, Ossayin foi enviado para abrir as matas e a arar a terra para o homem aprender a cultivar. Ele não pode recusar porque nesse tempo era o único homem que poderia ter a capacidade de identificar a existência e a importância das plantas medicinais e outras ervas encantadas indicadas por Orumnmila. Sendo assim, enquanto Ossanyin se especializou em plantas, Orumnmila, através do jogo de Ifá, indicava os diagnósticos e a origem dos

sintomas. Orumnmila e Ossanyin, segundo as tradições, foram os primeiros a conhecerem e a curarem as pessoas com plantas medicinais nas terras Yorubá. (Almeida, 2000: 39)

Como parte da magia, os cantos, tidos como orações para os músicos do candomblé, cumprem o que diz a tradição oral (Hampatê Bã), tiram o corpo da estagnação em que se encontra. A fala (cantada) é uma “materialização da cadência” que vibra no corpo causando movimentos, reinvenções de um outro corpo.

2.2. A purificação do corpo

O depoimento do professor dr. Roberto do Nascimento Paiva, ogã de Logum da Ilê Axé Tokolê, casa de candomblé situada em Lauro de Freitas (BA), esclarece o processo da sacralização do corpo por meio da purificação:

A idéia aqui é a de explicitar alguns procedimentos ritualísticos da purificação do corpo no candomblé.

Primeiramente, devo esclarecer que o termo “cura” é comumente associado à cura médica, na cultura ocidental. No momento em que se está inserido num contexto do candomblé brasileiro, além da cura física, há a cura espiritual. No candomblé, a cura precisa ser visível, momento em que haverá indícios físicos dessa cura a partir do espírito. As vestes devem ser brancas ou o mais claras possível. Há, na maioria das vezes, amarrados aos antebraços, cordinhas de palha, em direção às axilas, que protegerão aquele corpo limpo durante os dias de preceito (resguardo).

Nesse caso há uma diferença que deve ser explicada: a purificação do corpo para os que já são filhos da casa e para os outros, clientes ou futuros filhos-de-santo. Enquanto o filho da casa ou aquele que se iniciará na religião e se tornará um filho deverá ser marcado, em seu corpo, por sinais dessa purificação, aquele que apenas busca um tratamento, sem se envolver tanto em rituais ditos secretos, deverá substituir as marcas por procedimentos nas vestes e no comportamento pós-ritual: não ingerir determinados alimentos e bebidas, não manter relações sexuais, não freqüentar ambientes aglomerados ou que tenham bebidas alcoólicas. Mas o que é uma pessoa, definitivamente, curada no candomblé?

O primeiro passo é o corpo, a purificação deste para o ponto culminante que é o encontro com o orixá, o santo da pessoa, o anjo de guarda mais íntimo, a nossa mais

profunda consciência. Nesse passo acontecerá o ebó (detalhado mais adiante). Esta prática limpa o corpo sujo. O que é ter o corpo sujo? É o corpo que veio da rua, que manteve relações sexuais, que ingeriu bebidas alcoólicas, que está absorto em pensamentos eminentemente materiais.

Esse corpo precisa ser purificado para só então começar o ritual, o qual é caracterizado pela “festa” que, na nomenclatura do candomblé, é todo aquele momento em que se vai entrar em contato com o divino, com os orixás. E a única forma de se conectar com as divindades do candomblé será pelo corpo. Somente ele nos dará a oportunidade de fazer essa conexão. Vale dizer que o corpo está atrelado aos nossos cinco sentidos, que, dentro da particularidade de cada um, sobretudo do iniciado, essa manifestação se dará em cada sentido. Por isso no candomblé se separa os que “incorporam” (rodante) o santo, o orixá e aqueles que não incorporam (ogãs-homens; equedes-mulheres). Quanto aos ogãs, que é o meu caso, temos algumas atribuições numa casa de santo: uns tocam, outros cuidam dos animais a serem oferecidos aos orixás, outros rezam, outros fazem trabalhos mais braçais. De qualquer forma, todas essas atribuições são proporcionais aos cinco sentidos. Já os rodantes rodam com o santo, razão pela qual são figuras importantíssimas e que merecem todo o cuidado e carinho nossos, pois estão vulneráveis no corpo, mas totalmente perceptivos no espírito. Lêem tudo, até os mais inconscientes pensamentos das pessoas presentes.

Nessa festa não se pode prescindir da música, da voz do alabê (cantor) e do toque dos tambores. Tudo isso ritualiza e concretiza a purificação. Para isso, todos os atores – os que vão dançar na roda, os que vão cantar e os que vão tocar e mais aqueles que vão cambonear (secretariar) o pai-de-santo – precisam também se purificar para participar do ritual, cada um dentro da sua idade de santo, tempo na religião e discernimento. Há também aqueles que não precisarão se purificar, basta estar presentes. São os clientes, simpatizantes, curiosos, amigos e filhos de outras casas.

O vestuário é um elemento importante num ritual de purificação, pois as cores também purificam. A cor principal é o branco, que é a cor da reflexão, da proteção e do luto. Todos deverão estar de branco, principalmente o iniciado ou aquele que será o foco da purificação. É importante mencionar que todo esse ritual tem um lugar específico para acontecer, que é numa roça de candomblé, num terreiro de

preferência o mais natural possível, com mata nativa, barracos de palhoça ou de alvenaria bem simples, numa típica alusão às antigas senzalas.

Como elemento purificador, o ebó é composto de alimentos: verduras, grãos, farinha, azeite de oliva, dendê, água, ovos, cachaça e alguns objetos, como a vela, sempre a branca, pois na umbanda são utilizadas velas de outras cores. Há os tecidos de chita, ora brancos, vermelhos ou pretos; alguidares (vasilhas de barro, uma tigela), algodão e pólvora.

A dinâmica do ebó se caracteriza por esfregar esses alimentos no corpo do iniciante, e essa tarefa só pode ser desenvolvida por uma pessoa preparada: o pai-de-santo, um ogã ou uma equede, desde que todos bem antigos na prática ritualística. Deve-se obedecer a uma ordem nesse ritual, que é a mesma do xirê que irei comentar posteriormente. Cada alimento representará a presença de um orixá. Tudo começa com o Exu (o primeiro, o início, o mensageiro), o orixá mais corporificado, ou seja, a sexualidade pura, as sensações sinestésicas todas, os nossos sentimentos mais primitivos e selvagens.

Na seqüência temos Ogum, o dono dos caminhos, Oxóssi, o caçador, Ossain, o dono das folhas, do saber e assim sucessivamente, culminando com Oxalá, o último e por isso o mais importante, o mais velho, o branco, a pureza, deus. Findo esse processo, o iniciante ficará pelo menos uma semana (podendo chegar a até três meses) em completa abstinência. Pode até ir trabalhar, mas o ideal é que o iniciante fique na casa de santo. Se isto não for possível, deve permanecer em sua casa, pois a pessoa fica como que uma criança, um bebê recém-nascido, totalmente sensível às coisas. Logo a sua residência deverá ser um campo de paz, jamais o contrário.

O ebó como elemento purificador tem múltiplas funções: purificar para o ritual quando se é filho-de-santo ou curar doenças do corpo e as de cunho psicológico, quando se é cliente ou simpatizante.

Tudo no candomblé é dual – o bom e o mal, o que é filho-de-santo e o que não é (cliente, não iniciado). Uma vez que este cliente está purificado, pode se conectar com o seu orixá, o dono da sua cabeça, do seu destino. No iorubá (língua das rezas que os orixás entendem), a cabeça se chama ori, e tem-se também um pré-ritual, antes na iniciação de feitura, que é quando o iniciante será consagrado um filho-de-santo, denominado bori. Tanto o cliente como o filho-de-santo carregam consigo a presença do seu orixá, e o ideal é que ele esteja sempre conectado ao seu orixá para que o sinta conectado ao seu corpo. Logo, ou se está conectado ou não se está.

Outra dualidade é a imaginação e a percepção, o real e o virtual. A verossimilhança é sempre uma constante nessa dualidade. A imaginação está ligada aos seus desejos e à projeção destes; a percepção está ligada à realidade, a uma verdade. É comum confundir o real com aquilo que se deseja. Daí a importância da ponderação por parte dos pais-de-santos e seu grupo mais próximo.

Com isso, a purificação do corpo está totalmente completa, o iniciante passa a ser um iniciado e poderá ajudar seus irmãos de santo, os amigos da casa, as pessoas em geral, sempre buscando sua purificação ao longo de toda a sua vida, sabendo que não será apenas um ritual que o purificará adeternum, mas sim os comportamentos éticos, pacíficos e saudáveis.

A purificação é total no sentido da integração do corpo ao universo religioso. Destacamos que entre esses movimentos de purificação temos os cantos míticos que aceleram este processo de integração. Posteriormente, nas festas, é um dos aspectos que favorecem os processos de incorporação. As melodias que acompanham os rituais escapam das concepções ocidentais de estética; elas têm uma função, são as músicas funcionais.

Esta música fica a cargo dos ogãs ou alabês, que aprendem a música, a utilização dos instrumentos musicais por meio da cultura da oralidade, e exercitam-se muito na escuta do outro. A “orquestra do candomblé” compõe-se de atabaques (rum, pi e lê), agogôs, cabaças, chocalhos, agbê (piano de cuia), adjá, xerê (usado em festa de Xangô).

O ogã de Ylê Axê Yemonja, José Fernandes da Costa Neto (omo t-rin t-ogun), foi evangélico dos dezessete aos dezoito anos e relata:

Meu pai e minha mãe freqüentavam o candomblé e convidaram-me para ir a uma festa. Nesse dia havia faltado um ogã, e a mãe-de-santo, que sabia que eu tinha praticado capoeira e tocava atabaque, pediu-me para ajudar. Depois fui em mais duas festas e só fiquei assistindo no terreiro. A seguir, decidi entrar no candomblé e a mãe-de-santo confirmou que eu era ogã [...]. A minha atuação é dentro de uma casa, dar rum para o santo – rum é o toque; ‘o pé de dança’, o alabê caminha sempre ao lado da mãe-de-santo. Dentro da hierarquia do candomblé, onde a mãe-de-santo estiver, o alabê tem que estar ao lado dela. Existem várias festas em que os babás e

iás, as mães e pais-de-santo, são convidados, e se em uma dessas ocasiões o orixá do babá ou da iá vier para parabenizar o dono da festa, a importância do alabê ao lado do pai ou da mãe nesse momento é fundamental. O alabê precisa ir ao tambor imediatamente para dar o rum à mãe ou ao pai-de-santo”.

As cantigas que se escutam durante um ritual de candomblé são as orações. Os filhos desta religião só podem cantar quando estão em paz. Se não estiver em paz no coração não deve cantar, pois não é uma canção é uma reza. O ritmo desenvolvido pelo alabê marca o passo. São vários os toques: ijexá, barra vento, samba de caboclo.[...].Nunca há planejamento antes.

Nós conhecemos várias formas de tocar, visitamos muitos terreiros, outras festas, obrigações. Visitamos também terreiros de umbanda. Com estas visitas, encontramos outras canções, e sentimos que é a canção certa.

A mãe-de-santo aprende várias linhas religiosas, porque chegam filhos de diversas casas. Como trabalhar com as diferenças? Temos que saber como age o outro lado para colher o outro filho que está chegando. Não conseguimos explicar como é a incorporação porque ogã não pode incorporar. [...] O que a gente entende é cabe aos ogãs puxar uma oração para agitar o filho que está incorporado. O instrumento ocupa o espaço para fazer com que este filho penetre na vibração para receber [...] poder do ogã do alabê no xirê. É chamar o orixá de qualquer filho, este ogã ou alabê consegue colocar um orixá de mãe-de-santo em terra. Tem o poder de ver tudo que está acontecendo, inclusive no espiritual. O alabê tem esta sensibilidade, é vidente, vê antes de acontecer no xirê. Comunicação e poder, eu consigo levantar uma mãe-de-santo se ela cair ou passar mal. O tambor tem a força de chamar um orixá, o tambor tira a energia negativa. A música de Iansã tem que ser mais gitada, guerreira. O toque barra o vento como se estivesse brigando, guerreando, enquanto Iemanjá é super tranqüila, relata Vagner Serafim Nicoleti, também alabê e atua junto a José Fernandes.

2.3. A festa dos deuses

O chamamento dos deuses acontece nas festas, momento em que se encontram presentes os filhos-de-santo, iniciantes (purificados), simpatizantes, observadores e convidados especiais. Todos convivem sob os princípios das tradições, as quais, antes de qualquer ritual, reverenciam os intermediários entre os homens e os deuses. Entre eles os

tambores, que, assim como os filhos-de-santo, são purificados e passam também por rituais de sacralização até atingir o *status* de divindade. Estes ritos são presenciados apenas pelos iniciados mais graduados e o grupo de instrumentistas. Lody (2003: 68-9) descreve todo o processo de preparação dos tambores até o momento em que entra em cena nas festas públicas.

Na época das festas, cada atabaque é “vestido” com uma tira de pano, colocada no corpo do instrumento e arrematada com um laço. [...] ojá [...]. Esse ato de “vestir o atabaque” é prerrogativa de pessoas iniciadas, podendo ter participação feminina, aliás, uma das raras participações da mulher na música do terreiro. [...] O músico-instrumentista, na hierarquia do candomblé, é da maior importância. Ele estabelece, pela música, contatos com os deuses africanos e participará da quase totalidade dos rituais secretos e públicos. Faz parte das atribuições saber tocar os ritmos, os empregos corretos desses ritmos para os momentos das liturgias, cuidar dos atabaques, alimentando-os periodicamente e vestindo-os nos dias de festa. [...] A música executada pelo trio de atabaques está assentada num rígido conhecimento de polirritmos, chamados “toques”. Cada toque é executado pelo conjunto de três atabaques.

A festa de Oxóssi do babalorixá Kacilá-Orumilá foi um ritual realizado em um domingo do mês de março de 2006, em São Paulo, em uma região próxima à rodovia Castelo Branco. Quando chegamos, avistamos muita gente aguardando o início das festividades. Grande parte dos que estavam do lado de fora vestia roupa branca, e ao nos aproximarmos havia algumas pessoas recepcionando. Fomos entrando e nos acomodando nos espaços disponíveis.

No centro da sala na qual foi realizado o rito havia um arranjo de flores vermelhas e brancas que simbolizam o *axé* da casa. Nas paredes, muitas fotos de pais-de-santo do candomblé da Bahia, todas as janelas com cortinas azul-clara, cor de referência de Oxóssi. Na porta de entrada, no lado interno da sala, acima do batente havia dois potes, o *ibá*, pote onde são colocadas as oferendas de búzios para a defesa da casa. “*ibá do santo*”, o que equivale na linguagem do Candomblé como assentamento do santo”. (Lody, 2003: 108)

Uma mulher vestida de branco começa a andar no centro da sala fazendo os ritmos de chamada com um instrumento conhecido por *adjá*. Esse momento é conhecido como *xirê*. Estes ritmos intermitentes começam a vibrar por todo o ambiente. As pessoas que estavam dispersas, conversando, ou espalhadas fora da casa e nos arredores, vão lentamente se organizando. Umas se dirigiam mais ao centro e outras se afastavam, buscando espaço de visibilidade. Como que atraídas por um ímã, vão se aglutinando, formando um círculo que se

fecha em torno dos participantes, e sob repetições intermináveis do *adjá* começam a entoar os cantos e bater os tambores.

Na música ocidental as células rítmicas que se repetem são denominadas de *ostinatos*. Estes criam lentamente um ciclo repetitivo que captura a linha de tempo dos participantes do ritual. Os ritmos vão preenchendo os espaços vazios e tomando conta dos corpos. O observador atento a essas estruturas rítmicas sente a divisão e a força que se estabelece, uma fronteira entre o tempo corporal interior e o tempo corporal exigido no exterior e que o ritmo dos *ostinatos* capturam.

Os membros da casa se mobilizam ao som do *adjá*, são convocados para a festa, e os ritmos continuam insistentemente. A população que se aproxima do centro tem seus papéis definidos. Preparam-se aquecendo o corpo para o momento da descida dos deuses.. Todos a postos aguardam os primeiros toques. As indumentárias, sofisticadamente bem apresentadas, demonstram a importância do rito e do investimento para o participante.

Os atabaques se fazem presentes. Tocados com varetas, preparam as chamadas para as canções (rezas, conforme relatou o ogã José Fernandes) dos orixás. O primeiro a entrar é Ogun, em seguida Oxóssi, Abaluaiê, Ossanha, Nanã, Oxumaré, Oxum, Ewa, Iansã (orixá da tempestade) Xangô, Oxalá, Oxoguiã, Lugundé (filho de Oxum com Oxóssi, Iroko (vem na festa com Oxóssi). Na sequência, eles percorrem o espaço na dança de cada orixá que entra.

Os ogãs, entidades ritualizadas para essas festas, conforme já descrevemos, tocam os atabaques, os quais são devidamente paramentados com ojá, fitas da cor do orixá homenageado ou branco. São em número de três e, de acordo com a nação seguida pelo candomblé, adquirem nomes diferentes, do maior para o menor tamanho, cada um com som diferenciado de acordo com o tipo de toque ou o tipo de som que queiram dar, percutidos com as mãos e com varetas de madeira.

Depois do xirê, que é momento de agradecimento e louvação em comunhão com todos os presentes, forma-se a roda de Xangô, que louva o chão, a terra, o dono da casa de candomblé. Alguns se debruçam sobre o chão para agradecer

Após a louvação, os ritmos começam com uma dinâmica mais rápida, assim como as cantigas. Nesse momento os filhos da casa pedem que “estas divindades dêem a honra da presença”. A festa começa com Ogun, no xirê. Na preparação para a dança dos deuses não existe a possessão. O momento cria um ambiente de possibilidades para a entrada dos orixás. Durante quase uma hora canta-se e dança-se para criar uma “cristalização energética” (definição dada por V. Santana entrevistada após o ritual): “Oxóssi é um cavaleiro. As pessoas quando cantam a música de Oxóssi movimentam-se como o cavaleiro em cima do

cavalo”.. A entrevistada relata algumas sensações do corpo no momento de preparação para receber o orixá: “O corpo vai junto. A pessoa, quando tem a possessão, perde a consciência do corpo, alguns perdem parcialmente o domínio. A possessão provoca uma dormência, ela se sente num outro espaço. O corpo está sendo ocupado por uma força maior, que é o orixá”, conclui.

A festa da qual participamos teve um primeiro momento de preparação, a chamada dos deuses (termo utilizado por Bastide, 2001), conhecido como xirê, no qual deve-se antes reverenciar o santo que tradicionalmente todos os rituais dessa natureza reverenciam. As danças preliminares começam com o Exu, o intermediário entre divindades e humanos; a seguir são realizados cantos e danças para todos os santos, e termina com Oxalá, “senhor do céu e o mais elevado dos orixás”. As culturas afro-brasileiras realizam festas para os seus orixás, um acontecimento extremamente importante para a religião. Segundo Amaral (2002: 30), a festa de candomblé é “uma das mais expressivas instituições dessa religião”. Nessas práticas encontramos uma “diversidade de papéis”, uma rede de relações que não passam somente pelas nações, pelas identidades e fiéis que louvam seus deuses. No momento da festa religiosa, estabelece-se uma rede de sociabilidade – a economia, o prazer, o lazer, a estética, entre outros aspectos citados pela autora. Podemos nos conectar com o conceito de “fato social total” inserido nas análises de Marcel Mauss.

A festa é ritual de renovação e purificação, momento em que se “vive o mito”, “o sonho”, momento das trocas, circulação de riquezas. É o instante escolhido para mostrar seus deuses, a celebração coletiva e a apresentação de novos membros da religião. É momento de consciência de seus mortos, da comunhão das etnias. Na festa, o grupo se solidariza. É “identidade do culto”, é uma “vitrine”, “o momento em que os humanos recebem os deuses em suas casas, às vezes em seu próprio corpo”, afirma Amaral (2002: 32). As festas ocorrem durante o ano:

[...] em janeiro costumam acontecer muitas festas de Caboclos, na época em que se comemora São Sebastião, quando também acontecem muitas festas para Oxóssi. Em fevereiro, antes do início da Quaresma, acontecem muitas festas para Ogum (por ser o início do ano), o que também pode acontecer em abril (dia de São Jorge) ou junho, quando ele é sincretizado em Santo Antonio. Por ocasião do início da Quaresma, faz-se/ a festa de Oxaguiã (Lorogum) [...] Em junho são frequentes as festas de Xangô (muitas vezes sincretizadas com São João ou São Pedro) [...] Em agosto [...] festas de Obuluaiê, sincretizado em São Lázaro ou São Roque [...] Em setembro acontecem centenas de festas de erês (ou ibejí, as entidades infantis do candomblé), em razão do sincretismo em São Cosme e São Damião, comemorados a 27 de setembro. Também em setembro ocorrem as festas das Águas de Oxalá (um ciclo de três festas que se realizam durante três

semanas), [...] seguindo-se o preceito do candomblé de que tudo (inclusive o ano) começa com Exu e termina com Oxalá , que é sincretizado em Cristo. As festas das iabás (orixás femininos) [...] costumam acontecer em dezembro devido ao sincretismo, mas podem acontecer em qualquer época do ano. Amaral (2002: 33-4)

Nesse calendário existe a festa de Iemanjá, que geralmente acontece nos meses de dezembro ou de fevereiro. É uma festa em que se homenageia a deusa das águas do mar, que, segundo pescadores da região de Rio Vermelho em Salvador, Iemanjá, é a única festa não ligada à Igreja Cristã.

Duvignaud (1983: 75) relata as passagens de uma festa, “danças do mar” no nordeste brasileiro que mistura as crenças cristãs com ritos dos descendentes de africanos.

Cada grupo traz consigo os seus deuses, os seus “orixás”, pois depende da seita e, só dela, que tais entes apareçam nos longos serões de dança ao som do tambor, nos barrancos construídos de tábuas com um esteio no meio que reconstitui, ao mesmo tempo, o centro do mundo e o entrelaçamento da palhoça africana, perdida com o país de origem. O que se via na ocasião é o mergulho na água azul e a renovação com o mar (que banha também a África e que já foi navegado *in illo tempore* em dois séculos). O pacto é anualmente renovado [...]. Acampado pelas imediações, sobre a imensa praia, os grupos sentam e cantam ou salmodiam uma mistura de português e africano em invocações a Maria, uma vez que Maria representa oficialmente o casamento dos terreiros com o mar, uma Maria esculpida em madeira e pintada de um azul lavado que se vai, logo a seguir, mergulhar nas ondas – e que talvez se confunda com a divindade das águas, Iemanjá, a sereia do país dos Yoruba.



Imagem 1 - Iemanjá

Também aconteceram outras comemorações, como aniversários de iniciação (feitura), “sagrado”, “agradecimento”. O preparo da festa mobiliza todos os seguidores da casa. Antes de iniciar os preparativos, jogam-se os búzios para verificar os caminhos que serão seguidos, . Decididos os caminhos, acionam-se os seguidores para se conseguir ajuda para o evento. Forma-se uma rede de colaboradores, que buscam ajuda nas casas (candomblé), escolas de samba, lojas de artigos religiosos, boates gays, parentesco de santo e nação, afirma a pesquisadora. “A rede de informação do povo de santo é tão eficiente que no candomblé é costume dizer, no candomblé, que “se você não quer que saibam de uma coisa, não deixe que

aconteça”. Pois, se acontecer, todos saberão mais cedo ou mais tarde, tenha o fato acontecido na dimensão pública ou privada da vida do indivíduo que vive nessa religião.” Amaral 2002: 36).

Todos contribuem com as tarefas do terreiro. A descrição feita pela pesquisadora (Amaral, 2002: 36-42) é rica em informações sobre todos os procedimentos que ocorrem na preparação da festa, como os alimentos que serão utilizados, os cuidados com as roupas a serem confeccionadas, os adereços dos atabaques, as flores, a limpeza do local, a cozinha, lugar onde são transmitidos muitos conhecimentos do candomblé.

A parte pública da festa de candomblé, por suas características intrínsecas de ludismo – o canto, a canção, o ultrapassamento do “eu” no transe, um figurino e papéis previamente conhecidos por todos os que dela participam –, assume ares de drama ritual, semelhante à representação teatral, em que são vividas as histórias dos deuses e a do povo-de-santo.

Conferimos em *Festas e civilizações* de Duvignaud (1983: 222) uma discussão a respeito das festas. Nas linhas discutidas pelo autor encontramos uma distinção entre festa de participação e festa de representação, muito comumente encontrada nas sociedades complexas como as nossas.

Diremos que a festa, assim como o transe, permitem às pessoas e coletividades sobrepujarem a “normalidade” e chegarem ao estado onde tudo se torna possível porque o indivíduo, então, não se inscreve apenas em sua essência humana, porém, em uma natureza, que ele completa pela sua experiência, formulada ou não. O sistema de festa [...] implica, como o transe no qual ela tem expressão mais freqüente, a intensidade de uma natureza descoberta por intermédio das manifestações extremas. [...]. O transe ou os fenômenos de possessão constituem, assim, um meio de abordagem da festa. A descoberta de um modifica o sujeito que se engaja nesta confrontação, na medida exata em que o primeiro é transformado. Coletivo ou individual, o conhecimento que a festa promove orienta a descoberta da força de uma destruição de que a consciência pessoal não participa. Tornar-se outro, identificar-se com um personagem imaginário não é, como se costuma dizer, um ato psicológico; é a revelação ou o encontro de uma evidência que põe em julgamento todo um sistema de cultura e restabelece, por certo período, um diálogo do homem com a natureza que recusamos como todo empenho.

Seguindo o pensamento de Bastide (2001), retomamos a idéia do início deste capítulo, quando o pesquisador francês percorre regiões de Salvador que naquele momento não estavam urbanizadas. Ele menciona o martelar surdo dos tambores sagrados enquanto “foguetes riscam os céus, desenhando sobre eles novas estrelas. Cada foguete que sobe”,

confere Bastide, “é o sinal que uma divindade veio da África possuir um dos seus filhos na terra do exílio”.

Os deuses entram em cena, anuncia Amaral (2002: 47). Segundo sua descrição, os orixás “vêm à terra”, incorporam em seus filhos para dançar. A autora usa o termo “brincar no xirê” “termo que em ioruba significa exatamente brincar, dançar, divertir-se”. No conjunto de gestos representados nas *performances* de cada orixá que descrevem corporalmente as suas características, os mitos são revividos e apresentados. Todos os personagens do “drama religioso” entram em cena, cada um com a chamada da música, e todos que participam do xirê dançam com os gestos do orixá que acabou de chegar. A cada orixá, uma dança, um canto, um ritmo. “Os deuses incorporam seus eleitos e dançam majestosamente: usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetros, espadas e espelhos, são os personagens principais do drama religioso” (Amaral, 2002: 48).

Acrescentamos uma reflexão de Amaral (2002) aos papéis atribuídos a cada participante da casa:

[...] a construção de papéis rituais não se faz somente na festa, mas principalmente nela que eles se expressam em sua plenitude, pois é quando se encontram reunidos todos os membros do terreiro que podem – no “palco” que é o barracão – contracenar entre si na presença do público assistente, que, em muitos casos, pode também atuar, acompanhando com canto, palmas, louvações os “atos” representados ali. [...] Nesse “teatro”, cada papel é construído com base numa série de mitos, movimentos ritualizados, roupas, emblemas próprios, sons, cores, além é claro, de tempo, conhecimento, direitos e deveres específicos. [...] todos os papéis religiosos são vividos intensamente, numa atuação sincrônica, cujos elementos ordenadores são dados pelo xirê.

O xirê apresenta a visão de mundo e complexidade do grupo. Ele costura “a atuação dos personagens religiosos em função dos papéis e dos momentos adequados à sua representação”. Amaral exemplifica (2002: 52)

Primeiro toca-se para exu, no padê (porque ele é o intermediário entre os homens e os orixás, entre o mundo do além e o da terra, é ele que chama e traz os orixás à terra), depois para ogum (porque é dono dos caminhos e dos metais e sem ele e suas invenções da faca e da enxada o sacrifício aos orixás e o trabalho na terra estariam impedidos, nada haveria neste mundo – ogum é, ainda, irmão de exu), oxóssi (porque é irmão de ogum e porque está ligado à sobrevivência através da caça e da pesca), obaluaiê (porque é o orixá das cura e das doenças ou aquele que as traz), ossaim (dono das folhas que curam, daí sua ligação com obaluaiê) oxumaré (deus do arco-íris, por sua ligação com xangô, como seu escravo e aquele que faz a ligação entre o céu – nuvens – e a terra), xangô (deus do trovão e do fogo, trazido por oxumaré),

oxum (esposa favorita de xangô e deusa do amor e da fertilidade), logun-édé (o filho de oxum com oxóssi), iansã (a deusa dos ventos, que no mito criou logun-edé juntamente com ogum quando oxum o abandonou), oba (deusa das águas revoltas, tida em muitas casas como irmã de iansã e a terceira mulher de xangô), nanã (a mais velhas das iabás, deusa da lama primordial, tida com o mãe de iansã e uma das mulheres de oxalá), iemanjá (deusa do mar, dona das cabeças e mulher de oxalá) e, entretanto, seguem outra ordem, que pode privilegiar o parentesco em lugar das relações míticas entre os orixás.

A ordenação acima é que dá o rumo da reunião, “norteia os acontecimentos da festa”, marca os “momentos apropriados”, momentos de reverência, acompanhados pelo “histórico musical” do grupo, o uso do “paó”, que são as palmas ritmadas. Nesta seqüência de descrição, a autora dá destaque às características da festa, que tem sua forma de ser de acordo com a nação de origem. Os ritmos seguem a nação de origem. As entidades (orixás) são acionadas por meio dos ritmos e da música, e é nesse momento que os transes acontecem. A intensidade deste momento é “dinamizada pelo ritmo dos atabaques, [...] os orixás expressam suas características através dos ritmos particulares, criando um momento musical em que elas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso” (Amaral, 2002: 54).

Encontramos nas descrições do xirê dadas pela autora que o candomblé para muitas pessoas é o lazer, é o momento lúdico, “candomblé é boate de pobre” (*apud* Sandra de xangô Amaral, 2002: 54). Após o xirê é que acontecem as “rodas de samba”, enquanto, namoram e flertam.

No candomblé, de fato, há muita diversão nas festas. Além das danças dos orixás, verdadeiros “espetáculos” de música, de dança e de figurino, há depois o ajeum, quando são servidas aos presentes as comidas “de santo”. Enquanto isso, contam-se piadas, dançam-se sambas, conseguem favores dos assistentes para os iniciados. A festa é também uma espécie de “jogo”, que consiste em reconhecer peças, códigos, decifrar signos (que orixá é aquele que virou, qual a sua qualidade, o que as contas penduradas no pescoço “dizem”), uma espécie de texto já muito conhecido que se acompanha praticamente “dizendo” as falas dos personagens junto com os atores. Uma festa de candomblé só tem “fim” quando outra começa a ser gestada. Até lá servirá de assunto cotidianamente nos terreiros e entre as pessoas que dela participam. Será avaliada quanto ao rigor ritual, quanto à fartura da comida, quando à assistência, à beleza, à etiqueta etc.

As conexões que se estabelecem nesses encontros, o modo de fazer e de ser dos indivíduos que se vinculam à comunidade de candomblé favorecem uma expansão do mundo dos comuns para o mundo divino, e por sua vez as atitudes dos deuses se assemelham à dos humanos. As fronteiras são frágeis e as narrativas míticas nos mostram o quanto de humano

existe nas biografias dos mitos. Estes reproduzem os conflitos, os dilemas, e os sentimentos dos humanos são ancorados em um corpo humano. Os deuses se mostram não inseridos nos conceitos de perfeição, mas da complexa fragilidade do *demens* (Morin)

Contrariando as filosofias ocidentais, que se esquecem do corpo no cotidiano, como ocorre historicamente nos rituais religiosos cristãos, que retiram o corpo de cena, no candomblé não existe a possibilidade de exclusão do corpo. Este é evidenciado e valorizado desde a passagem pelo primeiro portal do “território sagrado” até um dos momentos mais altos de sacralização, que é a incorporação. Existe no “povo-de-santo” a visão de “totalidade” na qual se entrelaça a “mente”, o “corpo” e a “coletividade”, todos aspectos destacados na apresentação do universo da tradição oral (Hampatê Bã).

2.4. Os mitos

Conforme Keleman (2001:18), a ligação do homem com o mágico e o mítico auxilia na “incorporação” na organização de seu espaço, de sua continuidade e identidade, nas suas maneiras de agir e de se comportar. É o sentido da busca de uma ordenação em uma linguagem inteligível, para quem a cria. O mito dá voz à realidade interna, promove uma corporificação de nossas histórias, traz para a consciência nossos dramas. “Uma história que brota da história do processo corporal para orientar a vida e indicar valores” (Keleman, 2001: 27).

Começamos pelo mito que nos conta a respeito de um mensageiro que andava pelas terras africanas dos povos iorubas conhecido como Exu. Ele tentava encontrar soluções para os problemas que afligiam tanto os orixás quanto os homens. Aconselhado a escutar as narrativas de vida de todos que dividiam a Terra com os homens, ou seja, os animais, as divindades, o conhecimento acumulado foi dado a um adivinho (Orumilá, Ifá), que por sua vez o transmitiu aos “pais dos segredos”(Babalaôs) (Prandi, 2001: 17).

O padê (reunião) de Exu é uma prática inicial em qualquer ritual de candomblé. Os Filhos de Gandhi (candomblé de rua) realizam primeiro a cerimônia, como pudemos testemunhar em frente ao Museu de Jorge Amado (Pelourinho – Salvador), ligam-se ao sagrado antes de qualquer saída em procissão, pedem permissão a Exu antes de continuar a caminhada em dia de festa. Assim, envolvidos nos ritmos de ijexá, temos um espelho das sonoridades e ritos do candomblé de rua.

Seguindo a descrição de Augras (2008: 91), Exu, a rigor, não é orixá, “mas sim personificação do princípio de transformação”. O primeiro a ser invocado. Um *trickster*¹³, define Augras (2008: 91-9). Na sua descrição a respeito da figura, pontua as especificidades de ser da divindade mais jovem dos orixás.

Concede o seu apoio a quem lhe oferece sacrifícios, mas a aliança tem que ser constantemente renovada. Como a própria vida, transforma-se sem parar, e assim faz o universo funcionar. Esse funcionamento, porém, não é uniforme. Exu muda o jogo a seu bel-prazer. Enreda e desenreda os caminhos do mundo. [...] São inúmeras as peças que prega. Não expressam malignidade, antes resultam dessa pluralidade, essa polivalência, essa capacidade de ser um e múltiplo, imutável e cambiante que faz a essência de Exu [...]. Tudo o que se une, se multiplica, se separa, se transforma, tudo isso é Exu. Exu é vida com todas as suas contradições e sínteses.



Imagem 2 - Exu

¹³ *Trick* : habilidade, proeza, artimanha, ardil, estratégia, truque, trapaça, prestidigitação, brincadeira, peça, tique, hábito peculiar, cacoete [...] (Houaiss, 1998: 819).

Feitos os cerimoniais para Exu e cumprindo as práticas e tradições de reverenciá-lo antes de qualquer ritual, um dos primeiros mitos que trabalhamos foi Ogum, pai protetor festejado e mito reavivado nas terras do Candéal. Carlinhos Brown é filho de Ogum, cujo símbolo mítico é da atividade criadora, orixá do progresso, da tecnologia, que abre os caminhos. É mais visto como guerreiro.

Relembrando que a comunidade do Candéal Pequeno de Brotas retoma suas raízes históricas (Lima, 2001), a visibilidade do artista (Carlinhos Brown) na década de 1990 promove uma revisão das práticas culturais. Carlinhos Brown e os timbaleiros “resgatam as tradições do culto a Ogum”. O candomblé vira a fonte inesgotável para as criações do artista, a começar pelos objetos e a estética encontrados no seu camarim, que mais se assemelham a um centro de candomblé. Desde a entrada nos deparamos com adornos com as folhas de palmeiras desfiadas, segundo Pierre Verger (2000), *mariow* (ioruba): “Era o traje que Ogum usava outrora”.



Imagem 3 - Ogum

Muitas atitudes tomadas pelo artista são remetidas às suas ligações com Ogum – “Filho de todos os orixás e protegido por Ogum” (*Isto É Gente*, 19/2/2001). Oficializada a sua ligação com os orixás, a produção sonora de *Candombléss* “atualiza os pontos de candomblé” e reforça as matrizes complexas das sonoridades do candomblé na música popular brasileira. Viana faz uma referência importante que utilizamos em nossa pesquisa para fundamentar a nossa percepção com relação a arte de Carlinhos Brown e as fontes do candomblé: “A música do candomblé não ficou parada no tempo, como era na pré-história da Nigéria. Ela se transforma constantemente. Não havia candomblé na África como o que há hoje no Brasil, e sua música - misturando ritmos de povos diferentes que passaram a conviver em terreiros brasileiros - é uma criação do século XIX, que não ficou estática no século XIX e que provavelmente vai continuar apresentando novidades constantes. Então: o que se toca no candomblé é tão contemporâneo quanto qualquer pop”.. Associadas a estas produções do cantor relembramos que as danças apresentadas em seus shows nos remetem a coreografias religiosas de inúmeras divindades.

Conforme avançamos nas investigações das possibilidades do corpo nos processos de sacralização, necessitamos mais das narrativas dos praticantes. Apesar de termos um fio metodológico condutor, este método cartográfico se movimenta quando conseguimos novos relatos. A cada depoimento abrimos novas possibilidades de compreensão do que Hampatê Bã (1982) nos conta a respeito da simbiose do corpo. Alguns destes relatos demonstram as transformações do corpo e todas as práticas que envolvem o momento de metamorfose (Augras, 2008).

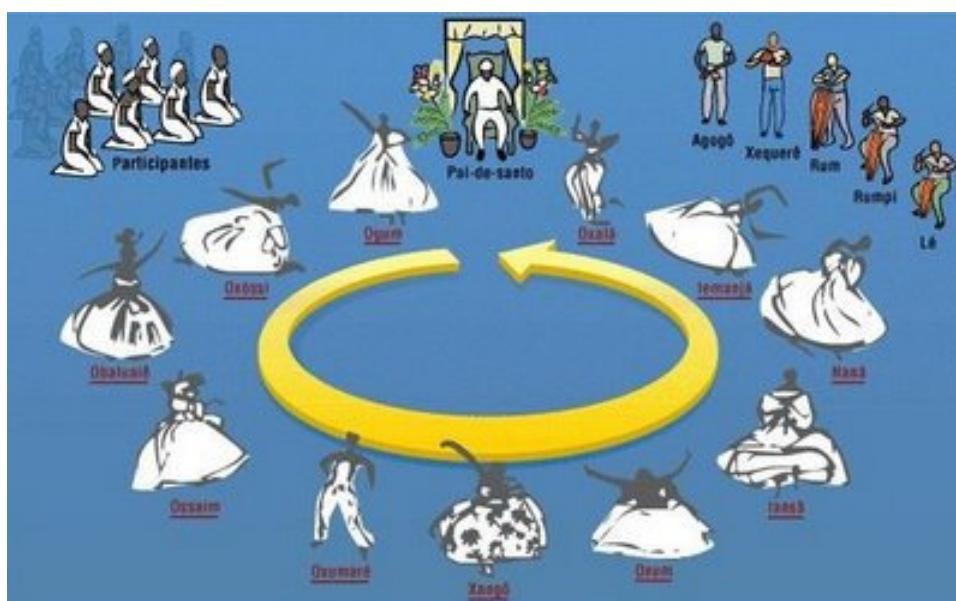


Imagem 4 – Religiosidade afro-brasileira

2.5. A dança dos deuses contada pelos seus filhos



Imagem 5 – Oxalufan



Imagem 6 - Oxaguiã

A dança, as *performances*, a vocalidade, os processos sociais e religiosos entre humanos e deuses. Oxalá! Oxalufã! Orixalá! Oxaguiã!

O dia do santo é sexta-feira. O corpo do santo veste-se de branco, tudo em branco, as contas¹⁴, roupas, a pureza do branco se estende para o universo da ética, da moral, os filhos do santo seguem os preceitos da religião ancestral. É dia de purificação! O corpo se nutre com bebida sagrada. O vinho, somente o vinho pode ser ingerido, os alimentos são escolhidos [...] pouco sal [...] e nada de sexo.

Nosso entrevistado¹⁵ relata certa ansiedade com a proximidade de um dia muito especial. Como será?, questiona ele.

Fala de sua iniciação, seu rito de passagem, um “rito de agregação”. Descreve como chegou e se integrou às tradições da religião afro-brasileira:

Vou fazer o santo em janeiro de 2008, uma trajetória consciente [...] cheguei pela dor, quando eu cheguei na peneira, jogo de búzios da mãe-de-santo, ela me perguntou: qual o seu nome e data de nascimento? depois de três anos, onde fui parar? [...] e isto já faz sete anos, virei filho-de-santo.

Enquanto narrava seus primeiros contatos com o universo religioso do candomblé, observava o “corpo de presença” do entrevistado. E esta presença ficou mais evidente, o olhar forte, incisivo, enquanto refletia e descrevia as sensações do corpo no momento da virada, no momento da incorporação.

[...] é muito louco [...] são coisas que você não controla, não pensa no que faz, quando fala [...], situações em que se tem lapso de memória do que acontece, você está de um lado da sala, de repente acorda do outro lado de modo diferente, vestido diferente, ao lado de pessoas desconhecidas. No começo assusta muito. Depois também, ao longo do tempo, aprende a conviver com este susto. Aí você quer tentar racionalizar e é impossível, é uma manifestação num corpo físico, a manifestação metafísica. Inicialmente você busca a razão. As gestualidades não são

¹⁴ “Conta é uma designação geral para tudo que é processado por enfiamento com a finalidade de ser um fio-de-contas [...] cada indivíduo iniciado, se iniciado, terá muitos e diferentes tipos de contas. Há uma hierarquia nos fios-de-contas conforme a história de seu portador. Fios que remetem à Nação, outros à família-de-santo da qual ele é componente, à particularidades da sua iniciação e aos novos rituais de passagem – obrigações cíclicas – que serão distinguidos por diferentes emblemas do corpo, entre eles os fios-de-contas” (Lody, 2001: 63-4).

¹⁵ Filho-de-santo, G.G, 1 de novembro de 2007. (entrevista)

controladas, você não se vê virado, confunde, você tem lapsos de memória do que está acontecendo, você tem hiatos, não tem o todo.

Em contrapartida, situações super down, tenso nas coisas mundanas, no cotidiano. quando você conta com o sagrado, o sagrado proporciona o relaxamento, o conforto, o afago. Quando se fala de umorixá feminino ou masculino é o seu orixá, ele quer o seu bem, ele é o pai, ele é a mãe.

A dança de Oxaguiã é um pouco a calma de Oxalá e um pouco de Ogum. Pela mitologia dos orixá,. Ogum ensinou-o a guerrear, por isso ele carrega a cor azul, em respeito à memória de Ogum. A ferramenta de sala é uma mão de pilão, então ele vai dançando o movimento de pilar o pilão, pilar o inhame e, claro, estamos falando só da cabeça, do ori, estamos falando da coreografia [...]. Existe um conhecimento anterior dos gestos e dos movimentos da dança.

No que antecede o ritual, ressalta que [...] no xirê tenho muito mais visibilidade a respeito dos orixás, boiadeiros, as cantigas ritmadas pelos coros [aqui o entrevistado refere-se aos atabaques] que marcam as batidas ritualísticas. Você vai vendo as reações que são físicas, mas que você sabe que não são físicas [...] o coração dispara, sente tonturas, uma coisa no estômago, não é desconforto. De repente, você perde o controle, quando viu, já foi e já está voltando, e não existe ninguém que segura, você é capturado [...]. Posso falar com você e não sou eu quem está falando, por mais que eu esteja consciente, há a questão da intuição.

No xirê, relata nosso entrevistado:

as pessoas como eu, que não têm coordenação para dançar, desenvolvem um balé sincronizado, perfeito, que você se pergunta, como pode?”. O entrevistado deu um exemplo de Oxumaré, o orixá do movimento que assegura a unidade do universo. Enquanto o entrevistado falava, fazia gestos de Oxumaré, da cobra. “Seu corpo pode fazer um s[...] pessoas que estão incorporadas, que dão um pulo e fincam o pé no chão e não se machucam [...].choque [...] em querer explicar, entender e racionalizar, é quase impossível, ou impossível, [...] hoje eu vou com um espírito de satisfação, você sai moído fisicamente, já fui em festa que ficamos quatro horas de festa, e nesta festa acontece muito [...], depende do motivo da festa [...].



Imagem 7 - Iansã

Iansã, filha do fogo, nasce da união do elemento fogo e água, da tempestade, do raio que corta o céu no meio de uma chuva [...] a tempestade é o poder manifesto de Iansã. rainha dos raios, das ventanias, do tempo que fecha sem chover. (Reis, 2000)

Iansã, orixá guerreiro, sabe defender o que é seu, vai à luta em busca da sua felicidade. Reis (2000) descreve as características da divindade que exterioriza sua raiva e seu ódio na mesma medida em que demonstra seus sentimentos de amor e alegria. Rejeita o papel feminino tradicional. É um orixá reconhecido pela sensualidade e foi a primeira esposa de Xangô. Segue o relato de uma filha de Iansã (Rodrigues). que nos fala sobre o dia em que se festeja o seu santo.

O dia do santo é na quarta-feira, é um dia de emoção e agitação porque o próprio santo carrega consigo, uma energia abrasadora, pois ela é a dona do fogo. É um dia muito elétrico, a festa requer muitas atividades. Iansã é a dona do acarajé, então tem a saída na sala que é servida ao povo como um ebó, uma limpeza espiritual. Junto com Xangô, que é o deus do trovão, da justiça, ela carrega sobre sua cabeça o alguidar de barro, vertendo fogo, sai fogo de dentro. Isto para os presentes da festa, que ficam felizes e entusiasmados, e a energia se espalha por todo o salão.

Os preparativos da festa começam com a preocupação com roupas, com os adereços. A dança de Iansã é muito sensual, rápida. Com o seu eroxim (adereço feito de rabo de cavalo), ela afasta os eguns (espíritos dos mortos). É um orixá guerreiro cujo grito de guerra é Eparrei! É admirada e querida por todos os orixás, porque com todos ela teve relacionamentos de amor e ódio: para os orixás masculinos, de amor, e para os orixás femininos, de ódio.

No momento das cantigas, depois xirê, quando Iansã é invocada pelo babalorixá, pelos ogãs (percursionistas), é entoada uma cantiga sem letra, um ritmo parecido com uma quebra de pratos. Nesse momento um calor começa a subir pela planta dos pés, acelera o coração, você perde o domínio da visão e o controle mental. Iansã chegou nesse momento, você quer pensar em andar, correr e não consegue mais, perde todo o domínio. Eu, como pessoa sou tímida, mas ela é muito expansiva e faz coisa que jamais eu faria.

Depois da possessão, as equedes acordam o santo (Iansã) e voltamos ao nosso estado normal, ainda bastante aceleradas até que o corpo volte a um estado normal.

Neste relato, a *performance* toma caminhos indescritíveis. Uma metamorfose do corpo, o trânsito de um corpo que assume o corpo divino, torna-se nesse momento o divino, o divinizado, o corpo vivo de Iansã que une opostos: a água e o fogo.

O vermelho vivo é sua cor. A espada, as pulseiras, o diadema, todos os objetos de metal são de cobre. Sua roupa é toda vermelha, como as contas de seu colar. É a impetuosa filha do fogo. [...] Pode movimentar-se suavemente e, de repente, girar em turbilhão como o vento da tempestade. É-lhe comum empunhar a espada, desafiando Ogum em duelo, uma dança conjunta que é uma das coisas mais belas a que se pode assistir no terreiro [...]. Sua figura heróica é extremamente popular. Assimilada como Santa Bárbara, por causa do raio é festejada em Salvador no Mercado [...] no dia 4 de dezembro. (Augras, 2008:149-50)

A entrevistada descreve que no momento da incorporação ela “perde a visão e o controle mental”. O indivíduo, ao incorporar o divino, perde o domínio do corpo até o momento em que é despertado e volta ao normal. O corpo que se transforma, passa de um estado a outro, do humano para divino. O humano dá espaço às características do orixá.

Em anotações de aula do curso “Corpo e Cultura”, Sant’Anna ressalta que “quando os deuses não estão encarnados eles estão mais potentes”. A cultura dos iniciados é imbuída de um conhecimento natural das possibilidades de seu corpo, não o ignoram, mas o evidenciam nas suas possibilidades de movimentos. Nessas práticas de incorporação, o incorporado liberta-se do “corpo civilizado”, seus limites de movimentos são rompidos, há possibilidade de expressão, de representação. Vimos no relato da filha de Iansã que quando tudo termina e o orixá deixa seu corpo, ela “acorda”, “volta ao normal”. O trânsito desse corpo entre o divino e o terreno lhe dá o estado de um corpo santo, purificado, integrado.

Augras (2008:75) traz para a sua discussão um aspecto importante diante da que se desenvolveu historicamente a respeito do corpo, desde as reflexões que se voltavam para uma análise que circundava o campo das patologias a um condicionamento, chegando a uma impossibilidade de explicação da ação, tendo como premissa que o campo do sagrado é um espaço de subjetividade e, conseqüentemente, não há como dimensionar os acontecimentos. O que fica explícito é que existe uma condição para esta “simbiose”, a inconsciência. O corpo humano é um microcosmo que se conecta ao macrocosmo. Esta relação feita de aspectos heterogêneos e complexos acontece no tempo e no espaço.

O longo processo da elaboração do corpo sagrado consiste nessa conexão do homem com os aspectos mais complexos. Nos relatos, filhas e filhos-de-santo mencionam a integração nas práticas de iniciação e sacralização do corpo. Segundo J. N. (não quis se identificar).

[...] a mudança acontece quando saio do urbano para o rural – levo meu corpo comigo, com minhas memórias, não sinto falta de televisão – existe uma integração do corpo e da mente a todo o momento, a todo o momento somos invocados para a corporeidade. As vestimentas são diferentes, andamos de saias, tomamos banhos na cachoeira, banhos de folhas que é para tirar o que é da rua, o profano, é entendido como. Eu não posso separar o corpo e a mente [...] quando a gente vai para a religião africana, tem dificuldade de unir o corpo e a mente. Então tem as canções – os cantos de orixá, que tomam o corpo como um todo... Na cultura ocidental faz-se a separação grosseira, separando corpo, tronco, braços, esquartejando o homem.

Meu pai... e minha mãe-pequena não estão aqui [...], mas quando vou fazer alguma coisa, meu comportamento é modificado. Deixei de ser só filha para ser parte do orixá... Eu me sinto muito próxima do orixá... Corpo e matéria, corpo e espírito – estas divisões não existem no candomblé. O corpo é visto como um todo. Quando tomo o meu banho de ervas, pode entrar alguém e ver meu corpo nu, por exemplo; o ogã não vai olhar partes do corpo, o meu peito, mas sim o todo.

Entre as entrevistas realizadas, M. Maciel, que reverencia não só o candomblé, mas é eclética na sua devoção, relata suas sensações diante das experiências com relação ao candomblé. A filha de Iansã narra as suas dificuldades ao assimilar uma cultura que privilegia o corporal:

[...] quem cultua há trinta ou quarenta anos é que tem muito conhecimento. A tradição é passada e tem que guardar na memória. Fiz a iniciação, sou feita no candomblé, tem nove anos de aprendizado – vou nas festas, mas não frequento o candomblé. Já frequentei, gosto de ir na igreja católica, kardecismo. Conheço o evangelho e não faço distinção entre todos os que frequentam a minha casa. Hoje frequento a umbanda. Na umbanda a dança não é tanto... Candomblé tem toda uma cultura: quando vai fazer santo, você fica 21 dias para aprender alguns passos. O ensinamento do candomblé é como o período de quatro anos de uma faculdade, depois o pós-graduação e o doutorado. É o mesmo ritmo. Tem que estar ali dentro, participando de tudo que tem na festa, desde a limpeza – enfeitar a casa, o barracão, onde se vai acumulando o conhecimento. Cultuo meu santo, mas deveria tomar continuidade. Muitas vezes não tem como largar os filhos[...]

Às vezes você sente uma agressão. Em diversos momentos, quando você descobre cada movimento que existe dentro – o candomblé, a agressão dentro dos orôs (a matança) –, primitivos em vários sentidos, Depois que participa e vê o caminho da divindade, fica mais... muito distante da nossa cultura, porque tem muitos atos. Por que não se faz em público? Porque as pessoas vão achar que é do tempo das cavernas. O candomblé quer deixar a tradição, os cultos não mudam, e por isso não é aberto para o público – os segredos do candomblé estão hoje na internet – isto se deve a pessoas jovens no culto, é marmotagem, aparece uma pessoa raspada, corre muito dinheiro – é um meio de ganhar dinheiro, salário.

A dança também é muito agressiva – mexe muito com o seu corpo. Tem Ogum – e representa a ida a uma guerra, dança como se estivesse em uma guerra. Quando está dançando existe toda uma cultura para aplacar a ira; joga-se um pano branco para aplacar a ira. Quando se junta Ogum e Exu, também acontece o transe e um vai para cima do outro. No auge, joga-se o pano branco. Dançar, a dificuldade é grande na cultura, o modo é muito diferente. Os africanos mexem muito com o ombro e braços e você tenta em casa. Alguns exercícios são difíceis para dançar para o orixá. Você não consegue.

Outro depoimento dado por Valter Marcos Ribeiro de Xangô: diz o filho-de-santo da comunidade de Oxumarê Salvador (BA):

“A música no corpo é consentimento, não dá para explicar o que acontece”.



Imagem 8 - Xangô

Rapaz, homem que dá santo é que nem mulher que toma cachaça. Não se governa, Comecei a freqüentar candomblé muito cedo. Minha madrinha era de candomblé e eu vinha às sessões que se dá todas as quartas-feiras. Aprendi a tocar. Aos sete anos fui morar com o meu pai, pois minha mãe não tinha condições de me criar. Fiquei distante dez anos do candomblé. Meu pai não gostava, mantinha rédea curta. Em 1990, mais ou menos, vim ajudar no barracão, na arrumação. Em seis meses, de agosto a janeiro, fui suspenso como ogã (toca os tambores). Para se aprender a tocar, primeiro exercita-se no agogô, instrumento no qual aprende-se o ritmo de cada orixá.

Quando percorremos as narrativas da mitologia dos orixás (Prandi, 2001), percebemos a infinidade de características que cada um deles assumem nas suas inúmeras possibilidades de ser. As metamorfoses que se realizam no corpo o expandem e o atualizam, são multifacetadas. Trazemos neste trabalho Hampatê Bã com a sua visão de simbiose do corpo. Nos depoimentos que se seguem temos uma exposição deste corpo que em dado momento deixa a condição humana e adota uma outra forma de ser.

2.6. A dança dos espíritos

2.6.1. A dança dos deuses na etnia Nyungüe (Nyungüe Língua e Etnia)

Nos relatos da africana¹⁶, pertencente à etnia e língua Nyungüe, apresentamos o trajeto e a formação de conceitos da comunidade com práticas tribais. O que enfatizamos nesses relatos são os ritos de passagem deste povo, a “vocalidade”, o corpo no devir animal e humano, o corpo simbiótico, bem como os da comunidade que vive as transformações políticas e econômicas nos últimos vinte anos, em Tête, Moçambique.

Em uma bibliografia oferecida pela própria entrevistada denominada *História de Moçambique*, de Malyn Newitt, considerada a primeira história de Moçambique desde o

¹⁶ Segundo Leonilda Adelino Antonio Sanveca Muatiacale, jornalista, mestranda na PUCSP nascida na província de Tetê (Moçambique), língua e etnia Nyungüe.

século XV, encontramos escritos que tratam desde a chegada dos portugueses; 1891, ano do tratado luso-britânico que definiu as fronteiras atuais de Moçambique, e 1975, data de independência (fala das influências muçulmana, indiana e a presença dominante dos portugueses). Recortamos o conteúdo de leitura que contextualiza os últimos vinte anos.

As tradições do conhecimento permanecem até os dias atuais e são transmitidas de uma geração para outra. Conforme a entrevistada,

todo o conhecimento passado em casa é oral, e o conceito de família não está restrito somente a pai e mãe, irmãos e tios. O conceito de família diz respeito a todos da aldeia. O sentido de família para eles é mais amplo. [...] Os mais velhos têm autoridade na educação de uma criança, o vínculo de família diz respeito à comunidade. Transmitidos em conversas informais, o conhecimento também é passado nos ritos. Um dos ritos que desde criança acontecia em minha aldeia era o rito conhecido como dança dos espíritos.

Quando criança, relata a jornalista, freqüentava as casas dos espíritos:

Na minha etnia, Malombo é religião tradicional. Estes espíritos estão ligados às entidades espirituais. As danças de alegria, de acontecimento, cada uma tem um nome. Malombo é dança de entidades divinas. Perto de minha casa e ao lado da escola encontra-se o recinto do Malombo. Na casa de uma senhora tem o espírito de poder, tem uma árvore grande. Nas danças recreativas, uma que se chama njole, estas danças são as mulheres que dançam, mas geralmente adolescentes. Elas giram bem rápido; a dança é alegre, acompanhada pelos ritmos de batuque. As letras falam assim: no meio do canto, fala-se o nome das pessoas; se é de um casamento, as letras referem-se ao casamento. Nessas reuniões os espíritos que dançavam eram de animais. Pessoas com espírito de leão, de macaco, de cobras de vários tipos. Essas pessoas têm o poder da cura, da adivinhação, o poder de influenciar o agir de outras pessoas, o poder psicológico e o poder material.

As lembranças da entrevistada sobre os ritos vêm à tona, ficam visíveis em seu semblante. Os seus olhos ficam mais brilhantes e maiores, enquanto fala dos acontecimentos e relatos de sua infância. Empolga-se expressando-se também em gestos. Relembra que seu pai era missionário e não seguia essas práticas, enquanto suas duas tias freqüentavam essa casa e tinham na época espírito de animal quando entravam em transe.

Uma era o espírito de macaco e outra de cobra “que é a mais pacífica”. É vista com bons olhos. Quando falecia alguém na tribo, os espíritos delas vinham na família para visitar. Elas chegavam normais, cumprimentam, davam os pêsames e em determinado momento entravam em transe. O espírito delas vinha dar os pêsames junto com os antepassados. Quando entravam em transe ou quando se juntavam em outras cerimônias, esses espíritos falavam outro dialeto. Toda a pessoa que entra em transe fala outro dialeto. Sempre tem tradutores e estes tradutores são pessoas que têm contato com os espíritos.

Na dança dos rituais, cada espírito tem a sua cor. As pessoas que têm o espírito de animal são convocadas para as cerimônias. Quando é para pedido de chuva em favor de um bem para a aldeia, o ritmo e dança é para o espírito de cobra. Todos em roda dançam e cantam, ao som dos batuqueiros de vários tamanhos.

Deixam alimentos em volta do espaço do sacrifício, Todos os que têm o espírito de animal vão a essas cerimônias. As pessoas em formação, com espírito de leão, convocam a comunidade. A aldeia participa quando os chefes são empossados.

Os chefes são eleitos pela comunidade e têm a autoridade de ordenar e convocar os encontros, os rituais de cerimônias da chuva, para as procissões e todos os acontecimentos da tribo. A autoridade maior é considerada mambo (senhor).

No ritual, o público chega com roupas de várias divindades de animais: roupa de cobra, de macaco, os colares, miçangas; levam nas mãos a cauda do boi, a cauda de cachorro, e vão dançando em círculo. Qualquer dança é em círculo. Os batuques dão o sinal. Estes são aquecidos durante o dia. Os batuques feitos de pele de animal dão os toques, depois que começam os cantos.

Os que têm espíritos de animais são confinados em uma casa. Alguns chegam, conversam, outros já estão dançando quando entram em transe. Alguns, os que são espíritos de macaco, pulam; outros, com espírito da cobra, rastejam.

As danças acontecem com pouca frequência. Acontecem com a necessidade de evocar para parar a chuva, por exemplo, para que mande a chuva. Se alguém está muito doente, alguém da família dança, como se fosse uma celebração de pedir; quando colhem, fazem as bebidas tradicionais, os espíritos vão agradecendo o fato. Se um bem aconteceu, há uma proteção dos deuses não só para uma pessoa, mas para a coletividade. Acreditam que a doença foi enviada por uma outra entidade de antepassados, pedido de alguma coisa, ou ficaram muito tempo sem dar atenção a esta divindade. Celebram como reparação, procuram o chefe espiritual para serem

encaminhadas no processo de iniciação, marcam o dia. Quando são convidados, todos que têm esse espírito ficam na expectativa. Vai entrar em transe, todos estão em volta dela, os espíritos mais velhos já começam a dançar, dançam em volta dela. Terminam o canto e não aconteceu nada, a pessoa vai ficando aérea e todos comemoram. Há evidência nos gestos, na linguagem, a assistente vai traduzindo e falando, o espírito vai falando.

Na seqüência dessas narrativas, descreve os tipos de alimentos que esses espíritos consomem durante o transe, quando os participantes incorporam os espíritos dos animais. Por exemplo:

para o espírito da cobra, a prova é a pimenta pilada. Pilaram um prato cheio de pimenta e ela vai com a língua igual de cobra, e de rastro, come tudo. Ao espírito de leopardo dá-se o sangue, carneiro, cabra, e ele vai bebendo o sangue. Parece história, mas é verdade. Engraçado que quando terminam o transe, vão se esticando e escuta-se o barulho dos ossos, das articulações, e você vê que a pessoa voltou a si. É uma coisa misteriosa.

O forte é que o espírito que recebi de um antepassado é uma herança, um dom, mas também se acredita que não é qualquer pessoa que recebe. Este tem idéia do escolhido, o eleito. Cheguei a ver pessoa que antes de saber que tem este espírito, ela vai ficando doente, começa a ir ao curandeiro, e estes falam que estão preparando porque vai receber a ordem de alguém, o espírito. A cura da pessoa (menina citada pela entrevistada) não depende de nenhum remédio científico, e quando marcam a consulta, o dia em que vai fazer cair, trazer o espírito, você vai experimentar, entrar em transe, o espírito... Cria o condicionamento, a pessoa tem certeza, faz o pedido aos mambos (grandes), o curandeiro descobre em você a tendência, qual é o espírito.

Os relatos da entrevistada nos forneceram os dados para a compreensão de mais uma das possibilidades do corpo, uma das nossas questões iniciais: O que pode o corpo (Espinosa, *apud* Deleuze 2002). Impossível não nos remetermos a Serres (2004) quando em *Variações sobre o corpo* descreve (metamorfoses) suas impressões a respeito do humano e dos animais: “homem simbiótico comentado por Hampatê Bã (1982) e que por algumas vezes a ele nos referimos. A revelação da plasticidade do corpo que é sagrado, integrado aos diversos reinos e que é fonte de criação popular brasileira nas práticas da cultura da oralidade, nos levou para a

reflexão de Antonacci (2002) ou aos ritos que favorecem o fato de o corpo acolher as forças invisíveis e sagradas, o corpo, lugar de passagem de “forças não-humanas” (Sant’Anna, 2001: 104).

As narrativas da entrevistada se estenderam além dos nossos questionamentos, o que nos trouxe mais elementos para compor a nossa investigação. Não somente dos rituais das danças dos espíritos, mas também as formas de inserção de uma corporeidade musicada na vida dos habitantes dessa comunidade desde a infância.

Desde criança a música é uma coisa espontânea, não tem escola de música. Começa cantando, a família canta (todos da comunidade), não há família organizada (a organização ocidental composta de pai, mãe e filhos). Por exemplo, as brincadeiras são as danças conhecidas como joly. Não tem nada organizado, brincam de jogo, uma busca interna. Criança que não vai à escola, aprende o hino nacional, hinos da revolução, ensinavam os cantos da revolução, você já sabe cantar na sua língua [...]. O que acontece nas famílias quando tem luar, contam histórias de fábulas, as histórias são cantadas, e isto é muito forte, o coelho canta por este jeito, o leão tem a voz dele, e assim desenvolve a expressão, narrativas cantadas. Um dos aspectos é o teatro, a representação, o canto dos animais; existe a gramática, gravações de contos. Brincadeiras com dança, danças típicas de meninas e meninos. Enquanto não conseguem modular os batuques, tocam as latas, em idade de seis anos. O batuque é conservado para as cerimoniais. Não sabem construir seu próprio batuque, talvez percebendo o som, brincando, explorando o som. Na minha casa era um rodízio. O pároco, como tinha casa na cidade e não na aldeia, vinha em nossa casa quando tinha luar. Fazíamos a roda de histórias, e as pessoas se juntavam para montar as histórias, e nelas tinham ensinamentos, a esperteza do coelho, pode transportar para a vida real, a coragem a história do coelho, o coelho muito esperto.

Adivinhas são narradas cantando, por exemplo. Um objeto retratado de maneira sutil. Advinha através de cantos, pilar cantando e fazer o ritmo. No interior, nas aldeias não tem moinho, os pilões são grandes, as pessoas não questionam, vão trabalhando. Quando ajuntam, cantam com o pilador, este sobe num tom e desce com o outro, as canções retratam o dia-a-dia da machamba (roça). A letra de uma das músicas diz assim: “Tua mãe foi para machamba...”. Em ritmo de brincadeira, estão trabalhando. As mulheres e os homens, quando vão para a mata, vão assobiando, cantando; quando estão pastorando, cantam altíssimo, enquanto estão levando os

animais para a montanha. Muitas histórias são relacionadas ao animal da selva, as histórias da costa, animais marítimos, animais que são valentes, histórias de outros animais fracos que se aproveitam dos outros, outros animais que têm que fazer sacrifício para superar as dificuldades [...]

A música continua, os batuques continuam, os homens tocam. Na verdade, o batuque é tocado pelos homens. É impressionante que na igreja [dos missionários na qual o pai da entrevistada faz parte] as mulheres tocam os batuques. A inculturação do evangelho os europeus levaram, os ritos romanos não tinham batuques, piano, harmônio. A língua só em latim. Quando a conferência dos bispos do Vaticano II terminou em 69, que deu abertura, o processo de inculturação, não foi tão forte, esta abertura como o processo de independência, e há pouco tempo nas missas e celebrações entrou o batuque, e a Bíblia começou a ser traduzida nos dialetos nossos, propostas de cada lugar de cada país. Nas igrejas as mulheres tocam batuques, é aleatório, não tem a restrição como nas culturas, também nunca se questionou; os próprios batuques (tambores) são grandes, pelos tons, os homens sentam neles. Tocam a noite toda, mulheres solistas e cantoras, seguram as vozes femininas, homens seguram as vozes masculinas, a mulher que aprendeu a tocar, toca qualquer instrumento. Momentos típicos, gestos típicos da cultura, dotados, é um desafio e aos poucos está assumindo.

2.7. Rumo à comunidade

Durante nossa pesquisa visitamos algumas comunidades, o povo de Oxumare Salvador (BA), inicialmente para um primeiro contato e depois para uma investigação mais detalhada. O contato realizado com a comunidade foi intermediado por V. Santana, que mora em São Paulo mas é membro da casa de Oxumare.

Foram marcadas algumas vezes as idas para essa comunidade, mas em diversas ocasiões elas foram adiadas por motivos de trabalho e outros contratempos. Conseguimos acertar a data para um período não muito propício por ser mais instável.

O dia prometia muita chuva, contrastando o mês de janeiro, que é feito de muito calor; o tempo estava nublado em Salvador. Munida de mapas, saí de Campo Grande em direção à avenida Vasco da Gama. Logo encontrei alguém que conhecia bem o local e obtive uma direção mais precisa. Passamos por alguns locais conhecidos, como o Farol da Barra, espaço de shows e eventos. O contraste social em torno do Shopping da Barra –, prédios de

apartamentos de classe média alta frente às construções sem reboco – é uma paisagem urbana que se repete nesse local. Chegamos ali em vinte minutos. Muito próximo da avenida, espaços que se tocam, um novo portal. Começa aí o território mágico religioso, um outro mundo, lugar de passagem do território profano, da rua para um local sagrado. Novamente o portal de passagem e eu tinha à minha frente uma longa caminhada em sentido ascendente.

Deparei-me com a entrada do local, uma escadaria de 101 degraus, coberta de arcos que provavelmente é enfeitado em dia de festa. O caminho é ladeado de plantas medicinais, plantas de proteção, espada-de-são-jorge, comigo-ninguém-pode, entre outras. Durante a subida até a roça, trazia à mente o poema africano sobre a ancestralidade de Birago-Diop dedicado ao sacerdote Antônio de Oxumare (fundador da casa de Oxumare que tem suas raízes no século XIX).

Ouçã o vento
 O soluço do arbusto
 É o sopro dos antepassados
 Nossos mortos não partiram
 Estão na densa sombra
 Os mortos não estão sobre a terra
 Estão na árvore que se agita
 Na madeira que geme
 Estão na água que dorme
 Estão na cabana, na multidão
 Os mortos não morreram
 Nossos mortos não partiram
 Estão no ventre da mulher
 No vagido do bebê
 E no tronco que queima
 Os mortos não estão sobre a terra
 Estão no fogo que se apaga
 Nas plantas que choram
 Na rocha que geme
 Estão na casa
 Nossos mortos não morreram

Fomos avançando e ao mesmo tempo observando a vegetação e encontramos pelo caminho uma senhora bastante idosa que mexia na terra, arrancando as ervas daninhas que cresciam ao redor das plantas de cura. Visualizei a escada e ainda tinha um pouco menos da metade até chegar ao topo. Aparentemente uma casa em um terreno amplo, mas chegando mais perto em volta da residência havia divisões com portões e para além desses, outras casas, moradores que convivem na comunidade; crianças e animais soltos pelo terreno.

A casa maior estava fechada e na frente dela três mulheres conversavam. Aproximei-me e me apresentei. Pediram para alguém que estava do outro lado do terreiro chamar a “tia Ana Laura”. Em seguida vem a senhora. Ela mostrou-me o local externo e pediu que me sentasse em um barracão. Então chamou um dos filhos-de-santo para me falar do trabalho que desenvolvem na roça. Enquanto conversávamos, algumas pessoas trabalhavam; todos ao redor tinham muito o que fazer.

Durante o percurso na roça, ia descrevendo os locais. A comunidade centenária guarda em sua sala de rituais a imagem da visita de Pierre Verger. A sala na qual se jogam os búzios, a sala dos rituais com o axé plantado cravado no meio da sala. As casas dos santos são distribuídas no terreno (quartos em que se guarda os santos), uma ao lado da outra. Elas ficam separadas da casa maior. Após percorrer esses espaços com descrições mais detalhadas dos símbolos de cada local, fomos para o barracão de entrada, e “tia Ana Laura” foi pausadamente descrevendo a sua chegada àquele local.

Muito centrada em seus pensamentos, começou a narrar que há mais de cinquenta anos veio para o candomblé. Tinha apenas catorze anos quando saiu de casa para se instalar na roça. Ainda menina, tinha algumas determinações para sua vida. Durante a sua descrição pessoal, fazia algumas comparações com relação aos tempos passados e às práticas da religião, comentava a respeito das transformações que estavam presentes nas comunidades, saudosa com relação às práticas do passado.

Estranhava o confronto entre jovens e as tradições, que são passadas pelos mais velhos – “os jovens não escutam os mais velhos na comunidade” –, o convívio delicado entre as gerações e a distribuição do poder no interior dessas comunidades afloram em forma de descontentamento. A sua fala nos passava a idéia de uma comunidade que não existe mais, mas que existiu um tempo em que isto foi possível, pois havia o compartilhamento, havia uma comunhão. Faz referência a um tempo em que os laços eram mais estreitos, mais harmoniosos.

O que vimos nas comunidades visitadas foram discursos que transitam fortemente para recuperação de unidade, e as formas de recuperação desta unidade passam por resgatar as referências de suas tradições, mas também uma luta incessante diante de outras religiões que tentam, no mundo globalizado, ganhar um novo adepto para sua igreja.

No Candeal Pequeno de Brotas destacamos uma ação que explicita novas formas de articulação. Movimenta-se no bairro a tradição da religiosidade dos ancestrais e esta absorve a contemporaneidade, que é explícita em suas músicas e danças, resultando em uma atualização, e não em um congelamento de tradições.

Os trajetos que percorremos entre os terreiros eletrônicos e religiosos trouxeram para esta pesquisa novas paisagens a respeito da corporeidade. O corpo, morada de todos nós, dilata-se e estende-se inteiro quando ritualizado, torna-se “hipercomplexo” (Serres, 2001: 335), larga o antigo saber e se aproxima das sutilezas de conhecer o mundo pela pele, pelo faro desenvolvido, pela intuição.

Estas novas janelas que se abriram, resultado das pesquisas e investidas nas culturas de tradição, trouxeram paisagens que já estavam presentes no cotidiano, mas não são vistas pelos olhos comuns. As metamorfoses observadas no corpo dos iniciados eram textos que necessitavam de fundamentações teóricas e práticas, que em alguns momentos buscamos nas origens, mas também na contemporaneidade.

Entender os deslocamentos das tradições nas práticas do artista mestiço Carlinhos Brown exigiu um olhar despojado, pois entendemos desde o início da pesquisa que é investigando as origens que poderemos problematizar as questões na atualidade. É impossível esquivar-se das tradições, pois elas proporcionam nossos trajetos; cabe a nós atualizá-los. Quando nos voltamos para as primeiras indagações que realizávamos a respeito do corpo, colhíamos todas as imagens, sons, danças, representações que nos chegavam. A cada gesto que detectávamos tentávamos não encaixar em padrões, mas perscrutar os trajetos e verificar os encontros e devires que estes trajetos (Deleuze, 1997) nos traziam como conteúdo da pesquisa. Sustentamos grande parte desta tese seguindo os mapas abertos, o método cartográfico conforme encontramos nas reflexões de Martín-Barbero (2004), avançamos os territórios tateando as mediações que encontrávamos pelo caminho, entre eles o Candeal Guetho Square e as tradições e formas de purificação e integração do corpo.

O corpo nas tradições, conforme estudamos em Hampatê Bã em nossas pesquisas de campo, tem o poder de transformar-se, e isto se deve ao exercício de deixar os fluxos sonoros passarem pelo corpo. No caso das *performances*, estas reverberam as cadências e pulsos internos em gestos. Os gestos transformam-se em coreografias, em expressões contemporâneas ou míticas, sinalizam o que pode o corpo, o seu poder mutante. Não queremos fazer o movimento dual de tradição e contemporaneidade, o que existe “entre” os processos de deslocamentos de temporalidades.

A corporeidade representada nos ensaios/shows, composta dos nativos (artistas e descendentes das tradições), as metamorfoses dos músicos e do cantor que encenava rituais indígenas, mitos africanos e gregos são mais bem compreendidos após nossa pesquisa. Também a corporeidade da “massa” (turistas, estrangeiro ao bairro) que acompanhava em conexão com os fluxos de ressonâncias de gestos, ritmos e sons. Alguns transpareciam as

conexões que estabeleciam corporalmente com o acontecimento, admiráveis metamorfoses; outros apenas simulavam. Víamos ao vivo corpos sacralizados, integrados, e simulações de danças, corpos profanados, fragmentados.

Nosso interesse em estudar esta cultura aconteceu em grande parte por uma sensação de pertencimento. Assim como em pesquisas anteriores, quando nos limitávamos a investigar as sonoridades improvisadas dos grupos de jazz, esta dimensão da corporeidade já nos tomava a atenção. Engelman, musicoterapeuta e pesquisadora da “escuta como espaço de relação”, deixa sua reflexão no que se refere à sensação de pertencimento:

Penso que a sensação de pertencimento se dá pela relação direta funcional dos acontecimentos da vida, ou seja, na tradição oral o que se preserva é “um sentido para as ações daquele grupo humano no fluxo da vida”, que se repete para gerar uma continuidade por função. Função aqui é pensada como “o que funciona enquanto produção de invenção de vida” e isso, no século XXI, já é bastante, uma vez que as ações tendem a se efetivar pela repetição do aumento capital (o corpo que vende). Talvez possamos pensar que o pertencimento se dá exatamente porque esse corpo expressa a vida, enquanto o outro exhibe o capital.

2.8. A des-ritualização do corpo

A construção do corpo moderno tratado por Le Breton (2006) rompe gradativamente com a conexão que se tinha do corpo com a natureza e o cosmo.

“Meu corpo não é mais meu corpo” – assim diz Primo Levi na simplicidade de um enunciado que lembra o que foi ontem o inumano. Na hora em que se multiplicam os corpos virtuais, em que se aprofunda a exploração visual do ser vivo, em que se comerciam o sangue e os órgãos, em que se programa a reprodução da vida, em que se vai apagando a fronteira entre o mecânico e o orgânico mediante a multiplicação dos implantes, em que a genética se aproxima da replicação da individualidade, é mais que nunca necessário interrogar, experimentar o limite do humano: “Meu corpo será sempre meu corpo? A história do corpo está apenas começando”. (Courtine (2008: 11-2)

O corpo anterior à filosofia platônica era concebido não na dualidade. Havia uma distinção do corpo e da alma não como diferentes, mas colocados com a mesma importância. Um se relaciona com o outro, existe uma porosidade entre corpo e alma, natureza e cultura, não há hierarquia. Nas tradições orientais e nas tradições populares brasileiras segundo

Sant`Anna¹⁷, essas práticas continuam: como as curas, o curandeirismo que tem no seu imaginário as relações do corpo e a alma que se conectam intimamente. Assim vimos durante todo o nosso trajeto pela cultura pesquisada. No capítulo que segue temos as reflexões em grande parte a respeito deste corpo desritualizado.

¹⁷ Anotações de aula a partir das reflexões desenvolvidas pela profª dra. Denize Bernuzzi. Sant´Anna na disciplina História do Corpo do Programa de Estudos Pós-Graduados em Psicologia Clínica, PUCSP. 2º semestre de 2008.

CAPÍTULO 3 - OLHARES SOBRE O CORPO: DES-RITUALIZAÇÃO

3.1. Cartografias: metodologias para uma reflexão sobre o corpo

Diante de terras desconhecidas, a primeira ação é rastrear, capturar as informações de várias procedências, os fragmentos de sons, *flashes* de cores, os afetos, sem desprezar os detalhes. Ao fazer um trajeto, temos várias fontes que nos alimentam. Não somente as escrituras podem nos contar sobre a realidade: o ato de observar nos proporciona subir e descer montanhas, atravessar longas distâncias. As imagens, os sons sentidos, os movimentos, todos eles também são materiais a ser investigados. Feita a análise da topografia, o caminhar torna-se necessário. Encontrar as *performances* que buscamos nos trará a resposta das indagações a que nos propomos.

Todo mapa carrega informações visíveis e invisíveis. Quando seguimos os roteiros turísticos, os fluxos por onde devemos transitar já estão estabelecidos. Atentos ao que está inscrito e normatizado, percebemos que mapas prontos estão contagiados pelo olhar de quem os traça, às vezes um olhar hegemônico, um olhar que não capta as singularidades.

O itinerário que traçamos para o nosso estudo pautou-se inicialmente nas reflexões de Jesus Martín-Barbero (1997). Nas pistas teóricas por ele apresentadas, encontramos as propostas metodológicas que nos possibilitaram “redesenhar” novos conceitos. Em seus estudos, o autor propõe uma análise que possibilita a formulação de novas questões, seus traçados teóricos ampliam o horizonte de investigação. Trata-se de mapas abertos, sem fronteiras:

[...] avançar tateando, sem mapa ou tendo apenas um mapa *noturno*. Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas – dominação, produção e trabalho – mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. Um mapa que não sirva para a fuga, e sim para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos. (Martín-Barbero, 1997: 288)

Reforça o uso do mapa “noturno”. Acrescentamos que, no mapa noturno, o pesquisador tem a possibilidade de ressituar os estudos dos meios desde a investigação das matrizes culturais, a partir do corpo, dos espaços sociais e das operações comunicacionais dos diferentes atores do processo, até os desafios que a globalização traz para as ciências sociais quando se aciona a reflexão de Nestor Garcia Canclini, que propõe uma compreensão da “multivocidade de processos e lógicas” vividos na atualidade (Martín-Barbero, 2004).

Na montagem de suas cartografias, Martín-Barbero (2004) relata-nos que encontrou visões adversas sobre o termo cartografia e também cartografia cognitiva. Para alguns teóricos, comenta o estudioso, a cartografia é um método que simplifica, deforma as figuras de representação. Outros, por sua vez, a olham na fronteira da ciência com a arte, situando-a em uma “ambigüidade ilimitada”. No embate entre limitação ou incerteza do método, Martín-Barbero (2004) ilumina a possibilidade de olhar não a partir das fronteiras que separam os territórios, mas da construção de imagens de inter-relações, pontes de entrelaçamentos dos caminhos que nos levam a outras paragens.

Para atravessar essas pontes e chegar a outras paragens, não podemos restringir os espaços. Precisamos de cartografias “moventes”, cartas abertas para capturar a produção dos sentidos, e estas não têm lugar fixo e muito menos estável. O cartógrafo, no exercício de seu ofício, move-se em múltiplas direções, o que favorece criar sempre outros itinerários, criar novas perspectivas teóricas, bem como o desvelar de outras realidades, tais quais as rotas de tribos urbanas, dos migrantes que redesenham novos caminhos, elaborando, assim, novas cartografias.

O arquipélago é um mapa aberto, “nossos mapas cognitivos”, segundo Martín-Barbero (2004: 13). É um exemplo desprovido de fronteiras, diz o autor, e suas ilhas falam entre si, dialogam e interconectam o diverso. Nas pistas de reflexão de Nestor Garcia Canclini, Martín-Barbero, pensando no âmbito das cartografias cognitivas, que, segundo ele, se direcionam para “dois planos” que expõem os caminhos adotados pelo pesquisador perante a globalização, salienta:

[...] Nestor Garcia Canclini não se limita expor teorias sobre os fatos da globalização, mas assume de frente os desafios que o fato de pensar a globalização traz para as ciências sociais, começando pela impossibilidade de pensá-la como processo num só sentido. A ruptura com o monoteísmo ideológico, o da única chave para compreender o todo unificado pelo motor, o ator e o antagonismo, não serve para mapear uma multiplicidade de processos fortemente articulados entre eles próprios, porém regidos por diversas lógicas em muito diferentes temporalidades: a homogeneidade e a velocidade com as quais se movimenta a rede financeira são certas, mas a heterogeneidade e a lentidão dos modos como operam as transformações culturais também o são. Para fazer inteligível essa multivocidade de processos e lógicas, Nestor Garcia Canclini opta por construir uma pluralidade de pistas de penetração com duas figuras: a das perguntas e a das narrativas; a nova forma de fazer o mapa exige a mudança de discurso e escrita [...]. (Martín-Barbero, 2004:15)

Neste sentido, conforme observou Martín-Barbero (idem: 15), com base nas observações de Nestor Garcia Canclini sobre a construção dos mapas, exigem-se hoje novas formas de se construir os mapas, a “multivocidade de processos e lógicas” requer a construção de uma pluralidade de pistas a partir das “perguntas” e “narrativas”, o que provoca uma mudança de “discurso e escrita”. Referindo-se ainda ao pensamento de Nestor Garcia Canclini, acrescenta que, frente à multiplicidade de “questões e experiências” da realidade globalizada, como, por exemplo, “o executivo de uma grande empresa e o operário sem trabalho, obrigados a emigrar para outro país, a dona-de-casa e o governante, o desenhista de modas na capital e o artista numa cidade de fronteira com os Estados Unidos. A multiplicidade de “questões e experiências” de “dados duros e de metáforas” em que se constroem as articulações entre campos diversos que vão do econômico ao trabalhista e político, passando pelas implicações que se estabelecem entre economia e cultura e pelas reorganizações das “instituições e socialidades”, exige outras políticas que “ressituem” o Estado e “reexpressem o sentido da política e do público”.

O segundo plano do qual nos fala Martín-Barbero (2004) refere-se às reflexões desenvolvidas no Primeiro Colóquio Internacional sobre Espaços, Imaginários, organizado pela Faculdade de Filosofia e Letras da Unam no México, em 1999; no Pensar en los Interstícios, Instituto Pensar em Bogotá, 1999; na *Constelaciones de la Comunicación*, revista da Fundación Walter Benjamin, 2000. Todas essas referências sintetizam novos espaços para se pensar as novas formas de se traçar os mapas de investigação que precisamos para nos aproximar desta realidade tão complexa que nos apresenta a atualidade

Martín-Barbero (2004) traça itinerários de investigação da comunicação na América Latina. Sugere pensar a sociedade dos anos 1990 a partir da comunicação, que sob o seu ponto de vista é uma “tarefa de envergadura antropológica”. O final de século XX não traz somente os deslocamentos do capital e inovações tecnológicas. “Pensar na América Latina é cada dia mais uma tarefa de envergadura antropológica”. O que também está em “jogo”, acentua o pesquisador, são as:

[...] profundas transformações na cultura cotidiana das maiorias: mudanças que trazem à superfície estratos profundos da memória coletiva ao mesmo tempo em que movimentam imaginários que fragmentam e des-historicizam. Mudanças que nos confrontam com uma acelerada desterritorialização das demarcações culturais e com desconcertantes hibridizações nas identidades. (2004: 209)

O que acontece na América Latina, nos informa Martín-Barbero (2004), é que a integração das massas populacionais à modernidade realiza-se não pelos livros, mas pelas novas

tecnologias da indústria do audiovisual. O pesquisador conclui sua análise constatando uma mudança de sensibilidade em virtude das novas formas de apropriação do conhecimento, o que traz como consequência a necessidade de repensar os conceitos de cultura. Conforme anuncia Martín-Barbero (2004:210), esta realidade está transformando “os modos de ver, de imaginar e de narrar, de sentir e de pensar”. O cenário das relações entre cultura e comunicação expostas acima resultam em:

[...] desestruturação das comunidades e da fragmentação da experiência, o da perda da autonomia do cultural e da mescla arbitrária das tradições, o da emergência de novas culturas que desafiam tanto a sistemas educativos incapazes de se encarregar do que os meios maciços significam e são culturalmente, como políticas culturais dedicadas ainda majoritariamente a difundir e conservar. (2004: 210)

As mudanças tecnológicas que ocorrem na sociedade ocidental dos séculos XX e XXI refletem em mudanças também culturais. As novas formas de apropriação e realização da cultura apresentada pelo autor nos remete a uma revisão dos processos culturais tradicionais.

Nos primeiros momentos dos estudos da cultura, esta era investigada a partir dos relatos que favoreciam esclarecer o lugar da cultura e também se aproximar da vida que transita pela arte, ou a arte que, em movimento contínuo, se comunica com a vida. Traziam-se, a partir dessas práticas, modos de viver e de ser no dia-a-dia. Esses relatos do cotidiano tomaram formas diversas quando foram escritos, apareceram por meio dos folhetos de cordel, das canções, dos folhetins e fascículos de novelas, faziam parte da cultura dos “não-letrados”.

Com a entrada do povo em cena, pelos relatos de gêneros, entre os quais o melodrama, segundo Martín-Barbero (2004), temos aí a gestação do “maciço”. Buscar a narrativa no popular nos remete às matrizes do oral:

[...] Vista a partir de seus modos de narrar, a cultura popular continua sendo a dos que mal sabem ler, que lêem muito pouco e que não sabem escrever. Pergunte a um homem do campo de que modo ele faz a sua vida, e poderão constatar não só a riqueza de seu saber e a precisão de seu vocabulário, mas a expressividade de seu saber contar. Peçam a ele, porém, que escreva o que disse, e verão que se cala. Isso nos aponta, em positivo, a outra face, a da persistência dos dispositivos da cultura oral enquanto dispositivos de enunciação tanto nos modos de narrar como nos de ler. (Martín-Barbero, 2004: 159)

Foi em busca dos sujeitos que transitam nas “brechas” do cotidiano urbano, que relatam seus imaginários por intermédio dos seus cantos e danças, repertórios gestuais e vocais, sagrados e profanos, que demos início ao estudo das produções de artistas que se deslocam das margens da

sociedade, como Carlinhos Brown e o grupo Timbalada, e agenciam as transformações sociais. Neste diálogo dos artistas que têm suas marcas e origens nas matrizes do candomblé e nas produções latino-americanas, que reciclam e recriam este repertório de tradições, encontramos um corpo diferente, corpos imbuídos pelos pulsos e movimentos, elementos vivos da tradição, corpos que gingham, que expandem seus costumes para as ruas da cidade, popularizando-se entre nativos e não-nativos.

O movimento primeiro deste trabalho foi caminhar em meio às festas sagradas e profanas, na busca de pistas das *performances*. Simultaneamente, delineamos os mapas e demarcamos os percursos metodológicos. Entre os fluxos de conhecimentos coletados, a partir de etnografias e estudos teóricos, dilatamos o território de investigação. Enxergamos que o diálogo entre as culturas tradicionais e aquelas do mundo contemporâneo, no que se refere às *performances*, cria novas possibilidades de investigação, pois a “contaminação”(Greiner, 2005)¹⁸ rompe com a divisão entre sagrado e profano.

Com as leituras de Paul Zumthor (2005), entendemos que existem nas práticas performáticas produções de sentidos, o corpo é território de simbolização, recria-se a cada *performance* (convencional, natural, histórica ou livre). A voz implica o corpo e, segundo o autor, a voz “expande o corpo, deslocando o corpo para muito além de sua epiderme; mas, em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido” (p. 89). No que se refere aos ritos, Zumthor (p. 99) os define como

Uma ação que abarca o grupo social, definindo-lhe papéis funcionais e, ao mesmo tempo, assegurando ao grupo relações tranqüilizadoras com o outro mundo, a divindade, as forças diante das quais o homem se sente dependente. [...] O rito é constituído de um gesto, e este explicita a voz escandida ou cantada. Poderíamos nos exprimir nestes mesmos termos a respeito da maioria das manifestações da poesia oral de que falamos até aqui. A voz ritual é pronunciada, segundo as formas de linguagem particulares, num tom que pode ser o de um canto determinado, num espaço-tempo que é o dos deuses, a palavra secreta e imperativa que permite ao grupo viver, ocupar o espaço de sua assembléia.

¹⁸ Contaminação é um termo utilizado por Greiner, com a seguinte acepção: “[...] contaminação simultânea entre dois sistemas sógnicos onde ambos trocam informações de modo a evoluir em processo, juntos [...]. Pensar nas relações entre corpo e cultura e até mesmo em multiculturalismo a partir dessas reflexões é reconhecer que a preservação de limites é uma ficção. No entanto, isto não significa que não existam especificidades e muito menos que estas não devam ser valorizadas” (2005: 104).

Vimos em nosso trabalho os corpos em processo de “contaminação”, em processo de “mistura”¹⁹. Essas “misturas” resultam em uma mestiçagem de práticas, uma mestiçagem entre o sagrado e o profano que originam outras práticas de sacralização. Aqui entendemos a religiosidade do candomblé que escapa para as ruas, mas, também, do catolicismo que adota as *performances* do candomblé no interior de suas igrejas, como veremos posteriormente nas pesquisas de campo. O corpo é espaço de conexão entre as religiosidades jeje-nagô e cristã. Por meio desta conexão, fluxos de informação são trocados, assimilados, incorporados e sedimentados. Voltamos para a sociologia e antropologia do corpo.

Referência primeira para a nossa investigação a respeito do corpo nas *performances* é Marcel Mauss, ponto de partida de estudiosos que se voltaram para os usos do corpo, em diversas culturas e temporalidades. Uma “plêiade” de pesquisadores franceses buscaram em Mauss, ressonâncias diretas com o modernismo de seu pensamento. Citado e referenciado em obras contemporâneas produzidas nos séculos XX e XXI, quanto por estudiosos que investigaram o corpo em diversos campos do conhecimento, Mauss descreve “as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo.” (Mauss, 2003:401). O autor menciona o corpo sendo um instrumento natural modelado pela cultura em que está inserido. A constatação do fato envolve a análise das diferenças culturais que são construídas historicamente, e de uma geração a outra os hábitos se solidificam. O pesquisador das “técnicas do corpo” aciona o conceito de “homem total”, amplia o olhar, considera não só os aspectos físicos e biológicos, inclui em sua análise as mediações psicológicas.

No território da sociologia do corpo, traçamos ainda uma reflexão teórica a partir de Le Breton²⁰ (2006), que apresenta a corporeidade humana inserida em um contexto social e

¹⁹ Michel Serres, o autor que circula pelos sentidos, desenvolve “uma filosofia dos corpos misturados, uma proposta da cultura da mestiçagem entre o duro e o suave, o claro e o escuro, o antigo e o contemporâneo, o monoteísmo e o politeísmo, o branco e o preto, e todas as cores da palheta, sem exclusão nem ódios recíprocos” (2001).

²⁰ Em suas reflexões volta o olhar sobre outras sociedades nas quais “o corpo não é isolado do homem e está inserido em uma rede complexa de correspondências entre a condição humana e a natureza ou o cosmo que o cerca. Um estudo exemplar de M. Leenhardt aponta que, por exemplo, para os Canaques, no interior da sociedade comunitário, nenhum termo específico é utilizado para referir-se aos órgãos ou ao próprio corpo. O conjunto dos componentes do que chamamos “corpo” é emprestado à vegetação. Os órgãos ou os ossos, tal qual nos parece, levam nomes de frutas de árvores, etc. Não existe ruptura entre a carne do mundo e a carne do homem. O vegetal e o orgânico se encontram em tamanha correspondência que alimenta que alimenta inúmeros traços da sociedade canaque. O próprio nome de “corpo” (Karo) só designa uma estrutura, uma base que se aplica indiferentemente a outros objetos. E Leenhardt conta com o “causo” ostentoso pelos questionamentos que proporciona: desejando medir o impacto dos valores ocidentais na sociedade melanésia através da visão de um

cultural. A corporeidade é território de mediação e passagem dos acontecimentos sensíveis do cotidiano. O corpo é o ponto de intersecção do homem com o mundo, é “emissor ou receptor” de uma realidade cultural contínua do grupo de pertencimento. A ciência sociológica, nascida “lá onde são eliminadas as antigas legitimidades” (Le Breton, 2006: 11), tem nos anos 1960, segundo o autor, inúmeras incursões das ciências sociais na investigação do corpo, como das lógicas sociais e culturais. O autor da *Sociologia do corpo* referencia as produções a respeito do corpo elaboradas por Marcel Mauss²¹. Evidenciar o corpo provocou olhares de investigação a respeito da força do “processo civilizador”.

Elias (1994) apresenta o conceito “civilização” na perspectiva de um modelo da sociedade ocidental, abre uma reflexão a respeito do termo “civilização” e *kultur*, estabelecendo as devidas particularidades que os conceitos agregam para cada sociedade em discussão na obra. Recupera as matrizes das transformações de condutas localizadas nos primeiros tratados sobre o comportamento e encontra *civilité*, conceito utilizado no meio religioso, uma justificava para os movimentos de expansão religiosa e econômica no século XVI.

O tempo que este corpo se civilizava também ficou esquecido sob os limites colocados pela instituição cristã, a qual abriu suas portas não para os rituais do povo que celebravam as colheitas e suas crenças com as danças e gestualidades próprias do cotidiano, mas para o espaço sacralizado que mantém o corpo sob a mira da disciplina e das restrições gestuais próprias dos dogmas cristãos; o “pecado original” *versus* o “anticorpo” da instituição cristã, que se interessava pelos homens em um primeiro plano, e em segundo plano pelas mulheres, mas quase sempre “desencarnados”, comentam Le Goff e Truong²² (2006).

Mauss, ao descrever as gestualidades, dá “voz” ao corpo, que, até então, se supunha mudo. Saímos da simples compreensão de um corpo natural para juntar os olhares de diversos campos do conhecimento, pois o corpo não é apenas um; são vários, em diferentes momentos históricos e concepções teóricas. A corporeidade é resultado das experiências construídas pelo

autóctone, Leenhardt questiona um ancião a este respeito. Este responde imediatamente: “O que vocês me trouxeram é o corpo”. Le Breton (2006: 27-28)

²¹ “Em 1934, diante da Sociedade de Psicologia, M. Mauss adianta uma noção destinada a prosperar: as técnicas do corpo. Gestos codificados em vista de uma eficácia prática ou simbólica. Trata-se de modalidades de ação, de seqüências de gestos, de sincronias musculares que se sucedem na busca de uma finalidade precisa. Evocando lembranças pessoais, Mauss lembra a variação de tipos de nado de uma geração a outra em nossas sociedades, e mais geralmente de uma cultura para a outra” Le Breton (2006: 39).

²² *Uma história do corpo na Idade Média*, obra do medievalista Jacques Le Goff e do jornalista Nicolas Truong, nos aproximou dos códigos, dos gestos e dos signos herdados pelo Ocidente Medieval.

ser humano. Então nos colocamos a questão: como o corpo se tornou o que é? As verdades sobre o corpo vão se deslocando na história. Foucault (1983)²³, que será discutido neste capítulo, trata dos “corpos dóceis”. O corpo dócil, segundo Sant’Anna, é

[...] dócil porque dada a ordem, ele obedece recriando, dando a este corpo uma mais-valia. [...], porque incorpora o olhar da ordem, da lei, algo externo ao indivíduo. A norma por sua vez é a interiorização da lei. A lei é externa ao indivíduo, não mexe com a vontade [...], a norma é interiorizada. [...]. Nesta passagem da lei para a norma aparece o medo, o prazer e depois o esquecimento, a automatização da norma²⁴.

Como o corpo se tornou dócil, flexível aos olhares do *panóptico*? Como este corpo interiorizou a disciplina que esquadrinhou o tempo e o espaço do corpo? A pergunta que Foucault lança para esta sociedade dos “corpos dóceis” é, segundo Sant’Anna, como estas pessoas burlam esta disciplina imposta?

Ao tratamos neste trabalho da população que segue os cultos do candomblé e é oprimida historicamente pela fé cristã e pela polícia durante décadas, procuramos trazer o corpo de uma cultura que resiste às adversidades, não só da justiça, mas também do poder da medicina, do olhar médico do século XIX. No Capítulo III, voltar-nos-emos para as análises da antropologia de Nina Rodrigues (1988) sobre a população que resiste aos mandos políticos, às leis religiosas e científicas, falaremos do povo que “ginga” de corpo fechado e purificado, incorporando não as normas, mas os deuses.

Quem faz mapa percebe, ao longo dos trajetos, as matizes sociais. Ao caminhar nos territórios de rituais dos candomblés e das *performances* no Candeal Pequeno de Brotas (Candeal Guetho Square) em Salvador (BA), localizamos o corpo do qual nos fala Serres em *Os cinco sentidos*. O corpo que

[...] se exercita, treina, quase por si mesmo, ama o movimento, espontaneamente, regozija-se de entrar em ação, salta, corre ou dança, só conhece a si mesmo, imediatamente e sem linguagem, na e pela sua impetuosidade, descobre sua existência no ardor muscular, quase nos limites da fadiga. (2001: 324)

²³ Michel Foucault parte do pressuposto que todos os nossos valores são criados historicamente.

²⁴ Anotações de aula a partir das reflexões desenvolvidas pela prof^a Denize Bernuzzi. Sant’Anna no curso de Corpo e Cultura do Departamento de Psicologia Clínica. PUCSP. 1º. Semestre de 2008.

Esta “fadiga” é comentada com frequência na fala dos entrevistados, quando descrevem que passam horas dançando nos rituais do candomblé ou nas *performances* observadas no Candyall Guetho Square (2003-04), quando a multidão de jovens salta e dança por horas, desafiando a sua resistência física. Nesse momento, as fronteiras entre o sagrado e o profano, que inicialmente marcaram o nosso trabalho de pesquisa, foram se diluindo, e os contornos tornaram-se quase imperceptíveis. Constatamos que os territórios da *performance* religiosa e popular se interconectam em frequência muitas vezes inaudível. O trânsito que se estabelece entre o que é produzido no campo do religioso e do popular é constante, uma via de mão dupla. Os territórios aparentemente separados são espaços contínuos que se realimentam e estão em conexão constante, e as pistas entre os universos culturais são múltiplas.

O corpo, centro de nosso interesse, segue uma prática nômade. Os devires humanos e divinos misturam-se, e, num constante movimento que lhes é próprio, reativam as formas de ser. Serres (2001: 337) acrescenta: “Não há nada no intelecto que não tenha estado primeiro nos sentidos: fica o sensível”.

Caminhamos também pelas bordas dos acontecimentos para capturar os sons, ouvir os relatos, registrar as imagens dos campos de investigação ou em meio às manifestações musicais das ruas. Os corpos pintados, adornados, que, ao som de atabaques reciclados, improvisavam seus movimentos, são os mesmos que aqui nomeamos de corpos misturados que andam em territórios múltiplos, com os “pés enraizados” nos terreiros sagrados, nos quais elaboram o repertório das festas populares, unem os fragmentos vivos de tradição, fazem destas suas matrizes, fonte de criação sonora, nas misturas dos ritmos afro-latinos com os sons afro-brasileiros; corpos em constante metamorfose, corpos que dançam e buscam incessantemente, no “ardor muscular”, as formas de reação do corpo.

Os corpos em metamorfoses, os corpos nomadizados também nos revelam como enfrentam os deslocamentos e mudanças sociais e culturais da comunidade Bauman (2003), comunidade Candeal Pequeno de Brotas e a organização em trabalhos sociais. Neste processo de desarticulação e rearticulação das comunidades, no trânsito entre o coletivo e o individual, temos no corpo o território em que se processam as interculturalidades, segundo Canclini (2005).

3.1.1. Indagações a respeito do corpo

Se você não conhece a resposta, discuta a pergunta.

(Geertz, *apud* Canclini, 2005)

As inquietações provocadas pela música improvisada pesquisada no Mestrado remeteram-nos a outras possibilidades e trajetórias. Ao nos debruçarmos sobre os estudos da mestiçagem cultural, observamos nos grupos de jazz (Moraes, 2000) novas dimensões que foram incluídas em nossa investigação. Um dos aspectos que se destacava como interesse era a prática de improvisação coletiva, baseada no diálogo de chamadas e respostas, que criava um território ritualístico e performático, no qual a expressão ultrapassava a possibilidade de uma explicação teórica.

Naquele momento, a dimensão complexa da *performance*, realizada pelos jazzistas e também apresentada pelos rituais tradicionais dos afro-americanos nos campos de trabalho, não era o ponto central dos nossos estudos, mas a agitação e o interesse no assunto não cessaram, e passamos a uma pesquisa que não se limitava às sonoridades, mas estendia-se para toda a *performance*.

A antropologia e a música impulsionaram-nos para esta caminhada. No interesse de realizar um trabalho comunicante no sentido de percorrer diversas áreas do conhecimento, como num ato antropofágico, optamos pela cartografia como metodologia, já que ela nos propicia, conforme discutimos, a elaboração de “uma pluralidade de pistas” a partir das “perguntas” e “narrativas”. Com a proposta de transitar entre os teóricos do corpo e as pesquisas da cultura de ascendência africana para os estudos das matrizes culturais brasileiras, elaboramos algumas investigações a respeito de grupos musicais que trouxessem uma *performance* possível para análise e a concretização deste trabalho. Porém não nos detivemos somente na cultura de afro-brasileiros, pois no decorrer do trabalho percebemos a necessidade de ampliação desta reflexão para outros grupos que participam das casas de candomblé de São Paulo e são nelas iniciados.

Ao dar prosseguimento à elaboração de cartografias, passamos a nos deslocar para Salvador (BA), a fim de desenvolver as primeiras pesquisas de campo. Montar uma cartografia foi o caminho escolhido, uma forma de coletar as informações no momento em que são apresentados os acontecimentos. Estas pesquisas possibilitaram as primeiras

indagações. Nesse percurso de contatos e estudos pudemos observar a prática do cotidiano e o contexto de festividades sagradas e profanas que compõem a rotina dessa cidade.

No vai-e-vem de gente que circula pelos labirintos do Pelourinho, lugar central de Salvador, encontramos inúmeras *performances*. Dessas observações destacamos um grupo de crianças que passava dançando, tocando, cantando. Algo muito próprio delas era a expressão de domínio sobre o corpo e a alegria contagiante; seus corpos saltavam e giravam com bastante leveza, os olhos brilhavam, os movimentos eram visivelmente conscientes. Era uma força de expressividade extremamente singular; os cantos e os toques dos tambores saíam muito naturalmente. Percebia-se um corpo “diferente” nessas práticas culturais.

Algumas questões passaram a nos acompanhar: o que possibilitava este corpo ser diferente, ser mais expressivo? Visualizávamos sempre um rito do corpo, “corpos de passagem” (Sant’Anna, 2001)²⁵, passagem de uma cultura, passagem do sagrado e não-sagrado. As questões multiplicavam-se. Como estas práticas incidem no corpo? Como desenvolver uma antropologia do corpo? E a escuta? E as imagens deste corpo? Percebemos que os corpos em movimento eram vários.

Diante de perguntas sem muitas respostas, adotamos o pensamento de Gueertz citado por Canclini (2005)²⁶: “Se você não conhece a resposta, discuta a pergunta”. Assumindo a orientação dada, seguimos com as investigações da pesquisa que nos possibilitaram

²⁵ Corpos de passagem: “Um corpo tornado passagem é, ele mesmo, tempo e espaço dilatados. O presente é substituído pela presença. A duração e o instante coexistem. Cada gesto expresso por este corpo tem pouca importância em si. O que conta é o que se passa entre os gestos, o que liga um gesto a outro e, ainda, um corpo a outro. [...] Quando o corpo é aberto e se transforma em passagem, a dissolução da distância entre consciência e inconsciência deixa de ser utopia ou sinônimo de redução de percepção. Porque não é a alma que se abre para acolher o sagrado e, em seguida, se recolhe para os confins da intimidade de cada um. A alma se abre para ser espalhada no corpo, tal como a espuma das ondas se dilata e se dispersa no mar. A alma deixa de ser uma espécie de submarino blindado navegando nas profundezas do corpo fluído do mar, sempre tentando partir ou chegar. Porque ela se desrealiza enquanto embarcação que não cessa de viajar pelas vias do corpos, este se transforma em passagem. Aqui a alma não é mais um elemento destacado do corpo feito relíquia. Deixou de ser submarino fechado para ser água e areia, mar de sensações, universo precioso de elos liberado do risco de naufragar. Pois o mar não naufraga. E também não precisa ser salvo. Necessita apenas marear” (Sant’Anna, 2001: 105-106).

²⁶ O autor introduz esta obra com uma questão que nos remeteu à realidade que encontramos no início e durante a nossa investigação de campo: “[...] como encaixar em algo que pareça real, tão real como um mapa, este feixe de comunicações distantes e incertezas cotidianas, atrações e desenraizamentos, que se nomeia como globalização. Setenta canais de televisão acessados a cabo, acordos de livre comércio que nossos presidentes assinam aqui e acolá, migrantes e turistas cada vez mais interculturais que chegam a esta cidade, milhões de argentinos, colombianos, equatorianos e mexicanos que agora vivem nos Estados Unidos ou na Europa, programas de informação, vírus *multilíngües* e publicidade não pedida que aparecem no computador: onde encontrar a teoria que organize as novas diversidades?” (2005:15).

acompanhar a diversidade dos acontecimentos e traçar mapas contemplando não só as misturas, mas também os deslocamentos e os desenraizamentos culturais.

E, entre as ladeiras, em uma das andanças, nos deparamos com um ritual religioso na Igreja de Santo Antônio de Catijeró, uma igreja católica com um público de fiéis. Coincidentemente, estavam festejando o dia do santo padroeiro, e o ritual era enriquecido com muita música. Ao entrarmos no templo, visualizamos, próximo do altar, um grupo de músicos e cantores que entoavam os hinos tradicionais católicos. Havia um diferencial, pois eles eram acompanhados com instrumentos de percussão – pandeiro, atabaque e agogô em ritmo de samba. O líder do grupo cantava uma frase do hinário e todos a respondiam entoando a melodia e com movimentos corporais. Esta passagem nos remete às práticas de improvisação de perguntas e respostas, muito comum nas canções de trabalho dos negros americanos (Moraes, 2000).

A cerimônia da “Lavagem da Igreja do Bonfim”, que também é um rito que congrega as inúmeras crenças do povo de Salvador, promove brechas para um estudo do corpo que se movimenta entre o sagrado e o profano. Parte das gestualidades tem como matriz a religiosidade dos candomblés, entre outras crenças que se agregam nesta festa religiosa.

O percurso de mais de oito quilômetros levou quase duas horas para chegar ao local previsto, em um dia muito quente, de quarenta graus ou mais. Conforme avançávamos a caminhada e nos distanciávamos da orla marítima, o calor tornava-se mais intenso e mais difícil a travessia. Esta procissão se diferenciava das tradicionais, pois era religiosa e também um meio de propaganda eleitoral: os cartazes dos candidatos acompanhavam o cortejo.

Essas imagens de inúmeras gestualidades retidas, quase paralisadas na mente, revertiam-se em outras questões sobre as práticas corporais. Quais as forças que atravessam o corpo no momento dessas práticas? Ao manifestar o seu fazer musical, o seu gestual, a sua cultura, como vimos, o garoto, que bem cedo já tem o referencial de seu meio social, imita as gingas do corpo dos capoeiristas que circulam por todos os cantos da cidade, nas festas de terreiro, nas praias. Nas praças, as gingas transformam-se em brincadeiras de crianças, que testam suas habilidades, superam-se nas piruetas, giram no ar e flutuam para retomar estrategicamente a postura ao tocar os pés no chão. Elas se utilizam do gingado para driblar os parceiros de jogo.

Diante desses enfoques, o que tínhamos de concreto continuava sendo as questões, vestígios das imagens. Como um observador que afeta e é afetado pelas investigações, tentávamos transformar as informações em algo mais visível. Entre o que está visível e o que é invisível, buscamos frestas para refletir sobre o corpo. Qual a importância das *performances*

na libertação e reatualização do corpo? O que buscam os dançarinos de rua? Assim como há o corpo que evoca os orixás, há o corpo afastado da prática religiosa, corpo que realiza uma *performance* cujas matrizes estão no religioso, mas que atua no interior da cultura popular. Percebemos esse processo nos primeiros contatos com as danças apresentadas no terreiro do Candeal Guetho Square, por exemplo. O que diferenciam esses dois corpos? Quais as possibilidades de um corpo nas *performances* dos rituais religiosos e *performances* da cultura popular das ruas de Salvador, especificamente no Candeal Guetho Square? Estas são as investigações com as quais nos envolveremos nesta tese. A indeterminação das topografias do corpo mostra-nos que escutá-lo exige um exercício constante dos sentidos, bem como o confronto do vivido com o teorizado pelos estudiosos e pesquisadores da corporeidade.

Uma outra questão também relevante para o nosso estudo refere-se à investigação sobre a religiosidade das tradições afro-descendentes, às quais nos vimos atrelados quando iniciamos a pesquisa a respeito das *performances* de Carlinhos Brown e o grupo musical Timbalada, que apresentam esteticamente a cultura residual dessas tradições.

Qual a importância de nos enveredarmos por uma investigação das tradições religiosas? O que estas investigações poderão nos trazer a respeito da corporeidade? Não nos parecia tão simples fazer esta conexão, e, em alguns momentos, apresentava-se extremamente complexa a discussão pela via da religiosidade. A certeza de que este era o caminho nos foi dada quando nos deparamos com as reflexões sobre o estudo das tradições religiosas elaboradas por Carvalho (2003)²⁷.

As reflexões a respeito das tradições do afro-descendente, realizadas pelo antropólogo José Jorge Carvalho, que atua na área da antropologia das populações afro-brasileiras com os temas de religião, etnomusicologia e cultura popular brasileira, foram importantes para o nosso trabalho, pois agregaram novas perspectivas na discussão a respeito das tradições de populações que vivem em comunidade.

Nas primeiras investidas de campo, voltamos-nos para as *performances* e tudo o que nela está contido, tendo como foco principal o corpo, pois este é o local privilegiado e eixo de contato do homem com o mundo. O corpo (pele) faz a mediação do mundo externo para seu universo interno.

Deslocamos-nos assim rumo às reflexões da antropologia e sociologia do corpo, primeiramente Marcel Mauss, nosso mapa inicial, matriz dos estudos voltados a corporeidade,

²⁷ “Uma razão importante que vejo para incorporar as tradições de *longue dureé* em nossas análises do panorama da cultura afro-americana contemporânea é que elas também comentam, a partir de seus horizontes simbólicos, político e estéticos próprios, as transformações e as novas experiências vividas pelos membros das sociedades que as mantêm vivas” (Carvalho, 2003: 104).

encontramos no percurso de leituras a discussão de David Le Breton, professor na Universidade de Estrasburgo II, um dos mais conhecidos autores da corporeidade. A leitura de sua obra *A sociologia do corpo* nos insere na condição corporal humana e com ela nos põe em contato com o que se constitui como um fenômeno sociocultural, um território do simbólico permeado por representações e imaginários.

A nossa existência é corporal, e é desse território que emanam as significações que fundamentam o existir humano individual e coletivo. Essas significações são apropriadas pelos membros de uma comunidade. A existência corporal humana implica a possibilidade de o homem se articular no tempo e no espaço, possibilita imitar, interiorizar, comunicar-se por meio dos gestos, das palavras, dos ritos que geram as transformações do ser e do seu meio.

Retomando Le Breton (2006), historicamente os estudos e reflexões da sociologia sobre o corpo nascem junto aos estudos das ciências sociais, quando esta ciência legitima-se na sociedade moderna. Le Breton localiza os estudos do corpo em etapas determinadas: a sociologia que ele denomina de “implícita” em uma primeira etapa, encontrada nas análises clássicas de Marx sobre a condição corporal do homem no trabalho. Neste caso, a situação corporal é relatada, mas não é conceituada. O autor ressalta também as investigações do corpo a partir das suas feições, da sua morfologia, na qual a ordem do mundo submete-se “à primazia do biológico”, o “homem não tem poder de ação contra essa natureza que o revela; a sua subjetividade só pode acrescentar pormenores sobre o conjunto” (Le Breton, 2006: 17).

Um segundo momento ou uma segunda etapa de investigação é a sociologia, denominada a sociologia em “pontilhado”, que trata de uma corporeidade socialmente construir. Nessa fase da sociologia, define Le Breton (2006), encontra Marcel Mauss como um dos principais marcos teóricos dos estudos do corpo; Robert Hertz, Norbert Elias e contribuições etnológicas que “descrevem os ritualismos e os imaginários sociais que contribuem para colocar a corporeidade em condições mais favoráveis dentro do pensamento sociológico”. No que se refere a Marcel Mauss, suas contribuições quanto à investigação a respeito do corpo podem ser localizadas nos textos: “A expressão obrigatória dos sentimentos” (1921), “O efeito físico da morte” (1926) e “As técnicas do corpo” (1936). Entre estes escritos, selecionamos “As técnicas do corpo” para contextualizar nossas primeiras reflexões sobre o presente trabalho.

“Antropologia e sociologia do corpo”, que veremos a seguir, aborda a importância de Mauss e o valor de uma etnografia que busca desbravar as “terras desconhecidas” e os “territórios não investigados”. O corpo investigado a partir de Mauss trouxe-nos uma primeira

referência para entender que as práticas, os costumes e as tradições de um povo estão diretamente ligados ao corpo.

3.2 Antropologia e sociologia do corpo

Uma das primeiras leituras para entender as questões da corporeidade partiu das reflexões de Marcel Mauss²⁸, o pensador francês que investigou o corpo e comprovou que o corpo não é apenas uma construção biológica, mas também uma construção social e cultural. Pesquisadores como Levi-Strauss²⁹, Le Goff e Truong (2006), entre outros, apontam para a sensibilidade de Mauss ao perceber a forma como as sociedades impõem o uso do corpo. Também conforme Mauss, damos importância aos escritos, aos documentos, às narrativas orais de um povo e, ao mesmo tempo, esquecemos-nos de inventariar o corpo. Montamos coleções de objetos variados, criados pela indústria humana, mas ignoramos as possibilidades de nossos corpos, tão variadas e universais, estando com eles tão próximos e acessíveis a nós. Conforme Le Goff e Truong (2006), continuamos a ignorá-lo, a esquecê-lo.

Como nossa proposta é fazer um movimento de “desconstrução” de um padrão do olhar relativo ao corpo, destacamos uma observação relevante no que se refere ao pesquisador e sua relação com a concepção filosófica fundante do pensamento da racionalidade. A citação abaixo é uma das suas falas em aula inaugural:

Na pátria de Descartes, estamos muito preocupados em começar pelos ‘objetos mais simples e mais fáceis de conhecer’, para não sentir todo o peso das pesquisas que recaem sobre os fenômenos elementares. Mas é aqui é que eu sou levado para o para o meu segundo ponto. Como observar os fatos? Quero lhes dizer que os fatos são interessantes porque “simples e fáceis de conhecer”. Mas é necessário provar a minha afirmação. Os fenômenos religiosos, que representam sociedades das quais estou a lhes falar, têm justamente a reputação de nem serem simples”, e nem fáceis de

²⁸ Marcel Mauss nasceu em 1872, em Épinal, cidade-sede do departamento de Vosges, às margens do rio Mosela, a quase quatrocentos quilômetros de Paris. Catorze anos antes, nessa mesma cidade, nascia Emile Durkheim, seu tio e sua maior influência na gestação de toda a sua carreira. Segundo Cazeneuve, foi Durkheim o guia e orientador de Mauss em sua formação de filósofo, iniciada na universidade de Bordeaux, onde o tio era professor de Pedagogia e Ciência Social entre 1887 e 1902. Antes de seus estudos universitários, Mauss fez o secundário no liceu de Épinal. Ao findar os estudos, em 1893, com licenciatura em Filosofia (*agrégation*), dedicou-se inicialmente à História das Religiões e ao pensamento hindu. Depois de realizar vários estágios em outras universidades estrangeiras, como Oxford, Breda e Leiden, tornou-se, em 1900, assistente de Foucher, diretor de estudos da História de Religiões da Índia, na Ecole Pratique des Hautes Etudes, para, dois anos depois, suceder Leon Marillier na cátedra de História das Religiões de Povos Não-Civilizados. Referências encontradas em Oliveira (1979: 9).

²⁹ Lévi-Strauss. Claude. Introdução à obra de Marcel Mauss. In Mauss, 2003.

conhecer. Vou lhes explicar primeiramente em que medida são simples. (...) Os fenômenos religiosos que observamos atualmente na Austrália, por exemplo, não são certamente nem simples e nem primitivos. As sociedades australianas ou americanas têm todas atrás de si uma longa história. Elas são tão velhas quanto as nossas, (...) (Oliveira, 1979: 10).

Alguns pontos apresentados por Oliveira (1979) revelam que Mauss interessava-se em esclarecer a importância dos dados etnográficos, que, até fins de século XIX, eram coletados com critérios diversos. Entendemos que nessa discussão era um padrão de olhar que estava em jogo. Os estudos desenvolvidos por Mauss sobre o corpo nos favoreceram pensar que as práticas, os costumes e as tradições de um povo estão diretamente ligados ao corpo, um corpo que tem as suas variações quando caminha, quando salta, quando dança; um corpo que desde a mais tenra idade imita o outro, imita a educação e as sociedades.

Com essas constatações, Mauss propõe assim a universalização do conhecimento das possibilidades do corpo humano. Propõe um inventário das práticas corporais. Tal empreendimento depara-se com as concepções da época, pois, no início do século XX, as teorias racistas formatavam o pensamento europeu. Os desafios éticos dessa empreitada contrariam aqueles que querem ver o homem como produto do seu corpo. O olhar predominante nesse período estava associado às características biológicas. A ordem do mundo, segundo Le Breton (2006), estava determinada pelas ordens biológicas e estas eram provadas a partir das aparências corporais. Trazendo esta reflexão para nosso território, acrescentamos que, no Brasil dos republicanos, as marcas das teorias racistas estavam presentes na conformação das nossas instituições, os estudos sobre as populações que constituíam o país passavam pelas discussões de uma análise morfológica, e não sociocultural.

Mauss enfatiza, em certo momento, que investigar o que nos é desconhecido é como desbravar terras, contêm as suas marcas (teóricas). Encontra-se na fronteira das ciências, “lá onde os professores devoram-se entre si” (Mauss, 2003: 401). Acrescenta, em tom de crítica, a forma como tratam o que não é conhecido, rotulam com o termo “diversos”, denominação esta que pouco esclarece. Partir do concreto para o abstrato é uma forma utilizada por longo tempo por pesquisadores.

Há sempre um momento, não estando ainda a ciência de certos fatos reduzida a conceitos, não estando esses fatos sequer agrupados organicamente, em que se planta sobre esta massa de fatos o marco da ignorância: “Diversos”. É aí que devemos penetrar. Temos certeza de que é aí que há verdades a descobrir [...]. (Mauss, 2003: 401)

Em suas análises, Mauss fala do corpo como uma ferramenta, um objeto técnico, refere-se a técnicas do corpo, a partir da maneira com que os homens servem-se de seus corpos. A palavra técnica é entendida por ele como um “ato tradicional eficaz” e o corpo, como um “instrumento natural do homem”. Portanto, essas técnicas que regem o corpo variam de acordo com as sociedades:

Eu digo as técnicas do corpo, porque se pode fazer a teoria da técnica do corpo a partir de um estudo, de uma exposição, de uma descrição pura e simples das técnicas do corpo. Entendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional sabem servir-se de seu corpo. Em todo caso, convém proceder do concreto ao abstrato, não inversamente. (Mauss, 2003: 401)

Encontramos nas reflexões elaboradas por Le Breton (2006) um parágrafo que nos esclarece que mesmo o corpo sendo denominado uma ferramenta com técnicas próprias e diversificadas em cada cultura, não é um objeto técnico. Por mais que estes gestos estejam tecnicamente trabalhados, o objeto corpo tem um valor próprio em seu contexto, e os gestos, uma verdade própria em cada movimento.

O estudo das técnicas do corpo é uma via proveitosa com a condição de esclarecer, para não cair num dualismo elementar, que mesmo sendo o corpo uma ferramenta, continua sendo o “fato homem” e depende então da dimensão simbólica. O corpo nunca é um simples objeto técnico (nem mesmo objeto técnico). Além disso, a utilização de certos segmentos corporais como ferramenta não torna o homem um instrumento. Os gestos que executa, até os mais elaborados tecnicamente, incluem significação e valor.

Na concepção de Le Goff e Truong (2006: 18-19), “as técnicas que comandam o corpo variam, sobretudo conforme as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios”. Segundo os autores, a partir da reflexão de Mauss conclui-se que o corpo é e contém história. Em *As noções de técnicas do corpo*, a reflexão de Mauss evidencia as “exigências” adotadas no interior das práticas sociais em sociedades diversificadas, pois ele historiciza a diversidade de gestualidades. A gestualidade é uma construção social e, nesta perspectiva, o corpo é o que sente e guarda as dimensões de todos os acontecimentos: o jeito de andar, a forma de escutar, as diferenças de marcha entre o soldado francês e o inglês, o trato das mães com as crianças ao nascer. Evidencia-se o despertar para a necessidade individual de práticas diferenciadas. A diversidade das práticas culturais dá ao observador elementos para distanciar-se de metodologias e correntes de pensamento que faz da condição social o produto direto do corpo.

Trata-se de submeter a primazia do biológico (mais ainda, de um imaginário biológico) as diferenças sociais e culturais, de naturalizar as diferenças de condição justificando-as por observações “científicas”: o peso do cérebro, o ângulo facial, a fisionomia, a frenologia, o índice cefálico [...]. (Le Breton, 2006: 17)

Na opinião de Le Goff e Truong (2006), Mauss faz das reflexões das técnicas do corpo a entrada para a análise do “homem total” por intermédio da história e do estudo das sociedades.

Na longa história da humanidade, o inventário e o desvendar dos usos do corpo eram de real importância. Mauss exemplifica estas passagens de significação e valores dados pelas sociedades. O autor tece algumas comparações entre as sociedades e as variações do corpo. Afirmar que cada sociedade tem seus costumes e destaca diferenças de práticas entre essas culturas, sob diversas perspectivas: idade, rendimento ou destreza e habilidade, práticas de caminhada, de salto, de nado, dos cuidados do corpo, o sexo. Da religião, como a ioga, às técnicas de sopro no taoísmo também merecem comentários de Le Breton (2006: 40):

Conforme o sexo: de fato, as definições sociais de homens e mulher implicam frequentemente um conjunto de gestos codificados de diferentes maneiras.

Conforme a idade: as técnicas próprias de obstetícia e aos gestos do nascimento; as técnicas da infância, da adolescência, da idade adulta (Mauss evoca principalmente as técnicas do sono, do repouso, da atividade – caminhada, corrida, dança salto, nado, subida, descida, movimentos de força); técnicas dos cuidados com o corpo (toalete, higiene); técnicas de consumo (comer, beber); técnicas de reprodução (Mauss introduz de fato a sexualidade nas técnicas do corpo e lembra a variabilidade de posições sexuais); os tratamentos do corpo (massagens). [...] Conforme o rendimento: Mauss pensa aqui na relação com a destreza, com a habilidade. [...] Conforme as formas de transmissão: através de quais modalidades e em que ritmo as novas gerações as adquirem?

Podemos exemplificar estas passagens de significação e valores dados pelas sociedades. Mauss nos relata algumas descobertas durante o período em que ficou internado em um hospital de Nova York. Fez observações sobre o andar das enfermeiras no qual identificava algo já conhecido. Para ele interessava o que daquele andar chamava a sua atenção. Percebeu que existia uma semelhança desse andar com o das francesas. Estas questões o levaram a concluir que existia uma influência indireta do cinema americano, uma vez que as francesas imitavam a cultura e o jeito de caminhar da mulher americana. Passa em seguida a analisar a imitação realizada por crianças em relação às atitudes dos adultos e o domínio da educação, destacando que esta tem um papel fundamental, sobrepondo-se à

imitação. Vemos que o processo civilizador da educação enfatizado nas observações de Mauss com relação ao corpo, apontava para as diferenças culturais.

Segundo Le Breton (2006: 40),

Mauss não desejava lançar um projeto de pesquisa preciso e exaustivo. Como um farol, lançava luz sobre a validade heurística de um conceito; evocando uma série de anotações pessoais, convidava os pesquisadores a exercer a imaginação sociológica sobre o sujeito.

A continuidade desses estudos aparece ainda na década de 1940 na figura de Norbert Elias, em *La civilisation des mœurs*; conforme Le Breton (2006: 21), um “ensaio clássico de sociologia histórica que atualiza a genealogia das atitudes externas do corpo, relembrando o caráter social de vários comportamentos desde os mais banais até os mais íntimos da vida cotidiana”. Este estudo fornece ao autor a matéria-prima que ele necessita para chegar ao âmago da moral e entender os ritos de interação. É para a sociedade da corte que o autor se volta e investiga suas regras de civilidade.

O conceito de civilização foi intensivamente trabalhado por Norbert Elias³⁰. O corpo como ator dos processos de restrição, impostos pelos costumes civilizatórios, também é receptor do mesmo processo. A interiorização de gestos e a omissão de sentimentos tornam os corpos contidos e moldados pelos movimentos controlados.

Segundo Elias (1994), o conceito de “civilização” refere-se a uma grande variedade de fatos: o nível da tecnologia, os tipos de maneiras, o desenvolvimento dos conhecimentos científicos, as idéias religiosas e os costumes. Pode se referir ao tipo de habitações ou à maneira como homens e mulheres vivem juntos, à forma de punição determinada pelo sistema judiciário ou ao modo como são preparados os alimentos.

O conceito de civilização conforme discussão tratada em *O processo civilizador* expressa “a consciência que o Ocidente tem de si mesmo”. O autor ainda acrescenta que civilização não tem o mesmo significado para nações diferentes: franceses e ingleses a

³⁰ “Uma descrição muito esclarecedora da diferença entre esta classe alemã e sua contrapartida francesa é também encontrada nas conversas de Goethe com Erkermann [...]. Na França, os membros da *intelligentsia* estão reunidos em um só lugar, são mantidos juntos em uma ‘boa sociedade’ mais ou menos unificada e central; na Alemanha, com suas numerosas e relativas pequenas capitais, não há essa ‘boa sociedade’ central e unificada. Neste caso, a *intelligentsia* está dispersa por todo o país. Na França, a conversa é um dos mais importantes meios de comunicação e, além disso, há séculos é uma arte; na Alemanha, o meio de comunicação mais importante é o livro, e é uma língua escrita e unificada, e não falada, que essa classe intelectual desenvolve. Na França, até os jovens vivem em um ambiente de rica e estimulante intelectualidade, mas o jovem membro da classe média alemã tem que subir a muito custo em relativa solidão e isolamento. Os mecanismos de progresso social são diferentes nos dois países” (Elias, 1994: 44-45).

concebem de uma forma; os alemães, de outra. Franceses e ingleses a resumem em orgulho que têm de suas nações, do progresso do Ocidente e da humanidade. Para os alemães, *Zivilisation* é um valor “de segunda classe”, e, a palavra que expressa o orgulho de suas realizações é *Kultur*.

“Formado em medicina, em filosofia e, sobretudo na sociologia de Max Weber na República de Weimar em plena revolução psicanalítica, Norbert Elias eleva as funções corporais ao nível de objeto histórico e sociológico. E não importam quais” (Le Goff e Truong, 2006: 21).

Para muitos pesquisadores, a seriedade nesses assuntos apresentava-se como futilidades. No entanto, Elias mostra em *O processo civilizador* a força das práticas corporais como cultura, em contraposição a um olhar que acreditava ser natural tal prática. Le Breton (2006: 21) assinala com a sua reflexão afirmando que

A sociedade da corte é o laboratório onde nascem e a partir da qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções e de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem e, sobretudo, no que diz respeito ao *externum corporis decorum*. A *civilidade pueril* (1530), de Erasmo, obra dedicada ao jovem príncipe de Borgonha e destinada ao ensino de *savoir-vivre* às crianças, cristaliza para diversas sociedades européias da época a noção fundadora de “civilidade”. As regras de civilidade vão, de fato, impor-se para as camadas sociais dominantes. Como se comportar em sociedade para não ser, ou parecer, um bruto. Pouco a pouco o corpo se apaga e a civilidade, em seguida, a civilização de costumes, passa a regular os movimentos mais íntimos e os mais ínfimos da corporeidade. [...] As sensibilidades modificam-se.

A moderna “cultura” da civilização dos corpos torna-os “iguais”, cria o “novo homem”, previsível nos movimentos e nos gestos; “na contramão de padronização do corpo, investimos em uma “des-construção”. Propomos evidenciar as sonoridades do corpo, despertar as gestualidades que não são audíveis. E, assim, como território visível e audível, a investigação que se segue registra que até então o que dominou este corpo foi o discurso que o Ocidente construiu de si mesmo nesses três últimos séculos.

Para falar dos sentidos, do audível, tomamos a discussão de Brumana³¹ e o mapeamento da heterogeneidade humana retomando Marcel Mauss. A partir de Brumana, em

³¹ “A independência do social é outra face de sua interdependência; implica que todos os fenômenos sociais são manifestações da vida do grupo como grupo. Mas essa interdependência forma um sistema orientado, isto é, os distintos fenômenos estruturam-se hierarquicamente, as diferentes instituições dependem entre si, e todas elas dependem da constituição do grupo. Desta maneira, as instituições são expressão da vida concreta dos homens entre si. [...] Falando em ‘expressão’, mergulhamos em cheio

Antropologia dos sentidos, encontramos sublinhada a proposta da sociologia durkheiminiana na busca de significados, enquanto aos olhos de Mauss o corpo apresentava-se culturalmente diversificado.

Para Mauss, trata-se de fazer falar aquilo que se supunha essencialmente mudo. O próprio corpo deixa de ser o ponto de determinação da natureza sobre a cultura: não resta nada de naturalidade em um corpo cujos mínimos movimentos são socialmente significativos, respondendo a códigos estabelecidos de forma minuciosa e, em grande parte, arbitrária. Por outro lado, Mauss busca estreitar até o limite mínimo o mapa da heterogeneidade humana. Adeus mentalidade pré-lógica; adeus homens não civilizados; adeus evolucionismo ufano.

No ensaio de Marcel Mauss foi possível dar “voz” ao corpo que até então se supunha mudo. A escuta, nos limites de sua época, favoreceu a ampliação e a compreensão de novos olhares sobre o mesmo. Saímos da explicação de um simples corpo físico, natural, para juntar olhares de diversos campos do conhecimento.

Na sequência dessas reflexões, mencionamos o audível, a escuta do corpo. Entendemos “escuta” como as manifestações sonoras e não-sonoras do “outro”. Assim, escutar é perceber as formas de ser do outro, como evidenciou Mauss. O conceito de escuta pode ser entendido conforme definição de Carlos Kater, no prefácio do livro de Santos (2002:11):

Pressupõe dar estado de existência às fontes sonoras, aos materiais, formas de ser e seus agenciamentos. Escutar na individualidade e na pluralidade, na melodia e no contexto, em si e no diálogo que cada um mantém insuspeitadamente e a todo instante com cada uma das partes de um suposto todo é atitude engajada e relacional.

no campo da significação. Para Mauss, a questão é entender a realidade social, do significativo, toda uma série de fenômenos até o momento não considerados como tais. Assim, as categorias do pensamento ou da religião agora não só são referentes dentro de um plano ideacional, mas remetem, na condição de sua matriz constitutiva, às condições sociais a que foram geradas. Os acontecimentos sociais não se esgotam em si mesmos, mas se referem a determinados princípios dos quais são a atualização. A tecnologia e a fisiologia não são fatos da natureza, mas complexos culturais que permitem entrever o ordenamento social que os subordina. Por outro lado, o que aparecia sem ordem ou dotado de ordenação alheia mostra-se agora como uma mensagem, uma cadeia sintagmática, rastrear suas regras de composição, sua sintaxe, determinar seu emissor e seu significado [...]. Não há fatos sociais mudos, em seu seio sempre fala uma representação coletiva: é uma opção, uma modalidade, como gosta de dizer Mauss [...]. A tecnologia não pode deixar de firmar um acordo com a natureza. Aqui começa a se esboçar um dos principais cortes de Mauss, não só em relação a Durkheim, mas também com a respeito as suas primeiras posições. Segundo a doutrina da primeira época de *L'Année...*, a religião era considerada a matriz de toda a representação coletiva e, portanto, da racionalidade. Para Mauss da maturidade, já não é mais assim. Tudo provém, é claro, da definição que Mauss dá de ‘razão’ [...] a razão não tem data de nascimento diferente da do homem: não há nada aqui que se assemelhe ao pensamento pré-lógico de Lévy-Bruhl. Toda sociedade implica trabalho, tecnologia, um certo grau de conhecimento objetivo” (Brumana, 1983: 19-21-22).

A escuta que desenvolvemos nas ruas de Salvador traz como informação a complexidade dessas práticas. Falamos de situações que coexistem, como o cantar, o gesto que dá vida ao corpo. O corpo não só está presente, mas emana presença por meio da voz que vibra no acústico do corpo. A música muitas vezes propicia este “estado de presença”, principalmente quando absorvemos a música com o corpo. Quando a música encontra passagem no corpo, os eventos contemporâneos e de multimídia, não só da cultura da oralidade, nos exigem esta prática. É um exercício da complexidade da escuta, da ordem do que é tecido junto, escutar com o corpo. Clarice Lispector (1998: 10-11) exemplifica em *Água viva* esta escuta:

Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstrato como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma. Não se compreende música: ouve-se. Ouve-me então com o teu corpo inteiro. [...] Vejo que nunca te disse como escuto música – apoio de leve à mão na eletrola e a mão vibra espalhando ondas pelo corpo todo: assim ouço a eletricidade da vibração substrato último no domínio da realidade, e o mundo treme nas minhas mãos.

Marcel Mauss deu voz ao corpo que se supunha mudo, escutou o corpo na sua singularidade ao descrever o repertório de gestos codificados que cada cultura expressa a partir de sua existência corporal. Evidenciou a pluralidade deste corpo que até o século XIX era explicado nos parâmetros das ciências da biologia, um olhar sobre o corpo que se apoiava no imaginário biológico. A expansão desta forma de entender o corpo abriu as portas para as regras de civilidade que foi se infiltrando na intimidade da sociedade e na intimidade de cada indivíduo, apagando a sua expressividade gestual singular e impondo as regras “civilizadas”. Essas regras que pouco a pouco se estabeleceram no seio da sociedade moderna vão limitando e restringindo a expressão corporal. Geradas no interior da Idade Média, tais regras “civilizadas” de ser e viver são uma das heranças recebidas pela modernidade. Adotadas e imitadas por muitas gerações, disseminam-se no corpo social.

Discutiremos, a seguir, o corpo na Idade Média, submetido a uma duplicidade de discursos e relegado ao esquecimento da história e dos historiadores. Estes últimos contavam as realizações e façanhas dos poderosos, mas em sua maioria sem corpo, desencarnados. Uma história escrita sob o ponto de vista dos vencedores foi, por longo tempo, uma história desprovida de suas vísceras, de suas desgraças e alegrias. Adotada a fórmula do esquecimento do corpo, a história deixou de olhar para os trabalhos de Norbert Elias a respeito das

civilizações e dos costumes, bem como para as pesquisas de Marc Bloch e Lucien Febvre a respeito das mentalidades do período medieval ou ainda para Michel Foucault e Jules Michelet. Conforme Le Goff e Truong (2006: 17), “foi só a partir de seu mergulho nas ciências sociais, contudo, que a história cedeu espaço às ‘aventuras do corpo’ nas quais Marc Bloch recomendava envolver-se”.

3.3. Corpo esquecido/duplo discurso

Quando falamos inicialmente do interesse em investigar o corpo que se apresentava “diferente”, tentávamos de alguma forma fazer uma comparação. O que torna “diferente” esses corpos de *performance* que investigamos? O que é revelado nesse momento? Revela-se nesse momento uma expressividade própria dos corpos que dançam e ritualizam seus dramas no seu cotidiano. O que os torna diferentes é o “corpo de presença”, conforme nos indica Le Breton (2006). Serres (2004: 15) anuncia: “O corpo em movimento federa os sentidos e os unifica no tempo e no espaço”. O corpo que observamos, seja nas *performances* do candomblé ou dos artistas populares das ruas de Salvador ou do Candeal Guetho Square, tem expressividade. O movimento vem primeiro, as gingas estão presentes nas brincadeiras de criança; privilegiam-se os cantos, os gestos, há a imitação e a ação do “corpo comunitário”. “O corpo comunitário implica uma vivência do corpo singular como não separado, não isolado das coisas e dos outros corpos” (Gil³², 1997: 58).

Em contrapartida, a gestualidade imposta à sociedade moderna é a expressão de um corpo que se esvaziou de presença e expressividade, eliminou a espontaneidade e adotou gestos padronizados, mecanizados, que deixaram os corpos rígidos, inexpressivos. Os movimentos de respostas do corpo em relação aos acontecimentos da vida são submetidos às normas, não às do corpo, mas às da civilidade. Em consequência dessa normatização social, os movimentos reais ficaram guardados, congelados nas entranhas dos tecidos que são comuns em todo o corpo.

³² O termo “corpo comunitário”, tratado na obra citada, interessa-nos, pois o autor explica que “Em cada comunidade primitiva o laço que une todos os membros fundamenta-se neste corpo comunitário: todos os outros fatores de coesão, as diferenças e as classificações que se erguem sobre a superfície social e que determinam, no interior da comunidade, oposição, aproximações, cruzamentos, trocas, divisões em grupos e subgrupos, assentam neste corpo primeiro. Aí se operam divisões muito profundas: as funções mais imediatas, mais vitais do homem – como a nutrição, a reprodução, as excreções, as percepções – canalizam e reproduzem o mesmo em que cada corpo individual, fragmento e momento de um corpo comunitário, compõe e analisa os seus ritmos, deixando-se atravessar pelos ritmos de todos os outros” (Gil, 1997: 56).

Este grande legado de mentalidades e costumes civilizados que restringem e limitam o corpo tem na Idade Média a sua matriz. Le Goff e Truong (2006) se estendem na reflexão desta idéia e justificam que muito dos nossos comportamentos foram concebidos nesse período. Acrescentam que apesar das mudanças acentuadas provocadas pelas duas revoluções – a do século XIX e a do XX –, no esporte e no domínio da sexualidade, a Idade Média tem como um dos aspectos predominantes que marcam esse período histórico o cristianismo.

O cristianismo como poder central da Idade Média e diferentemente de outras religiões monoteístas fundamenta-se na encarnação da divindade. O corpo do Menino Jesus, do Cristo, é inserido no sistema de crenças. O Natal é o marco desta encarnação. Corbin (2008: 59) revela-nos:

Os pavores, as ternuras e os tormentos da maternidade, o suor do sangue na presciência da agonia, os horrores do suplício: são todas emoções e sentimentos sentidos em maior ou menor grau pelos fiéis, de acordo com o grau de fé de seu fervor, mas que, de qualquer forma, se referem a existência carnal; são afetos distantes da concepção, quando muito, metafórica e conscientemente antropomórficas, do corpo de Deus do Antigo Testamento, que permanece como Deus do Islã, uma figura abstrata, encolerizada, justiceira ou misericordiosa. Além disso, aos olhos dos católicos, a Igreja forma o corpo místico de Cristo ressuscitado, que reúne os vivos e os mortos.

A história e a dinâmica da sociedade e da civilização medievais constituíram-se de tensões: “[...] entre Deus e o homem, entre homem e mulher, entre cidade e o campo, entre o alto e o baixo, entre a riqueza e a pobreza, entre a razão e a fé, entre a violência e a paz” (Le Goff e Truong, 2006: 11), mas como evidenciam os pesquisadores, a tensão maior foi, principalmente, entre o corpo e a alma. Essa tensão se dá no interior desse mesmo território, o corpo. A repressão ao corpo e o seu enaltecimento coloca-o em uma situação paradoxal. E, no limiar da Idade Média, o cristianismo reprime-o, como revela o pensamento do papa Gregório, o Grande (*apud* Le Goff e Truong, 2006: 35): “O corpo é a abominável roupa da alma”. Na seqüência, é simbolizado na sacralidade do corpo de Cristo. A ideologia do cristianismo institucionalizado tenta conter as práticas populares, mas estas camadas da população resistem, escapam pelas brechas da tensão entre Quaresma e Carnaval. A imagem abaixo é de autoria de Pieter Bruegel, quadro célebre de 1559 intitulado *O combate do Carnaval e da Quaresma*. Citado por Le Goff e Truong (2006: 35), ilustra a dualidade também existente neste acontecimento: “De um lado, o magro, do outro, o gordo. De um lado, o jejum e a abstinência, do outro, banquetes e gula”.



Imagem 9 - O combate entre o Carnaval e a Quaresma- Pieter Bruegel (1559)

Tentamos neste momento ressaltar que, por um lado, o poder institucional da Igreja cristã está de posse do controle dos corpos, conforme discutem longamente Le Goff e Truong (2006), mas convive com a oposição: a sociedade religiosa é atravessada por forças advindas da carnavalização. “Banquetes em oposição ao corpo flagelado, desregramento contra a ascese, as festas de Carnaval burlesco, com essas danças, as *caroles*, consideradas obscenas pelo clero, opõem-se à quaresma dos jejuns. A civilização do Ocidente medieval é, no nível do símbolo, o fruto da tensão entre Quaresma e Carnaval” (Le Goff e Truong, 2006: 60).

A cultura da comicidade é uma releitura do que é formal (formalidades). Sob as lentes do cômico, do escárnio da estrutura oficial, das estruturas hierárquicas, fechadas, dogmáticas, as instituições do período medieval são expostas nas suas burocracias. As personagens sociais, discriminadas na sociedade – como os deficientes, o bobo e os bufões (que viviam também na vida real), monstros, anões, o palhaço –, viram figuras centrais. A carnavalização, que durava dias, segurava as pessoas pelas ruas, seguida de procissões não-oficiais. Os festejos marcavam, nesse momento, pela diferença em relação aos cultos da Igreja e cerimônias do Estado, “uma diferença de princípio”. Toda a cerimônia era descolada da Igreja e do Estado, “deliberadamente não-oficial”. Bakhtin³³ (1993) fala de um “segundo mundo”, uma “segunda vida” que era vivida em tempos determinados, que possibilitava viver a dualidade da Idade Média e Renascentista.

³³ Mikhail Bakhtin (1895-1975) é um dos mais importantes teóricos da literatura contemporânea.

Nas festas oficiais, toda a hierarquia era demonstrada por meio dos símbolos de nobreza, os brasões de família, as indumentárias. O *status* era exposto conforme os signos e a posição social de cada um dos participantes. O popular demonstrava o “realismo grotesco” na sua relação com o uso do corpo, “corpo clássico” *versus* “corpo grotesco”.

O corpo grotesco, esta imagem de acordo com Bakhtin (1993), tem como premissa apresentar dois corpos em apenas um, uma figura física que sempre apresenta situações de gravidez, de concepção, de parto, uma fusão de corpos. O corpo materializa-se por intermédio de atos do cotidiano, como beber, comer, ritualidades no plano corporal. Um corpo “aberto”, incompleto, corpo “misturado ao mundo”, mundo animal, mundo das coisas. Na cultura medieval, as concepções de corpo passavam pelo realismo grotesco (séculos XII e XIII).

O corpo nos territórios do religioso e da cultura popular transita em dois mundos, o oficial e não-oficial. A diferença desses rituais no formato cômico e os cultos religiosos e cerimoniais do Estado estavam no fato de o Carnaval ser algo não-oficial, um segundo mundo, extra-realidade formal da Igreja e do Estado. O acontecimento participa da realidade cotidiana deste povo. Não existe um dogmatismo religioso e muito menos mítico. Os participantes vivem o Carnaval. Não há um palco de apresentações, as pessoas se envolvem, interagem, pois as leis que dominam nessas práticas são as da liberdade.

Incluindo o texto de Bakhtin (1993), transferimos essas impressões para a realidade brasileira e para o território que estamos analisando: a presença de espetáculo e festejos nas ruas. A mestiçagem estabelece-se entre práticas religiosas e não-religiosas. Assim é a mistura que se conforma nas terras de Salvador, uma mestiçagem entre o sagrado e o profano que origina outras práticas de sacralização (aqui entendemos a religiosidade do candomblé que escapa para as ruas, mas também do catolicismo que adota as *performances* do candomblé no interior de suas igrejas).

A disciplina que se estabeleceu no cristianismo medieval passa pelo cotidiano das pessoas da época. Na impossibilidade de cercar as práticas do povo, como vimos com o corpo grotesco, em que as pessoas transitam pelos dois mundos, o oficial e o não-oficial, a Igreja trata de codificar este corpo, criar regulamentos, infiltrar-se nas práticas corporais, na arte da culinária, das indumentárias, dos gestos, do amor, da beleza, da nudez. A Igreja cristã na Europa se infiltra em todos os campos que se referem ao corpo e à vida social. Vimos com Norbert Elias o processo civilizatório que tomou conta da sociedade moderna, movimentando-se na dualidade herdada das práticas medievais, da mulher que oscila entre a santa e a prostituta, Eva e Maria, a beleza profana e a sagrada.

Conforme observações dos autores citados, a dinâmica de oscilação presente nesse período histórico deve ao corpo o foco central que ocupa no contexto real e imaginário dessa gente. A convivência dessa dualidade gera um movimento dialético e dinâmico no seu cotidiano. Não é um movimento de oposições ou antagônico (Le Goff e Truong, 2006).

As três ordens que compõem a sociedade tripartite medieval, *oratores* (aqueles que rezam), *bellatores* (aqueles que combatem) e *laboratores* (aqueles que trabalham), são em parte definidas por sua relação com o corpo. Os corpos sadios dos padres que não devem ser nem mutilados nem estropeados; os corpos dos guerreiros, enobrecidos por suas proezas de guerra; os corpos dos trabalhadores, esgotados pela labuta. “As relações entre a alma e o corpo são, por sua vez, dialéticas, dinâmicas e não antagônicas.” (Le Goff e Truong, 2006: 35-36)

Na seqüência da leitura de Le Goff e Truong (2006), encontramos uma informação relevante para a nossa reflexão. Esclarecem os pesquisadores que a matriz dessa pretensa dualidade entre a alma e o corpo não é produto da Idade Média, mas sim de um período posterior:

[...] não é a Idade Média que separa a alma do corpo de maneira radical, mas, sim, a razão clássica do século XVII. Ao mesmo tempo pelas concepções de Platão, segundo a alma preexiste ao corpo – filosofia que irá alimentar o “desprezo pelo corpo”, dos ascetas cristãos, como Orígenes (c. 185-c. 252) –, mas ao mesmo tempo penetrada pelas teses de Aristóteles, segundo o qual “a alma é a forma do corpo”, a Idade Média concebe que “cada homem se compõe, assim, de um corpo, material, criado e mortal, e de uma alma, imaterial, criada e imortal”. Corpo e alma são indissociáveis. (p. 36)

“Ele é exterior (*foris*), ela é interior (*intus*), e se comunicam através de toda uma rede de influências e signos”, resume Jean-Claude Schmit (apud Le Goff e Truong, 2006: 36). Vetor dos vícios e do pecado original, o corpo também é o vetor da salvação: “o Verbo fez-se carne”, diz a Bíblia. Como o homem, Jesus sofreu. [...] Mas o que se convencionou chamar Idade Média foi de início, a época da grande renúncia do corpo” (Idem: 36).

Na concepção dos autores acima citados, o corpo na Idade Média “constitui uma das grandes lacunas da história, um grande esquecimento do historiador. A história tradicional era, de fato, desencarnada. Interessava-se pelos homens e, secundariamente, pelas mulheres. Mas quase sempre sem corpo” (Le Goff e Truong, 2006: 9).

O corpo na Idade Média é relegado a um *status* diferente daquele que tivera até então nas culturas gregas, “lugar de paradoxos”. Nesse período ele sai do circuito social, e na trama da grande renúncia a que é submetido está o corpo feminino, a mulher associada às práticas

demoníacas; “o corpo é considerado a prisão e o veneno da alma” (Le Goff e Truong, 2006: 37). Esse movimento de depreciação, de desprezo, esta renúncia ao corpo foram fomentados pelo “monaquismo”, que se refere ao modelo ideal de vida cristã, ao ascetismo, à vida de monge, solitária. O conteúdo que afeta o corpo nesta proposta cristã é “a renúncia ao prazer e a luta contra as tentações” (Le Goff e Truong, 2006: 37).

Esquecer o corpo era a proposta dessas práticas. Nesse período, desaparecem as termas, o esporte e também o teatro de influência grega e romana. O século XIII é o marco das grandes restrições que abrangem os calendários, o que inclui abstinências alimentares, conforme a reflexão de Le Goff e Truong (2006). Leigos, confrarias, penitentes organizam uma procissão expiatória; flagelos de corpos são realizados publicamente. Os costumes se alastram e os controles dessa ideologia atravessam o corpo e o tempo de cada um dos seguidores do cristianismo na Itália. A Igreja passa a controlar os gestos, adota um policiamento do espaço ao corpo e estrategicamente manipula o calendário intervindo também no tempo.

O pensamento dos ideólogos medievais, como Santo Agostinho, Jerônimo e Santo Tomás de Aquino, dão o impulso à depreciação corporal e sexual da Idade Média. O cristianismo é o “operador de grandes reviravoltas”, em conexão com as estruturas econômicas, mentais e sociais. Essa reviravolta elaborada pelo cristianismo é a grande “novidade do Ocidente”, “a transformação do pecado original em pecado sexual”, uma prática possível a partir de um pensamento simbólico. O controle dos corpos é assumido no século XII. Traçada por Santo Agostinho, esta ideologia será paga com altos tributos, principalmente pela mulher, subordinada a um pecado espiritual e corporal. Oito séculos separam Santo Agostinho de Santo Tomás de Aquino, que se afasta da ideologia agostiniana em parte, pois no que se refere à condição da mulher mantém as mesmas premissas, reforçada nesse momento pelas idéias aristotélicas que muito o influenciaram.

As estratégias criadas pela Igreja na tentativa de controlar o corpo não foram suficientes. Passam então a codificar, a criar regras que se infiltram no cotidiano das práticas sociais e privadas. Lentamente essas práticas serão assimiladas na Europa e passo a passo transformam-se em práticas de “civilizar o corpo”. A junção do cristianismo com a sociedade da corte institucionaliza as “boas maneiras”, pois a preocupação com a “distinção social” e a busca dos prazeres alimentares dos nobres e burgueses exige o refinamento, transforma o alimento em cultura e a cozinha em gastronomia. Essas práticas são detalhadas por Le Goff e Truong (2006).

As inscrições sociais institucionalizadas são absorvidas ao longo dos séculos, transformam-se em normas. Esses corpos inscritos pelas leis religiosas são também marcados pelas leis jurídicas. Na modernidade, o corpo social e individual submete-se às leis: em diversos ritos de passagem, o indivíduo está exposto às normas de sua comunidade. A lei que se inscreve sobre os corpos faz parte de um aparelho que articula as relações sociais. Os instrumentos utilizados por esses aparelhos de coerção são vários. Podemos localizá-los historicamente e servem para gravar “a força da lei” sobre aqueles que a infringem e servem também de modelo para o grupo social medieval. É uma amostragem do que acontece com quem ultrapassa as regras estabelecidas oficialmente pelo poder do rei que nesse momento é divino. Um exercício que se torna legítimo socialmente e permissível de aplicação é a maquinaria jurídica. “Essa maquinaria transforma os corpos individuais em corpo social. Ela faz esses corpos produzirem o texto de uma lei” (Certeau, 1994: 233-234)³⁴.

Uma outra maquinaria vem somar-se a essa: paralela à primeira, mas de tipo médico ou cirúrgico, e não mais jurídico, serve de “terapêutica” individual e não coletiva. O corpo que ela trata se distingue do grupo. Depois de ter sido durante muito tempo apenas um “membro” – braço, perna ou cabeça – da unidade social ou lugar de cruzamento de forças ou “espíritos” cósmicos, foi lentamente se destacando como uma totalidade com as suas enfermidades, seus equilíbrios, desvios e anormalidades *próprios*. Foi necessária uma longa história do século XV ao XVIII para que esse corpo individual fosse “isolado” da mesma maneira como se “isola” um corpo em química ou microfísica, para que então se tornasse a unidade básica de uma sociedade, após um tempo de transição em que aparecia como uma miniaturização da ordem política ou celeste – um “microcosmo”. Ocorre uma mudança dos postulados socioculturais quando a unidade de referência progressivamente deixa de ser o corpo social para tornar-se o individual.

³⁴ “O corte individualista e médico circunscreve um espaço ‘corporal’ *próprio* onde se deve poder analisar uma combinatória de elementos e as leis de seus intercâmbios. Dos séculos XVII ao XVIII, a idéia de uma física dos corpos em movimento neste corpo habita a medicina, antes que esse modelo científico seja substituído, no século XIX, pela referência termodinâmica e química. Sonho de uma mecânica de elementos distintos, cuja força é transmitida por pulsões, pressões, modificações de equilíbrios e manobras de todo tipo. O trabalho do corpo é uma complexa maquinaria de bombas, de tubos, de filtros, de alavancas, onde circulam licores e há órgãos que se correspondem. A identificação das peças e de seus jogos permite que sejam substituídos por elementos artificiais aqueles que se deterioram, ou apresentam algum defeito, e até construir corpos autômatos. O corpo se repara. Educa-se. Até mesmo se fabrica. A panóplia dos instrumentos ortopédicos e dos instrumentos para intervenção prolifera portanto, à medida que, daqui em diante, o homem se torna cada vez mais capaz de compor e reparar, cortar, substituir, tirar, acrescentar, corrigir ou endireitar. A rede desses instrumentos se complexifica e se estende. Até hoje está funcionando, apesar da passagem para uma medicina química e para modelos cibernéticos. Milhares de lâminas afiadas e sutis se ajustam às infinitas possibilidades que lhes oferece a mecanização do corpo.” (Certeau, 1994: 234)

A transformação do corpo social em corpo individual e a transposição do poder antes jurídico para o poder médico não deslocam o interesse de marcar o corpo em nome de uma lei. Há muitas formas que se inscrevem em nossos corpos e deixam marcas: a tatuagem tão comum na atualidade, a escarificação que se agrega aos ritos de sociedades com costumes tradicionais e a que nos interessa debater, que são os instrumentos de justiça, dos mais simples aos mais complexos. São tatuadas as forças impostas pela lei a determinadas sociedades; as leis que se inscrevem nos corpos são assimiladas, tornam-se normas do corpo e o modelam.

De volta ao nosso mapa de orientação do corpo nos estudos da etnologia e sociologia, retomamos Le Breton (2006), que, diante de algumas ambigüidades do corpo questiona: mas de que “corpo” se trata? Alonga-se em uma reflexão a respeito do nosso esquecimento com relação à realidade de um corpo que é encarnado. Não é possível falar de um corpo sem antes mencionar suas representações, imaginários sociais que o nomeiam, suas genealogias, seus limites e possibilidades que variam de uma sociedade para outra.

Distinguimos nesta análise o “corpo comunitário” ao qual nos remete Gil (1997) e que “implica uma vivência do corpo singular”, não separado dos outros corpos. A trama que liga os homens em sociedade tradicionais passa pelo corpo, território que é o elemento de ligação da energia coletiva. O corpo e o homem não estão dissociados; pelo contrário, estão misturados, e sua carne se mistura à natureza e ao cosmo. O corpo não é possível sem o outro; a existência de um depende da presença do outro.

Em cada comunidade primitiva o laço que une todos os membros fundamenta-se neste corpo comunitário: todos os outros factores de coesão, as diferenças e as classificações que se erguem sobre a superfície social e que determinam, no interior da comunidade, oposição, aproximações, cruzamentos, trocas, divisões em grupos e subgrupos, assentam neste corpo primeiro. Aí se operam divisões muito profundas: as funções mais imediatas, mais vitais do homem - como a nutrição, a reprodução, as excreções, as percepções - canalizam e reproduzem o mesmo em que cada corpo individual, fragmento e momento do corpo comunitário, compõe e analisa os seus ritmos, deixando-se atravessar pelos ritmos de todos os outros. Gil (1997: 56)

Nas sociedades do tipo individualista, como a que vivemos, os atores estão separados uns dos outros, a autonomia impera nas ações do cotidiano. A fronteira com o universo é o corpo, é a pele, fina película viva que nos separa do mundo e dos outros. Este isolamento do corpo nas sociedades ocidentais, “eco das primeiras dissecações e do desenvolvimento da filosofia mecanicista”, acrescenta Le Breton (2006: 31), chega junto à modernidade e aos primeiros métodos da sociologia.

A definição do corpo, preocupação constante em nosso trabalho, pautou-se mais nos questionamentos que propriamente em verdades estabelecidas. Cuidamos de encontrar as matrizes que nos conectam ao entendimento e intersecções que favorecem a condição humana. Seguimos as orientações de Le Breton (2006), que nos indicou o percurso das análises possíveis sobre o corpo, das “lógicas sociais e culturais, os imaginários sociais do corpo e o corpo no espelho social” (p. 77). Estes três momentos, intitulados campos de pesquisa, tratam de um mapeamento dos trabalhos sociológicos elaborados a respeito da corporeidade.

Nas “lógicas sócias e culturais” discutimos Marcel Mauss e Norbert Elias. Nessa discussão, retomamos a Idade Média e voltamos no tempo para localizar as matrizes do pensamento e suas influências no corpo moderno, no qual encontramos o imaginário que elaboramos para explicar as diferenças, tema que será tratado no Capítulo 2.

No momento, interessa-nos abordar “o corpo no espelho social”, que se refere à discussão do controle político da corporeidade. O tema remete-nos à discussão da ação política e o controle sobre o corpo, que, na década de 1970, era foco de discussão nas ciências sociais.

3.4. Corpo disciplinado e mercantilizado

O corpo aparece em debate na obra intitulada *Vigiar e punir: história da violência nas prisões*, em que Michel Foucault coloca em exposição o jogo de forças que atravessam o corpo nas instituições e o próprio corpo das instituições. No capítulo denominado “Corpos dóceis”, o filósofo aponta para a postura do guerreiro e para a fabricação dos corpos flexíveis. Ao descrever a postura dos soldados em diferentes períodos da história, o autor cria a possibilidade de comparação entre o corpo do soldado, perpassado pelos valores de um guerreiro, e de um soldado do século XVIII, formatado nos moldes dos *micropoderes* da instituição. O corpo normatiza as leis em diferentes momentos da história.

Essa comparação revela uma diferença entre o vigor e a submissão automática. Com relação ao soldado do século XVII, a imagem da vida do guerreiro, “a sua força e valentia” faziam desse corpo guerreiro uma “retórica da honra”. Seus pés, conforme descreve o autor, são “firmes, fortes e ágeis”, marcham na cadência dos tambores que são as referências da expressão e gravidade. Os ritmos dos tambores comandam o corpo do soldado; ele é movido pela cadência dos toques.

Ao longo de muitos processos, a “anatomia política” se estabelece e atua em múltiplas direções. Com este “dispositivo” – termo que desenvolveremos a seguir –, abrem-se possibilidades na fabricação do soldado que recebe um adestramento minucioso por meio de regras. Esculpido pelos sistemas disciplinares, o soldado do século XVIII passa a ter em seu corpo um território de investimento na “arte dos detalhes”. De forma cuidadosa, o exercício será utilizado ininterruptamente para se obter os resultados esperados para a dominação.

A genealogia do poder foi o caminho para a análise crítica que fez Foucault ao detalhar a formação do sujeito moderno. O território que se observa nessa discussão é o corpo, a fabricação de um corpo flexível, automatizado e útil. O corpo como “objeto e alvo de poder”, como se observa nas “micropolíticas” do cotidiano. É principalmente em *Vigiar e punir* que vemos caracterizada a genealogia a que se propôs: do suplício à punição, das estratégias disciplinares dos corpos dóceis ao olhar “panóptico”.

Propondo-se a realizar uma “ontologia histórica de nós mesmos”, Foucault destituiu o sujeito do lugar privilegiado de fundamento constituinte que ocupava na cultura ocidental, passando a problematizá-lo como objeto a ser constituído, acrescenta Rago (1995: 77).

Essas transformações acerca do sujeito em suas práticas do cotidiano promoveram interesses sobre o que fazemos de nós mesmos³⁵. Neste trabalho conectamos-nos à discussão em busca de novos caminhos e respostas a respeito do corpo. O encontro tratou da seguinte questão: “O que estamos fazendo de nossos corpos?”. O propósito das discussões desenvolvidas no foi construir, a partir dos teóricos citados anteriormente, ferramentas que permitissem pensar novas possibilidades e campos nos quais possamos problematizar sobre nós, nossas dificuldades ao transitar pela contemporaneidade.

Das reflexões resultantes desse Colóquio encontradas em *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*, tomamos a fala de Sant’Anna (2000) *Transformações do corpo, controle de si e uso dos prazeres* como caminho para discussão deste sujeito que transita pelas metrópoles, que convive corpo a corpo com os paradoxos do mundo contemporâneo. Voltamos a nossa atenção para o corpo de cada um de nós, que é o foco de análise da autora. Na visão da pesquisadora e com as bases teóricas fincadas em especial em Foucault, atualmente comenta que se exige do corpo novas configurações. Em sua opinião, a passagem de uma ordem “político-jurídica” para uma “tecnocientífica empresarial” transformou nossa relação com o corpo. Nessa nova configuração que a autora problematiza

³⁵ Colóquio Foucault-Deleuze, realizado sob a coordenação de Margareth Rago e Luiz B. Lacerda Orlandi. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas (IFCH/Unicamp), 2000.

está o uso dos prazeres. Marcando esta passagem, a década de 1970 é o momento em que a genética associa-se à informática e à massificação global do consumo e dos bens industrializados. Essa mistura é analisada em dois momentos pela autora: no primeiro, denominado por ela de “expansão externa”, e no segundo, “expansão interna”. O movimento de “expansão externa” é aquele em que acontece uma conexão com o mercado global, e o segundo, a “expansão interna”, é quando o indivíduo volta-se para o seu corpo e toma para si o controle dos seus níveis de prazer. Na “expansão externa”, o corpo, com suas singularidades, tende a desaparecer; na “expansão interna”, o corpo ganha uma importância exagerada porque são multiplicadas as exigências e as sensibilidades que cada indivíduo tem em relação a si mesmo. Temos então, por um lado, o diluir das singularidades do corpo para alimentar as necessidades de uma economia de mercado, enquanto, por outro lado, um aprimoramento tal que causa um isolamento do mundo, por exemplo, o *spa*.

A “forma homem”, criada no século XIX sob os olhares de cientistas, industriais e políticos, passa por uma transformação acelerada que pode desencadear duas atitudes opostas, segundo a autora, dois lados de uma mesma moeda: “salvar o que resta de humano ou descartar a humanidade em favor de uma nova via de evolução biológica” (Sant’Anna, 2002: 101). Como a sociedade vive sob uma ordem tecno-científica-empresarial, a autora apresenta oito ações sobre os corpos.

Estas oito grandes tendências suscitam a necessidade de relançar questões, na verdade, seculares: como fazer com que o uso dos prazeres fortaleça as potências de cada corpo e o afeto por si sem degradar as potências dos demais corpos ? Ou, ainda, como constituir coletivos destituídos do espírito de rebanho e, ao mesmo tempo, fortificar o afeto por si ? E como cuidar do próprio corpo sem fazer dele um exílio confortável, macio e perfumado, um templo no qual amigos e inimigos são dispensáveis ?. (Sant’Anna, 2002: 108)

A nova ordem na concepção da autora, “aprofunda a antiga necessidade de fazer do corpo um veículo capaz de passar pelo tempo e acessar muitos lugares, ao invés de fazer dele mesmo uma passagem” (Sant’Anna, 2002: 108). Olha-se o corpo como mercadoria, que “reivindica o estatuto das artes”. A juventude é dilatada por meio de inúmeras intervenções, num tempo curto de exposição, pois tem um prazo de validade; na sequência, vira apenas uma quimera. Na ordem “jurídico-política”, a sociedade precisa de corpos dóceis, flexíveis e humanos; busca a mais-valia da mão-de-obra, porém a nova ordem, segundo a pesquisadora, precisa do humano e não-humano, precisa da carne, das células, do sangue, dos órgãos, dos tecidos, na captura da carne e do espírito. O valor do requinte é substituído pelo da eficácia.

As palavras de ordem são os prazeres ilimitados. E são elaborados, segundo a autora, novas técnicas de conquistas do interior do corpo, possível de codificação, uma “endocolonização”.

A passagem de uma sociedade disciplinar para uma de controle tirou a disciplina que se fixava no interior das instituições, das famílias, dos colégios para o exterior, por meio do controle do trânsito, das pessoas nas ruas. Hoje, o corpo é filmado, é fotografado. As nossas digitais são registradas a cada tentativa de acesso a aeroportos, na compra de serviços aos quais nosso acesso é possível apenas com o toque dos dedos nas registradoras de digitais.

As redes tecidas na sociedade de controle utilizam como amarras os mecanismos do *marketing*. O *marketing* é o instrumento de controle social da atualidade, as redes de conexão, que liberam os corpos nos seus trânsitos de vida, ficando obscurecidos, invisíveis, enquanto as redes constituídas pelos poderes cedem à tecnociência empresarial, com mais eficácia e menos ética.

Na esteira desta discussão, conectamos com Carvalho (2003), que nos apresenta questões referentes à realidade da população que investigamos. O pesquisador direciona uma reflexão a partir do artigo intitulado “As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável”. Nesse estudo, analisa a realidade das culturas afro-americanas e as possíveis articulações históricas e atuais, as questões teóricas e políticas, entre outros aspectos. Os exemplos destacados nessa discussão esbarram na música, na dança e nos rituais sagrados, o que não impede, segundo o autor, de utilizar essa reflexão no campo do teatro, do cinema, da literatura e das artes plásticas. Destaca, ainda, a ideologia que permeava a década de 1990, que se reveste de uma afirmação “sedutora e simplista”. O discurso volta-se para uma idéia de grandes oportunidades para os países periféricos em processo de globalização. Esta afirmativa estimava que o momento seria uma excelente chance de realizações em diversos âmbitos da sociedade, desde os intercâmbios culturais aos materiais simbólicos. Em contrapartida, deveriam abrir suas economias, enxugar a máquina do Estado.

De acordo com Carvalho, a política de transferência de decisões culturais de alguns Estados para as empresas privadas, com o objetivo de redução de custos, é uma decisão que não visa a sociedade, e sim o capital. Em outras palavras, e afinando-se com a discussão anterior, o critério para validar o projeto de cultura é transformá-lo em uma mercadoria que gere o lucro, e não, como afirma o autor, “seu potencial de emancipação, resistência, reivindicação ou expressão de identidades discriminadas e fragmentadas” (Carvalho, 2003: 103). Acrescenta que o modelo neoliberal inserido no contexto da cultura ou a cultura quando capturada pelo sistema neoliberal tem como princípio “um vazio político, ideológico e histórico”.

A arte performativa africana foi inscrita, por meio de som e imagem, no centro da forma estética popular ocidental que veio, por mediação da indústria cultural, a caracterizar a juventude branca: o *rock-'n'-roll*. Associações entre *pop stars* ocidentais e artistas africanos foram estabelecidas e fixadas em símbolos de cooperação e amizade norte-sul, centro-periferia, brancos-negros.

É o momento em que a arte se dobra às exigências do mercado. Torna-se uma mercadoria vendável. O movimento de despolitização e descaracterização das práticas de tradição acelera na mesma velocidade em que se investe nas estratégias do mercado. Algumas passagens sobre esses mecanismos de mercado são exemplificadas por Carvalho (2003). Uma das figuras de destaque internacional é Paul Simon, que se conectou ao grupo Olodum. Segundo o autor, “provavelmente a canibalização de Simon, estes contatos com a cultura teve resultados mais drásticos para a cultura de afro-baianos que a influência de seu disco na luta contra o *apartheid* na África do Sul” (2003: 110).

3.5. *Performances* e o povo da voz

O que passa na poesia oral e, pela força das circunstâncias, permanece absolutamente estranho à poesia escrita, é isto: a voz, por onde a poesia transita, aceita, assume a servidão que constitui a existência do corpo, com tudo que esse corpo implica, suas fraquezas e suas forças. Estamos assim de volta à idéia de espaço: a voz expande o corpo, deslocando seus limites para muito além da sua epiderme; em contrapartida, o corpo a ancora no real vivido.
(Zumthor, 2005: 89)

Paul Zumthor, o autor nômade assim reconhecido pelos seus interlocutores, nasceu em Genebra em 1915, foi educado em Paris e por muito tempo lecionou na Holanda, finalizando sua carreira acadêmica no Canadá, mas a África e Brasil marcaram sua vida e suas obras.

A presença da voz é título de cinco entrevistas cedidas por Zumthor (2005) para uma rádio do Canadá. A respeito da audição de um canto africano extraído de *Musique et tradition du Congo*, seguido de um rock de Bill Halley, em seus comentários ele deixa explícito que a voz é um objeto central de muitas sociedades, é uma qualidade de poder, um conjunto de valores que funda uma cultura, e que esses valores se estendem às inúmeras outras artes. Quando compara o povo da voz, que são os povos da África profunda, com as canções de afro-americanos, incita-nos a pensar sobre a história da voz. A complexidade da voz, muitas vezes inalcançável pela ciência, diz por ela que é a própria presença.

Faz parte do nosso movimento de escuta, como poder central, a voz de inúmeras culturas, a voz também dos jeje-nagôs, entre outros. A partir dos ritos dos Ijexá, Queto, a canção que se desenvolve durante o ritual de candomblé é o mesmo que uma oração. A voz é tanto social quanto individual. No grupo social, a comunicação vocal tem como função externar os discursos, ser escutado garantindo a sua perpetuação, não um discurso científico, mas um discurso que perpassa o corpo.

Um dos aspectos importantes do trabalho de Zumthor (2000) é a interdisciplinaridade que permeia suas obras sobre a voz, a voz humana como foco central de investigação. Ao desenvolver suas pesquisas a respeito do tema, transitou por áreas de conhecimento como a etnologia, segundo ele, dentro de seus limites, posteriormente a acústica, a lingüística, ressaltando onde começou a história das tradições orais, a sociologia das culturas populares, as formas de comunicação interpessoal. Essa articulação interdisciplinar promoveu novas perspectivas.

A partir de um olhar interdisciplinar, ampliou os horizontes. Com os estudos da poesia medieval, deparou-se com a questão da “vocalidade”, adotou o termo em oposição à “oralidade”. Desenvolveu uma tarefa de “desalienação crítica” com relação às divisões que muitos medievalistas faziam no bojo da cultura.

Sua paixão pela voz humana, ou pelas vozes humanas, justifica-se pelas particularidades concretas que elas carregam. Essas vozes das quais se fala emanam de um corpo:

O que entender aqui por esta palavra, corpo? Despojado como ele está em minha frase, parece escapar, por demasiado puro e abstrato, [...] No entanto, é ele que eu sinto reagir, ao contato saboroso dos textos que amo; ele que vibra em mim, uma presença que chega à opressão. O corpo é o peso sentido na experiência que faço dos textos. Meu corpo é a materialização daquilo que me é próprio, realidade vivida e que determina minha relação com o mundo, [...] conjunto de tecidos e de órgãos, suporte da vida psíquica, sofrendo também as pressões do social, do institucional, [...] contração e descontração dos músculos; tensões e relaxamentos internos, sensações de vazio, de pleno, de turgescência, mas também um ardor ou sua queda, o sentimento de uma ameaça ou, ao contrário, de segurança íntima, abertura ou dobra afetiva, opacidade ou transparência, alegria ou pena providas de uma difusa representação de si próprio. (Zumthor, 2000: 28-29)

Este corpo que emana a voz é o corpo das *performances*, que “implica competência”, um “saber-fazer e saber-dizer no tempo e no espaço”. Tendo o corpo como território, inicia-se o processo de integração. A voz que emana do corpo aceita se submeter ao corpo; poesia –

processo. *Performance* é território de simbolização, de integração, de “multiplicidade de trocas semânticas”.

O autor nômade evoca lembranças da infância relacionadas a *performances* que o inspiraram em suas práticas e produções acadêmicas durante a sua vida (Zumthor, 2000). Nas suas idas e vindas pelos subúrbios onde habitavam seus pais e também região onde fazia o curso secundário, passava sempre pelas ruas de Faubourg, Montmartre e Saint-Denis freqüentadas pelos estudantes pobres. Esta região era animada por cantores que ele, segundo seus relatos, adorava ouvir:

Éramos quinze ou vinte troca-pernas em trupe ao redor de um cantor. Ouvia-se uma ária, melodia muito simples, para que na última copla pudéssemos retomá-la em coro. Havia o homem, o camelô, sua parlapatice, porque ele vendia as canções, apregoava e passava o chapéu; as folhas-volantes em bagunça num guarda-chuva emborcado na beira da calçada. Havia o grupo, o riso das meninas, sobretudo no fim da tarde, na hora em que as vendedoras saíam de suas lojas, a rua em volta, os barulhos do mundo e, por cima, o céu de Paris que, no começo do inverno, sob as nuvens de neve, se tornava violeta. Mais ou menos tudo isto fazia parte da canção. Era a canção. (Zumthor, 2000: 32-33)

O autor alonga-se na descrição sobre estas *performances* de rua colocando todos os aspectos que fazem parte da cena, do tom violeta do céu sob as nuvens de neve às sonoridades flutuantes, aos “cacos” de sons. Todos viram componentes de uma composição elaborada a partir de uma escuta. Era um jogo.

O estudo das *performances* para o nosso trabalho teve como uma das bases as reflexões de Zumthor. Foi a partir de sua definição de *performance*, juntamente com as cartografias realizadas em Salvador, que elaboramos a nossa trajetória. Partimos da idéia dada pelo autor que toma o termo da concepção anglo-saxônica:

[...] A performance se situa num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional: nesse contexto ela aparece como uma “emergência”, um fenômeno que sai desse contexto ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. Algo se criou, atingiu a plenitude e, por aí mesmo, ultrapassa o curso comum dos acontecimentos. [...] A performance e o conhecimento daquilo que se transmite estão ligados, naquilo que a natureza da performance afeta o que é conhecido. A performance de qualquer jeito, modifica o conhecimento. Ela não é simplesmente um meio de comunicação: comunicando ela marca. (Zumthor, 2000: 36-37)

Tentamos aqui abrir mais brechas para melhor compreender o conceito de *performance*. Quando o autor relembra suas passagens em Paris, pelas ruas onde encontrava os cantores, comenta que a interação com eles e suas melodias constituía-se em um jogo. O

que o havia atraído era o espetáculo, que era o que o retinha. Todos os aspectos da *performance* faziam parte dessa canção, desse jogo, uma “forma” que não era fixa e muito menos estável, “a forma se percebe em *performance*, mas a cada *performance* ela se transmuda” Zumthor (2000: 39).

Del Hylmes, citado por Zumthor (2000), apresenta uma definição mais explícita de *performance*:

Para Hyme, pode-se classificar segundo três tipos a atividade de um homem, no bojo de seu grupo cultura: *behavior*, comportamento, tudo que é produzido por uma ação qualquer; -depois *conduta*, que é o comportamento relativo às normas socioculturais, sejam elas aceitas ou rejeitadas; - enfim, *performance*, que é uma conduta na qual o sujeito assume aberta e funcionalmente a responsabilidade [...] (p.36-37)

A “reiterabilidade” da *performance* modifica o conhecimento, modifica e “marca”. “Performance é o único modo vivo de comunicação poética” (Zumthor, 2000: 39-40) ou modo “eficaz”, como acrescenta o autor. De volta às reflexões sobre as relações que a *performance* mantém com a voz e com a escrita, Zumthor aponta para aspectos da diversidade das culturas, das diferenças internas de cada população –“oralidades no plural”. Se informalmente *performance* se refere ao oral e ao gestual, isto reforça que ela está atrelada à idéia de presença de um corpo. O corpo é recriado a cada relação de uma *performance*. O autor relembra que a canção que recheou suas lembranças, nas ruas de Paris, cantada pelo ambulante, implicava uma interação de ritmos das melodias, dos gestos e da linguagem; as pulsações agiam em todos que estavam presentes, sem que eles suspeitassem que esta interação promovia o que Zumthor chama de “mistério primitivo sacral” (2000: 46).

Seguindo os aspectos apresentados pelo autor, temos que a *performance* se liga também ao espaço de teatralidade:

[...] a performance não é uma soma de propriedades de que se poderia fazer o inventário e dar a fórmula geral. Ela só pode ser apreendida por intermédio de suas manifestações específicas. Ela partilha nisso com a poesia (e sem dúvida poética) um traço definidor fundamental. (2000: 50)

O som produzido nas *performances* não se fixa em lugar algum, mas ocupa um espaço, e se muitas vezes não detectamos a sua fonte, ou esta nos parece vaga, a sua recepção se espraia e se difunde entre a multidão e cinde nossa audição. Retomando que a *performance* retém a idéia da presença de um corpo e da voz, questionamos: de onde vem a voz? A visão fornece uma presença, não o som. A visão distancia, a música toca, o ruído assedia. O inimigo pode interceptar o rádio, mas não pode entrar no semáforo.

3.6. Os sentidos do corpo – avançar tateando

A noite não anestesia a pele, ela exalta a sua finura. O corpo se eleva ao buscar o rumo em meio às trevas, ama as pequenas percepções, em graus baixos: apelos tênues, imperceptíveis matizes, eflúvios raros, prefere-os a tudo que estardalha. Aquele que vagueia no silêncio e na sombra ajuda o corpo encontrar exercícios caídos há milênios no esquecimento e no desuso. As próteses técnicas datam de um momento tão recente da história que nossos ossos humilhados se entusiasma quando voltam a desempenhar seu papel imemorial. Nossos tendões e músculo, nossa roupa cutânea cantam de alegria quando jogamos fora nossas pernas de pau, lâmpadas ou automóveis, muletas sensoriais ou motoras. Nossas técnicas geralmente custam uma ortopedia para um membro são, que ,tão logo substituído ou alongado, como diz a teoria, cai doente ou impotente. Conservemos o que nos engrandece e desprezemos o que nos diminui.

(Serres, 2001: 64)

A *performance* no conceito trabalhado anteriormente não nos remete a um inventário no qual podemos levantar uma forma-padrão do corpo. A *performance* não tem uma regra fixa, não pode ser repetida sem alteração; sua forma não mantém uma estabilidade. Esta prática só é entendida a partir de suas particularidades e no momento em que acontece.

Quando buscamos entender as *performances* dos rituais religiosos do candomblé e do Candeal Guetho Square, local de que mais nos aproximamos para a análise de nosso objeto – o corpo nas danças performáticas –, percebemos que são essas danças, imbuídas de uma complexidade de fluxos e produções de sentido, que lhe dão sustentação. Esta sustentação tem como base os sentidos que dão as formas não estáveis às *performances*. O que são estes sentidos? Volto-me para Michel Serres, que desenvolve uma reflexão nas obras *Os cinco sentidos* e *Variações do corpo*. Na primeira, discute a respeito dos corpos misturados, de uma cultura da mestiçagem que mistura os sentidos; na segunda, analisa as “admiráveis metamorfoses” que o corpo realiza, “corpo genial”. O autor relaciona a postura corporal com a do pré-humano quando escala uma montanha. Evidencia as metamorfoses possíveis em nossas ações, rompe com os limites de pensar o humano separado do animal. Acrescenta que “não existe nada no intelecto que primeiramente não estivesse nos sentidos” (2001: 66).

O corpo tem um conhecimento próprio,

[...] não recebe ajuda de qualquer memória externa, ele o faz por si só, copia e armazena os dados. Essa preciosidade encontra-se presente em todas as histórias das culturas nas quais não existe um trabalho mais difundido e mais preciso que o de copiar: os trabalhos dos pintores murais de Lascaux, dos escribas assírios, dos monges da Idade Média, de Jean Jacques que transcrevia a música. (Serres, 2004: 76)

Investigar o corpo é fazer emergir o que há de encoberto nesse território cujo invólucro é o tato, a pele, “matriz de todos os sentidos” (Montagu, 1998: 21). É nesse extenso tecido³⁶ de receptores sensoriais que podemos observar os mapas traçados durante e pela própria vida. O rosto é uma tela viva que expõe não só trajetos das alegrias e tristezas, mas sutilezas e tons das sensações que trafegam no corpo, os espantos, o grito. A pele é nossa fronteira com o mundo.

Avançar tateando, esta é mais uma das premissas para o ofício do cartógrafo, “tatear o território” por onde passa para construir os mapas, neste caso, o mapa dos sentidos. Rastreamos as sensações, pois elas nos guiam e nos defendem. Sobre a sensação, diz Serres: “sem ela morreríamos, corpos explodidos, decepados pelas forças físicas, pelo poder do social e pelas dores íntimas. Ela apresenta, como num ninho, uma vizinhança parede mole de espinhos duros e, em sua cavidade dura, gera o sentido doce. “Que sai da cavidade e voa” Serres (2001: 126).

O autor de *Os cinco sentidos* alinhava nesta obra as impressões e imagens que permeiam os sentidos do corpo. Descreve e ao mesmo tempo exala por todos os poros as sensações do seu corpo em um naufrágio, revive o evento sob a multiplicidade de percepções entre céu e o inferno.

A leitura da filosofia dos “corpos misturados” discutida na obra de Serres trouxe-nos uma reflexão sobre os sentidos, a chance de uma cultura “ideal”, “talvez a única esperança de um porvir quando a ciência nos tornou aptos a construir e destruir o mundo”, vários territórios das sensações, estimulando a fala, não por meio do princípio de inteligibilidade, mas dos sentidos.

³⁶ “A pele, como uma roupagem contínua e flexível, envolve-nos por completo. É o mais antigo e sensível de nossos órgãos, nosso primeiro meio de comunicação, nosso mais eficiente protetor. O corpo todo é recoberto pela pele. Até mesmo a córnea transparente de nossos olhos é recoberta por uma camada modificada de pele. A pele também se vira para dentro para revestir orifícios como a boca, as narinas e o canal anal. Na evolução dos sentidos, o tato foi, sem dúvida, o primeiro a surgir. O tato é a origem de nossos olhos, ouvido, nariz e boca. Foi o tato que, como sentido, veio a diferenciar-se dos demais, fato este que parece estar constatado no antigo adágio ‘matriz de todos os sentidos’. Embora possa variar de estrutural e funcionalmente com a idade, o tato permanece uma constante, o fundamento sobre o qual assentam-se todos os outros sentidos. Embora possa variar estrutural e funcionalmente com a idade, o tato permanece uma constante, o fundamento sobre o qual acentuam-se todos os outros sentidos. A pele é o mais extenso dos órgãos do sentido do nosso corpo e o sistema tátil é o primeiro sistema sensorial a tornar-se funcional em todas as espécies até o momento pesquisadas – humana, animal e aves. Talvez depois do cérebro, a pele seja o mais importante de todos os nossos sistemas de órgãos. O sentido mais intimamente associado à pele, o tato, é o primeiro a desenvolver no embrião humano.” (Montagu, 1998: 21-22).

A sensação, conforme Serres, “tem estatuto de música”. A música é “indeterminação”. Este conceito é registrado por Terra (2000: 37): “Em Cage³⁷, sua função é ampliar o próprio campo – o silêncio (um indeterminado puro) –, de modo a abranger a totalidade dos sons e ruídos”. É nesse momento que se rompe a fronteira da escuta. Rompe-se também com uma tradição secular, abrem-se os ouvidos e experimenta-se a diversidade sonora do mundo. Aproxima-se a arte da vida. Falamos de processo que não tem início nem fim. Assim é o corpo em movimento, é o corpo na dança, é o corpo nas *performances*.

Na montagem de uma reflexão sobre o corpo, encontramos em Mauss um desbravador de terras desconhecidas, estas terras que se situam nas fronteiras das ciências, conforme a citação apresentada no início deste capítulo. Fez um inventário dos usos do corpo em momentos históricos distintos, o corpo como resultado de uma construção social e de um discurso elaborado pelo Ocidente. Ao iluminar o corpo, evidenciou a diversidade cultural, o fato social total.

Um corpo audível foi traçado, é possível agora ouvi-lo, “tateá-lo com os olhos”. A voz torna-se presença sob a regência acústica do corpo. A escuta do corpo dá passagem às intensidades, os fluxos são inúmeros. Impossível classificá-los como fazemos com os ossos do corpo humano, as plantas e suas qualidades terapêuticas. A complexidade dos sentidos toma-nos toda a atenção, pois o corpo desenvolve inúmeras mediações. Enquanto emissor e receptor existe, nesse momento, uma invenção constante de fluxos. Diz Serres (2001: 324) que:

O corpo não se comporta, nem por sombra, como receptor passivo. Por mais que a filosofia o ofereça ao dado mundo, estabelecido ou deformado, mole e feio, recentemente tornado repugnante. Ele se exercita, treina, quase por si mesmo, ama o movimento, espontaneamente, regozija-se de entrar em ação, salta, corre imediatamente e sem linguagem, na e pela sua ou dança, só conhece a si mesmo, impetuosidade, descobre sua existência no ardor muscular, quase nos limites da fadiga.

A afirmação anunciada por Serres automaticamente nos remeteu às imagens do corpo descrito por Foucault (1983) e às interpretações realizadas por Le Goff e Truong (2006) a respeito do corpo na Idade Média e o corpo moderno. Os rituais das populações no período

³⁷ “Situação no contexto de um pensamento não dualista, John Cage concebe os sons de sua música como eventos em um campo de possibilidades, ao contrário da tradição européia, que produz sons musicais em pontos discretos desse campo: [...] ‘O campo de possibilidades de onde Cage parte para criar a música é o silêncio’ [...] o silêncio torna-se algo diferente – não o silêncio como tal, mas os sons, os sons do ambiente” (Cage, *apud* Terra, 2000: 41).

medieval implicavam práticas corporais de dança de louvor à terra. A Igreja cristã, ao trazer as cerimônias para dentro das igrejas, limita as atividades físicas e as cerimônias externas.

O corpo, ressalta Serres (2001), não é um “receptor passivo”. Portanto, até onde podemos restringir um corpo? Um exemplo muito próximo nosso é quando deixamos de ter atividades físicas e valorizamos mais a intelectual, quando delimitamos os tipos de movimentos repetitivos, como na vida moderna. Foucault (1983) exemplifica em “Corpos dóceis” as restrições corporais do soldado moderno em comparação ao guerreiro. O repertório de movimentos do guerreiro transforma-se em relação ao soldado moderno, mas o soldado moderno é flexível, molda-se às exigências da modernidade. O corpo, ressalta Serres, não é um “receptor passivo”. Portanto, como escapa às restrições? O que do corpo está submetido aos movimentos de restrição? Diante de tantas limitações impostas ao corpo, das leis religiosas que insidiam o corpo medieval, normatizando-o às técnicas de posturas do soldado dos exércitos modernos, das mecânicas leis jurídicas e médicas submetidas à “ordem biológica”, conceito que se opõe à discussão elaborada por Marx e Engels, Villermé e Buret (*apud* Le Breton, 2006: 16), quais são, na realidade, os efeitos nesse corpo? E quanto ao corpo dançarino, o que esta prática propicia? Novas etnografias precisam ser elaboradas contemplando estas questões. Para esta investigação, temos que nos equipar com todos os sentidos, rastrear outros territórios, outras paragens do conhecimento.

Seguimos então, primeiramente, rumo ao campo de profissionais que trabalham com técnicas corporais, para averiguar o que existe em suas experiências que se conectam com a afirmativa de Serres a respeito da não-passividade do corpo e também a respeito de trabalhos que enfatizam o corpo em movimento, no caso da dança.

Foi com base na afirmativa de Serres que iniciamos o diálogo com Vera Moreira, terapeuta que trabalha com *rolfing* (um sistema de educação corporal e manipulação física, chamado originalmente de “integração estrutural”) e exerce a profissão de enfermeira há mais de vinte anos. Primeiro, contextualizamos a obra do autor, em seguida apresentamos o objeto de nosso trabalho – o corpo nas *performances* religiosas e populares – e por fim apresentamos a afirmativa lançada por Serres³⁸.

³⁸ “O corpo não se comporta, nem por sombra, como receptor passivo. Por mais que a filosofia o ofereça ao dado mundo, estabelecido ou deformado, mole e feio, recentemente tornado repugnante. Ele se exercita, treina, quase por si mesmo, ama o movimento, espontaneamente, regozija-se de entrar em ação, salta, corre ou dança, só conhece a si mesmo, imediatamente e sem linguagem, na e pela sua impetuosidade, descobre sua existência no ardor muscular, quase nos limites da fadiga” (Serres, 2001: 324).

A entrevistada ouviu atentamente e iniciou sua fala confirmando a frase de Serres: “O corpo não é passivo; quando você olha para o outro e o outro te olha, sempre tem uma reação, se não externa, mas uma reação interna”. Acrescenta que “sempre que existe um contato, acontece um tipo de transformação, você tem o tato, tem o contato, forma o vínculo; se não o alimenta, ele acaba, começa e termina [...] quando nos deparamos com uma imagem, ela nos toca, as reações podem ser desconhecidas pelo receptor, mas o corpo reage”. Outro exemplo dado pela terapeuta do corpo: “A criança, por falta de possibilidades reais de vida, afogará durante anos os acontecimentos que a marcaram, mas sempre reage, e aí você tem as máscaras. As máscaras sociais”. “Frente a um luto, uma perda, a pessoa não consegue canalizar o sofrimento. Em nossa sociedade, que ritual é feito para isto?”, pergunta a terapeuta, e em seguida reforça a idéia que o corpo não é passivo. “O organismo reage internamente, com dores físicas. [...] O indivíduo quando está com raiva e não grita, reprime as emoções, estas ficam congeladas, retidas, exteriormente nada se percebe”, completa a profissional.

Novamente apresentamos a citação de Serres (2001: 324) à dançarina, coreógrafa e terapeuta do movimento Marcela Moraes, que contribui para este trabalho com suas leituras e experiências no trato do corpo e da dança:

o corpo não se comporta, nem por sombra, como receptor passivo. [...] regozija-se de entrar em ação, salta, corre ou dança, só conhece a si mesmo, imediatamente e sem linguagem, na e pela sua impetuosidade, descobre sua existência no ardor muscular, quase nos limites da fadiga.

Com relação às reações do corpo, confirma: “No momento em que você nasce ou morre ou na hora que acorda ou vai dormir, você reage ao mundo externo. Apesar de estarmos acostumados e na maior parte do tempo não prestarmos atenção, as sensações acontecem o tempo inteiro, comunicamos-nos com o mundo externo o tempo todo. Ao ouvir um som, nos viramos para saber o que é ou jogamos a atenção mental para ‘escanear’ o que estamos ouvindo. O mesmo acontece com a luz, com a temperatura e os objetos que tocamos ou que nos tocam. Existe um termo na língua inglesa usado para explicar que a gente subestima os valores de informações sensoriais: *We take it for granted*. Por dar mais valor para ao conteúdo mental, o conteúdo sensorial muitas vezes não é usado a nosso favor, fica no inconsciente. Nos rituais religiosos ou populares, o corpo chega quase aos ‘limites da fadiga’ seguindo o pensamento de Serres. Estas práticas propiciam esta condição ao corpo”.

Com relação à dança, Marcela Moraes acrescenta informações a respeito da obra *Dançar a vida*, de Garaudy (1980: 8), prefaciada por Maurice Béjart. Béjart, segundo a entrevistada, descreve os conteúdos da dança sagrada e da dança profana. Para ele, devemos procurar as origens da dança nessas duas realidades. Conferimos abaixo as explicações:

A dança é um rito: ritual sagrado, ritual social. Encontramos na dança essa dupla significação que está na origem de toda atividade humana. [...] Dança sagrada – o homem está diante do Incompreensível: angústia, medo, atração, mistério. As palavras de nada servem. Para dar a isso nomes como Deuses, Absoluto, Natureza, Acaso?...O que é preciso é entrar em contato. O que o homem busca, para além da compreensão, é a comunicação. A dança nasce dessa necessidade de dizer o indizível, de conhecer o desconhecido, de estar em relação com o outro. [...] Dança profana – O homem fez parte de um dado grupo étnico, social, cultural. E tem necessidade de se sentir fazendo parte integralmente deste grupo: de estar em relação com os outros. Muito mais do que as leis, os costumes, o traje e a linguagem é o gesto que vai dar existência a essa união. As mãos se juntam, o ritmo une as respirações, a dança folclórica nasce, com seu *leitmotiv* universal: a ronda, a farândola...[...]

A entrevistada nos dá a referência da citação acima e acrescenta um comentário importante a respeito do termo *dança*, seguindo as definições de Garaudy (1980: 13-14):

[...] a dança é um modo de existir [...] não apenas jogo, mas celebração, participação e não espetáculo, a dança está presa à magia e à religião, ao trabalho e à festa, ao amor e à morte. [...] A própria palavra em todas as línguas européias – *danza*, *dance*, *tanz* –, deriva da raiz *tan* que, em sânscrito, significa “tensão”. Dançar é vivenciar e exprimir, com o máximo de intensidade, a relação do homem com a natureza, com a sociedade, com o futuro e com seus deuses. Dançar é, antes de tudo, estabelecer uma relação ativa entre o homem e a natureza, é participar do movimento cósmico e do domínio sobre ele.

Ao associarmos estas definições ao nosso objeto de estudo, que é o corpo nas *performances* populares e religiosas, entendemos que a afirmação do sujeito em sua comunidade se dá por meio dessas *performances*, que é a um só tempo arte, movimento, conhecimento, religião. O sagrado que se instala nos rituais religiosos é uma forma de troca de saberes. “A dança não é apenas expressão e celebração da continuidade orgânica entre o homem e natureza. É também realização da comunidade viva dos homens” (Garaudy, 1980: 17).

A dança nasce da gestualidade do cotidiano, do trabalho do homem. Desde a gênese das sociedades, o homem se afirma como parte de uma comunidade que o transcende por

meio das danças e cantos. Vários são os registros que confirmam a realização da comunidade dos homens em função dessas práticas. Garaudy (1980: 19) nos coloca alguns exemplos:

[...] esse momento ascendente do homem não se registrou apenas uma vez na origem das grandes civilizações, com a paixão de Osíris ou de Dioniso, com a dança de Shiva. Ele nasce da experiência incessante do trabalho dos homens: em cada organização coletiva do trabalho, a comunidade se realiza, e se realiza de maneira rítmica. Durante séculos, todas as vezes que, cadencialmente, marinheiros içavam a vela ou davam voltas cabrestantes, que barqueiros sirgavam suas barcas ao longo dos rios, que ferreiros malhavam, no mesmo ritmo, o mesmo ferro, a força do grupo, uma vez coordenada e ritmada, mostrava-se superior à soma das forças individuais dos participantes. O homem adquire assim um novo poder e toma consciência dessa transcendência da comunidade com relação aos indivíduos. Este poder e essa transcendência estão ligados ao ritmo dos gestos e à comunhão que esse ritmo permite concretizar. A dança opera essa metamorfose: transformando os ritmos da natureza e os ritmos biológicos em ritmos voluntários, ela humaniza a natureza e dá poder para dominá-la.[...]

Como não crer nos rituais religiosos que seguem os ritmos das cadências de tambores ancestrais? Nas danças que têm como objetivo transformar, evocar a cura? Nas *performances* de dançarinos de rua que, imbuídos pela alegria provocada pelas cadências rítmicas, agregam, por onde passam, o povo em procissão. “A dança torna o deus presente e o homem potente”, confirma Garaudy (1980: 20).

Rastreando ainda a fala de Garaudy (1980: 20), acrescentamos que a dança exprime a “coesão”. “Para um africano, o que um homem dança é sua tribo, seus costumes, sua religião, os grandes ritmos humanos de sua comunidade.”³⁹

Nas *performances* religiosas que encontramos em nossas pesquisas, verificamos esta coesão. O corpo comunitário do qual nos fala José Gil (1997) é o laço que une as pessoas.

Na modernidade, relatada nos ensaios de Walter Benjamin (1989: 36), autor de *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*, encontramos na voz de Simmel uma referência com relação à predominância da visão neste contexto:

Quem vê sem ouvir fica muito mais inquieto do que quem ouve sem ver. Eis algo característico da sociologia da cidade grande. As relações recíprocas dos seres humanos nas cidades se distinguem por uma notória preponderância da atividade visual sobre a auditiva.

³⁹ Anotações das aulas de Etnomusicologia ministradas por Kasadi Wa Mukuna, autor do livro *Contribuição bantu na música popular brasileira: perspectivas etno-musicológicas*. Centro de Estudos Culturais Africanos e da Diáspora. PUCSP, 1º semestre de 2008.

Na sequência do texto, desenvolve uma explicação para tal atitude. Olhar um ao outro, sem muitas vezes trocar palavras, é algo estranho, não acolhedor:

[...] antes do desenvolvimento dos ônibus, dos trens e dos bondes do séc. XIX, as pessoas não conheciam a situação de terem de se olhar reciprocamente por minutos, ou mesmo por horas a fio, sem dirigir a palavra umas às outras.

Conferimos também em Serres a reflexão que desenvolve a respeito da predominância da visão a despeito de outros sentidos do corpo:

Muitas filosofias referem-se à vista; poucas ao ouvido; menos crédito se dá ao tato e ao odor. A abstração recorta o corpo que sente, suprime o gosto, o olfato e o tato, conserva apenas a vista e o ouvido, intuição e entendimento. Abstrair significa menos sair do corpo do que o partir em pedaços: a análise. (2001: 20-21)

Mesmo que muitas filosofias mantenham um entendimento do corpo aos pedaços, o corpo sempre reage, independentemente da ação. Diante do grito primal, busca-se o prazer. O primeiro prazer, segundo Serres (2001: 324), é respirar, esta respiração domina a batida do coração. Depois da respiração, vem o “salto” e, em seguida, a “corrida”, “soma do fôlego e do salto”, todos os ofícios que passam pelo canto, pela voz. “Um corpo jamais nasceu antes de ter dançado” (Serres, 2001: 331). Nas danças religiosas e populares, presenciamos movimentos que contam uma história, a dos cultos religiosos e as suas matrizes seculares.

O exercício do sagrado, nos terreiros de candomblé, propicia ao iniciado metamorfosear-se durante a dança, transformar-se em um outro. Faz deste corpo possuído a morada dos deuses, relembrando as inúmeras possibilidades plásticas da carne. Estas sociedades de tradições seculares vêem no corpo humano possibilidades múltiplas de movimento. Das satisfações básicas do corpo citadas por Serres (2001), acrescentamos que “a sensação de equilíbrio sobre os pés se constrói como um refúgio ou habitat, se compõe como uma partitura musical” Serres (2004: 30).

O corpo é genial. Não sei por que não aprendi mais cedo a sua força criadora, por que não compreendi, quando mais jovem, que somente um corpo glorioso poderia ser real. Eu celebro esse porquê no crepúsculo de minha vida para que meus sucessores tenham conhecimento dele. O que você vai fazer na alta montanha na sua idade? Preparar minha escrita. Estudem, aprendam, certamente sempre restará alguma coisa, mas, sobretudo, treinem o corpo e confiem nele, pois ele se lembra de tudo, sem qualquer dificuldade ou impedimento. O que nos distingue das máquinas é

unicamente nossa carne divina; a inteligência humana se distingue da artificial apenas pelo corpo. (Serres, 2004: 17 - 18)

Nos primeiros mapas, quando ainda rastreávamos o território para justificar a escolha do objeto, não buscávamos informações, mas sim pistas. Ficávamos atentos aos acontecimentos que eram constantes, porém imprevisíveis. Nesta imprevisibilidade, os corpos da população que investigávamos traziam as matrizes da religiosidade jeje-nagô. Neste universo extremamente complexo, a dificuldade era entrar literalmente nos campos de pesquisa. Avançamos pelas bordas, trouxemos para o nosso trabalho os relatos de filhos-de-santo, que, na riqueza de suas experiências míticas, compuseram o que denominamos de sagrado. Traçaram uma cartografia que, passo a passo, foi modelando a realidade na qual vivem.

A idade das grandes viagens supõe uma dissolução da paisagem, o surgimento de imensos mapas, o obstinado desprezo, pela circunstância, o monoteísmo e a supremacia da vontade sobre a inteligência. Sábio, marinheiro, filósofo ou viajante ganham a cabeça linear e confundem-na com a razão. Bela conquista, grandes vitórias: a necessidade não-linear, inesperada, irreconhecível, de cem caras e mil contornos, cai no esquecimento com a inteligência correspondente e a paisagem antiga e politeísta. (Serres, 2001: 273)

A reflexão desenvolvida neste capítulo evidenciou a tradição do pensamento ocidental. O esquecimento com relação ao corpo, também uma tradição e uma prática das instituições religiosas e não-religiosas, se popularizou, tornando os corpos dóceis, flexíveis, que se reinventam e se defendem, buscam recursos para a sua sustentação, reagem a qualquer custo, pois o corpo sempre reage, contendo-se ou recriando-se. A possibilidade de deslocar-se para o universo dos mitos expande e abre novos territórios para o corpo. Apresentamos nas páginas anteriores um universo de narrativas que seguem não a lógica dos “tempos modernos”, mas do universo mágico, cujos ritos de iniciação promovem o pertencimento desses narradores a uma convivência diária com as divindades e em determinadas situações, esses narradores divinizam-se.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Os inúmeros portais que acessamos e nos quais fizemos a passagem nessa investigação nos levaram a conhecer a diversidade não só cultural, que já é uma marca do nosso povo brasileiro, mas nos propiciou ir mais além e nos infiltrarmos pelos labirintos das cosmogonias que se impõem na vida de corpo inteiro. Pierre Verger (2000) nos lembra que os praticantes dos cultos de tradição extraem das divindades um sentimento de orgulho e de uma fé real, reflexos de poder deixados pelos seres divinos. Quando estes seguidores se encontram em dificuldades, ritualizam seus santos e conseguem o apoio que necessitam no cotidiano. Com isso tomam conhecimento das possibilidades de seu corpo, assim como os caminhos para sua renovação e ampliação.

Um dos autores importantes que inserimos em nossa tese foi Hampatê Bã, fundamental nas suas longas narrativas das práticas africanas. Trouxemos para este trabalho a ancestralidade e a concepção de mundo apresentadas pelo autor, que constituem um testemunho ocular da sabedoria viva. Essa sabedoria tocada pelas mãos dos povos da diáspora africana transborda em fonte de criação, em cultura reciclada, a arte dos adornos, a arte de reciclar o que há de excesso de objetos de consumo da sociedade ocidentalizada, industrializada. Ficam explícitas nas reciclagens que faz Carlinhos Brown ao construir suas ferramentas sonoras e estéticas com o que encontra em seu território, assim como os *griots* que constroem seus instrumentos sonoros (cora é um exemplo) com o que encontram na vegetação e em seu hábitat.

Com as leituras e as aulas (Kasadi) a respeito da cultura africana fundamentamos as danças, que na África significa música, canto, dança. Estas não estão separadas; pelo contrário, são extensões umas das outras que a cada momento causam um efeito diferente. Não se repetem, não têm começo, meio, nem fim. Estão presentes nos olhares, nas falas que também são melodias que afinam os instrumentos sonoros. Do bater e forjar as formas do ferro, o ferreiro gesta a música. Ele não é um simples executor de tarefas; ele tem a sabedoria e a história de seu povo, é o contador de histórias do cotidiano, do conhecimento dos antepassados em tempo presente. Nessa cultura que é detalhadamente vivida, crianças, velhos e jovens arquitetam uma rede de transmissão de conhecimentos. Quem teve um ancestral contador de histórias sabe da importância desta conexão que contextualiza as formas de existir em um universo cheio de indagações como é a infância. As formas de viver apresentadas pelo autor das tradições orais (Hampatê Bã) mostram também o ofício de tecelão, o qual, no

movimento de seus pés que aciona as máquinas de tecer, cria as frequências de suas canções, ou seja, está conectado ao corpo durante o seu trabalho. Não fica fora do tempo de seu corpo, segue o ritmo sentido de dentro para fora.

Uma das imagens mais belas do documentário *O povo brasileiro*, de Darcy Ribeiro, é a cena da criança nas costas da mãe, quando ela, em seus afazeres domésticos (pilando os grãos), gesta os movimentos que embalam a criança. É muito comum cantar em conjunto com outras mulheres que também carregam seus filhos e trabalham simultaneamente. Essas crianças no tato direto com as mães recebem as informações do mundo externo, se este é seguro ou temido. Entram literalmente no ritmo da mãe e nessa simbiose gestam em seu interior o que é próprio do ser humano. Afetam-se e são afetadas. É uma rede de conexões que explica o que pode o corpo, quais são as suas intensidades. Como o exemplo da criação do tambor em que o homem, ao esticar o couro do animal para secar nos troncos das árvores, tira o som da pele. Essa pele é sonora e, quando percutida, ouve-se o lamento do animal na concepção do universo africano, razão pela qual segue percutindo e ritualizando a morte do animal compondo canções.

Não somente o trabalho de campo nos abre portais, mas as leituras desvelam também outras temporalidades. Voltamos para as explicações ocidentais a respeito dos paradigmas do homem. Morin, em *O paradigma perdido*, nos apresenta um caminho de compreensão para os enigmas da vida humana, da transformação, do duplo. A consciência da realidade nos abre dimensões mais complexas de compreensão do mundo. O encontro com o que é real, como o é a morte, suscita no *homo sapiens* uma necessidade de “transmortalidade”, um cruzamento de uma consciência “objetiva” com uma consciência “subjetiva”. O resultado é a criação dos ritos que auxiliam a assimilar o acontecimento traumático. Com os ritos, acionam-se os mitos por meio das magias. Esses atos, conforme menciona Morin (1973), provocam um fenômeno por ele denominado de “ressonância”. O corpo vibra diante dos sons, dos odores, das cores, das imagens e toma uma amplitude que marca a forma de ser do *homo sapiens*. Assim passamos a explicar essa condição de incertezas (*demens*) que predomina daí em diante na vida complexa do homem.

Uma das primeiras constatações a que chegamos quanto às possibilidades do corpo é que a cultura ocidentalizada faz divisões na arte que são inconcebíveis na cultura da oralidade. Essa segunda é sabida, porém pouco compreendida na sua profundidade. Esses ensinamentos seculares nos condicionaram o olhar. Por interesses econômicos revestidos de dogmas científicos e religiosos colonizaram e desritualizaram o nosso corpo. O efeito desses processos foi um distanciamento das “intensidades” Deleuze (1997), que são as conexões com as

emoções de alegria, de movimento, de falas cantadas, de gestos dançados, dos risos, de narrativas, de simbioses entre o animal e o homem, de imaginários no cruzamento com o real. Essas intensidades distanciadas do cotidiano humano resultam e restam ao homem em um repertório limitado e um trânsito pouco provável no universo mágico da “forma poética de comunicação” (Zumthor, 2000).

A ruptura provocada pela missão colonizadora, civilizadora e filosófica (com o pensamento cartesiano), além de separar e distanciar das intensidades, cria discursos, fruto de um olhar civilizador que é assimilado como verdade pelos colonizados. Tentamos nessa pesquisa dimensionar o tempo inteiro o que pode o corpo, pois esse conhecimento nos foi omitido em longos períodos históricos. O adestramento e a restrição da potência corporal em nossa cultura começam no berço, nas amarras, nos limites espaciais, na diferença entre crianças que vivem no berço e as que vivem no espaço livre, reverberando grandes impactos em seu corpo, nos seus enfrentamentos no mundo. As explorações das paisagens sonoras representam um ganho na formação do homem. A criança que cresceu na rua seguindo os sons e buscando suas origens viveu em meio às paisagens sonoras dos batuques, freqüentou a escola da oralidade. O cotidiano das crianças que vivem na “intensidade” fazem deste universo de brincadeiras um entremeado de ritmos, de danças e de cantos, de latas percutidas de invenções de outros corpos, nossa segunda constatação.

Na “ilha do espetáculo”, que já foi conhecida pelos moradores como “Ilha dos Sapos”, posteriormente “Ilha da Fantasia”, encontramos a história da diáspora africana que se estabeleceu no Brasil. O texto inicial do capítulo I apresenta nosso olhar primeiro. Víamos o ritual, era um visual que transbordava intensidades e projetava também as distâncias e os deslocamentos das origens, o ritual atualizado, indicador do real, mas também de um imaginário, uma trama de tempo e espaço. O mapa cartográfico sugerido por Martin-Barbero (2004) nos levou a essas intensidades. Das apropriações que o artista Carlinhos Brown realizou em sua comunidade pudemos visualizar as matrizes da oralidade que o inspiram e dão o suporte a sua arte e a seus empreendimentos. Associa a oralidade e a escrita.

Movimenta-se e ancora suas produções na cultura religiosa dos candomblés. Mesmo tendo sua formação em uma família protestante, o artista retomou a ancestralidade das tradições e justifica ser como Ogum, o que abre caminhos, o guerreiro. Associou-se ao momento de reafirmação cultural que ocorria em 1980 em Salvador e reavivou o que já existia nas suas matrizes culturais, oficializou-se na comunidade compondo músicas que divulgam sua gente e o legitimam junto ao grupo musical Timbalada como artista local e global. As matrizes da estética de Carlinhos Brown são recicladas nos universos com os quais

convive na cidade de Salvador. O artista inventa uma linguagem misturada, improvisada nas fontes latinas, americanas e de tradição religiosa do candomblé. Esta última consiste em uma das matrizes mais evidentes aos nossos olhos nessa cultura de inventar do artista.

Atravessar o universo religioso do candomblé foi um dos desafios que não estavam previstos em nossa proposta inicial. Hesitamos num primeiro momento, mas muitas das referências que víamos nas *performances* do artista nos remetiam a esses cultos. Avançamos para os primeiros rituais e assim verificamos um outro ponto que nos respondem quais as possibilidades do corpo, mesmo que submetido aos sincretismos, aos imperialismos e aos processos de colonização. A ancestralidade transparece lentamente, e com muita força evidencia-se o quanto da oralidade predomina nos terreiros de candomblé, mesmo frente a algumas mudanças que as comunidades refletem na atualidade. Porém em grande parte as práticas permanecem como estrutura de pensamento do universo africano e da diáspora africana. A integração do corpo é uma das primeiras ações que solicitam ao iniciado; o processo de sacralização também é a possibilidade de retomada do próprio corpo, de interação com o mundo sagrado e o abandono da matéria profanada. Com o corpo limpo, depois de várias rezas (orações cantadas para a integração do corpo), muitas cerimônias com ervas e afastamento do que é profano, a pessoa se prepara para enfrentar o mundo externo, para incorporar e festejar com o seu santo, dividindo seu corpo, seu espaço corporal, com o divino.

Os rituais, também compostos de músicas e ritmos, danças e cantos, são altamente potentes e atuam de forma direta no corpo de todos. O instrumento sonoro é uma extensão do corpo. O ogã e o alabê (corpos sonoros) estendem as intenções de sua música a todos os participantes que as sentem ressoar em seus corpos. A purificação é feita pelos sons e ritmos que atuam primeiro e diretamente nas musculaturas. O corpo é feito de movimentos mais ou menos acelerados. Em meio a essa paisagem, o corpo é capturado e fica pronto para receber o santo, incorpora, e então se desenvolvem as coreografias mais exuberantes.

Por intermédio das declarações dos entrevistados, lembramos que a dança vinha espontaneamente, e muitos narraram em seus depoimentos que fora do contexto religioso, das danças dos orixás, não se sentiam à vontade para dançar. O corpo a corpo com os rituais não recebe ajuda de memória externa. Segundo Serres (2004: 76), “ele o faz por si só”, “copia e armazena os dados”, “imita as coisas diretamente”. O autor afirma ainda que não precisamos repetir os gestos muitas vezes, pois os movimentos encadeados são incorporados nos músculos, nas articulações e nos ossos. Ficam espalhados e esquecidos na complexidade corporal. Uma forma é a imitação; a outra é a simulação que acorrenta o corpo a uma outra dimensão. O que nos interessa é demonstrar que a imitação em algum momento poderá tomar

um impulso para a invenção, não aprisionando os corpos. A invenção recria a dança, adapta os ritmos, agrega os ruídos, os sons, outras coreografias. Permite avançar e capturar outras paisagens corporais e novamente sacralizar.

O contexto vivido pelos povos da língua e etnia Nyungüe, na voz de uma de suas descendentes, enriqueceram a nossa pesquisa e simultaneamente confirmaram as possibilidades simbióticas do homem em relação a sua existência. Serres (2004) constata em seus exercícios de montanhismo as metamorfoses de seu corpo, utiliza-se de todos os sentidos para sobreviver, transcende sua condição e adota as possibilidades arcaicas de se equilibrar. Transita entre a condição humana e pré-humana, metamorfoses, universos em que todos os seres se comunicam, mas estão há tanto tempo esquecidos que reaparecem em formato de fábulas, como as crianças de Tête (Moçambique), que são memórias da própria entrevistada no seu cotidiano em comunidade.

A ritualização que se desenvolve nas culturas de tradição oral com relação ao corpo, práticas de purificação e sacralização, não são as mesmas das culturas que estão expostas mais diretamente aos processos civilizatórios. A construção do corpo moderno tratado por Le Breton (2006) rompe gradativamente com a conexão que se tinha do corpo com a natureza e o cosmo.

Retomando os dados históricos, encontramos momentos de desritualização do corpo. Pratt (1999) contribuiu para uma justificativa do que chamamos de corpo profanado, do quanto a concepção e práticas do corpo foram dessacralizadas no decorrer do domínio e da visão européia que surgia no exercício de um outro olhar, o científico. Mas anterior a esta missão tão propagada, Morin (1973: 15) nos relembra que “desde Descartes que pensamos contra a natureza, certos de que a nossa missão é dominá-la, subjugá-la, conquistá-la”. A profanação se estendeu a uma dimensão em que os homens “civilizados” esqueceram de seus corpos. O período de dominação da Igreja Católica foi marcante para o ritual de esquecimento do corpo, mas nada se compara aos controles que se fizeram presentes com a modernidade e a expansão do capitalismo, quando as culturas de tradição tinham que simular sua adesão aos cultos católicos e ficavam sob a mira da disciplina e dos dogmas religiosos.

Mas nas inúmeras buscas de territórios de investigação a respeito da profanação do corpo, nada foi tão violento como a modernidade, que com o propósito de classificar e quantificar os territórios de dominação, incluiu o humano e o colocou também como um produto a ser explorado, codificado. As novas estratégias de conquistas ficam cada vez mais elaboradas. O reencontro com o território que por muito tempo permaneceu mudo e esquecido aconteceu com um dos primeiros investigadores em fins do século XIX e início do XX no

campo da antropologia, citado e estudado na atualidade: Marcel Mauss. Ele acionou um campo de investigação comparando os gestos culturais, corpos que deixam a natureza como uma única explicação para sua existência e são percebidos pela distinção das classes e o nível de controle imposto aos corpos. De Mauss a Norbert Elias o corpo passa a ser lugar de história.

E assim o século XX evidencia mais e mais o corpo, os encontros com os territórios urbanos, as cidades, os olhares tornam-se mais freqüentes. A certeza do corpo é expressa na arte das imagens que o fragmentam e o apresentam em pedaços nas grandes telas de cinema, corpo suporte de arte. Com a Primeira Guerra Mundial o corpo vira experimento, lugar de intervenção. A floresta cartesiana, montada não na diversidade e menos nos sentidos, resultou em uma desritualização e em um caminho que avançou rumo à profanação do corpo sagrado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Zélia, Maria, *Plantas medicinais e ritualísticas*. Salvador: Edufa, 2000.

AMARAL, Rita, *Xirê!/: o modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2002.

ANTONACCI, Maria Antonieta. *Corpos sem fronteira*. Projeto História (PUCSP), São Paulo, v. 25, p. 145-180, 2002.

AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidade nagô*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2008. (Coleção Identidade Brasileira).

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução Iara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1993.

BASTIDE, Roger. *Brasil, terra e contrastes*. São Paulo, Rio de Janeiro: Difel, 1976.

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

_____. Sociologia. In: QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de Queiroz (Org.). Tradução. Ruy Rocha Cunha e Nilze. M. C. Vaz. São Paulo: Ática, 1983.

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Tradução Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

BENEDICT, Ruth. *O crisântemo e a espada*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

BENJAMIN, Walter. *Escavando e recordando*. In: *Obras escolhidas*. São Paulo: Brasiliense, 1987. v. II.

_____. *Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo*. In: *Obras Escolhidas vol.3*. São Paulo: Brasiliense. 1989.

BRUMANA, Fernando Giobellina. *Antropologia dos sentidos: introdução às idéias de Marcel Mauss*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. *Diferentes, desiguais e desconectados*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

_____. *Consumidores e cidadãos: conflitos multiculturais da globalização*. Tradução Maurício Santana Dias. 5. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2005.

CARVALHO, José Jorge. As culturas afro-americanas na Ibero-América: o negociável e o inegociável. In: CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas da Ibero-América: diagnósticos e propostas para o seu desenvolvimento*. Tradução Ana Venite Fuzato. São Paulo: Moderna, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: 1. Artes de fazer*. Tradução Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 1994.

_____. *A invenção do cotidiano: 2. Morar, cozinhar*. Tradução Ephraim Ferreira Alves e Lucia Endlich Orth. Petrópolis: Vozes, 1996.

CORBIN, Alan. *História do corpo 2. Da Revolução à Grande Guerra*. Revisão da tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

COELHO, Monaro Engelman Lílían. *As escutas em musicoterapia: a escuta como espaço de relação*. 2002. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2002.

COURTINE, Jean Jacques; CORBIN, Alan; VIGARELLO, Georges. *História do corpo. 3. As mutações do olhar. O século XX*. Revisão da tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis: Vozes, 2008.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. Tradução Roberto Machado e Luís Orlandi. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

_____. *Espinosa: filosofia prática*. São Paulo: Escuta, 2002.

_____. *Crítica e clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DESCARTES, René. *Discurso do método*; trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

DOWNING, John D. H. *Mídia radical: Rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. Colaboradores: Tâmara Villarreal Ford, Genève Gil, Laura Stein. Tradução Silvana Vieira. – São Paulo: Editora SENAC São Paulo, 2002.

DUVIGNAUD, Jean. *Festas e civilizações*. Tradução L.F. Raposo Fontenelle. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará; RJ: Tempo Brasileiro, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Lisboa: Edição Livros do Brasil, 1979.

ELIAS, Norbert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Zahar, 1994. v. 1.

FOUCAULT, Michel. *Vigiar e punir: história da violência na prisão*. Petrópolis: Vozes, 1983.

GARAUDY, Roger. *História da dança no Ocidente*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

_____. *Dançar a vida*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

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

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio D'água Editores, 1997.

GOLDBERG, Rose-Lee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. Tradução Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a)

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

GUERREIRO, Goli. *A trama dos tambores: a música afro-pop de Salvador*. São Paulo: Editora 34, 2000.

HAMPATÊ BÂ, A. A tradição viva. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

ISKANDER, Z. A Arqueologia da África e suas técnicas. Processos de datação. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

JEUDY, Henry-Pieerre. *O corpo como objeto de arte*. Tradução Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, Leroy. *O jazz e a sua influência na cultura americana*. São Paulo: Record, 1967.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo: uma conversa com Joseph Campbell*. Tradução Denise Maria Bolanho. São Paulo: Summus, 2001.

KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

LE BRETON, David. *Anthropologie du corps et modernité*. Paris: PUF, 2005. (Col. Quadrige).

_____. *A sociologia do corpo*. Petrópolis: Vozes, 2006.

LE GOFF, Jacques; TRUONG, Nicolas. *Uma história do corpo na Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.

LEITE, Dante Moreira. *O caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia*. 4. ed. São Paulo: Pioneira, 1983.

LÉVI-STRAUS, Claude. *Tristes trópicos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

LIMA, Ari. O fenômeno Timbalada: cultura musical afro-pop e juventude baiana negro-mestiça. In: SANSONE, Lívio S. Santos; TELES, Jocélio. *Ritmos em trânsito: sócio-antropologia da música baiana*. São Paulo: Dynamus, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *Água viva*. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. *Jóias de axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: A joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MACHADO, Roberto. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Graal, 1979.

MARTÍN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

_____. *O ofício de cartógrafo: travessias latino-americanas da comunicação na cultura*. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MAUSS, Marcel. *As noções de técnicas do corpo*. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MORAES, Bernadete Silveira. *Jazz: as matrizes da mestiçagem*. Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2000.

MORIN, Edgar. Uma cultura do lazer. In: _____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 1: Neurose. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997a.

_____. Os campos estéticos. In _____. *Cultura de massas no século XX: o espírito do tempo*. 1: Neurose. Tradução Maura Ribeiro Sardinha. 9. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997b.

_____. *Introdução ao pensamento complexo*. Lisboa: Instituto Piaget, Revista Aprendizagem/Desenvolvimento, 1991.

_____. *O paradigma perdido: a natureza humana*. Tradução Hermano Neves. 5ª. ed. Portugal: Publicações Europa América, LDA. (Editions du Seuil, 1973).

MOTANGU, Ashley. *Tocar: o significado humano da pele*. São Paulo: Summus, 1988.

OLIVEIRA, Rita de Cássia Alves. *Colonizadores do futuro: Cultura, Estado e o Departamento de Cultura do Município de São Paulo (1935-1938)*. 1995. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1995.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de (Org.). *Marcel Mauss: antropologia*. Tradução. Regina Lucia Moraes Morel, Denise Maldi Meireles e Ivone Toscano. São Paulo: Ática, 1979.

ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PEIXOTO, Fernanda Áreas. *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: Edusp/Fapesp, 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologias dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRATT, Mary Louise. *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Tradução Jéso Hernani Bonfim Gutierrez. Bauru: Edusc, 1999.

RAGO, Margareth. O efeito Foucault na historiografia brasileira. *Tempo Social*, São Paulo, 7 (1-2); 67-82, out. 1995.

REIS, Alcides Manuel dos. *Candomblé: a panela do segredo*. In: EUGÊNIO, Rodnei William (Org.). São Paulo: Mandarin, 2000.

RIBEIRO, Darcy. *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

RICOEUR, Paul. *Interpretação e ideologias*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Rev. e pref. Homero Pires. São Paulo: Nacional, 1988.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. Transformações do corpo, controle de si e uso dos prazeres. In: RAGO, Margareth; ORLANDI, Luiz B. Lacerda; VEIGA-NETO, Alfredo (Orgs.). *Imagens de Foucault e Deleuze: ressonâncias nietzschianas*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

_____. *Corpos de passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea*. São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

_____. Horizontes do corpo. In: BUENO, M. L.; CASTRO, Ana Lucia de. *Corpo, território da cultura*. São Paulo: Annablume, 2005.

SANTOS, F. C. *Por uma escuta nômade: a música dos sons da rua*. 1. ed. São Paulo: Educ/Fapesp, 2002.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. Trad. Marisa Trench Fonterrada – São Paulo: Editora Unesp, 2001.

SENNETT, Richard. *Carne e pedra: o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

SERRES, Michel. *Variações sobre o corpo*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

_____. *Os cinco sentidos: filosofia dos corpos misturados*. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

TERRA, Vera. *Acaso e aleatório na música: um estudo da indeterminação nas poéticas de Cage a Boulez*. São Paulo: Educ/Fapesp, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. *Pequena história da música popular brasileira*. São Paulo: Art Editora, 1991.

_____. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Ed. 34, 2008.

VAN GENNEP, A. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VANSINA, J. A tradição oral e sua metodologia. In: KI-ZERBO, J. (Coord.). *História geral da África: I. Metodologia e pré-história da África*. Tradução Beatriz Turquetti. São Paulo: Ática; Paris: Unesco, 1982.

VERGER, Pierre. *Fluxos e refluxos do tráfico de escravo entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos: dos séculos XVII a XIX*. São Paulo: Corrupio, 1987.

_____. *Notas sobre o culto aos orixás e vodun na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*. Tradução Carlos Eugênio Marcondes de Moura. São Paulo: Edusp, 2000.

VIRILIO, Paul. *O espaço crítico*. São Paulo: Editora 34, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

_____, Raymond. *Maxism and Literature*. Oxford University Press, New York, 1977.

WISNICK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história da música*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz: a “literatura” medieval*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, recepção, leitura*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Educ, 2000.

_____. *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Tradução Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

SITES CONSULTADOS:

APOLINÁRIO, Josinildes dos Santos. *Neologismos nas letras de música de Carlinhos Brown*. 2006 Disponível em: <http://www.cult.ufba.br/enecul2006/josenildes_apolinario_eneida_leal.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2008.

AYESKA, Paula Freitas *Música de rua de Salvador: preparando a cena para a axé-music*. 2005. <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>>. Acesso em: 6 dez. 2007.

_____. Paula Freitas *Carlinhos Brown: identidades, performances e práticas sociais de um “tropicalista globalizado”*. Disponível em: <<http://www.cult.ufba.br/enecul2005/AyeskaPaulafreitas.pdf>>. Acesso em: 6 jun 2007.

GERREIRO. Goli, *O drible do Candeal. O contexto sócio musical de uma comunidade afro-brasileira*. 2005 Disponível em:

<http://www.afroasia.ufba.br/pdf/afroasia33_pp207_248_Goli_semfoto.pdf>. Acesso em: 10 out. de 2007.

LIMA, Ari. *De ilha dos sapos a ilha da fantasia: reterritorialização e identidade negra*. 2001 Disponível em: <http://www.revistas.ufg.br/index.php/fchf/article/viewFile/527/463>. Acesso em fev. 2004.

VIANNA. Hermano. publicado no caderno Ilustrada, *Folha de S. Paulo*, 19/10/2005 http://www.overmundo.com.br/download_banco/texto-sobre-candombles-disco-apresentado-por-carlinhos-brown. Acesso em: 21 nov. 2008.

<http://www.terra.com.br/istoegente/81/entrevista/index.htm>

webpiaui.globo.com/afro/religiao.htm Acesso em: 23 abr. 2007.

<http://www.carnasite.com.br/v4/noticias/noticia.asp?CodNot=1104> Acesso em: 24 abr. 2007.

http://www.overmundo.com.br/_overblog/img/1171627220_pieterbrueghelcombateentreocarnavaleaquaresma1559.jpg. Acesso em: 29 jun. 2008.

DISCOGRAFIA:

Eletrônica

<<http://www2.uol.com.br/carlinhosbrown>>. Acesso em: 20 dez. 2007.

<http://www.pracatum.org.br>. Acesso em: 20 out. 2007.

<http://www.timbalada.com>. Acesso em: 17 nov. 2007.

IMAGENS

<http://www.terrabrasileira.net/folclore/regioes/6ritos/orixas/ogum.html>. Acesso em: 20 fev. 2009.

<http://i230.photobucket.com/albums/ee250/ibeji/Orixas-1.gif>. Acesso em: 21 fev. 2009.

<http://www.paubrasil.com/Imagens/Orixas/web14/7nana.jpg>. Acesso em: 22 fev. 2009.

http://br.geocities.com/caminhosdepiedra_cecpv/iansa.jpg. Acesso em: 15 fev 2009.

<http://dofonodelogum.sites.uol.com.br/exu.html>. Acesso em: 10 jan. 2009.

<http://www.rosanevolpatto.trd.br> Acesso em: 10 jan. 2009.

O combate entre o carnaval e a quaresma. <http://www.overmundo.com.br/overblog:a-festa-das-festas>. Acesso em: 16 fev. 2007

<http://www.taringa.net/posts/musica/2103767/Carlinhos-Brown---Candombles.html>. Acesso em: 21 jan. 2009.

ANEXOS

ANEXO 1 - Cronograma de etnografias e entrevistas

18/10/2008	Etnografia: cultura bantu Inzo La Tumbanzi – Rituais Bantu	Itapecerica da Serra – São Paulo
29/09/2008	Ms.Lílian Engelman Coelho	Musicoterapeuta, Mestre em Comunicação e Semiótica PUC/SP. 2000
17/09/2008	Marta Maciel	Iansã
08/07/2008	Valter Marcos Valente de Xangô	Membro da casa Oxumare Salvador – (BA)
08/07/2008	Tia Ana Laura	Membro da casa Oxumare Salvador – (BA)
05/07/2008	Etnografias: Casa Oxumare Vasco da Gama –Salvador (BA)	Salvador (BA)
04/07/2008	Centro de Estudos africanos e asiáticos (CEAO)	Salvador (BA)
02/07/2008	Festa de Independência da Bahia	Salvador (BA)
03/07/2008	Centro de Estudos Africanos e Asiáticos (CEAO)	Salvador (BA)
29/02/2008	Terapeuta corporal (Rolfing)	Vera Moreira
03/01/2008	Terapeuta corporal(Rolfing)	Vera Moraeira
08/02/2008	Marcela Moraes	Bacharel e Licenciada em dança-Unicamp-SP; coreógrafa; terapeuta do movimento
13/12/2007	Dr. Roberto do Nascimento Paiva Depoimento: A purificação do corpo no universo do candomblé	Doutor e Mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP, coordenador do curso de pós-graduação e professor adjunto Fizo/ Anhanguera Educacional
2007	Exposição Benin	Parque Ibirapuera – São Paulo Museu afro-brasileiro

2004; 2005; 2006; 2007	Museu afro-brasileiro biblioteca Pesquisa do acervo	Parque Ibirapuera – São Paulo
03/03/2007	Marcela Moraes	Bacharel e Licenciada em dança- Unicamp-SP; coreógrafa; terapeuta do movimento
14/11/2007	Gemauro Gonçalves	Oxaguián
13/11/2007	V Santana	Membro da Casa de Candomblé- Oxumare- Salvador (BA)
10/11/2007	V.Santana.	Membro da Casa de Candomblé- Oxumare- Salvador (BA)
13/10/2007	Wagner Nicoletti	Ogã de Ylê Axé Yemonjá
13/10/2007	José Fernandes	Ogã de Ylê Axé Yemonjá
17/01/2007	Leonilda Adelino Sanveca Muatiacale Relato a respeito da “Casa dos Espíritos”	Jornalista africana mestranda PUC/SP. Língua e etnia Nhungüê, Tête-Moçambique.
14/10/2006	Leonilda Adelino Sanveca Muatiacale, Relato da Comunidade e educação das crianças na etnia <i>Nhungüê</i>	Jornalista africana, mestranda PUC/SP, Língua e etnia <i>Nhungüê</i> , Tête-Moçambique.
1º semestre de 2006	Ritual de Candomblé Pai Toninho	Barra Funda São Paulo
Março -2006	O Brasil de Pierre Verger Exposição - fotográfica, filmico e <i>performances</i> de danças dos Orixás	Museu de Arte Moderna (MAM) – São Paulo Parque do Ibirapuera
1º semestre de 2005	Etnografias de um ritual de Candomblé “Festa de Oxóssi”	Jandira – São Paulo

1º semestre de 2005	Museus da Bahia	Pelourinho – Salvador – (BA)
01/2004	Fundação Pierre Verger	Engenho Velho de Brotas – Salvador – (BA)
01/2004	Igreja Santo Antonio de Catijeró	Pelourinho – Salvador – (BA)
01/2004	Igreja São Francisco de Assis	Pelourinho – Salvador – (BA)
02/2004	Mestre Lua Rasta “Cortejo do Bando de Associados da capoeira”	Gilson Fernandes- Terreiro de Jesus- Pelourinho- Salvador (BA)
15/01/2004	Festa da Lavagem do Bonfim	
2004	Festa de Iemanjá	Rio Vermelho Salvador (BA)
01/2003	Mestre Lua- oficinas de percussão	mestre de capoeira, artesão e pesquisador de instrumentos musicais de percussão afro- brasileiros – Ateliê- Pelourinho Salvador (BA)
05/01/2003	Show de Carlinhos Brown Timbalada	Candyall Guetho Square – bairro do Candéal Pequeno de brotas. Salvador (BA)
08/01/2003	Visita ao Projeto da Associação Pracatum Ação Social	Bairro do Candéal Pequeno de brotas. Salvador (BA)
09/01/2003	Visita ao Projeto de Habitação “Tá Rebocado” (recuperação das casas do Candéal Pequeno de Brotas)	Bairro do Candéal Pequeno de brotas. Salvador (BA)
12/01/2003	Show de Carlinhos Brown Timbalada	Candyall Guetho Square – bairro do Candéal Pequeno de Brotas. Salvador (BA)
2003	Centro de Estudos fricanos e Asiáticos (CEAO)	Terreiro de Jesus – Pelourinho. Salvador. (BA)

ANEXO 2 – Produção musical

A percussão, tocada nos atabaques nos terreiros, é a base da musicalidade dos blocos. Além dos ritmos, o recurso vocal também encontra paralelos nos rituais sagrados. A técnica responsorial utilizada nos cultos do candomblé, que consiste em uma pergunta puxada pelo solista e respondida pelo coro e/ou pelos atabaques, foi apropriada pela produção musical dos blocos afro e inspirou a estrutura de várias canções, onde a voz do cantor/cantora aparece antes do som dos tambores (repiques, taróis, surdos), servindo para puxar a bateria. Tal como nas narrativas míticas, a história do povo africano é recontada nas letras das canções. Todos os blocos afro realizam pesquisas sobre a história da África. (Guerreiro, 2000: 51)

As bandas criadas por Carlinhos Brown seguem tradições religiosas do candomblé, música e dança não estão separadas, recebem um tratamento coreográfico estilizado, os componentes que se apresentam tem maior liberdade de reinvenção. A Timbalada (uma banda afro e um bloco de carnaval). Timbalada é uma banda formada por dezessete componentes, sendo que seus instrumentos são: Timbau, Timbales, Tarol.

Lactomia, Bolacha Maria e os Zárabes, esta última se destaca nas festividades da cidade, na Festa do Bonfim principalmente, quando o grupo aparece repentinamente em meio a multidão, vão “costurando” o povo que segue a procissão, mistura influências árabe e africana e carrega em suas roupas a mistura das culturas, Lactomia banda mirim. Conhecida como Bolacha Maria, a banda feminina apresenta-se nos festejos do Pelourinho.

ANEXO 3 - Glossário dos instrumentos musicais

ADJÁ (s.m) instrumento idiófono, formado por uma, duas ou três campânulas. Os materiais utilizados são a folha de flandres, ferro, alumínio, latão dourado e cobre. O adjá é instrumento distintivo do poder de mando dos rituais religiosos. Serve também para dirigir obrigações diversas, oferecimento de comida aos deuses e coordenar as danças. Ao seu som de apelo, quase mágico, vêm os deuses, como também ocorre com o uso do xerê na roda de Xangô. O adjá é guardado no santuário como os demais objetos fundamentais à estrutura e ao funcionamento do terreiro. Sua ocorrência concentra-se no Candomblé, indo ao Xangô e recentemente absorvido pela Umbanda. Os diferentes materiais dos adjás servem para caracterizar o orixá ou grupo de orixás, ou mesmo o deus patrono do terreiro ou o dirigente do ritual religioso.

Adjá de cobre indica Xangô, Iansã e sua família mítica; os de latão dourado são dedicados a Oxum, e os prateados em vários materiais pertencem a Iemanjá, Oxalá, como também a qualquer outro orixá – uma espécie de tipo múltiplo -, por isso a maior ocorrência verificada de adjás é prateada; os de ferro são para Exu, Ogum ou mesmo para uso geral durante as festas. (Lody: 2003: 63)[...]. Ao som do adjá também é comandado um tipo de cumprimento convencional nos terreiros – o paô -, batidas cadenciadas de palmas feitas diante dos assentamentos dos deuses, de pessoas de alta posição hierárquica ou perante qualquer símbolo da natureza que remeta a um deus ou a uma situação ritual específica.

AFOXÉ- (s.m.) instrumento de percussão idiófono, também conhecido genericamente como cabaça ou ágüe, formado por uma cabaça (crescentia cujete) bojuda e recoberta por redes de fios de algodão, tradicionalmente, ou náilon, recebendo cartas, búzios, sementes, entre outros materiais. O afoxé integra diferentes contextos da música ritual religiosa afro-descendente e nomina um cortejo de rua do período de carnaval, o afoxé, sendo conhecido também como Candomblé de rua.

Os ritmos seguem o modelo da Nação Gexá, seguindo o Xirê, ordem dos cânticos e danças, iniciando com Exu e culminando com Oxalá. O contexto instrumental do cortejo afoxé chama-se charanga, sendo formado pelo afoxé, agogô ilu e atabaque. Lody (2003: 64)

AGOGÔ (s.m) agogô é um instrumento formado por duas campânulas de ferro batido, podendo ser cromado, complementado com uma vareta do mesmo material como elemento percussor. Ocorre na formação de conjuntos como oos da música religiosa dos Candomblés,

Xangôs, ou ainda na estrutura de grupos de samba e na macroformação de bateria das escolas de samba, com variações, tais como haste central que sustenta lateralmente quatro, seis, oito ou mais campânulas em ferro e que são percutidas alternadamente. O agogô tradicional apresenta uma campânula maior e outra menor, sendo esta um terço da anterior, e são distinguidas por timbres e alturas específicos. Com o artifício de usar um dos dedos, geralmente o polegar, o músico pressiona a campânula maior, fazendo com que o som fique mais surdo e grave.

Dos idiofónos, o agogô é o de maior ocorrência e abrangência na geografia da música afro-brasileira. No conjunto instrumental do Candomblé, por exemplo, o agogô inicia os toques, polirritmias que identificam nações ou orixás, vocuns e inquices. Assim: alujá para Xangô, bravum para Oxumaré, Ilú para Oiá ou Iansã, Ibi para Oxalá oum para Angolas, Nação Angola, o barravento, cabula e congo. Assim, o agogô dista uma frase rítmica que é imediatamente seguida pelos três atabaques, podendo ser complementado com as cabaças ou afoxés e ainda com o bater de palmas, entre outras fontes sonoras. Lody (2003: 65)

AGUIDAVI (s.m.) Baquetas artesanais em madeira e de características peculiares para uso no trio de atabaques. O aguidavi é confeccionado pelo próprio ogã músico – alabê e runtó -, sendo que há um tipo mais grosso e único que é o indicado para o rum – maior atabaque -, e dois pares de baquetas mais finas para uso nos atabaques Rumpi e Lê. Lody (2003: 65)

Os aguidavis são retirados de galhos de goiabeira (*Psidium guaiyava*) ou araçazeiro (*Psidium littorale*) entre outras madeiras resistentes e flexíveis; medem aproximadamente entre 30 a 40 cm de comprimento. Os aguidavis são apenas descascados e lixados com faquinhas e feitos às dezenas, ficando próximos dos ogãs para uso durante as festa dos terreiros. O uso de aguidavis caracteriza a música instrumental das nações Ketu-Nagô e Jeje para o Candomblé baiano e sua diáspora.

ATABAQUES. Tradicionalmente um instrumento musical muito simplificado, construído por couro animal esticado sobre aro de madeira ou caixa oca de madeira, a parte principal do atabaque é justamente o couro, local onde é realizada a percussão.

Na confecção do atabaque, além dos critérios na seleção da madeira e outros acessórios, o ato de encourar o instrumento é tarefa das mais importantes, o que garantirá o bom uso da percussão. Assim, o encouramento poderá incorrer de várias formas: esticando a pele por tachas, cordas presas em aros de ferros calçados por pedaços de madeira (cunhas) e tiras de couro, cordas de náilon, pinos de madeira e por parafusos e taraxas. [...] Pode-se observar que, na música religiosa afro-brasileira, os atabaques mais antigos, aqueles centenários, encontrados em alguns terreiros de Candomblé na cidade de Salvador, são os de

caixa monóxila por escavação a fogo. [...] No seu âmbito sagrado, o atabaque está decisivamente incluído no sistema sociorreligioso do Candomblé, tema orientador da análise do instrumento enquanto objeto ritual e detentor de significados fundamentais a existência do próprio culto, mantendo sua unidade litúrgica.

O atabaque não será apenas um instrumento musical, ele ocupará o papel de uma divindade e, por isso, será sacralizado, alimentado, vestido,; possuirá nome próprio, e apenas sacerdotes e pessoas de importância para a comunidade poderão tocá-lo e usá-lo nos rituais. Lody (2003:66-67),

BATÁ – (*s.m*) O bata, o abata e o olubatá são tambores percutidos com as mãos diretamente sobre o couro, em geral de veado, por ser mais fino e portanto possibilitando a emissão melhor da sonoridade, segundo os integrantes dos terreiros. Esses tambores, prerrogativa dos homens, também são sacralizados como atabaques do Candomblé juntamente com os abes e o agogô. Cada instrumento passa por iniciação especial, sendo alimentado, vestido e cumprindo resguardo no interior do peji como um laô. O bata é instrumento membrafone de uso restrito na música religiosa do Xangô pernambucano [...]. Lody (2003: 71)

BERRA BOI/ (Zumbidor) [...] Também conhecido como urra-boi, rói-rói e zumbidor. No Nordeste , o berra-boi foi também constatado em forma circular e recoberta de papel de seda multicolorido. É também brinquedo popular vendido em feiras e mercados – brinquedo de fazer zoadas . Instrumento ideófono que circula nas tradições afro-descendentes e por quase todo o Nordeste. Lody (2003:73)

MARIMBÁ (*s.f*) a marimba é um instrumento restrito a algumas manifestações contemporâneas da música afro-brasileira, especialmente em alguns grupos de congadas. Embora documentalistas do período do Brasil Colônia registrassem nas ruas do Rio de Janeiro grupos de africanos tocando marimba quissanje e urucungo (berimbau), conforme demonstra iconografia de Debret, Rugendas e Carlos Julião (século XIX), o instrumento em análise quase desapareceu em confecção e uso. A marimba também é conhecida como xilofone, cuja percussão se dá em lâminas de madeira e a ressonância ocorre, em certos casos, com o apoio de meias cabaças que funcionam como caixas. Marimba ou malimba, termo banto, designação dos quimbundos de Malanje e Luanda-Angola, substituindo os termos ndjimba [...] Os xilofones variam de formato, sendo os diretos ou primitivos construídos com o emprego de placas de madeira de diferentes tamanhos aplicadas sobre duas regras também de madeiras e paralelas, sendo a percussão realizada por duas baquetas, do mesmo material; neste tipo não há caixa de ressonância. [...] Os xilofones curvos apresentam maior número de teclas de

madeira do que os primitivos, possuindo meias cabaças em tamanhos diferentes, que servem como caixas de ressonância, dispostas embaixo das madeiras que sustentam as teclas. Lody (2003: 85-6)

OGUÊS (s.m) Chifres de boi usados ritualmente para percussão. Oxossi, rei de Ketu, popularizou-se no Brasil, fortalecendo-se nos Candomblés da Bahia, possivelmente pelo expressivo número de africanos fundadores de terreiros provenientes da Nigéria e Benin, África Ocidental. Oxossi, o caçador, o provedor dos alimentos, o dono das matas, também interpretado como o dono da terra, Onilé, é festejado anualmente por centenas de templos, uns ainda evidenciando elos com os costumes mais tradicionais de seu culto, o que é visto por intermédio da música instrumental. Sacerdotes especialmente selecionados tocam os ágües, chifres de bois percutidos uns aos outros, marcando ritmos que anunciam as obrigações religiosas, as danças públicas do orixá, sendo também referências as sociedades dos caçadores que atuam como protetores das matas e das vilas.[...] Lody (2003: 87)

RECO-RECO (1) instrumento idiófono por fricção geralmente confeccionado em bambu com sulcos e haste de madeira. O mesmo que *pule*. Existem reco-recos de vários tamanhos, alguns lixados, envernizados e outros adornados com flores e fitas de papel, tecido e plástico. (2003:90) O reco-reco é ocorrente em conjuntos de congada e em certas modalidades de samba.

SURDOS GUERREIRO (2000: 279)

TAMBOR (s.m) O nome geral – tambor – é empregado indistintamente para diferentes membrações, inclusive os atabaques [...].Lody (2003:95)

TAMBORIM. O trabalho artesanal na construção do tamborim requer ripa de madeira que formará estrutura quadrada ou retangular, podendo ainda ser redondo, recebendo tímpano simples que é ajustado por pregos ou tachas. Naqueles de feitura industrial a membrana, no caso, a sintética de náilon, é retesada por meio de tarraxas e o corpo do instrumento poderá receber materiais como folha metálica cromada. A percussão é feita por meio de diferentes baquetas. Lody (2003:95)

TAROL – O tarol ou caixa de guerra é um tambor de procedência européia. Segundo estudioso Bira Reis (apud Guerreiro 2000: 282) , “essas caixas eram usadas nas guerras inglesas e francesas para fazer caminhar os soldados”. Os diâmetros embaixo e em cima, bem como a esteirinha de metal, sinalizam que se trata de uma versão européia. É um instrumento de 14 polegadas de diâmetro, com duas membranas, uma em cima e uma embaixo, que produzem um som agudo, e é percutido com um par de baquetas pequenas de madeira. Diferentemente das baquetas dos surdos, que são produzidas artesanalmente, estas que

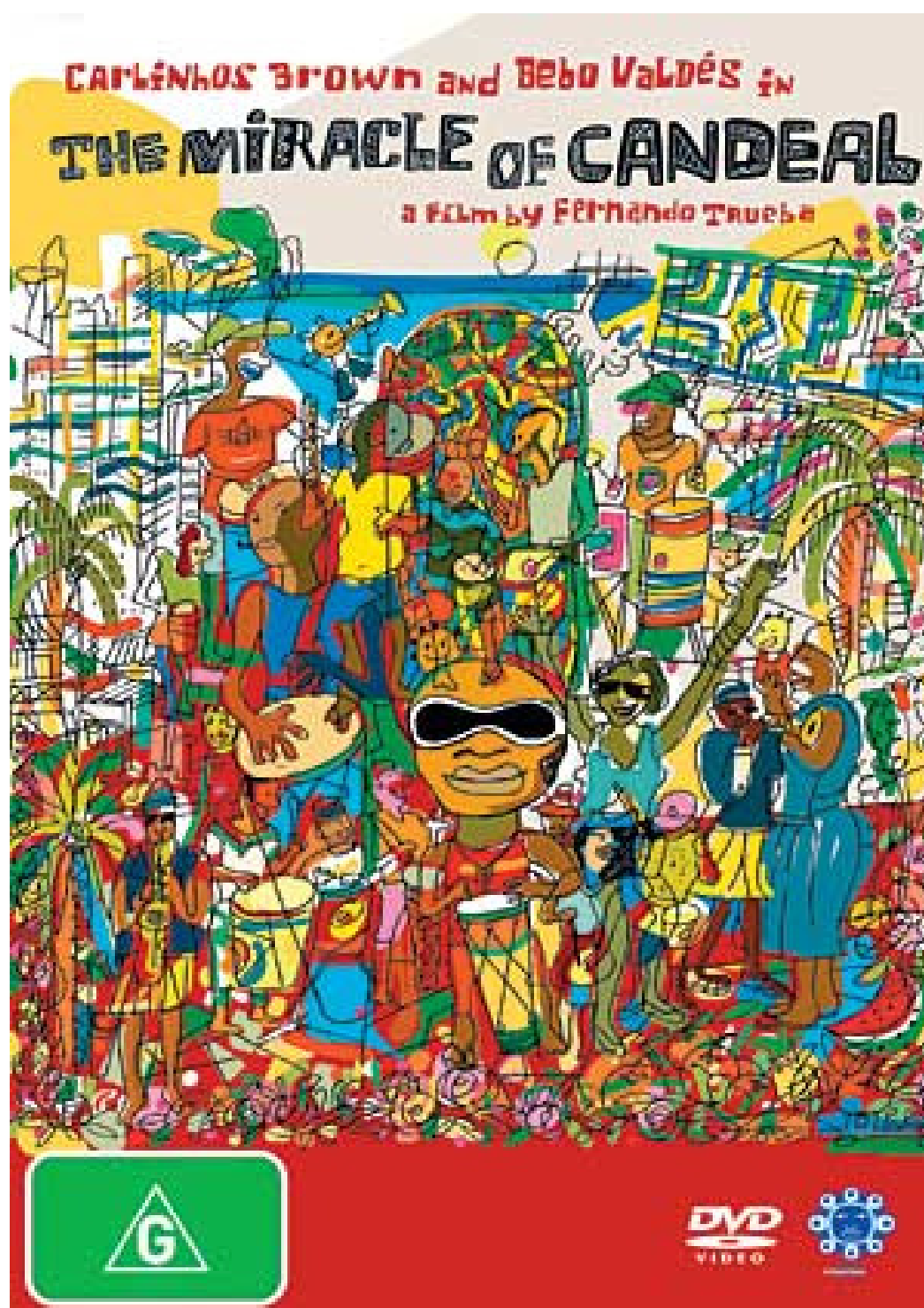
percutem o tarol são adquiridas em fábricas, totalmente em madeira, e têm cabeças levemente arredondadas que precisam ser polidas em tamanho padrão. Guerreiro (2000: 282)

TIMBAU tambor brasileiro segundo o fabricante Bira Reis, (apud Guerreiro 2000: 282) “foi industrializado nos anos 30. Mas ele vem de um outro instrumento muito usado no Rio de Janeiro, que é o caxambu, do jongo”. Na Bahia, o timbau é usado desde os primórdios do afoxé de Filhos de Gandhi, “mas com outra versão, em tamanho pequeno, com pele de cobra, e cordas. Agora, o timbau desta forma que a Timbalada usa, com tarrachas[parafusos], aparece no Bando da Lua, que acompanhava Carmem Miranda”, informa o estudioso. É um instrumento de madeira, com cerca de 5 kg, de bojo afunilado de 60 a 70 cm de altura, com 14 polegadas de diâmetro, coberto com pele apenas na parte superior. Essa membrana é percutida com as mãos e emite um som agudo. (Guerreiro, 2000: 282)

TIMBALES – é um instrumento afro-cubano. Ele é composto de dois tambores de formato semelhante ao tarol, mas que têm apenas uma membrana cada, sendo que um deles tem 13 polegadas de diâmetro e o outro tem 14 polegadas. As duas “bocas” são sustentadas por uma armação de ferro. Ele vem sendo utilizado por muitos mestres de bandas de *samba-reggae* que dispensam o uso do apito (típico das escolas de samba cariocas como meio privilegiado de condução da banda.) Guerreiro (2000: 282)

XERÊ (s.m) Conhecido como chocalho de Xangô, instrumento de Xangô. Na origem africana o xerê une-se ao okinki – trompa que anuncia a chegada do alafim. No caso afro-brasileiro a chegada do Xangô se dá ao som do xerê, em especial nos Candomblés da nação Ketu-Nagô em momento público chamado a roda de Xangô. É uma roda onde ficam todos os iniciados e a mãe e o pai-de-santo de posse do xerê vai chamando Xangô e todos os outros orixás. O xerê africano é uma cabaça (cabaceiro amargoso) de cabo alongado, ou ainda recoberta de couro e detalhes em metal. O xerê afro-brasileiro é especialmente de cobre, de cabo alongado e caixa de ressonância arredondada - mimese da cabaça de cabo longo. O som do xerê lembra as chuvas e também o roncar da trovoadas. O instrumento é de uso público, inclusive como ferramenta do barracão, juntamente com o oxê, e ainda compõe o assentamento de Xangô [...]. (Lody, 2003: 96-7)

ANEXO 4 – O milagre do Candéal



ANEXO 5 – ARTIGO

Rock in Rio

"Sou filho de Ogum e isso atrai essas coisas", diz Carlinhos Brown

ISRAEL DO VALE
da **Folha de S. Paulo**, no Rio
14/01/2001

Carlinhos Brown disse que já esperava a reação agressiva de parte do público ao seu show. "Sou transgressor. Vim aqui por aquela coisa da paz. Se não fosse assim não teria graça", disse, após deixar o camarim.

Segundo o cantor e compositor baiano, a atitude foi típica de jovens cariocas. "Isso não aconteceria na Bahia, onde os jovens são disciplinados."

Calmo, pouco mais de meia hora depois de ter deixado o palco, Brown usou um argumento à baiana para comentar o episódio.

"Sou filho de Ogum e isso atrai essas coisas."

Segundo ele, a má receptividade talvez ocorresse em qualquer outro dia de show, independente de ter os fãs do Guns N'Roses na platéia. "Não é feio gostar de Guns, é feio não gostar do Brasil", disse.

Para Brown, "o roqueiro, no fundo, é uma pessoa doce. O rock'n'roll é a coisa mais infantil que tem, não tem diferença em relação à Xuxa; pesada é uma escola de samba", argumentou.

"Mas o roqueiro tem um comportamento retrógrado, de se vestir de preto..."

O fato de o episódio ter acontecido num festival que prega um mundo melhor é visto por Brown com preocupação. "Esses meninos são todos saudáveis, criados no Toddy. Precisam aprender a entender o Brasil."

ANEXO 6 – CD (Candomblés)

