



Programa de Pós-Graduação em
Letras

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

JOSÉ RICARDO DA COSTA

**OPAXORÔ, O CETRO DOS ANCESTRAIS: MIMESE E MITO NA
REPRESENTAÇÃO DE MUNDO AFRO-GAÚCHA**

**PORTO ALEGRE
2016**

CIP - Catalogação na Publicação

Costa, José Ricardo da
OPAXORÔ, O CETRO DOS ANCESTRALS: MIMESE E MITO NA
REPRESENTAÇÃO DE MUNDO AFRO-GAÚCHA / José Ricardo da
Costa. -- 2016.
167 f.

Orientadora: Ana Lúcia Liberato Tettamanzy.

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do
Rio Grande do Sul, Instituto de Letras, Programa de
Pós-Graduação em Letras, Porto Alegre, BR-RS, 2016.

1. Mimese. 2. Mito. 3. Batuque do Rio Grande do
Sul. 4. Poéticas Oraís. 5. Literatura Pós-Colonial.
I. Tettamanzy, Ana Lúcia Liberato, orient. II. Título.

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE LETRAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS
ÁREA: ESTUDOS DE LITERATURA
ESPECIALIDADE: ESTUDOS DE LITERATURA
LINHA DE PESQUISA: PÓS-COLONIALISMO E IDENTIDADES**

**OPAXORÔ, O CETRO DOS ANCESTRAIS: MIMESE E MITO NA
REPRESENTAÇÃO DE MUNDO AFRO-GAÚCHA**

JOSÉ RICARDO DA COSTA

**ORIENTADORA: PROFESSORA DOUTORA ANA LÚCIA
LIBERATO TETTAMANZY**

Dissertação apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Mestre pelo
Programa de Pós-Graduação em Letras da
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

**PORTO ALEGRE
2016**

Para a comunidade dos terreiros do Batuque do Rio Grande do Sul.
Para cada religioso que emprestou sua voz e seu corpo para contar os odús trazidos aqui.
Para Adriano Moraes Migliavacca, amigo, colega, professor, que acompanhou incansavelmente todo este trabalho, em constante diálogo, tornando-se um de nós.

Sem o seu apoio e o seu axé, este trabalho não seria possível.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Professora Valesca Brasil Irala. Foi uma de nossas conversas que plantou o sonho deste mestrado. Agradeço ainda às professoras Míriam Kelm, Vera Lúcia Medeiros, Zila Letícia Pereira Rego e Fabiana Giovani.

Não posso deixar de mencionar as professoras Maria da Glória Bordini, pelas aulas inesquecíveis e o humor sagaz; Jane Fraga Tutikian, que encheu tantas horas de graça e poesia, em seu amor pela palavra; e, finalmente, Regina Zilberman, pela ética e entrega à tarefa de ensinar. Vocês são exemplos que seguirei apaixonadamente.

Um agradecimento especial à minha orientadora, Professora Ana Lúcia Liberato Tettamanzy, pela aposta em um projeto de visibilidade de uma cultura negligenciada em nosso país.

Um agradecimento ao grande profissional José Canísio Scher, aos amigos Celó (Léia), Renato e Rosângela (Tia Negra) Marques, Luciano Heiderich Bisol, Aline Beber Nuñez e André Menezes, presentes em diferentes momentos de minha trajetória de mestrado.

Agradeço a toda minha família, principalmente a meus irmãos Val e Mariza e em especial à minha mãe Cleuza da Costa e minha irmã Olga da Costa, pelo apoio e pela paciência.

Fica ainda o meu agradecimento aos entrevistados, pelo carinho e respeito pelo meu trabalho.

Finalmente, o meu agradecimento e a minha reverência aos orixás.

RESUMO

O presente trabalho trata da poética oral mítica afro-gaúcha, analisando os processos de representação das narrativas míticas orais a respeito dos orixás, divindades do Batuque do Rio Grande do Sul. A partir de um registro realizado com oito sacerdotes de Porto Alegre e Região Metropolitana, realizamos uma análise de sua performance, estudando os artifícios que compõem esta poética, com ênfase nos aspectos estruturais e miméticos. Após a coleta, procedemos à transcrição, análise e decomposição das narrativas em mitemas, atentando para homologias e discrepâncias que nos permitissem o desenvolvimento de um quadro das representações de mundo dos povos dos terreiros afro-gaúchos, refletindo sobre os efeitos da diáspora africana e a subsequente reorganização de seus sujeitos na sociedade.

Palavras-chave: mimese; mito; Batuque do Rio Grande do Sul.

ABSTRACT

This study discusses the oral poetics related to the myths found in the Batuque do Rio Grande do Sul – an African-Brazilian religion practiced in the south of Brazil, providing an analysis of the process of representation of the oral narratives concerning the deities worshipped in these religions, known as orishas. The narratives were collected from interviews with eight African-Brazilian priests of Porto Alegre and Metropolitan Area and analyzed in terms of performance, poetic resources, and other features, emphasizing structural and mimetic aspects. The narratives were divided into mythemes, drawing attention to homologies and discrepancies that could guide the development of a framework of worldviews found in these religions, taking into consideration the effects of the African Diaspora and the reorganization of its subjects within society.

Keywords: mimesis; myth; Batuque do Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
1 ARTE POÉTICA: A IMITAÇÃO, OS DEUSES E A POESIA.....	14
1.1 Imitação e paixões.....	14
1.2 Deuses e espelhos.....	17
1.3 Poesia e tradição.....	23
2 BATUQUE: A HISTÓRIA, O RITO E O MITO.....	29
2.1 História e resistência.....	31
2.2 Rito e diversidade.....	33
2.3 Mito e oralidade.....	42
3 ODÚ: MÉTODO, PRÁTICA E AXÉ.....	49
3.1 O povo dos terreiros toma o cetro.....	52
3.1.1 Babá N. de Xangô.....	53
3.1.2 Pai L. de Ogum.....	55
3.1.3 Pai D. de Oxum.....	58
3.1.4 Mãe T. de Oxum.....	63
3.1.5 Mãe G. de Iansã Timboá.....	66
3.1.6 Mãe C. de Oxum (com participação de F. de Iansã).....	66
3.1.7 Mãe O. de Oxalá.....	69
3.1.8 Pai Z. de Odé.....	69
4 POÉTICA AFRO-GAÚCHA: VOZ, MEMÓRIA E RITMO.....	73
4.1 Voz e transcendência.....	76
4.2 Memória e segredo.....	82
4.3 Ritmo e divindade.....	92
OPAXORÔ, O CETRO DOS ANCESTRAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	100

BIBLIOGRAFIA.....106

APÊNDICES.....111

PRÓLOGO POÉTICO

O cetro dos ancestrais

Durante a separação do céu e da terra,
Oxalá perdeu seu cetro, símbolo da luta pelo governo do mundo,
Presente do derrotado, seu irmão, Bará,
Dono de todos os caminhos.

Coube a Oxum recuperá-lo da profundidade das águas,
E carregá-lo por todos os reinos,
Por cada uma das encruzilhadas de Bará
Antes de devolvê-lo ao governante.

Ao fim da jornada,
Oxalá determinou que o leque e o pombo,
Símbolos da rainha do amor, fertilidade e beleza,
Marcassem eternamente seu báculo.

Dos caminhos por onde os pés de Oxum passaram,
Do chão e do pó da estrada,
O cetro aprendeu histórias.
Adquiriu, magicamente, voz própria, passando a contá-las.

Surgiu um instrumento com o poder de religar o céu e a terra.
Assim, os orixás puderam retornar ao mundo.
Nasceu o cetro que fala:
Opaxorô, o cetro dos ancestrais.

Narrar é também narrar-se. Pesquisar, dentro da poesia é, antes de tudo, olhar para dentro. Desta forma, preferi ser porta-voz do mito que nomeou minha experiência, profundamente ligada à minha própria identidade.

E, como quem conta um conto, aumenta um ponto...

Contos contados.

Pontos cantados.

José Ricardo da Costa

Ou antes...

José Ricardo de Oxum

INTRODUÇÃO

O Opaxorô representa a própria oralidade (do iorubá – cetro que fala), significando, ainda, a tradição. Essa tradição irá governar o mundo, através da transmissão, pela voz e pelo corpo, da sabedoria dos antepassados. Tal sabedoria será constantemente refigurada, na medida em que, na cultura afro-gaúcha, tradição e transformação não são conceitos antagônicos, mas complementares, pois é a tradição que irá instituir uma nova realidade. Na medida em que este cetro passa de uma mão para a outra, não apenas o dom da comunicação, presidido por Bará, como também o dom da criação, são transmitidos.

E é neste momento, quando a voz se faz arte, que surge a terceira personagem da narrativa que vimos acima. Oxum, senhora da beleza, reunirá o conhecimento dos quatro cantos do mundo, até conseguir recuperar este cetro e entregá-lo ao domínio da razão, presentificada por Oxalá. O percurso da busca por novos sentidos para a poética oral foi o mesmo da busca pela ancestralidade. Percurso de Oxum, senhora de tudo que é belo; pelos caminhos e encruzilhadas, domínios de Bará, senhor da boca que fala enquanto devora; até uma sistematização digna do senhor da paz e da razão, Oxalá, figura que encarna, dubiamente, oximórica tensão entre masculino e feminino.

Tratar de oralidade dentro da expressão poética carrega, de certa forma, o fascínio dessa contradição. Nada mais novo e ousado, em uma cultura letrada, e nada mais ancestral, pois é na voz que nasceu a arte poética. Tratar de oralidade na expressão poética implica ainda falar de escolhas. Está o contador de histórias no papel de protagonista da expressão de sua própria identidade. Deverá, portanto, escolher o termo que irá conquistar a cada segundo a atenção de seus ouvintes, sendo fiel, não apenas à narrativa que se propõe transmitir, como ao interesse de cada sujeito do espaço que dominará, ainda que momentaneamente, com suas palavras e corpo. Dentro desse processo, a autoria de uma poesia oral radica-se em duas coletividades: a ancestral, na medida em que aquela história, mesmo que produto da criação imediata do poeta, está entretecida de múltiplas vozes que a precederam; e a coletividade imediata, pois essa trama de significados será igualmente permeada pela vontade de cada partícipe do que Paul Zumthor chamou de performance (2014).

Nosso trabalho será marcado por paradoxos. Não os contrassensos do pensamento lógico dicotômico ocidental, mas uma contradição inspirada no pensamento afro-gaúcho, que enriquece e revitaliza, potencializando reflexões e ampliando nossa visão de mundo. Ironicamente, falaremos de leitura, mas da leitura e expressão de mundo contidas no ato de

representar poeticamente a realidade, que chamaremos de mimese, e o imaginário, que chamaremos de mito. Para essa tarefa, selecionamos um corpus pouco visitado pelos estudos literários: as narrativas orais do Batuque do Rio Grande do Sul, às quais trataremos também como odús¹, em uma adaptação do termo original iorubano, que se atém apenas às narrativas sistematizadas e destinadas à interpretação do oráculo do Ifá (divindade da presciência). Essa concepção original é alargada no pensamento que chamaremos de afro-gaúcho, onde as lendas dos deuses são constantemente recriadas e ressignificadas, como veremos.

A palavra “Batuque” é plena da história que representa, na medida em que nasceu de um termo pejorativo, utilizado inicialmente pelo escravista e opressor e posteriormente incorporado ao léxico do oprimido para significar sua religiosidade. Nos dias de hoje, “Batuque do Rio Grande do Sul” é marca de resistência e empoderamento desses sujeitos, que se servem da palavra que outrora agredia sua religiosidade para designá-la. Esse processo é paralelo ao sincretismo que marca o pensamento de matriz africana. Da mesma forma, o termo “gaúcho” foi assimilado de forma quase inconsciente pelo brasileiro, apesar de carregado de marcas do preconceito do colonizador, que relegou à margem esses sujeitos. Ao utilizarmos “Batuque do Rio Grande do Sul”, nos posicionamos enquanto partícipes desta comunidade que não necessita ser embranquecida, e acreditamos que “gaúcho” é um termo igualmente controverso. Neste posicionamento de enfrentamento mestiço da sociedade dita “intelectualizada”, adotaremos a expressão “afro-gaúcho”, percebendo-a menos embranquecedora que a politicamente correta “afro-sul-rio-grandense”. Dessa forma, não ignorando a polêmica, nos entregamos à polissêmica possibilidade de contradição.

Em “Arte poética: a imitação, os deuses e a poesia”, começaremos nosso roteiro de reflexão, recuperando um pouco do que já foi dito sobre a imitação dentro da arte poética, alguns dos primeiros trabalhos do que se conhece hoje por teoria da literatura. Mais que uma exposição de conceitos que principiaram a ser engendrados na antiguidade grega de Platão (1965) e Aristóteles (2005), nos debruçaremos sobre o pensamento contemporâneo, com autores como Auerbach (1971) e Compagnon (2010). Buscaremos aproximar esta teoria das possibilidades da poética oral afro-gaúcha, refletindo sobre os problemas da imitação, quando esta se dedica, a partir da representação de deuses, a reverberar na voz o conhecimento de uma comunidade que permanece à margem da sociedade letrada. Assim, nos aproximaremos

¹Odu: do iorubá “destino” (PORTUGAL, 1985, p. 135)

das paixões que habitam o jogo de espelhos da poética batuqueira, mantendo viva a memória de todo um corpo social.

Ainda dentro de nossa revisão teórica, iremos conhecer um pouco mais do campo que nos propusemos investigar, a saber, os terreiros de Batuque da região metropolitana do Rio Grande do Sul, em “Batuque: a história, o rito e o mito”. Estabeleceremos uma perspectiva sobre o passado de sujeitos que, arrancados de seu contexto original, fizeram textos; calados pelo processo escravizador, trouxeram sua voz sob forma de poesia, convertendo história em resistência. Veremos como essa poesia se confunde com a fé e expande as possibilidades do rito afro-gaúcho. Trataremos ainda do corpo mítico dessa manifestação religiosa, que tem na oralidade seu meio de manutenção e expressão, fugindo de uma realidade grafocêntrica, eurocêntrica e normativa.

Após essa retomada teórica, iremos tratar da metodologia que desenvolvemos para registrar as narrativas às quais iremos nos dedicar, com “Odú: Método, prática e axé”. É neste momento que “O povo dos terreiros toma o cetro”, quando revisitaremos as entrevistas realizadas, buscando elementos que nos auxiliem a melhor compreender o acervo poético que habita os terreiros gaúchos. Essas entrevistas, registradas eletronicamente, foram posteriormente transcritas e decompostas em suas unidades básicas, como poderemos ver em nossos apêndices (p. 147-166).

Tratar da poética oral e de uma mítica que permanece viva nos terreiros gaúchos implica nos apropriarmos da voz, do corpo e do espaço onde vibram essas narrativas. Assim, em “Poética afro-gaúcha: voz, memória e ritmo”, refletiremos mais detidamente sobre os saberes contemporâneos e ancestrais que encontramos nas entrevistas, bem como sobre o conhecimento que elas podem nos propiciar sobre uma oralidade que transfigura a memória do Batuque do Rio Grande do Sul em arte poética.

1 ARTE POÉTICA: A IMITAÇÃO, OS DEUSES E A POESIA

A tradição oral desempenhou no processo civilizatório múltiplos papéis, desde a manutenção dos valores sociais do grupo até a preservação do acervo científico e tecnológico. Não há cultura que possa prescindir das tradições orais em algum nível e em alguma etapa de seu desenvolvimento, persistindo ainda muitas comunidades que sobrevivem graças a essas tradições, como nos lembra Zumthor (2010, p. 8). Ainda que influenciados pela escrita e por seus valores, intensificados, talvez, na sociedade da informação do século XXI, diversos grupos se utilizam da oralidade como instrumento para pensar o mundo, bem como para a manutenção de seus saberes, ainda em nossos dias.

Pensar o mundo é, invariavelmente, imaginá-lo, ou seja, convertê-lo em imagens. Toda a construção intelectual é da ordem da imitação, e grande parte dela passará, invariavelmente, pela oralidade. Há, porém, um estatuto específico da imitação feita na e para a oralidade, na medida em que seu meio de propagação será o corpo e a voz e seu meio de registro será, em um primeiro momento, a memória. Mesmo que deslocada imediata ou posteriormente para um universo mediatizado quer pela letra, quer por outros recursos tecnológicos de armazenamento da imagem e do som, essa transposição, em si, será da ordem da tradução, e mesmo ela manterá traços da oralidade original. Da mesma forma, a oralidade do século XXI, presente na sociedade ocidental será possivelmente assinalada pela presença da escrita em determinado nível. Analisar uma cultura que mantenha em seus processos imitativos uma característica predominantemente oral, ainda que tal oralidade seja perpassada constantemente pela escrita, é ver emergir, como nos lembra ainda Zumthor, a voz como objeto, “em torno do qual se solidifica o laço social, enquanto toma forma uma poesia” (ZUMTHOR, 2010, p. 10).

A ponderação sobre a voz como objeto do estudo poético é, portanto, a reflexão sobre possibilidades específicas da representação de determinada coletividade, dentro dos estudos literários, ainda que este paradigma não possa ser tratado como novo, tendo em mente que os primórdios dos estudos sobre poética, como veremos, tiveram como objeto a manifestação oral da antiguidade.

1.1 Imitação e paixões

A imitação da realidade a partir da representação poética foi tratada por Platão no século IV a.C. O filósofo, condenando a poesia para além dos limites de sua *República* e

localizando a imitação como uma representação em terceiro grau da realidade, fala da preocupação estética do imitador, alegando que este se dedica “a descrever as paixões da alma” (PLATÃO, 1965, p. 55). A *República* traz a marca de uma profunda crítica acerca de Homero e dos poetas trágicos, na medida em que sua poesia comportaria a possibilidade da ambiguidade e da falsidade, induzindo ao erro e proporcionando opiniões contraditórias sobre o mesmo objeto.

O homem, para Platão, está sob o risco de “uma arte que sabe imitar tudo”. O poeta, então, após receber todas as honras que lhe são devidas por sua arte, será convidado a se retirar de sua República, para que “a verdade prevaleça” (PLATÃO, 1965, p. 24). Apesar do posicionamento do filósofo, no qual não iremos nos aprofundar, notamos aí algumas características que podemos depreender da poética oral de sua época, e é a isto que nos dedicaremos.

Ainda que a *República* mencione a forma, o ritmo e os recursos cênicos e musicais que acompanhavam a poesia de sua época (PLATÃO, 1965, p. 24), foi Aristóteles quem estabeleceu os parâmetros para a análise da obra poética de uma maneira mais demorada, partindo de um conceito que retomou de seu antecessor – o de mimese.

Sem emitir qualquer julgamento sobre a validade da imitação artística, quer moral, quer filosófico, tal como fez Platão, Aristóteles localizou a mimese como próxima à filosofia, por sua universalidade. Assim, seria capaz de desenvolver uma visão sobre a moral das personagens da obra poética, na medida em que as vemos envolvidas na composição dramática (*mythos*). Segundo o autor, a tendência para a imitação, instintiva no homem, está presente desde sua infância (ARISTÓTELES, s.d., p. 294). O prazer proporcionado ao público pela identificação entre o objeto artístico e a coisa imitada seria, portanto, para Aristóteles, a primeira motivação para o surgimento da poesia. O segundo seria a busca do conhecimento. Através da imitação, estaria o homem apto à apreensão de aspectos da realidade que a mera contemplação da mesma não tornaria possível. Para o filósofo, ainda, a forma da obra poética é motivo de prazer.

Lembremos que Aristóteles trata de manifestações de base oral, onde o gosto pela harmonia e o ritmo seriam ainda elementos de fruição poética, e, a partir destes, as obras se desenvolveriam e diferenciariam entre si. Aristóteles falou da construção da narrativa necessária à criação poética (*poïesis*). O estagirita principiou por estabelecer a poesia épica, trágica, cômica e ditirâmica como tipos de imitação (*mimese*), tendo a *poïesis* como a arte que imita. O que distingue o discurso poético do filosófico é, em um primeiro plano, a imitação da realidade e não meramente a forma com que se faz expressar. A imitação se dá

em três aspectos, “os meios”, “os objetos”, e “a maneira” (ARISTÓTELES, s.d., p. 292). Caberia ao poeta narrar o que poderia ter acontecido, ainda que sob os auspícios da verossimilhança e da necessidade, sendo diferente, pois, do historiador, que narra o que de fato aconteceu, sob a chancela da verdade dos fatos. O poeta e o historiador diferenciam-se, portanto, porque um escreve o que aconteceu, e o outro, o que poderia ter acontecido.

Aristóteles, tratando de gêneros orais, referiu-se à importância do que chamou de “recursos cênicos” e da “arte do comediante”. Ressaltou, porém, que certos efeitos estéticos seriam da ordem do discurso, independentemente dos recursos cênicos, na medida em que “tudo que se exprime pela linguagem é do domínio do pensamento” (ARISTÓTELES, s.d., p. 329). Tratou ainda da “unidade das ações”, elemento fundamental no trato com os mitos, bem como com aspectos ficcionais das narrativas, na medida em que “a missão do poeta consiste em mais fabricar fábulas que versos, visto que ele é poeta pela imitação e porque imita as ações” (ARISTÓTELES, s.d., p. 307).

Enquanto estrutura, a mimese é, para Aristóteles, a união de liames que compõe a intriga. Esta intriga seria construída a partir do que chama de verossimilhança – a capacidade do poeta de inspirar em seu público o convencimento a respeito da narrativa apresentada, que não necessariamente se baseia na reprodução exata do fato tal como ele é. A necessidade seria outro elemento fundamental à composição da intriga. Cada fato apresentado na narrativa deve ter uma função no todo em que ela se dispõe.

Por poïesis, portanto, tinha-se tudo que se mostrasse fictício e imitativo. Como recuperou Antoine Compagnon (2010, p. 32), a arte poética compreendia, essencialmente, dois gêneros: o épico e o dramático, com exclusão do gênero lírico, onde o poeta se expressava em primeira pessoa. Porém, como salientou, um deslocamento capital ocorreu ao longo do século XIX:

Os dois grandes gêneros, a narração e o drama, abandonavam cada vez mais o verso para adotar a prosa. Com o nome de poesia, muito em breve, não se conheceu, senão, ironia da história, o gênero que Aristóteles excluía da poética, ou seja, a poesia lírica a qual, em revanche, tornou-se sinônimo de toda a poesia. Desde então, por literatura compreendeu-se o romance, o teatro e a poesia, retomando-se à tríade pós-aristotélica dos gêneros épico, dramático e lírico, mas, doravante, os dois primeiros seriam identificados com a prosa, e o terceiro apenas com o verso, antes que o verso livre e o poema em prosa dissolvessem ainda mais o velho sistema de gêneros (COMPAGNON, 1998, p. 32).

Dessarte, Compagnon nos situa, da Antiguidade à metade do século XVIII, a arte poética como “a representação (mimêsis) de ações humanas pela linguagem”, constituindo

uma história, ou muthos (1998, p. 37). A partir da segunda metade do século XVIII, temos a “literariedade”, ou antes, o uso estético da linguagem escrita a servir de limite para o que se tem como arte poética (COMPAGNON, 1998, p. 39).

Kuhn tratou de um “desenvolvimento por acumulação”, processo onde o que se tem por científico e o que se tem por mítico será constantemente revisitado. O autor insistiu, assim, em atacar o conceito de que o conhecimento científico de hoje se distancia daquele que foi abandonado, que passou a ser tipificado como mito. O mito para Kuhn diferencia-se do erro, da superstição. Antes que conhecimento obsoleto, ou delirante, insensato, o que se tem por mito (e que, invariavelmente, já foi tratado como fato) é elemento preponderante e constitutivo do saber dito atual (1998, p. 20 a 22). Assim, o mito constitui-se em uma possibilidade muito específica para a compreensão do mundo. O homem, em uma das suas primeiras tentativas de representação artística da experiência, com suas inseguranças, incertezas e desafios, tem a mimese religiosa como espelho. Esse espelho, tão imperfeito quanto elucidador, é capaz de aumentar, reduzir ou distorcer a imagem do mundo; intensificar suas cores ou esmaecer seus detalhes, modificar a perspectiva de visão ou mesmo intensificá-la, em um processo de figuração e transfiguração da realidade por meio da poesia.

1.2 Deuses e espelhos

Ao falar de seus deuses, o homem os aproxima de suas próprias ações, mimetizando o mundo à sua volta. Mircea Eliade (2013) descreveu essa necessidade do homem de reconhecer-se em seus deuses, e, a partir daí, tomar para si o poder de transformar o mundo, tendo como princípio modificador sua própria atitude, ou drama. O homem das sociedades onde os mitos são “vivos” atua em uma esfera que “fala” através de uma linguagem simbólica, um mundo que se revela enquanto linguagem (ELIADE, 2013, p. 125). Temos, portanto, a narrativa mítica como um amálgama de símbolos que explicam a experiência humana, na medida em que é essa narrativa capaz de ultrapassar os limites daquilo que o homem vê como mistério. Diferentemente da explicação científica, que se alimenta da racionalização daquilo que parece incoerente, em um primeiro plano, a explicação mítica alimenta-se dessa incoerência, que, em vez de invalidá-la enquanto gnosiologia, a fortalece. Aquilo que não pertence à dimensão do reproduzível e dominável pelo homem, tal como as forças da natureza, a inevitabilidade da morte e a exuberância da vida, pertence à divindade.

É o homem incapaz de produzir um trovão ou comandar o ciclo das chuvas. Se lhe é insuportável a ideia de sua fragilidade perante esses fenômenos, lega-os ao âmbito das

divindades, frente às quais, ainda que não exerça um poder direto, tem a possibilidade de granjear simpatia. A essas divindades atribui um mínimo de qualidades humanas e, dessa forma, torna compreensível e mensurável em sua concepção de mundo aquilo que, de outra forma, lhe escaparia da vista. Essa é a primeira tentativa, em qualquer sociedade, de uma compreensão histórica da civilização. Para Eliade (s.d., p. 102) “o Tempo sagrado, mítico, funda igualmente o tempo existencial, histórico, porque é seu modelo exemplar”. De certa forma, na mesma medida em que o homem imita pela arte, utiliza-a como protótipo existencial. O rito e o mito, unidos, fundamentam práticas e concepções que irão conduzir a vida de cada membro das comunidades, unindo suas trajetórias em um todo, que poderíamos chamar de civilização.

Olhar para uma narrativa mítica, qualquer que seja sua origem, é olhar para além do horizonte delimitado por peias como consciência, moral e outras pulsões civilizatórias. O homem que se vê além deste horizonte não é, necessariamente, mais primitivo ou “selvagem”, como lembra Claude Lévi-Strauss (1989, p. 53), mas é, sem dúvida, integral. Para ele, o “pensamento selvagem” é tão lógico quanto o “científico”, porém dá conta de propriedades físicas (das quais se ocupa o pensamento científico) e propriedades semânticas (da ordem da simbologia e da significação subjetiva, domínios que escapam à dita ciência exata). É, portanto, o mito, tanto quanto a teoria “científica”, uma forma sofisticada de saber. Estudar os aspectos com que narrativas fabulares tratam desse mito aproxima-se, por conseguinte, do estudo das leis naturais que regem um fenômeno ao qual se dedica a teoria científica.

Sob a perspectiva kuhniana, há muito o mito adentrou, juntamente com as demais expressões da ordem da representação artística, o que se deve abarcar como ciência da natureza, tendo uma peculiar característica: cabe ao mito e à arte (quer poética, pictórica, coreográfica etc.) o papel de dialogar com o que Platão localizou como doxa, subestimando, sob certos aspectos, a capacidade intelectual da polis, na medida em que opunha a mesma ao saber verdadeiro, episteme, em sua República (1965, p. 235). Tal oposição entre doxa e episteme não ocorre em Aristóteles, que aproximou o que chama de “prima philosophia” do que localizou como “conhecimento demonstrativo”. Em diversos momentos, Aristóteles deixa antever uma propriedade do pensamento mítico de compreender aspectos do universal, em grande escala aproveitáveis pela especificidade do “conhecimento demonstrativo” (2005, p. 519). Tem a arte o papel, portanto, de aquilatar as primeiras percepções do mundo, e, ainda, de subvertê-las. Aí está uma das liberdades que o pensamento artístico toma sobre o dito “científico”. Além de estabelecer regras para sua expressão, pode, não raro, reorganizá-las ou pô-las em xeque, expandindo, assim, o mundo conhecido para a esfera do mundo imaginado.

O possível passa a pertencer aos domínios do humano, e o impossível, juntamente com o ilógico, em tudo que ele tem de desafiador, aos domínios do divino.

O filósofo Xenófanes de Colofão, em um dos raros fragmentos de seu pensamento que temos nos dias de hoje, conservado na obra de Clemente de Alexandria, já afirmava ser a relação do homem com a divindade da ordem da imitação (XENÓFANES, apud CLEMENTE, s.d., p. 27), a mimese como conceito imbricado aos de mito e divindade. Subjacente a cada narrativa mítica estaria um entendimento de mundo, entendimento este que estabelece homologias com o pensamento de sociedades e épocas distintas, e que, em certa medida, propicia divergências que fazem de cada narrativa um projeto único de comunicação, a um só tempo fechado em si mesmo como sistema e ligado a todos os outros.

Todavia, se os bois, cavalos e leões tivessem mãos,
Ou pudessem desenhar com as mãos e fazer obras como as humanas,
Representariam os deuses por si.
O cavalo similar aos cavalos,
O boi aos bois,
O leão aos leões,
E fariam dos deuses corpos como os seus próprios (XENÓFANES, apud CLEMENTE, s.d., p. 27, tradução nossa).

Enquanto mimese, para Xenófanes, portanto, o problema do mito é elevado à categoria de autorrepresentação e autofabulação, questões da ordem da linguagem e da poesia. O homem representa a Deus a partir de si, em uma visão antropomórfica da realidade, e a si a partir de seus deuses. Claude Levi-Strauss, ao comparar a mente científica e letrada com o que chamou de “mente selvagem”, falou das diferentes formas de ver o mundo. O pensamento científico busca, para ele, uma compreensão pontual e particular, enquanto o pensamento mítico tem a finalidade de abarcar a totalidade. Para ele, o pensamento mítico parte do princípio de que, se não se compreende tudo, não se pode explicar coisa alguma (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 31).

O antropólogo afirmou que este modo de pensar mítico entra em contradição com o pensamento científico, “que consiste em avançar etapa por etapa, tentando dar explicações para um determinado número de fenômenos, e, assim por diante” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 31), mas, ainda assim, o enriquece. Sobre o pensamento mítico, o autor frisou a ampla gama de recursos intelectuais acessados por este modelo mental, tais como as percepções sensoriais, muitas vezes negligenciadas pelo modelo das ciências exatas, que tende à abstração (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 32 a 33). Trata ainda de uma inclinação da ciência contemporânea a valorizar aspectos qualitativos da realidade, diferentemente da “perspectiva quantitativa” adotada pelo modelo do século XVII até o XIX (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 38), aspectos

qualitativos estes traduzidos pelo mito e suas narrativas poéticas, imitativas da realidade e carregados de subjetividade. Assim como o poético, o pensamento mítico tende a um princípio de contradição e multiplicidade de possibilidades, em contraste com o que o filósofo localizou como “dualismo filosófico do século XVII” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 38). Dessarte, um estudo da representação proporcionado pela narrativa mítica mostra-se como possibilidade de estabelecimento de um olhar para o homem e a cultura que encaram essa narrativa como expressão de parte de sua realidade empírica – a dimensão do sagrado – a partir deste pensamento mitológico.

Porém, até que ponto a narrativa mítica é capaz de dar conta do mundo objetivo e das relações do homem com esse mundo? Compagnon afirmou que a mimese faz passar a convenção por natureza, em uma pretensão de realidade, ocultando, porém, por meio dos artifícios poéticos, o objeto imitante, em proveito do objeto imitado, um conceito tradicionalmente associado ao Realismo (2010, p. 104), em que a “ilusão linguística” é associada à “ideologia burguesa”. O autor caracterizou esse processo discursivo como um mudar constante entre a sinédoque e a metonímia.

Essa prática mimética, objeto da teorização de Auerbach, porém, deixa de considerar outras possíveis relações do sujeito com a narrativa, como no caso do mito, no qual a associação entre o fato narrado e a realidade pode ser da ordem do alegórico, do subjetivo, do metafórico, ou mesmo, do afetivo. Apesar de não existirem laços tão claros entre o signo e o referente, a narrativa mítica propicia uma representação da realidade, da história e da experiência de um povo, ainda que se sirva de outros recursos. Se tratamos de uma prática poética que nasce da experiência religiosa imediata, é esta poética eivada de valores íntimos mais amplos que os do jogo de espelhos ficcional. A todo o momento, a fé, o rito e o mito se entrelaçam, e o sentimento de verdade, ou antes, de uma verdade transcendental, paira na voz de comunidades que têm o mito como elemento de coesão e transmissão de seus saberes mais caros.

Uma das funções centrais do mito é o da recuperação de uma origem do homem. Partindo dessa capacidade do mito de abarcar a totalidade, reconhecemos três medidas das quais o homem só consegue dar conta a partir do pensamento mítico:

O tempo – o sujeito não consegue estabelecer um começo para sua existência ou para a existência do universo com precisão. Pode estabelecer teorias para o surgimento do que entende como realidade, mas lhe é impossível, pelos recursos científicos, até os dias de hoje, uma delimitação exata do início do que conhece como real. Dessa maneira, encontra um sentido de início nos mitos cosmogônicos das mais diversas religiões. Acredita que tudo que

vê teve um início, e carece, portanto, de divisar um momento para este princípio de tudo. Precisa ainda encontrar uma possibilidade de fim, tanto de sua própria vida quanto de tudo que conhece, razão pela qual busca uma possibilidade de transcendência pela fé ou pela expiação escatológica.

O espaço – pois precisa encontrar uma motivação e um meio para a existência de tudo que toca e experimenta, do que reconhece como real.

O espírito – visto que percebe em si uma enorme gama de emoções, pulsões, desejos que localiza para além do instinto, precisando ainda mensurar sua própria consciência dentro do espaço e do tempo, definindo por eles sua parcela de existência.

Qualquer uma dessas três dimensões da realidade encontra uma explicação completa, fechada, apenas no campo do pensamento mítico, uma vez que na ciência só lhes caberia uma teoria (passível de ser substituída por outra, a qualquer momento).

Assim, tanto a narrativa dita “realista”, à qual se dedica Auerbach em sua *Mimesis* (1971), quanto a narrativa mítica da *Arte Poética* (s.d.) de Aristóteles, têm um mesmo objetivo: o de reproduzir a realidade objetiva e possibilitar sua compreensão. Eliade (2013, p. 124) aborda o valor apodítico dos mitos, garantido pelo ritual. A partir da narração há a rememoração do passado, onde os sentimentos ancestrais são resgatados, e a atualização destes sentimentos, momento em que o homem vislumbra a possibilidade de compreender seu lugar na sociedade em que vive e no mundo como um todo. Se “o conhecimento da origem e da história exemplar das coisas” (ELIADE, 2013, p. 83) confere ao homem um domínio mágico sobre elas, o mito surge investido de poder, não apenas de compreensão, como também de transformação da realidade.

Outra função intimamente ligada ao mito é a da rememoração, diretamente relacionada a conceitos como vida, morte e ressurreição. Se a memória (no sentido de manutenção de um saber) difere da recordação, tem o mito a dupla missão de manter os conhecimentos da coletividade e de recuperar conhecimentos ancestrais perdidos pelo grupo, por motivos que vão da corrupção da humanidade e o desequilíbrio de seu posicionamento frente à natureza até a reconfiguração desse grupo perante valores já abandonados pela sociedade na qual está contido. A poesia oral, neste sentido, traz consigo a possibilidade de recordar (resgate do que foi perdido) e recontar (atualização das narrativas do grupo) a história.

É dessa forma que a desorganização da escatologia e subsequente reorganização trazida por uma nova cosmogonia, frequentes em qualquer narrativa mítica, nos fazem flertar constantemente com conceitos como os de morte e ressurreição. Em larga escala é o pensamento mítico, que se estrutura em torno da narrativa mítica, o modelo proto-organizador

de qualquer sociedade. A essa modificação segue toda uma gama de transformações artísticas, políticas e sociais, das quais o mito é a um só tempo o espelho e a raiz, “poesia lírica e teatro trágico nas artes da linguagem, escultura e pintura – concebidas como artifícios imitativos, como simulacros que reproduzem a aparência das coisas reais” (VERNANT, 2002, p. 42).

A figuração dos deuses, assim como a figuração dos mortos e ancestrais é, talvez, a primeira manifestação mimética de qualquer sociedade, o que Jean-Pierre Vernant delimitou na cultura arcaica grega e poderemos perceber na viva mítica afro-gaúcha. O processo mítico afro-gaúcho, neste sentido, não difere do de outras religiões politeístas, onde, por “trás da variedade dos nomes, das figuras, das funções próprias a cada divindade, supõe-se que o rito aciona a mesma experiência do ‘divino’ em geral. O rito visa ao divino” (VERNANT, 2002, p. 92), e o divino, neste sentido, a uma organização de mundo feita por múltiplas representações. O autor elencou as diversas formas de figuração nas “formas anicônicas”, e, posteriormente, artísticas. Dentre elas temos, na cultura grega, a “pedra bruta” (tal como veremos que ocorre nas religiões dos orixás), diversos tipos de ídolos, tendo ainda os aspectos teriomórficos ou monstruosos, e, por fim, a “grande estátua cultural”, a hédos, a mímēma (VERNANT, 2002, p. 296), como veremos. A imitação aparece como base para o entendimento dos deuses e dos homens. A imaginação, ou seja, a fixação do mundo por imagens, põe-se a serviço de um posicionamento do homem em relação à sua existência, para a partir daí, chegar à estruturação política e social de sua sociedade.

Tomando, como o fez Vernant (2002, p. 90), a religião como uma manifestação com dimensões sociais e políticas, agindo dentro de uma sociedade, os diversos aspectos da religião afro-gaúcha, onde podemos identificar a imitação (as narrativas orais, as danças ritualísticas, a possessão), trazem em si possibilidades de reflexão sobre a maneira como o povo dos terreiros se articula política e socialmente nos dias de hoje e como se articulou desde seu surgimento no Rio Grande do Sul². A tradição exerce um papel de seleção de discursos, que serão mantidos nas diferentes formas pelas quais o mito se manifesta. Todas estas formas terão como centro o corpo e a voz, e podem ser tratadas, ainda, como manifestações poéticas, na medida em que a preocupação estética é inegável. O papel da narrativa mítica também é o de mantenedora e transmissora dos saberes de uma comunidade, momento onde exerce importante papel no que Jean Davallon (2010, in ACHARD, et al., 2010, p. 31) chamou de “memória social”, quando a comunidade é conclamada a atribuir um valor sobre determinado conteúdo ou fato, um “acordo de olhares” sobre o fato histórico e social, presente no processo

² Acredita-se que a variante religiosa conhecida como Batuque do Rio Grande do Sul surgiu no século XIX, possivelmente em Pelotas e Rio Grande, como afirma Corrêa (1988, p. 69).

mnemônico e identitário. Neste sentido, cientista social ou linguístico-literário atuam no mesmo nível de interrogação.

No campo religioso, o cientista procede, então, no mesmo campo que o linguista e segundo procedimentos análogos. Ele interroga rituais, narrativas míticas, representações figuradas. E as perguntas que coloca são da mesma ordem nos três casos: qual é a arquitetura conceitual que preside ao agrupamento e à distribuição das divindades relativas a ritos, mitos, imagens? Trata-se, em suma, de perceber as estruturas do panteão com duas implicações diretas: as relações dessas estruturas com uma ordem intelectual – um campo ideológico – e com uma ordem social: as formas de organização coletiva (VERNANT, 2002, p. 91).

A narrativa, manifestada por corpo e voz, age como operador em nível simbólico, atribuindo valores tanto ao fictício quanto ao social representado por este mito. Pêcheux (2010, in ACHARD, et AL, 2010, p. 56) trata a memória como um território de “disjunções e deslocamentos, retomadas, de conflitos e regularização”. É a memória de Pêcheux espaço da polêmica, ou seja, do conflito de ideias e da luta identitária. A arte mimética tem, neste processo, a capacidade de definir o que será lembrado, armazenado no pensamento de uma sociedade, o que será recordado – do latim, re = novamente e cor = coração, ou seja, trazido novamente ao coração – e o que será obliterado da memória e do imaginário dos sujeitos. Nesse sentido, a poética oral liga a voz (como difusora e vivificadora) à memória (que funciona como repositório e reorganizador social), dois pontos cruciais para essa forma de arte.

1.3 Poesia e tradição

Paul Zumthor (2010) afirmou que a noção de literatura é historicamente demarcada e se associa à civilização europeia, entre os séculos XVII e XVIII. Esse autor aborda ainda um conceito maior, que abarca o de literatura e o ultrapassa histórica e artisticamente, o de “poesia”. Esta é a arte da linguagem humana, isenta de quaisquer ligações com seu modo de concretização (ZUMTHOR, 2010, p. 12). Zumthor localizou a poesia como todo discurso marcado, socialmente reconhecível como tal, de modo imediato, descartando quaisquer critérios de qualidade, devido à grande imprecisão destes. O poema emerge, assim, como uma manifestação particular em um discurso universal, constituindo um tropo dentro dos discursos usuais daquele grupo (ZUMTHOR, 2010, p. 39). Até esse ponto, poema oral ou escrito se assemelham. Ocorre que a poesia escrita ocupa o espaço de maneira a vencer o tempo, mediada pela matéria.

Na medida em que a poesia escrita surge de maneira a se registrar no espaço em geral, possui uma identidade tangível e universal. Mesmo que sua leitura, através do tempo, seja modificada pelo olhar da sociedade, que também muda, comporta uma percepção global, permitindo uma análise do texto por si só. Já a poesia oral é engendrada para um espaço específico e de natureza transitória. Ainda que possamos medi-lo em características físicas (alcance acústico, número e características dos ouvintes, instante no tempo, elementos sonoros que o agreguem, arquitetura espacial), será a memória que o interiorizará e o fará integrar, e não vencer, o tempo. Daí, a análise do texto só pode ser feita de maneira relativa à análise de sua performatização, a partir de um olhar estabelecido sobre a sociedade que abriga o grupo, que entende e recebe o texto oral como poético dentro das circunstâncias de sua performance. Assim, um texto oral, se comparado a um texto escrito, enquanto tecitura de significados, permite um mesmo número, ou ainda maior, de desdobramentos e interpretações.

O importante não são tanto as “estruturas”, mas os processos subjacentes que as sustentam. Uma vez que os fatos foram experimentados, descritos, classificados, deles se depreende uma tipologia ou, então, se procede à construção de um esquema supostamente inicial e gerador. Mas se não estendermos a ideia de função – que fundamenta tal procedimento – às latências e às virtualidades dos processos em questão, ela degenera facilmente em equívoco ou em truísmo. E todo “modelo” construído é de certa forma inadequado; seu uso exige, portanto, uma indisciplina que reintroduz a fantasia criadora e o erro vivificador e que elimina do raciocínio o princípio simplista da não contradição (ZUMTHOR, 2010, p. 44).

O pensamento afro-gaúcho celebra esta contradição trazida por Zumthor enquanto possibilidade para a compreensão do mundo. O estudo da poética que circunda este pensamento e faz ecoar sua energia vital, que denominamos axé³, possibilita, portanto, uma experiência que vai ao encontro dos princípios elencados por Zumthor em sua *Introdução à poesia oral* (2010). Serão os limites a esta linguagem que imporão, em grande parte, as formas assumidas para a manifestação desta arte.

Assim, se levam em conta os meios físicos de registro e difusão da linguagem expressa graficamente e a recepção, que se torna, a partir daí, da ordem do imaginado; a poética oral tem meios de propagação da linguagem expressa e recepção radicados em corpo, voz e memória. Se a letra, convertida em leitura fria e impessoal pela uniformização da

³ Axé, do iorubá àse, energia primordial com a qual foi feita o mundo, e que o modifica constantemente. Magia. Esta definição surge da obra de Pierre Verger (1981, p. 18).

imprensa, tem a capacidade de tornar-se perene e fixa, atravessando tempo e espaço; a voz, marcadamente social e individual, manifesta-se no aqui e no agora, inefável e mutável.

A performance tem a característica da mobilidade. A cada repetição, novos ou diferentes elementos ocorrem. O registro eletrônico de som e imagem pode transpor esta performance para um outro meio e um outro estatuto. Esta manifestação, porém, deixará de ser, como lembra Zumthor, classificável como manifestação oral, para inaugurar um tipo de escrita diverso. Ainda que o registro pela mediação eletrônica faça menção ao que chama de “ressurgência das energias vocais da humanidade”, a mediação eletrônica fixa a voz e a imagem, fazendo-as plenamente reiteráveis. Uma vez abolido seu caráter efêmero, desaparece o que o teórico localiza como “tactibilidade” (2014, p. 14 a 15). Além disto, todo registro eletrônico dota a performance da dimensão de um ponto de vista, de uma seleção, um ângulo, uma perspectiva bidimensional, abolindo o estatuto pluriperceptível da oralidade imediata e não mediatizada. Destarte, acreditamos que a melhor possibilidade do teórico frente à performance é, justamente, teorizá-la enquanto fenômeno, registrando, outrossim, por meios gráficos ou eletrônicos, tudo que dela puder, mas valendo-se, acima de tudo, de sua experiência junto à poética oral e de seu contato com a comunidade, poetas orais e partícipes de sua performance. Uma vez ciente da inadequação e insuficiência dos modelos por ele construídos, em uma celebração da contradição e da complexidade do encontro com a poética oral, torna-se o teórico também memória viva na qual se deposita esta expressão.

Para Zumthor, cada vez que a comunicação poética passar de um registro a outro, uma “mutação radical” lhe será imposta, raramente perceptível no nível linguístico. Assim, um poema composto por escrito, mas “performatizado”, muda de natureza e função, assim como o poema manifesto na e para a oralidade, mas coligido por escrito e pela escrita divulgado, torna-se outra ordem artística (ZUMTHOR, 2010, p. 38 a 39). Porém, perceberemos na performance do que se origina na escrita traços absolutamente diversos da oralidade, marcada constantemente pelo improviso, ainda que cadente de rimas. Da mesma forma, o leitor atento perceberá traços da voz a vibrar na letra. Mesmo uma oralidade secundária, ocorrida em uma sociedade eivada pela preponderância da escrita, mantém um estatuto próprio.

Ainda hoje, em pleno século XXI, em uma realidade urbana e ocidentalizada, podemos ter uma poesia que é de natureza escrita e outra de natureza oral. O papel da memória segue fundamental no desenvolvimento de uma mimese e de uma estilística próprias da poética oral, no sentido de que o estilo estritamente oral, como afirma Eric A. Havelock (1996, p. 293), é “formular”, encoraja a criação e emprego de vocabulário, sintaxe e ritmos indutores de memorização oral.

Teremos, portanto, na poética oral uma mimese onde a necessidade de impressão mnemósica é permanente. Paira na voz do contador a consciência ou a intuição de que sua história deverá, além de mobilizar as emoções do público, imprimir em sua memória uma capacidade de retenção, na medida em que será esta memória depositária da performance. O contador mobiliza tanto os sentidos de seu público quanto seus valores ideológicos, pois o posicionamento do ouvinte frente à narrativa será capital, na medida em que determinará tanto a reprodução quanto os apagamentos de trechos ou da integralidade da narrativa. A ideologia exerce seu poder na medida em que apenas as narrativas que servem às necessidades e aos valores daquele grupo serão com mais frequência revisitadas. É o arbítrio coletivo que determina a repetição ou o resgate de um mito, em determinada situação ou ritual, o que Havelock chama de “memoranda”, fórmulas e ritmos de uma memória viva (1996, p. 127). A narração, nestes casos, irá transitar entre mítica, ideológica, cotidiana ou lúdica, dependendo não apenas da situação em que se dá a performance, como também da interpretação e natureza do público que a recebe.

É pela voz que a narrativa ganha sentido e organicidade. Enquanto vocaliza e recupera os enunciados, o contador produz sentido e organiza os elementos do mito que faz presente, em um instante ritual ou rotineiro, permitindo que o imaginário e o simbólico virtualizem um período circunscrito de tempo e espaço, de forma que a ideia e a ficção ganhem status de realidade, na arte mimética. Paul Zumthor marca a proximidade da ludicidade, da prática banal e da mítica: o canto lúdico coexiste, nas sociedades arcaicas, tais como a africana, com o canto ritual (2010, p. 168). Na poesia oral, o sagrado é, antes que profanado, reafirmado pela sensação física imediata da performance e da experiência temporal, fenômeno que se diferencia do solitário pacto do leitor com a fábula escrita, uma vez que são o contato físico e comunal, a presentificação do corpo e da voz elementos fundamentais para a poética oral.

Esta prática é rica do que Havelock trata como um “enunciado pleno de novidade” (1996, p. 37), tanto no nível da prosa quanto no do lírico. O autor analisou os resquícios da poética oral grega que precedeu a épica de Homero, a arte histórico-mítica de Hesíodo, seguidas dos líricos, do drama ático e de Píndaro, transpostos para a escrita quando de seu surgimento na Grécia (1996, p. 114). Tanto este processo foi fortalecido pelo potencial singular do alfabeto grego quanto a transcrição do discurso oral para o escrito foi mais fluente, providência tomada, segundo Havelock, pela cultura ainda não-letrada, que via no alfabeto apenas uma forma de registro. O vocabulário da escrita grega foi enriquecido pela arte oral, híbrida de riquezas das lides diárias, tramadas com a estética dos bardos e aedos.

Tal fenômeno não é exclusivo da poética grega. O conhecimento dos códigos de uma cultura que mantém sua riqueza oral, ainda que dentro de uma macrocultura letrada, pode ampliar as manifestações poéticas escritas da sociedade que o abriga, salientou Havelock (1996, p. 114). O autor ressalta, porém, que, enquanto a poética escrita, a dita “literatura”, fortalece a figura individualizada determinada como autor, a poética oral, mesmo que plena da personalidade dos poetas e rica de composições livremente inventadas por estes, é, acima de tudo, a “vozificação” de uma coletividade (HAVELOCK, 1996, p. 119).

Se a escrita implica a morte do autor subjetivo, a oralidade a supera, na incessante ressurreição e onipresença do contador de histórias, porta-voz de uma coletividade. O público-ouvinte compõe o texto a partir de sua presença, de forma que preenche os vazios de significação e intenção que são criados pelo poeta-autor, além de participar ativamente da performance oral. Nesta circunstância, assim como a interferência do público é fundamental, as decisões do contador são vivas, da ordem do imediato. Penetrar no texto oral mítico, tal como o descrito por Havelock, é se aproximar de conceitos políticos, sociais e históricos que, sobejamente calados por múltiplas razões – o jugo escravocrata é uma delas, no caso da diáspora africana no Rio Grande do Sul, são retomados em performance e mito. Neste jogo, o público se faz poeta, quase tanto quanto o contador, na medida em que é convidado a responder em uma “réplica da voz e do gesto” (ZUMTHOR, p. 257), quer seja em refrões, danças, ou pelo mero ritmo da movimentação do corpo. Desta forma, produz-se a transcrição de uma coletividade, quer compreendida enquanto regressão a um estado arcaico, ou ainda, transgressão perante um Estado Letrado.

Zumthor relativiza o anonimato da autoria de qualquer narrativa oral, uma vez que não pode ser constatado unicamente pela inexistência de um nome. Mesmo nas sociedades mais tradicionais, a questão da autoria da narrativa é presente, momento em que, seguidamente, a tradição e os valores do grupo se farão sentir, pois tanto a natureza sagrada de um texto (originada, para aquela comunidade, de uma dimensão divina) quanto a tradicional (sendo atribuído o texto à sabedoria ancestral do grupo) serão reclamadas (ZUMTHOR, 2010, p. 236). Se na leitura o mundo se faz ausente pelo alheamento do pacto literário, frente ao silêncio da letra, na oralitura, ato comunal e interpessoal, o mundo se faz constantemente reificado pela consciência plena do que chamaremos de cumplicidade da voz.

Zumthor já diz que na performance “o mundo está presente” (2014, p. 67). Essa presentificação do mundo implica uma ressignificação, que, no caso da oralidade, é margeada pela efemeridade performática. Há ainda o fato de que, na performance, temos a recepção coletiva, momento em que a percepção individual é contrabalançada por uma sensibilidade de

grupo. A reiterabilidade da performance é, pois, limitada pela memória, pelo pensamento coletivo e pela disposição do contador, que modificará sua narrativa de acordo com sua intenção ou estado de espírito do momento, dentre outros motivos. Devemos considerar ainda o fato de ser o contador, frequentemente, partícipe dos valores e do ideário do grupo ao qual apresenta sua narrativa. A performance, dessa maneira, ao mesmo tempo em que é influenciada pelas múltiplas relações estabelecidas entre poeta oral, público e conteúdo, age modificando o conhecimento, como enfatiza Zumthor, “comunicando, ela o marca” (ZUMTHOR, 2014, p. 32).

O autor afirma que a performance é o “único modo vivo de comunicação poética”, ou ainda, o “único modo eficaz” (ZUMTHOR, 2014, p. 34). Temos, na *contação* de mitos do Batuque do Rio Grande do Sul, portanto, um objeto vivo em suas implicações antropológicas e manifestado de maneira igualmente viva, a partir da performance que o comunica. Se encontramos na performance o corpo, a voz e o espaço, eleitos por Zumthor como elementos que a presentificam (2014), temos na oralitura mítica do Batuque do Rio Grande do Sul, ainda, a importância da memória coletiva e da manutenção da tradição afro-gaúchas.

3 BATUQUE: A HISTÓRIA, O RITO E O MITO

Toda tradição reflete um processo sócio-histórico. Cada região do Brasil teve uma diferente característica em seu processo de colonização, tanto no processo de ocupação quanto no de escravização indígena e africana. O Rio Grande do Sul destacou-se como uma das piores faces da escravização em nosso país. O africano era, frequentemente, enviado às charqueadas, maior fonte de renda do estado à época, localizadas principalmente na região de Rio Grande e Pelotas, como diz Ricardo Moreira de Oliveira (2012, P. 260). Os escravos, bantos e, em número menor, sudaneses, se espalharam pelas primeiras regiões habitadas do estado, destinados a um trabalho árduo, desumano, que teria como desfecho, seguidamente, a morte. No porto de Rio Grande, chegavam os escravos, que partiam imediatamente para as charqueadas⁴ ou, em raras ocasiões, eram conduzidos ao trabalho doméstico nas casas dos estancieiros.

Possivelmente entre os anos de 1833 a 1859, segundo Norton Figueiredo Corrêa (2006, p. 49), surgiu o Batuque do Rio Grande do Sul, culto que, segundo Oliveira (2012), guarda grande proximidade com as práticas do Xangô de Pernambuco, possivelmente tendo raízes na presença de algum sacerdote proveniente daquela região, fato que não pôde ser precisado. Nas cidades de Pelotas e Rio Grande tivemos os primeiros terreiros de Batuque, fenômeno que rapidamente se espalhou pelo resto do estado e Região Metropolitana. Apesar do pequeno número de sudaneses, Corrêa salientou a importância do modelo jêje-nagô para a estrutura religiosa do que viria a se tornar a prática que conhecemos hoje, à qual uma grande massa de não-sudaneses, bantos, e, possivelmente, indígenas e brancos, descendentes de europeus, foi somada.

Em um curto período de tempo, começaram a pulular relatos, ainda encontráveis em arquivo público, de práticas de magia de origem africana, bem como o surgimento de espaços de culto onde as populações negras se reuniam para louvar suas divindades, locais que eram aberta ou veladamente frequentados igualmente pela população de origem europeia. Uma diferença do culto afro-gaúcho em relação ao de outras regiões do Brasil é justamente a grande concentração de terreiros nos espaços urbanos, desde seu surgimento, facilitando a penetração da população branca no culto, fato observável até os dias de hoje.

O sincretismo celeremente mascarou muitas das práticas desses espaços, tendo em vista a defesa destas populações contra incursões policiais. Os terreiros convertiam-se em

⁴ Charqueadas eram as propriedades onde se produzia o “charque”, espécie de carne salgada e seca, principalmente de bovinos ou caprinos, preparada para resistir a longos períodos. Esta carne, muito similar à conhecida “carne de sol”, ainda hoje é amplamente consumida no Rio Grande do Sul.

local de vida social, de assistência aos necessitados de quaisquer procedências étnicas e de difusão de saberes e informações entre a população carente das metrópoles. Sob a marca de um forte espírito de reconfiguração familiar, apareceram inúmeros pais de santo, ou babalorixás⁵, em sua maioria nascidos em solo africano. Esses sacerdotes protagonizaram um potente intercâmbio de saberes entre os terreiros, que, desde seu início, adotaram a práxis de visitação mútua, em um espírito de fraternidade que foi alicerçado pelas múltiplas rela es estabelecidas entre os povos dos diversos agrupamentos étnicos, os “lados”. Corrêa definiu por “lados” os grupos tribais africanos aos quais os religiosos atribuem sua origem étnica, em número de cinco, que veremos a seguir (CORRÊA, 2006, p. 50). A constante migra o de religiosos entre as diversas casas, oriunda da proximidade e do forte contato entre elas, ocasionou uma tal mistura entre essas práticas que hoje   difícil encontrarmos um terreiro que marque sua ancestralidade, identificando-a com um único lado, como também veremos. O autor ainda fala da pouca influência cultural banta no Batuque, onde a cultura sudanesa cooptou e formou o que se tem por identidade cultural afro nas massas negras urbanas no Rio Grande do Sul (CORRÊA, 2006, p. 50).

Assim, desde seu nascimento até os dias de hoje, o Batuque teve somadas às suas crenças interferências da religião cristã, hegem nica quando da funda o de nosso estado, a que se seguiram elementos t picos do kardecismo, como enfatizou Corrêa (2006, p. 58), ou mesmo de religiões orientais, como o budismo e o bramanismo, sem falarmos da forte presença muçulmana, a modificar essa ritualística desde a África. Estas marcas possivelmente surgem da necessidade do religioso de completude em sua vivência dentro de uma religião que, dada a violência do processo diaspórico, possui inúmeras lacunas em sua filosofia, em um fenômeno similar ao estudado por Reginaldo Prandi nos candomblés da Bahia e Região Sudeste (2005).

Veremos entre os povos da diáspora africana do Rio Grande do Sul o espírito de deslocamento e cruzamento de fronteiras culturais, um comportamento próximo do definido por Gilberto Ferreira da Silva (2008, p. 86). Um fenômeno de hibridiza o que tanto   observável em rela o às culturas hegem nicas europeias quanto entre as diferentes etnias africanas que compuseram esses povos. Trata-se de uma mistura que ocorreu, e ainda ocorre, entre os terreiros da metrópole e entre estes e os das demais regiões do estado, engendrando

⁵ Babalorixá, do iorubá b b  (pai) e oris  (divindade). Esta expressão possivelmente surgiu dentre os cultos afro-brasileiros, tendo em vista as diferenças de culto entre Brasil e países da África e a necessidade de uma reconfigura o familiar (A.).

uma profusão de práticas e significados, de tal forma que, nos dias de hoje, falar de Batuque do Rio Grande do Sul é falar de diversidade, multiplicidade de influências e uma progressiva transformação ou deslizamento de significados.

O Batuque do Rio Grande do Sul, desde seu surgimento, funcionou como uma tentativa de reorganização dos povos da diáspora africana, bem como de defesa de seus interesses frente à máquina escravagista. Estabeleceu-se um poderoso foco de resistência à violência e à opressão dos colonizadores, que permitiu que o manancial de saberes africanos sobrevivesse em solo brasileiro, auxiliando os levantes quilombolas e as investidas abolicionistas. As manifestações da religião dos orixás assumiram distintas faces em cada região, enriquecendo com sua diversidade o esteio de saberes dos povos africanos. Como afirma Raymundo Nina Rodrigues, “a simples introdução neste país não modificou essencialmente a crença dos Negros, que lhes deixou intatas todas as suas tendências sociais, houvesse suprimido neles a disposição mental ao Totemismo” (RODRIGUES, 2010, p. 199). Esse totemismo, secundado por uma complexa teia de sincretismos, assegurou que a visão de mundo afrocentrada perdurasse em suas danças e ritmos, celebrações religiosas (quer pagãs, quer cristãs), hábitos e manifestações artísticas (tais como as poéticas), em resposta às múltiplas agressões que os povos de terreiro sofreram, antes e depois da abolição da escravatura.

2.1 História e resistência

O modelo colonial europeu na África e nas Américas uniu elementos já conhecidos de outros processos de escravismo, como o greco-romano, substituído, até a idade média, pela organização feudal. Esse padrão moderno superou em muito o modelo mediterrâneo antigo, afirmou Adelmir Fiabani (2005, p. 19). Inicialmente, tivemos o processo genocida promovido pela máquina colonial para possibilitar a dominação do território. Este destruiu culturas milenares e promoveu a morte de milhares de indígenas nos continentes colonizados, tornando a um só tempo os escravizados do continente africano mão de obra e artigo mercantil.

Se o escravismo antigo formou-se de maneira lenta e gradual, a ponto de ser considerado “natural” dentro da sociedade, o moderno escravismo colonial, fruto de atos deliberados e organizados, fez-se “nos moldes do capitalismo que surgia” (FIABANI, 2005, p. 19), de maneira rápida e avassaladora. O africano de imediato se converteu em moeda de troca, coisificado, alijado de quaisquer riquezas materiais ou espirituais que pudesse ter

desenvolvido em seu continente original. Era considerado, no pensamento europeu, um ser fadado à submissão, representante de uma cultura considerada inferior, cujas crenças pagãs e selvagens necessitavam ser purgadas pelas cadenas da escravidão.

O colonizador não reconheceu oficialmente nenhum conhecimento tecnológico, filosófico ou científico do escravizado, que era trazido para as colônias totalmente despido de sua cultura-matriz, ainda que destes saberes se aproveitassem de maneira escamoteada, uma forma de apropriação intelectual que imitava a violência de tantas outras práticas. Tal modelo de subjugação e apagamento da história dos escravizados era embasado no pensamento dos grandes teóricos do pensamento cristão da época, tais como Santo Agostinho, que via a escravidão com a normalidade ratificada por seus textos sagrados, bem como pelos grandes pensadores da antiguidade, a exemplo de Platão, que acreditava na superioridade intelectual do escravizador e em seu papel depurador dos instintos do escravizado.

A ação da colonização, fortalecida pela presença do escravo, seria, portanto, um ato de fé. Mais que um projeto capitalista de enriquecimento exploratório da metrópole em detrimento da terra, seria a concretização de um ideal de salvação de populações inferiores e estabelecimento do reino de Deus em terras pagãs. Já em 1866, Agostinho Marques Perdigão Malheiro frisou que, reduzido à condição de coisa, o homem escravizado é “havido por morto, privado de todos os direitos, e não tem representação alguma” (MALHEIRO, 1866, p. 14), fenômeno que o jurista, às vésperas da abolição no Brasil, já associava ao direito romano antigo, que dava ao senhor a liberdade de dispor do escravo como lhe aprouvesse (MALHEIRO, 1866, p. 18).

A monocultura latifundiária brasileira tornou-se basilar para um processo de escravização único, tanto se tomarmos fatores numéricos quanto sociais. O Brasil recebeu o maior número de escravos oriundos da África nas Américas, cerca de 3.650.000 dentro de uma realidade de quase 10 milhões (BARROSO, in BIBLIOTECA NACIONAL, 1988, p. 09). Do ponto de vista social, como retrata Gilberto Freyre em *Casa-Grande & Senzala* (1980), o sistema social, político e econômico formado pela casa-grande e pela senzala compreendeu aspectos que vão desde a completude de necessidades capitalistas, passando pela composição familiar até a religião. Se o sangue do negro uniu-se ao do português e do indígena para compor nossa sociedade, o mesmo se deu com sua cultura, que, antes que exterminada, foi deglutida e assimilada; bem como sua religião.

Uma característica marcante desse modelo foi a tentativa de obliteração do potencial científico e racional do escravizado africano (tanto quanto dos autóctones colonizados). Fiabani afirma que “ainda que em ocasiões específicas os cativos desempenhassem tarefas

que exigiam elevado nível intelectual, na maioria das vezes o escravismo colonial impôs serviços e tarefas manuais grosseiros aos trabalhadores feitorizados” (2005, p. 19). Enquanto o escravismo romano incluiu indivíduos de elevado nível cultural, no Brasil, os escravos executavam quase apenas funções do trabalho manual, ascendendo quando muito a tarefas de capatazia. Isto não estava ligado à natureza das culturas escravizadas, mas aos paradigmas da máquina escravista, que necessitava, dado seu caráter de massa, enfraquecer e subjugar intelectualmente, erradicando (ou tentando erradicar) os conhecimentos dos colonizados e escravizados.

A este “inferno”, dois grandes focos de resistência merecem ser citados. O fenômeno quilombola (FIABANI, 2005, p. 302), que acompanhou toda a trajetória do escravismo em nosso país, e as religiões dos orixás, presentes, igualmente, em grande parte do solo brasileiro.

Os navios negreiros transportaram através do Atlântico, durante mais de trezentos e cinquenta anos, não apenas o continente de cativos destinados ao trabalho de mineração, dos canaviais, das plantações de fumo localizadas no Novo Mundo, como também a sua personalidade, a sua maneira de ser e de se comportar, as suas crenças. [...]

A extraordinária resistência oposta pelas religiões africanas às forças de alienação e de extermínio com que frequentemente se defrontava haveria de surpreender a todos aqueles que tentavam justificar a cruel instituição do tráfico de escravos [...] (VERGER, 1981, p. 23).

Já em meados do séc. XIX, Rodrigues, em *Os Africanos no Brasil* (2010) apontava a complexidade de religiões e cultos que se estabeleceram no Brasil. Estas manifestações fundiam diversas crenças regionais ou tribais africanas, o fetichismo e o paganismo europeu (no que se destaca o luso), bem como manifestações autóctones das diversas tribos indígenas, no que compreendemos hoje como religiões afro-brasileiras. O modo de conceber panteísta e polimorfo africano o congregou e recombinau diversas práticas, tendo a mítica oral como elemento catalisador.

3.2 Rito e diversidade

Ampliando a visão de uma religião cuja reelaboração é constante, a natureza oral do culto e a falta de uma sistematização geral da liturgia faz com que a “efetiva autonomia” dos sacerdotes permita alterações no rito. Como salientou Corrêa, “tudo isto tende a introduzir novos elementos nas representações coletivas do grupo, elementos estes que nem sempre se articulam segundo os moldes do que o pensamento ocidental entenderia como ‘lógico’” (2006, p. 69). Em um conceito de “sagrado amplo” (CORRÊA, 2006, p. 72), um religioso não

exclui por completo a presença de outras concepções ritualísticas, crenças ou mesmo cosmogonias.

No Batuque do Rio Grande do Sul, não é apenas a influência católica que pode ser sentida, como podemos ver com o arraigado hábito da utilização de uma imagem de Buda nas mesas de búzio da nação de Oió, por exemplo, simbolizando justamente a deferência para com outras práticas religiosas, bem como com a sabedoria ancestral de outros povos. Segundo a palavra de um religioso, em uma de nossas visitas de reconhecimento de campo, a presença de Buda marcaria o reconhecimento de outros “avatares” na trajetória da humanidade, uma clara influência da filosofia budista e kardecista. A reencarnação, na melhor acepção kardecista do termo, também pode ser sentida na fala de religiosos, diferentemente do conceito comum à filosofia de matriz africana, ligado a um sentido de imortalidade pela metempsicose estrita: renascimento e religação com o grupo familiar. É o elo familiar o mais caro vínculo do homem com a terra, porta para um contato maior com a natureza.

No pensamento iorubá, o mundo divide-se entre Aiê⁶, espaço de ação dos vivos, onde transitarão também os espíritos dos mortos ainda lembrados, os eguns, que permanecem envolvidos com todas as questões sociais e familiares do grupo; o mundo dos que ainda vão nascer, mundo espiritual daqueles que, já tendo ou não vivido, aguardam encarnação, experiência da vida no Aiê; e, finalmente, o Orum, o outro mundo, dimensão onde vivem os deuses, os orixás, e os antepassados que já se desprenderam totalmente da terra. Pela tradição iorubana, o passado recente, tempo em que viveu o homem e seus familiares próximos, os seus mortos, enquanto for parte de sua recordação, é momento presente, é Aiê. É fundamental, por conseguinte, que se tenha uma grande prole, pois somente tendo muitos filhos o sujeito poderá ser lembrado em uma sociedade de manutenção oral dos conhecimentos. Um homem deve ter muitas mulheres e incontável prole, para ter um lugar onde possa renascer, além de ter desempenhado atos memoráveis, pelos quais possa ser lembrado após sua morte. Enquanto os mortos forem lembrados, farão parte da vida dos vivos, sendo por eles louvados e alimentados, desempenhando um papel de manutenção da ética, integrantes invisíveis do Aiê. É o egum o agente mantenedor dos padrões éticos do grupo. Os orixás, ao premiar ou punir os homens, o farão no Aiê, no momento presente. Não há danação ou premiação após a morte, mas durante a vida, em uma espécie de destino comunitário. A ética iorubá original volta-se, portanto, para uma forte noção de coletividade. Somente quando a memória do morto

⁶ Aiê, do iorubá, Ayé, mundo (PORTUGAL, 1985, p. 58).

estragar os limites de sua família particular, atingindo toda a sociedade tribal e passando a ser louvada coletivamente, ele deixará de renascer entre os vivos, tendo garantido o ciclo de sua eternidade dentre os orixás. Só assim o homem vai para o Orum, tornando-se, então, um antepassado que será divinizado no mundo mítico dos orixás, momento em que passará a atuar junto das outras deidades, ajudando e punindo os humanos (PRANDI, 2005, p. 34 a 36). A reencarnação para o iorubano é uma questão de retorno e manutenção dos laços familiares, divergindo da lógica de premiação ou punição da filosofia kardecista (PRANDI, 2005, p. 37).

Agora, vamos pensar na necessária adaptação dessa filosofia religiosa à realidade do Rio Grande do Sul. Lembremos que o religioso afro-gaúcho vive em uma sociedade ocidental, onde um conceito de coletividade tão profundo e tão fortemente arraigado perde sua razão de existir. Para o batuqueiro, é o orixá quem atua como espécie de guia ou mentor, conceito que se aproxima ao do anjo da guarda cristão, que guiará seu protegido em uma tarefa de evolução, muito similar ao conceito kardecista. Os mortos próximos, ou eguns, estão presentes, e deverão ter sua memória mantida; não obstante, são revestidos de uma representação muito mais assustadora que a adotada pelo pensamento iorubano original, mais próxima da imagem fantasmal dos ancestrais do rito grego dos daimon, por exemplo. Alimentar os eguns e louvá-los não raro é uma questão de manter sua ira apaziguada.

Basta pensarmos um pouco nas circunstâncias em que os descendentes de africanos foram trazidos ao Rio Grande do Sul para compreendermos essas transformações. Com o processo de escravização, todos os laços familiares eram rompidos e apagados. O sujeito perdia seu vínculo com seus antepassados e familiares, seu patrimônio linguístico ia sendo paulatinamente apagado e toda e qualquer possibilidade de remissão espiritual também lhe era subtraída. Não poderia, no Rio Grande do Sul, retornar ao esteio familiar; perdia, ao chegar aqui, sua conexão com sua tribo e seus parentes mais próximos. Impossível, ainda, ser revivificado na memória de sua prole, pois raramente era permitido aos escravos um contato maior com seus filhos, amiúde sendo reduzida a paternidade a mero ato reprodutor. Somente com o surgimento de leis como a do ventre-livre foi possível uma recuperação do elo matriarcal. O elo parental entre criança e pai, porém, raramente era mantido. Não havia, portanto, razão para uma religiosidade que reivindicasse esses vínculos. Mais um motivo para a presença dos terreiros, onde novas famílias eram criadas, com pais, mães, tios, tias, irmãos de santo. Tanto que, inicialmente, no Candomblé, esses laços eram de natureza tão rigorosa quanto os consanguíneos, sendo vedado a um religioso manter relações com alguém de sua família espiritual (PRANDI, 2005, p. 154). O mesmo ocorria no Batuque do Rio Grande do Sul, e alguns traços dessa interdição ainda sobrevivem. Na maioria dos terreiros visitados em

nossa pesquisa de reconhecimento de campo e posterior entrevista, é interdito ao sacerdote ter como filho de santo um ente consanguíneo, e em várias casas, o casamento entre irmãos de santo ainda é igualmente proibido. Outro traço a ser considerado nessa proibição é o de fortalecimento dos laços religiosos entre diferentes terreiros, na medida em que os filhos biológicos de um determinado babalorixá deverão ser iniciados sob a tutela de uma casa externa. Esse hábito, praticamente extinto no Candomblé, segundo Prandi (2005, p. 154), ainda é muito forte no Batuque, e intensifica o fenômeno de mistura entre etnias e práticas litúrgicas, multifacetando ainda mais a religião dos orixás no Rio Grande do Sul.

Outro exemplo de diferença filosófica entre Batuque e Candomblé é o trato com os mortos e a experiência da morte. Enquanto notamos na obra de Prandi (2005, p. 154) a descrição de um enfraquecimento do culto e da realização dos ritos funerários por parte das comunidades do Candomblé, o mesmo não ocorre com o Batuque, onde o Aressum (ritual aos mortos e funerário), ainda possui forte presença nas práticas cotidianas, como vemos descrito na obra de Corrêa (2006, p. 134) e mais especificamente no trabalho de Oliveira (2012, p. 259-270).

As interdições alimentares são um fato que, por um lado, colabora para a ocidentalização e, por outro, para a reificação das tradições e da filosofia iorubá, que, porém, foram omitidas nas pesquisas de Corrêa (2006) e Oliveira (2012). Enquanto para um candomblecista as interdições alimentares são particulares a cada filho-de-santo, dependendo de seu orixá, que repudia que o filho coma determinado alimento, há uma única restrição alimentar ao batuqueiro, que se estende a todos os acólitos, dos babalorixás e ialorixás até os iniciantes. É vedado a qualquer religioso do Batuque que sejam consumidos os pratos comuns ao Aressum em outra situação. Assim, a um religioso do Batuque do Rio Grande do Sul é expressamente proibido o consumo de arroz com galinha, e, em alguns casos, de arroz com linguiça ou couve, iguarias que só lhe serão servidas como coroamento dos rituais aos antepassados ou fúnebres.

O culto fúnebre e aos antepassados fortalece ainda a tradição da poética oral dos grandes feitos dos ancestrais, que toma conta não apenas dos rituais do Aressum como também de todo o cotidiano batuqueiro. Nesses momentos, os mais antigos irão lembrar os feitos de seus ascendentes, membros honoráveis de sua bacia, ou do morto, que está sendo objeto do ritual fúnebre. Qualquer religioso, no momento certo, ou ao mero sabor do prazer estético, pode assumir, momentaneamente, o papel de contador de histórias, como vimos em pesquisa preliminar de campo.

É frequente, ainda, nos relatos de batuqueiros, que homens e orixás se confundam em suas narrativas, quando pressentimos uma sobrevivência do olhar iorubano sobre a existência. Além disso, pudemos observar uma tendência à reafrikanização do rito, fortalecida pela luta identitária dos religiosos do século XXI, que têm suprimido elementos da influência judaico-cristã e do pensamento kardecista, resgatando, ou implantando, sob certos aspectos, muito da filosofia africana original.

Vimos ainda a “cosmovisão batuqueira”, citada por Corrêa em sua pesquisa (2006, p. 105), ser revista e ampliada em seus conceitos filosóficos. Dessa forma, figuras do passado, de grandes religiosos, sua dedicação, sua vida, resgatados. Tal ampliação da “cosmovisão batuqueira” é percebida na fala de batuqueiros das novas e velhas gerações, em um sentimento de nostalgia, que recria um cotidiano da prática do Batuque do Rio Grande do Sul que talvez nunca tenha existido. Essa movimentação ideológica pode ser percebida em uma crescente indignação e espírito moralizador, na busca por novas diretrizes. Um fenômeno muito similar foi descrito por autores como Reginaldo Prandi (2001) e Pierre Verger (1981) em terreiros do Candomblé baianos e cariocas, nas primeiras décadas do século passado. Dentre religiosos, seguidamente, encontramos a forte tendência ao ênfase à característica africana de sua religiosidade, negando o sincretismo com o catolicismo e ignorando a influência indígena e europeia. Esta não é refutada na umbanda, ou “linha de caboclo”, e na quimbanda, ou “linha cruzada”, vertentes religiosas amplamente praticadas por religiosos do Batuque, como descreveu Corrêa (2006, p. 64 a 65), mas mais recentes, surgidas no Rio Grande do Sul há cerca de cem anos. Mesmo antes da presença dessas duas práticas, que apareceram como complementação aos ritos do Batuque, a exemplo do que aconteceu no Candomblé da Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro; o Batuque já apresentava influências indígenas e, flagrantemente, europeias.

Em um espaço religioso como o do terreiro de Batuque, onde o sagrado é amplo, cabem as múltiplas vertentes da manifestação afro, que Corrêa elencou em sua obra (2006, originalmente publicada em 1992), as “nações” se interpenetram em um compartilhar de saberes e influências constante. Cabe determinar cada uma destas “nações”, pontos de origem que caracterizam determinadas diferenças de culto, delimitadas pelo autor, e a que iremos acrescentar dados de nossa pesquisa de campo⁷.

⁷ Iniciamos nosso trabalho junto aos terreiros de Batuque do Rio Grande do Sul na cidade de Bagé, estendendo rapidamente nossa pesquisa para a região metropolitana, por ocasião das oficinas do projeto “Lodê Odu: oficina de professores como contadores de lendas dos orixás” (que teve início em 2011), de iniciativa própria.

As divindades do panteão africano são chamadas de orixás (do iorubá *òrìṣà*). Segundo Verger, orixá é um ancestral divinizado, força pura da natureza, imaterial. Esta força ancestral é resgatada pela possessão do corpo dos seres humanos, em específico de um descendente deste orixá, o elegum, (do iorubá, *elégún*), aquele que tem o privilégio de ser montado, ou cavalgado pelo orixá (1981, p. 18).

Corrêa (2006, p. 50) chama de “lados” os grupos tribais aos quais a comunidade batuqueira atribui sua origem étnica, em cada terreiro. Cada “lado” corresponderia, em tese, a formas rituais diferenciadas. Estas formas foram sendo intercambiadas, segundo nossa pesquisa, a partir das diversas adesões e reagrupamentos de terreiros, quer devido à morte de um babalorixá ou conflitos internos no grupo, quer à interdição de iniciação entre consanguíneos ou casais, como vimos acima, dentre outras razões.

Muitos dos lados têm uma divindade a quem, miticamente, é atribuída sua fundação. O mito fundador gravita entre uma narrativa completa e motivada por razões sobrenaturais, uma narrativa completa motivada por fatos históricos ou ainda por fatos que são desconhecidos dos religiosos. Cada lado tem ainda diferenças em seu panteão e na ordem em que esses deuses são cultuados. Frisamos que a questão da ordem dos orixás no culto, ou escala, é objeto de grande importância por parte dos religiosos, bem como pequenos detalhes no trato particular de cada divindade. Notamos uma modificação na maneira como estes “lados” ou “nações” são tratados nos terreiros por seus religiosos, em relação com o relatado por Corrêa (2006), e trazemos aqui nossas observações. Possivelmente a ampliação do acesso à cultura letrada e aos meios de comunicação tenha trazido para o vocabulário dos terreiros os nomes originais destas etnias e demais expressões, devolvendo a palavras e pensamentos modificados sua raiz iorubana.

O “lado” de Jexá (CORRÊA, 2006, p. 53), atualmente chamado Ijexá pelos adeptos que conhecemos, é o que possui o maior número de templos. Sua fundadora divina, ou, como Corrêa chama, “rainha”, é Oxum. A “escala” deste lado é assim definida pelo autor: “Bará, Ogum, Iansã, Xangô, Odé, Ó-tim, Ossain, Obá, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá”. Esta “nação” teria como fundador humano o religioso conhecido como Cudjobá, cujo orixá regente, Xangô, carregava este nome, ou “djina”⁸; lendário babalorixá que carregava marcas de chicote (ou tribais) em seu corpo (CORRÊA, 2006, p. 53).

Registramos parte desta experiência em nosso trabalho de conclusão de curso, “Lodê Odu: a *contação* de lendas dos orixás na formação do leitor infantil” (UNIPAMPA, 2013).

O “lado” de Jêjo (CORRÊA, 2006, p. 53), mormente tratado como Jêje em nossas experiências de campo, ou ainda Djêdje, teve como representante o babalorixá que ficou conhecido na capital como “Príncipe Custódio”, alcunha ou título dado a Manuel Custódio de Almeida, possível membro da família real de Ajudá, atual Benim. Segundo Corrêa, o Príncipe Custódio teria sido pai de santo do então governador Borges de Medeiros (que seria filho de Ogum com Iansã), juntamente com outros membros da elite branca da capital (CORRÊA, 2006, p. 54). É a ele atribuída a entronização de um orixá no mercado público de Porto Alegre, objeto de muitas lendas urbanas e que até hoje atiça a curiosidade e a imaginação do porto-alegrense. Esta nação, segundo Pai L. de Ogum, por nós entrevistado, tem por patrono o orixá Xapanã, e caracteriza-se por ter origem no culto a “voduns”, tendo trazido para o Batuque do Rio Grande do Sul o trato com divindades diferenciadas, como confirma a pesquisa de Corrêa, que cita as divindades “Bará”, “Léba”, “Naná Burucum” e ainda “Sapatá” (qualidade de Xapanã jovem) em seu panteão (CORRÊA, 2006, p. 54). Em posteriores pesquisas, adicionaríamos a divindade Bocúm, associada aos mortos, e a divindade Sogbô, deusa feminina do fogo. Ari Oro (2002, p. 10) afirma que algumas das figuras mais importantes desta nação foram Paulino do Oxalá Efa Dentre os filhos de Paulino, foi João Correia de Lima, Joãozinho do Bará Agelú, morador do Mont Serrat, talvez o primeiro e um dos mais importantes babalorixás que “exportou” o batuque para além das fronteiras do Rio Grande do Sul em direção aos países do Prata.

A “nação” de Nagô teria por característica mais marcante a tradição de enterrar-se o ocutá⁹ dos orixás, em vez da prática do assentamento, quando este é entronizado dentro do terreiro, tendo poucos religiosos na região metropolitana, segundo Corrêa (2006).

A “nação” que Corrêa descreve como “Cambíni” atualmente é conhecida como Cabinda, especialmente ligada ao culto dos mortos, segundo nossa experiência de campo, e tem como divindade de destaque Xangô de Camucá, orixá do religioso que teria inaugurado este “lado” em nosso estado, Valdemar de Xangô Camucá. Prática muito similar à de Ijexá, ainda segundo Corrêa, haveria diferenças no ritmo das canções ritualísticas, as rezas (CORRÊA, 2006, p. 55). Dentre todas as práticas, a Cabinda é a única que não se mistura com as outras nações. Assim, uma casa de Cabinda terá sempre esta etnia como única influência,

⁸Por djina temos o nome particular de cada orixá, referente a sua particularidade e sua relação com as demais divindades. Cada “djina” refere-se a uma “passagem”, idade característica de um orixá em determinado momento de sua trajetória na terra, passagem que decorrerá em diferentes mitos (A.).

⁹Ocutá, do iorubá, okutá, pedra (PORTUGAL, 1985, p. 139), pedras ritualizadas e ligadas pela sacralização à energia de determinado orixá (A.).

por motivos que são da ordem do segredo ritual. Segundo Oro (2002, p. 08), trata-se de uma nação banta, originalmente de fala kimbundo, e onde o culto aos antepassados ocupa grande destaque.

O “lado” de Oió é o que apresenta maiores discrepâncias em termos de panteão, que denominamos escala. São saudados, nos cânticos e em toda a ritualística, os seguintes orixás, nesta sequência respectiva: Bará, Ogum, Xapanã, Odé, Ossaim, Orumilá, Bocum, Xangô e Ibejes. Depois, temos Iemanjá, Obá, Otim, Nanã, Ewá, Oxum, Iansã, e, finalmente, Oxalá. Oro (2002, p. 08) cita a tradição local, segundo a qual esta nação chegou a Porto Alegre vinda da cidade de Rio Grande, cultuada no Areal da Baronesa e Mont Serrat, onde se situaram as principais casas desta prática.

Estes lados, ou nações, acabaram se recombinaando no decorrer do tempo das mais diversas formas, sendo difícil encontrarmos uma terreira que se identificasse, em nossa experiência, com um único lado, com a exceção de terreiros de Cabinda, como já havíamos salientado. Assim, passam a se designar de forma composta, unindo práticas e crenças das diferentes nações. Temos, portanto, casas que se auto-classificam como de Oió-Jeje, Oió-Nagô, Jeje-Ijexá, etc. Estes rearranjos são produzidos pela alteração dos vínculos de um religioso, que sai de um terreiro e passa a fazer parte de outro, passando a manter práticas de seu antigo lado associadas aos do novo.

O vínculo de um sacerdote com seu mentor espiritual, seu próprio pai de santo, só é definitivamente quebrado com a morte do segundo, momento em que é dada ao primeiro a opção da busca de um novo orientador ou a liberação para que mantenha os ritos de maneira totalmente independente, o que se chama, segundo nossas pesquisas, de governo do pai de santo. Não é raro, porém, como observamos, pais de santo que, frente a um conflito, decidem por sua independência, autodeclarando seu governo, ou ainda, sacerdotes que são liberados por seus mentores, tendo direito a se governarem.

A diversidade de ritos imprime uma correspondente pluralidade de concepções religiosas, que repercute em diferentes visões de mundo, e, conseqüentemente, em diferentes narrativas, que irão mimetizar estas visões. Além de uma prática religiosa, segundo Corrêa (2006, p. 68), ser batuqueiro implica em uma maneira de comunicar-se com a sociedade.

Ser batuqueiro, mais do que simplesmente praticar uma religião, tal como entendemos no Ocidente, significa revestir-se de uma identidade que compreende e expressa um etos, uma filosofia e um modo de vida específicos, que se refletem na vivência do cotidiano. Este universo centrado no campo da religião, não se compõe apenas dos deuses e seus nomes, termos ou um modelo ritual de bases africanas, como possa parecer; na verdade estes nada mais são do que elementos de um

conjunto muito complexo, subjacente ao qual há uma cosmovisão que mostra as relações que tais elementos guardam entre si, o lugar que as pessoas e coisas ocupam no mundo, a forma como o Cosmos se organiza (CORRÊA, 2006, p. 68-69).

Em nossos dias, ainda que não possua uma identidade tão diretamente associada ao universo afro, tal como a Bahia de Rodrigues, o Rio Grande do Sul é um dos estados brasileiros onde as práticas afrocentradas se manifestam de maneira mais intensa, atingindo, em seus números, tanto adeptos que se autodeclararam negros ou pardos quanto autodeclarados brancos, como afirmou Oro (2012, p. 03), que destacou ainda a equiparação no número de terreiros em Porto Alegre (1.290, em Censo das Casas de Religião Afro realizado entre 2006 e 2008) e Salvador, na Bahia (1.296, em recenseamento datado de 2007).

No Censo de 2010, realizado também pelo IBGE, a média nacional de identificação de pertencimento ao segmento afro-religioso se manteve em 0,3% da população. Novamente o Rio Grande do Sul apareceu como o estado com o índice mais elevado de indivíduos que se declararam pertencentes às religiões afro-brasileiras. Dessa feita, também aparece como recordista nacional em números absolutos de indivíduos vinculados às religiões afro-brasileiras. De fato, são 157.599 indivíduos deste estado, o que corresponde, a 1,47% da população total, que indicam pertencimento religioso afro-brasileiro. (ORO, 2012, p. 03).

Se tomarmos a Região Metropolitana de Porto Alegre, essa porcentagem sobe para 2,52%, e para 3,35%, se nos restringirmos somente à Grande Porto Alegre (ORO, 2012, p. 03). Oro citou uma atenuação do preconceito no Rio Grande do Sul e um fortalecimento da imagem afro-religiosa no estado, em comparação com o resto do país, combinando três elementos: a diversidade religiosa, que veio com os imigrantes alemães, que produziram, com seu luteranismo, certa “predisposição cultural de aceitação da alteridade religiosa e de convivência inter-religiosa”; uma tradição de afirmação social das opções individuais, que “geram identidades e alteridades, nos campos da política, das ideologias, do esporte”; e ainda uma menor estigmatização das religiões afro-brasileiras no estado do Rio Grande do Sul, que repercute numa maior presença de brancos entre os religiosos afro-gaúchos (ORO, 2012, p. 562).

Acreditamos que a forte presença do culto afro-centrado em solo gaúcho, em comparação com o resto do país, não repercute em um menor preconceito enfrentado pelos religiosos. Freyre trata de um “equilíbrio de antagonismos de economia e de cultura”, entre os quais o mais geral e o mais profundo ainda é o do “senhor” e do “escravo” (FREYRE, 1980, p. 53). A hostilidade e a tentativa de manutenção dessa estrutura de poder se mantêm em

todas as manifestações que emergem da cultura europeia, ou com ela se identificam, frente a manifestações de raízes africanas. A ação da Igreja Católica de combate às religiões de matriz africana foi substituída pela perseguição por parte de neo-pentecostais no fim do séc. XX e nas primeiras décadas do séc. XXI. Corrêa (2006, p. 43) enfatizou esse conflito entre religiões de matriz africana e cristãs, tratando ainda dos efeitos dessa hostilidade e da evidente relação de poder onde, inevitavelmente, os praticantes da religião afro são colocados no lado mais fraco da contenda. Como veremos, em uma estratégia de resistência, os povos dos terreiros se servem da oralidade para fortalecimento desta identidade, marginalizada pela macrosociedade.

2.3 Mito e oralidade

Em “afro-gaúcho” temos um binômio rico em significados. Vivemos em um país onde qualquer manifestação cultural ou religiosa que fuja da normatização europeia é alvo de exclusão. Este lócus marginal encontra eco no campo científico, como afirma João Luiz Carneiro, mostrando que as religiões afro-brasileiras passam a existir academicamente, mas nascem, certamente, excluídas da esfera pública (CARNEIRO, 2014, p. 30). Basta pensarmos nos primeiros teóricos que a elas se dedicaram, tal como o próprio Rodrigues, que descreveu o pensamento africano como “inferior, menos evoluído que o pensamento branco cristão, capaz de crer em um sistema monoteísta” (CARNEIRO, 2014, p. 28).

O pensamento africano, ou antes, os pensamentos africanos, tendo-se em vista a miríade de tribos e etnias que compõe o continente, encontraram na diversidade de manifestações das religiões afro-brasileiras solo fértil para inserir seus saberes e visão de mundo. À urdidura de conhecimentos filosóficos, científicos, artísticos e míticos que se confundem entre si, na tentativa de explicar o mundo e o homem que dele faz parte, são somados conhecimentos europeus e ameríndios. Carneiro (2014, p. 47) vê as religiões afro como fiéis depositárias e construtoras da cultura brasileira, diretamente ligadas a um saber que é, por si só, mestiço e sincrético.

O descendente do escravo africano tomou para si tudo que encontrou no novo mundo e de que pôde dispor para reconstituir sua riqueza cultural, mesmo aquilo que lhe foi, a um primeiro momento, desfavorável. Das inúmeras privações materiais, redefiniu hábitos de vivência. Muitas das iguarias que hoje são símbolo da comida brasileira, originaram-se da parca alimentação das senzalas. Da escassez de recursos, surgiu a criatividade que despe e veste o brasileiro em sua arte, suas festas e manifestações religiosas. Da violência física da

qual deveria defender-se, os mais elaborados movimentos da ginga capoeira. Mesmo a língua é estratégia de defesa, com palavras que enganam, encobrem, melindram e adornam nosso português tupiniquim. A exclusão que expulsou para a marginalidade sua religião, converteu-se em manto de mistério, que cerca a vida nos terreiros, entre encantados, caboclos, guias e orixás. Em cada território de nosso país, temos uma variação de arte, de sabedoria e de culto, que mantém a herança preservada ou reinventada pelas comunidades afro-centradas. O Rio Grande do Sul não é uma exceção.

Um dos ingredientes que possibilitou a forte manifestação afro-gaúcha foi, e ainda é, a oralidade, em oposição a uma tradição europeia e grafocêntrica. Dessa tradição são os religiosos dos terreiros, inevitavelmente, herdeiros e partícipes, reclamando para si um legado de África e voz. Nessa oralidade, a poesia está presente em todas as manifestações religiosas afro-brasileiras, arte que vibra constantemente na voz de crianças, adultos e anciões.

É o ancião personagem central da manutenção do rito, convertido em biblioteca viva deste espaço cultural, onde a poética oral assume múltipla função. É do corpo e da voz que principia a manifestação poética em qualquer sociedade, narrativas que ultrapassam sua configuração inicial mítica, redesenhando seu universo arquetípico, característica do mito vivo. Aproximar-se destas narrativas é, com efeito, aproximar-se do que Corrêa chamou de uma “cosmovisão de base também africana” (1992, p. 31). O autor salientou a importância dos mitos e narrativas para a elaboração, manutenção e transmissão desta “cosmovisão”, uma filosofia que se reafirma frente à marginalização da qual é vítima e se fortalece na oposição à cultura de entorno, de bases ocidentais.

A poesia oral mítica, na cultura ocidental, inaugura o que temos por poética escrita. Havelock situou a obra de Homero como paradoxo único da história, após milênios de tentativas frustradas, ou pouco efetivas, de representação gráfica da palavra; primeira “literatura”, neste sentido, e testemunho do pensamento e da vida do homem civilizado anterior a esta escrita. Temos, portanto, ainda segundo o autor, o primeiro “registro completo de ‘oralidade’, ou seja, de ‘não literatura’ – verossimilmente o único de que dispomos” (1996, p. 164).

Ainda que não cumpra totalmente o estatuto da oralidade, na medida em que reside em um universo letrado, a manifestação poética mítica dos terreiros se apresenta como “ressurgência”, ou ainda, “insurgência” dos signos pela voz (ZUMTHOR, 2014, p. 15), uma poética que vai registrar na memória a história e a compreensão desta comunidade. Em oposição à escrita, que elege o anteparo físico para seu conteúdo poético, o espaço de registro da poética oral é o dos corpos, momento em que a cadente organização da oralidade se faz

necessária, para que seja impressa como recordação coletiva aquilo que fundamentalmente deverá ser repetido pelas novas gerações. Há uma valorização, na oralidade, do momento presente. É nele que a performance se realiza.

Os iorubás só conheceram a escrita com a chegada dos europeus. Assim, todo o conhecimento tradicional baseia-se na oralidade. Mitos, fórmulas rituais, louvações, genealogias, provérbios, receitas medicinais, encantamentos, classificações botânicas e zoológicas, tudo é memorizado. Tudo se aprende por repetição e a figura do mestre acompanha por muito tempo a vida dos aprendizes. Os velhos são os depositários da cultura viva do povo e a convivência com eles é a única maneira de aprender o que sabem (PRANDI, 2005, P. 42).

Neste processo, a mitificação transcendental corre junto a uma mistificação falseadora ou reorganizadora dos fatos, elemento que irá fortalecer a identidade do sacerdote junto a seu grupo. Repetidas vezes, em nossas experiências de campo, vimos determinadas narrativas serem atribuídas a grandes figuras ancestrais do Batuque do Rio Grande do Sul, fatos difíceis de serem precisados, mas ricamente representados. Dessa forma, os antepassados dos terreiros, príncipes, princesas, feiticeiros, grandes babalorixás de outras eras, convertem-se em personagens tão presentes nas narrativas quanto as próprias divindades, dando-lhes o status de uma ancestralidade que pode ser igualmente produto da fabulação.

Para melhor definir as particularidades da poética oral presente no Batuque do Rio Grande do Sul, usaremos o termo “odú”. Originalmente, este termo se refere apenas às narrativas de Ifá, grupo limitado de poemas oraculares destinado à transmissão dos saberes ancestrais na religião africana dos orixás. Dentro desse conceito, apenas um número restrito e específico de narrativas, produzidas em solo africano, em tempos remotos e não determináveis e utilizadas ritualmente pelo oráculo de Ifá, seria considerado odú. Verger, por exemplo, serve-se do termo “lenda” em sua obra.

Acreditamos, porém, em uma ressignificação e alargamento do sentido original dessa terminologia, em uníssono à obra de Prandi (2006, p. 15), que trata de um odú que negocia amplamente com a realidade de cada território, contendo, além das narrativas míticas, interpretações da vida e rituais indicados para cada situação. Apesar de utilizar igualmente a classificação destas narrativas como mitos, que justificam papéis e atributos dos orixás, explicam os fatos do cotidiano e dão um sentido legítimo às práticas rituais (PRANDI, 2001, p. 32). Para ele, é justamente a possibilidade de associação da narrativa a algum dos aspectos da vida do religioso que lhe dá vida.

Preferimos a utilização da palavra odú, na medida em que abarca mais possibilidades que meramente as do mito como relato das divindades ou dos atos heroicos de uma

humanidade arcaica, identificando estas narrativas à maneira específica com que ocorrem na comunidade estudada. No Rio Grande do Sul, por exemplo, notamos que estas não estão diretamente ligadas ao oráculo, mas são continuamente transmitidas nas mais diversas situações, como veremos adiante, tendo uma profunda ligação com a filosofia de vida da religião de matriz afro e com os rituais que os religiosos presenciam. Utilizaremos a palavra *odú* para classificar as narrativas míticas que dão conta de passagens da vida terrestre das divindades africanas, da relação destas divindades entre si, com os homens e com o mundo à sua volta.

Na medida em que não há essa relação direta entre a prática da adivinhação (jogo de búzios, no caso) e as narrativas míticas, no Batuque do Rio Grande do Sul, estas fogem de uma sistemática mais rígida. Assim, um maior envolvimento entre relatos sobre a divindade e o cotidiano do religioso pode ser sentido, na medida em que não apenas o rito como também o fato, o acontecimento do dia a dia, são motivos para a *contação*. O observador atento verá os *odús* se entremearem todos os momentos da prática batuqueira, e, de certa forma, tanto o *odú* influenciará a percepção da realidade por parte do religioso quanto esta visão provocará sua modificação. Corrêa fala de uma “cultura batuqueira” (2006, p. 67), que agrega à herança original africana elementos da sociedade brasileira, ou mesmo da cultura de massa, graças à influência dos meios de comunicação.

Há em toda a construção mítica iorubana um sentimento de ambivalência, em contraponto à dicotomia do mito grego, por exemplo. Enquanto o pensamento ocidental busca separar o mundo em extremos, o modo de ver afro-centrado flerta constantemente com a contradição e a incongruência, com o intercâmbio de características e a tomada de posições antagônicas constante. Desta forma, uma personagem dotada das mais positivas qualidades poderá se mostrar ímpia dentro de uma mesma narrativa, ou uma divindade associada à masculinidade, por exemplo, poderá apresentar características do universo feminino pelos mais diversos motivos.

Esta ambivalência comunga com características tais como astúcia, imprevisibilidade, dissimulação, todas associadas à *métis*, tema por vezes suprimido da mítica grega, por extrapolar a visão filosófica de mundo ocidental, e que tem muita proximidade com o olhar iorubano para a realidade. Uma *métis* que se aproxima da divindade órfica, *Métis*, a um só tempo masculina e feminina. Enquanto a deusa da astúcia é, para o panteão hesiódico, mais tenazmente fixado ao pensamento ocidental, uma divindade feminina, suplantada pela esperteza ainda maior de Zeus, a *Métis* órfica é, a um só tempo, feminina e masculina, a exemplo de divindades iorubanas e afro-brasileiras, uma ambivalência que a coloca acima, ou

além de Zeus, como lembram Marcel Détiene e Jean-Pierre Vernant (2008, p. 276). A filosofia judaico-cristã e a grega de marca hesiódica (fruto de um helenismo reconstruído) é em tudo dicotômica e tende ao estabelecimento de um todo coerente e uniforme, tendo na sabedoria seu ápice. A iorubana em muito se aproxima da visão órfica de atributos como a astúcia e a dissimulação, associadas, amiúde, a características tais como a nobreza e o altruísmo.

O mito justifica não apenas o rito como também o ato, superando a visão de Havelock (1996), que viu na evolução da sociedade oral para a escrita uma tentativa de transposição de valores, em uma situação onde a teia mítica já beirava a mera organização sócio-política. Aproximamo-nos, assim, de um pensamento grego mais primitivo, retratado por Ernst Cassirer, de um homem que a todo momento acessa um “deus momentâneo”, capaz de compreender seus desejos mais imediatos, constantemente “experienciado e criado” (1992, p. 34). Cassirer frisou em sua obra esta característica de uma literatura grega onde os deuses ainda estavam vivos, no pensamento do heleno clássico. Se, para Havelock, a poética oral vibra ainda na escrita de Homero, como ecos de uma civilização já em extinção, para Cassirer, essa civilização estava em constante estado de volatibilidade, transitando entre a religiosidade como mera expressão sócio-política, e uma fé mais primitiva e física, que ressurgia a todo instante na criação poética.

É o caso das astúcias e interdições que envolvem a oralidade nos terreiros. Será sobre a voz e a memória, mesmo em uma cultura da tecnologia letrada como a nossa, que será depositado o saber da coletividade batuqueira. Porém, nem tudo pode ser dito, e muito há dos saberes dos terreiros a serem vividos, experienciados sem qualquer palavra. O trabalho com este conteúdo depreendeu, pois, uma prévia aproximação do pesquisador com a comunidade, os códigos e os valores presentes em cada manifestação da poética.

Prandi (2205, p. 53) lembrou que, para os iorubás, tudo acontece em três planos, “o Aiê, que é este nosso mundo, o do tempo presente”; “o Orum, que é o outro mundo, a morada dos deuses orixás e dos antepassados”, mundo mítico do passado remoto, de ancestrais que, ainda que não tenham rompido sua relação com suas famílias, já estando acima do ciclo reencarnatório; “e o mundo intermediário dos que estão aguardando para renascer”, a que chamaremos de Egum; marcando a diferença entre este Egum – dimensão espiritual, e a noção de egum – ancestral. Esses três planos são celebrados e unidos pela vivência cotidiana e pela narrativa poética.

Lévi-Strauss trouxe o conceito de “mitemas” (2013), unidades mínimas de que se compõem os mitos. É interessante notar que, no Batuque do Rio Grande do Sul, enunciados

míticos, ou mitemas, se fazem presentes em diversas expressões, remetendo imediatamente a narrativas que são reconhecíveis de pronto por todos os membros do grupo. Temos um exemplo destas unidades prontamente reconhecíveis na corporeidade ritmada dos ijós, que irá acrescentar riqueza de possibilidades no que é dito pela voz. No Batuque do Rio Grande do Sul, ijós são coreografias curtas, executadas por toda a coletividade que participa de uma roda de batuque, em resposta a determinados trechos das rezas cantadas pelo tamboreiro. De tal forma o corpo é associado ao verbo nessa representação que é impossível, para muitos religiosos, sua dissociação, e basta um dos dois elementos da narrativa (voz ou corporeidade) para que o outro seja lembrado. Tal ocorria com os mimos gregos, caracterizados pela gestualística e coreografia associadas à narrativa falada ou cantada, salienta Maria Celeste Consolin Dezzotti (s. d, p. 38). Os mimos, não raro, eram associados à comédia, tratando, porém, também do trágico e dramático. Sem o acesso a didascálias ou demais pormenores, o pouco que se tem dos mimos se limita ao registro escrito do que era executado. Podemos, porém, apreender a marca destes mimos, representações físicas que poderiam ou não ser seguidas da voz ou do canto, ritmadas por percussão, em textos da antiguidade. Este gênero representativo possivelmente tenha começado associado a ritos aos deuses, tal como a tragédia, tendo, lentamente, adquirido características puramente profanas. Um estudo dos ijós comparados ao que é dito pela voz e ao que é atribuído ao corpo enriquece, assim, a compreensão da poética mítica da oralidade afro-gaúcha.

Teremos ainda os odores e sabores dos amagués, alimentos servidos ao público durante qualquer rito do batuque, e dos abadôs, ou frentes, comidas ofertadas às divindades. A relação da ritualística com a comida ocupa lugar especial no pensamento batuqueiro. Para o Batuque, egum (ancestral), orixá (ancestral divinizado), e homem, participam de uma mesma realidade. Dessa forma, o compartilhar do alimento se estende a estas três faces da existência, e o ato de dividi-lo repercute em uma perpetuação do axé.

Para o pensamento afro-gaúcho, o mundo material e imaterial se intercambiam e confundem. Por conseguinte, a leitura profana do mundo e das coisas do mundo pode ter como estatuto a leitura mágica praticada pelos primitivos, onde a realidade material, além de acesso ao imanente, serviria de acesso ao transcendente (no futuro dos vaticínios ou na voz dos deuses), atos carregados de simbologia. A influência da ação mimética sobre a linguagem foi objeto de estudo de Walter Benjamin, que nos lembrou, tanto na escrita quanto em outras formas de comunicação, da importância do pensamento mágico e suas simbologias. O autor trata, nesse trabalho, da importância da magia como iniciática da necessidade de significação na humanidade (BENJAMIN, 1980, p. 112 a 113). Para quem participa dos ritos afro-gaúchos

em seu cotidiano, esta significação é constante: os deuses permanecem vivos, dançam, cantam, compartilham tristezas e alegrias. A eles são ofertados os mais finos manjares, em uma constante negociação com o invisível, onde o material serve de contraponto para o imaterial.

Na “cosmovisão” africana, o humano, em suas expressões, assim como tudo que há no mundo, necessita ser contraditório e vasto para, só assim, fazer sentido. Desta forma, o que tomaremos como poética oral já foi objeto de estudo de antropólogos, etnógrafos, historiadores, filósofos, que buscaram nas manifestações do rito afro-brasileiro expressões da antropologia, etnografia, história, filosofia, entre tantas outras áreas do saber. Buscaremos aqui acrescentar a estes múltiplos olhares o pensamento da poética, somando novas perspectivas à interpretação deste corpus, sem, com isso, esgotar as possibilidades do trato com a cultura oral afro-gaúcha.

3 ODÚ: MÉTODO, PRÁTICA E AXÉ

Na dança de corpos e musicalidade da voz, encontramos o arcaico, domínio do passado que se faz presente; e do arcano, domínio da magia secreta, que se faz eternidade. O estudo de qualquer manifestação cultural que emane desse grupo, no caso, da poética, depreende um alargamento do conceito de apropriação teórica. O Batuque do Rio Grande do Sul ultrapassa, sob certos aspectos, o conceito de Michel Maffesoli (1987, p. 25) para Arkhé. Ao nos aproximarmos do campo de estudo, se fez fundamental a integração com este espaço para a compreensão de suas propriedades. Assim, durante os anos de 2014 e 2015, realizamos uma integração paulatina e constante com diversos terreiros do Batuque do Rio Grande do Sul e suas diferentes práticas, com a intenção de nos aprofundarmos nos preceitos e no poder simbólico que virtualizam e concretizam a religiosidade dos terreiros. Precisamos também estabelecer um contato com as diferentes formas de relações, laços religiosos que reproduzem a continuidade dos laços tribais duplicados e reengendrados na sociedade batuqueira.

Após este movimento de estudo do campo, no qual nossa pertença ao grupo estudado, como religiosos, foi de grande importância, nos confrontamos com um desafio, o da definição de um elenco de entrevistados que representasse essa coletividade. Chegamos, assim, a um posicionamento. Frente à impossibilidade de uma triagem de entrevistados que efetivamente representasse o vasto campo do Batuque do Rio Grande do Sul, percebemos que uma amostra errática produziria um corpus que, se não representativo da sociedade que mira, seria representativo do método a ela aplicado para análise, na medida em que o desafia. A partir deste método e das descobertas feitas por meio dele, aí sim, acreditamos conseguir uma representação, não do Batuque do Rio Grande do Sul como um todo, objetivo por demais audacioso, senão ingênuo, mas de estratégias desta comunidade utilizadas em sua arte poética. Uma escolha calcada na sistematização do campo pesquisado, visando exclusivamente uma população pré-determinada, baniria a característica generalista que esta casualidade fortalece.

Qual não foi nossa surpresa ao testemunharmos tantas homologias quantas esperaria um estudioso que fosse absolutamente rigoroso na seleção de seus entrevistados e depreendesse um estudo exaustivo de suas possibilidades. Assim, não excluímos a participação fortuita nem a aproximação baseada nos afetos, e percebemos que este posicionamento foi mais eficiente, conseguindo burlar a postura protetora desta comunidade, cônica da necessidade de manutenção dos segredos que habitam os terreiros.

Isso posto, como teóricos e investigadores, cientes da inadequação e insuficiência dos modelos por nós construídos, em uma celebração da contradição e da complexidade do

encontro com a poética oral, tornamo-nos também agentes da fantasia criadora e do erro vivificador mencionados por Zumthor (2010, p. 44). Vemos o erro, a fantasia e a criação como enriquecedores da poética à qual dedicamos nossa reflexão. Logo, integramos, ainda que momentaneamente, a memória viva em que se deposita essa expressão de arte. Ao mesmo tempo em que quaisquer modelos criados para a experiência de campo e posterior seleção de entrevistados se apresentem, pois, como insuficientes, nosso pertencimento à sociedade de onde coletamos os mitos veio a solucionar dois problemas localizados por Lévi-Strauss para o trabalho do mitologista (1987, p. 55 a 59).

Por um lado, nossos saberes sobre o funcionamento efetivo dos mitos nos permitem uma leitura que ultrapassa o que o teórico chama de “histórias desconexas” (LÉVI-STRAUSS, 1987, p. 55). Acreditamos que nenhuma narrativa mítica seja de fato desconexa. Ocorre que falta ao pesquisador externo ao clã que produziu este mito elementos extratextuais para que a narrativa mítica possa efetivamente fazer sentido. Assim, fizemos questão de incluir em nosso trabalho um momento em que nos propusemos reler, e, eventualmente, conectar os elementos que possam parecer incompreensíveis ao leitor externo ao rito, em “O povo dos terreiros toma o cetro”.

Adotamos em nossas entrevistas a postura incentivadora, mas não participativa. Tentamos, a todo momento, a não interferência no fenômeno da performance. Acreditamos que é comum ao processo poético da oralidade a reminiscência inicial, instante em que fragmentos incompletos surgirão, inevitavelmente. Uma interferência poderia alterar o processo de escolha dos entrevistados. Encontramos, por certo, fragmentos de mitos, mas estes são da ordem do indício, que registramos, outrossim, neste trabalho, e a eles nos dedicaremos em futuras pesquisas, a fim de obtermos um número maior de dados, pois reconhecemos a riqueza promissora dos fragmentos já recolhidos.

Nossa investigação assumiu o caráter de pesquisa básica, na busca de conhecimentos que se apresentassem úteis para a sociedade, dentro de uma abordagem qualitativa, analisando e interpretando o texto coletado, a partir de um conhecimento prévio do campo estudado, onde passamos a compartilhar de maneira mais objetiva os valores da comunidade estudada. Neste processo, nossa identificação com o meio foi fundamental. Somente por ser o pesquisador um religioso do Batuque do Rio Grande do Sul de um terreiro de Porto Alegre, sua pesquisa foi possível, em dados momentos. Seu envolvimento com o campo pesquisado, assumindo o compromisso de manter secretos determinados saberes do grupo, sem violar as interdições ritualísticas, foi fundamental. Seu comprometimento com a devolução dos saberes pesquisados ao espaço de origem, buscando divulgar nos terreiros sua pesquisa, foi também

de suma importância, bem como seu espírito de apinló (do iorubá, “troca”), na medida em que, em várias situações, ofereceu narrativas ao grupo em troca de ouvir as que o entrevistado proferiria.

Utilizamos de uma entrevista semiestruturada (apêndices, p. 113), que acabou servindo apenas como ponto de partida para nossa coleta. Percebemos rapidamente que o preparo para as entrevistas acabava sendo menos importante que nossa capacidade de nos adaptarmos ao entrevistado, a seu estilo de performance e à sua postura frente à situação da pesquisa.

Adotamos, ainda, uma série de práticas em respeito à filosofia religiosa do Batuque do Rio Grande do Sul, valendo-nos de nossa experiência pregressa como religiosos. Assim, cumprimentávamos o quarto de santo batendo cabeça para o mesmo e para o entrevistado (reverência que mostra a humildade do sujeito perante o religioso e a ancestralidade que representa), e cuidamos de nos colocar sempre em posição menos elevada que o entrevistado no espaço, preferencialmente sentando-nos no chão, hábito que observamos ser comum dentre os novéis perante aos religiosos mais antigos. Evitamos, porém, esta prática, caso a percebêssemos como intimidadora. Além disso, antes do início da entrevista, quando, então, ligávamos nosso gravador, sempre deixávamos claro que só utilizaríamos o conteúdo liberado pelo entrevistado, e qualquer declaração da qual se arrependesse, independentemente dos motivos, seria omitida. Além disso, quaisquer detalhes percebidos no espaço religioso ligados aos segredos da religião não seriam utilizados. Este acordo mostrou-se mais importante que o termo de consentimento utilizado no estabelecimento de uma relação de confiança.

Após a gravação e posterior transcrição (apêndices, p. 115-146), baseada em um modelo criado por Luiz Antônio Marcuschi (1986) e adaptado às nossas necessidades (apêndices, p. 114), realizamos uma análise inicial, com fins de acrescentar ao corpo das narrativas informações pertinentes à sua interpretação, tendo em vista a natureza multimodal da performance e a presença de muitos dados que requeriam informações complementares, provenientes de nossos conhecimentos da religiosidade e nossas experiências de campo. Informações a respeito do corpo e outros detalhes da performance, contidas em nossas notas de campo, também foram acrescentadas à análise.

Após a determinação de um corpus finalmente coeso e limitado de mitos, no número de trinta e sete (37), dentre narrativas completas, incompletas e meros fragmentos, passamos à sua racionalização, a efetiva mitologia (do grego *mythos* = crer e *logos* = racional).

A racionalização dos mitos acompanha seu estudo em diversas culturas. Dentre os hindus temos os *dharshanas* (possibilidades de pontos de vista) aplicados às narrativas dos

deuses. Quanto aos mitos gregos, Hesíodo talvez tenha sido seu primeiro estudioso, com sua *Teogonia* (1995). A esse trabalho, baseado nas múltiplas relações que as divindades estabelecem entre elas e o mundo, procederam-se inúmeras proposições sobre as possibilidades alegóricas do mito, como na obra de Friedrich W. J. Schelling (2010). Para o autor, o estudo do ideal, território dos mitos, nasce da observação do real, podendo, pois, a reflexão sobre as relações estabelecidas entre mito e realidade produzir significado (2010, p. 258).

Desse pensamento que vê no mito uma fonte para uma simbologia a bem dizer transcendental, seguiu-se a obra de Cassirer. Para ele, não apenas o conhecimento científico é um conhecimento simbólico, mas todo conhecimento e toda a relação do homem com o mundo se dá através do que chama de “formas simbólicas” (1979, p. 162). Ao estudo funcionalista da mitologia proposto por Havelock (1996), passamos, finalmente, para o modelo que adotamos de análise mítica, o chamado modelo estruturalista. Dentro desse modelo, estabelecemos muitas associações ao pensamento afro-gaúcho, tendo em vista uma epistemologia que melhor desse conta do conteúdo tratado. Abandonando a proto-designação dicotômica, adotaremos o que chamamos de encruzilhadas de saber, pontos de convergência de possibilidades, que levam em conta afirmações, impressões e contradições suscitadas pelo trato com o conteúdo poético. É interessante notar que a imagem da encruzilhada é igualmente adotada por Renato Nogueira (2011), em sua proposta para uma ética afroperspectivista.

Se Hesíodo, em sua *Teogonia* (1995), desenvolveu toda uma estruturação da realidade baseada na função e ação das divindades, estabelecemos, em nosso primeiro princípio basilar de estudo (a que chamaremos encruzilhada de saber), a organização do mundo a partir do que sugere o domínio do Opaxorô, báculo de Oxalá a que recorreremos como objeto simbólico. Este cetro tem o poder de, a um só tempo, dividir e unir a realidade em Aiê (mundo objetivo e material, onde atuam os vivos), Egum (mundo espiritual onde atuam os espíritos ancestrais ainda ligados ao círculo reencarnatório-familiar) e Orum (espaço das divindades e dos espíritos que transcenderam a tribalidade). Desta forma, mais que descrever o saber, buscaremos em nossa pesquisa perceber o axé criador e animador desta poética mítica.

3.1 O povo dos terreiros toma o cetro

A escolha dos entrevistados, por si só, renderia uma dissertação. Cada um deles representou todo um universo mítico, e sua maneira de se apropriar e encarar este universo

apenas enriqueceu a pesquisa. Ainda que tenhamos a autorização de cada um dos entrevistados, preferimos a manutenção do anonimato. Cada babalorixá será identificado por uma inicial cuidadosamente modificada, que será secundado do nome da divindade que protege o indivíduo, elemento que acrescenta possibilidades interpretativas aos relatos. Sem mais delongas, o povo dos terreiros finalmente toma o Opaxorô, detendo a prerrogativa de contar os odús de seus orixás.

3.1.1 Babá N. de Xangô

Babá N., como gosta de ser tratado, nos recebeu no terreiro de seu pai de santo, do qual cuida após a doença do sacerdote. Folclorista autodidata, atua ainda como pesquisador e professor independente da língua iorubana, que associa a um olhar sobre a Religião Tradicional dos Orixás Africana e sua filosofia. Assim, sua compreensão de mundo e da religiosidade é profundamente marcada por esse pensamento, que difere em diversos pontos do modo de pensar do que Corrêa chama de “cosmovisão batuqueira” (2006, p. 105). Foi por intermédio do curso ministrado por Babá N. que chegamos a outros dois entrevistados selecionados, Pai L. de Ogum e Pai D. de Oxum.

O entrevistado tem um ponto de vista pragmático e objetivo, buscando desconstruir em muito o universo mítico dos orixás em prol de uma visão racional do culto. Assim, tem uma interpretação bastante crítica do rito, que vê como uma amálgama de práticas ancestrais somadas a comportamentos individuais que foram, eventualmente, assimilados pela comunidade batuqueira, processo similar ao descrito por Terence Ranger e Eric Hobsbawn em *A invenção das tradições* (1997, p. 70). Para o entrevistado, este fenômeno de adaptação à realidade gaúcha, que implica, inclusive, o desenvolvimento de um diferenciado universo mítico, descaracterizaria e afastaria a prática gaúcha de uma ideia de sagrado mais próxima da Religião Tradicional dos Orixás Africana.

Desta forma, tivemos de lançar mão de todos os recursos possíveis, ultrapassando em muito a entrevista semiestruturada planejada, para atingirmos nosso intuito de registro de narrativas, na medida em que o entrevistado as considera de menor importância, ou ainda, não as considera como odús. Para ele, um odú seria única e exclusivamente uma das histórias que integram o grupo de mitos oraculares do ifá, método divinatório no qual os babalaôs utilizam os mitos para entender o momento vivido pelo consulente e preconizar uma solução, que poderá ser da dimensão da magia (pelos ebós) ou da mudança comportamental.

Sua concepção da relação entre o religioso e suas divindades protetoras particulares, os orixás de cabeça e passagens¹⁰ também é fortemente influenciada pelo pensamento da Religião Tradicional dos Orixás Africana. Para ele, o que Verger (1981) chama de arquétipos em nada influiria no comportamento do sujeito. Assim, também tivemos alguma dificuldade na obtenção de arquétipos através de sua fala. O contato teve que superar esta tendência à racionalização, até conseguirmos chegar a um momento em que atingimos o acervo pessoal do entrevistado. A partir daí, o trabalho mostrou-se rico, na medida em que conseguimos localizar, inclusive, um mito ainda não identificado, quer em pesquisa bibliográfica, quer em pesquisa de campo, “Xangô mata seus súditos com seus raios” (apêndices, p. 117).

A entrevista se deu no salão do terreiro do babalorixá de Babá N., por ele administrado, onde o sacerdote nos recebeu com muita simplicidade. Eu e Adriano Migliavacca, que nos acompanhou durante as pesquisas, sentamos junto de Babá N., que, seguidamente, erguia-se para falar, apontando o quarto de santo e outros locais no espaço do terreiro.

Em “Obá é enganada por Oxum e corta sua orelha” (apêndices, p. 117), tivemos a descrição da tradicional história em que Obá, a mais velha das três esposas de Xangô, rei da cidade de Oió, também casado com Iansã e Oxum, ao perceber as atenções que o rei dedica à última, vai procurá-la, em busca de auxílio na tarefa de seduzir o esposo. Oxum, que astutamente utiliza um pano amarrado à cabeça, ocultando suas orelhas, induz Obá a preparar o prato preferido do rei, utilizando uma das orelhas como ingrediente mágico. Assim faz Obá, provocando sua expulsão do reino após o marido contemplar a iguaria.

Em “Xangô mata seus súditos com seus raios” (apêndices, p. 117) vemos o rei de Oió como um duro monarca, que divide sua existência entre o céu e a terra. Munido de uma sacola mágica, onde guarda seus raios, dos quais é divindade regente, ele persegue seus inimigos. Ocorre então uma lacuna na narrativa do entrevistado, na medida em que não fica claro se, quer devido ao caráter severo de Xangô, quer a algum engano, o rei destrói seus súditos por meio de seus raios. Após este fato, irá se arrepender e abandonar o mundo, penetrando na terra. Segundo Babá N., esta narrativa advém da oralidade, tendo sido ouvida há mais de vinte e cinco anos.

¹⁰No Batuque do Rio Grande do Sul, orixá de cabeça é a divindade que escolhe o religioso, no momento de seu nascimento, passando a protegê-lo. A este orixá somaria-se o ajuntó, ou orixá de corpo, que é de sexo oposto ao do orixá da cabeça. Este casal teria somado ainda um terceiro orixá, denominado passagem, que na maioria dos lados é uma das qualidades de Bará (A.)

Finalmente, temos o mito onde Olórum, divindade criadora do mundo, ao dividir a regência da realidade entre os orixás, entrega a Ossanha o domínio sobre as folhas, “Ossanha recebe as folhas de Olórum” (apêndices, p. 118).

Após as dificuldades iniciais, superadas com muita conversa, conseguimos conduzir sutilmente o entrevistado às narrativas desejadas. Lentamente, vimos uma performance bastante física emergir, como com a reprodução do ijó de Obá escondendo sua orelha e mostrando sua navalha, por exemplo. Babá N. escondeu a orelha esquerda com a palma de sua mão, abrindo de maneira rígida sua outra mão, imitando a navalha. É, porém, na narrativa “Xangô mata seus súditos com seus raios” (apêndices, p. 117) que o entrevistado trouxe sua contribuição maior nos limites do corpo, ao ligar o ijó do alujá, exclusivo de execução dos orixás na manifestação da possessão, à sua narrativa. Nele, os acólitos possuídos executam uma dança de saudação a Xangô, reverenciando o tambor, uma de suas marcas. O religioso dança em movimentos alternados com os dois braços, em uma descrição ondulatória, onde um braço se coloca à frente e o outro vira-se às costas. Os pés são igualmente erguidos do chão, alternadamente, em um movimento que vai se acelerando até um momento de clímax frenético. Este movimento, simulado por Babá N. em sua narrativa, seria a mimetização do instante em que Xangô lança seus raios ao solo, retirados de sua bolsa mágica.

O corpo ocupa lugar, igualmente, no momento em que o entrevistado representa a automutilação de Ossanha, de maneira quase automática. Percebemos que Babá N. utiliza o corpo de maneira muito natural, quase inconsciente. Em conversa posterior, detectamos a ausência da atuação corporal nas narrativas por parte do entrevistado.

Assim, percebemos na performance de Babá N. a marca indelével deixada pela poética oral em seu imaginário, ainda que abandonada conscientemente pelo vigor com que o entrevistado busca racionalizar a religiosidade.

3.1.2 Pai L. de Ogum

O nome de Pai L. de Ogum chegou, como já havia sido dito, por intermédio de Babá N. de Xangô, que realiza em seu terreiro o curso de iorubá. Nossa entrevista se deu na casa de Pai L. de Ogum, repleta de filhos e muita movimentação. O sacerdote nos levou para seu salão, onde nos recebeu em sua mesa de búzios. Pai L. está na religião desde os sete anos de idade, tendo, hoje, quarenta e nove anos; quarenta e dois, portanto, dedicados ao Batuque do Rio Grande do Sul, na nação de Jeje Nagô. Homem de fortes posicionamentos, defende ferrenhamente seus pontos de vista, tanto a respeito da religião quanto ao que chama de

“filosofia batuqueira”. Para ele, a face gaúcha da Religião dos Orixás está repleta de ensinamentos, a começar da primeira coisa que um religioso aprende ao adentrar na religião, o cumprimento de “bater cabeça”, saudação dada aos babalorixás e aos próprios orixás, bem como ao quarto de santo, altar onde ficam guardados os assentamentos¹¹. Para Pai L., este preceito, onde o acólito, independentemente de sua posição dentro da organização religiosa, reverencia os orixás tocando com a parte frontal e lateral da cabeça no chão, com o corpo estendido, traz em si o ensinamento sobre a necessidade de humildade dos religiosos.

Pai L. tem ligação profunda com a nação de Jeje, berço de sua bacia religiosa, assim como de grande parte de sua família. Tendo crescido em meio ao universo religioso, seu contato com os mitos deu-se de sua presença constante nos terreiros, oportunidade que teve para acompanhar mais de quatro décadas da prática na capital do Rio Grande do Sul. De crenças inabaláveis a respeito das práticas religiosas, questiona muito a oralidade do Batuque do Rio Grande do Sul, desenvolvida sem uma preocupação com a língua iorubá, segundo ele. Outro ponto que o religioso salienta é a falta de transmissão de ensinamentos dos babalorixás em relação a seus filhos de santo, ocasionando um enfraquecimento da tradição e o desaparecimento de vários conhecimentos.

Foi grande sua resistência inicial, pois Pai L. alegava ter pouco ou nenhum conhecimento sobre as narrativas orais do Batuque do Rio Grande do Sul. Após uma longa conversa, em que evidenciou as experiências de terreiro, (que, infelizmente, serão obliteradas de nossa transcrição, por fugirem de nosso foco de pesquisa), conseguimos obter a definição de alguns arquétipos e um mito que, a exemplo do ocorrido com nossa experiência com Babá N., não conseguimos identificar em bibliografia pregressa.

Após uma preleção sobre o Batuque do Rio Grande do Sul, ficamos sozinhos com o entrevistado em seu “salão”, quando obtivemos definições arquetípicas e a narração de mitos, entremeadas de momentos de forte emoção. Mesmo os odús mais tradicionais, na fala gentil de Pai L., que contrasta com seu espírito aguerrido, apresentaram variações interessantes.

Sem adotar grande movimentação física, a cadência narrativa do sacerdote se confunde com sua conversa cotidiana, revelando, porém, nuances representativas. A relação

¹¹ Um assentamento, ou “obrigação”, consiste na fixação de um orixá em uma pedra ou objeto ritualizado, como descreveu Corrêa (2006, p. 178). No Batuque do Rio Grande do Sul, as imagens, quer de santos católicos ou representações dos orixás, tal como se imagina que ocorriam na África, são de natureza meramente decorativa, sendo esta pedra ritualizada, o ocutá, a verdadeira materialização da presença da divindade, na maioria dos casos. Há exceções a esta prática, momentos em que se utilizam os chamados vultos, figuras de madeira, ou objetos de ferro, no caso do rito a Ogum (A.)

(ou antes, falsa relação) dos mitos com as rezas foi salientada pelo babalorixá, que vê nesta falta de conexão entre o sentido original e o mito um grande problema. Ao falar de Oxum e Oxalá, a voz e os olhos do religioso (cheios de lágrimas) traíram sua emoção, que tentou mascarar com uma atitude mais circunspecta. Sua ansiedade em passar para o próximo assunto fez com que os mitos narrados frequentemente apresentassem lacunas, ou se fizessem incompletos, fato que propositalmente não evitamos, por nossa conduta de isenção e não interferência no momento da narração dos mitos.

O entrevistado, ao falar de Ogum, sua divindade particular principal, trouxe a narrativa “Ogum dizima o povo de Irê Ifé” (apêndices, p. 119). Na história, ao chegar, após uma batalha à sua cidade, sem se conformar com o silêncio do povo, de motivação ritual, o rei decapita seus súditos. O entrevistado interrompeu aí o odu, sem concluí-lo.

Criticando o fato de o mito ser atribuído a um momento da reza que não corresponderia, em tradução, ao seu significado, cantou um trecho ligado ao odu “Iansã oferece os Ibejes em banquete a Xangô” (apêndices, p. 120). Na história, a esposa do rei de Oió, tentando aplacar a fome irrefreável do esposo, oferece seus próprios filhos, em uma gamela (tradicionalmente, todas as comidas ofertadas a Xangô devem ser feitas nesse tipo de utensílio). Reproduzindo o ijó típico deste momento do ritual, associou o movimento ao momento em que a rainha oferece ao marido os filhos, com as duas mãos postas, com suas palmas para cima, como se segurasse o prato. Novamente, não conclui a narrativa, e não temos um desfecho para a mesma, ficando sem saber, naquela ocasião, se o rei aceita devorar a prole, ou se sua fome é sanada. Porém, por total acaso, o religioso veio a completar em ocasião próxima o sentido da narrativa por ele atribuído. Para ele, Iansã busca mostrar a Xangô sua fome desmedida, tentando fazê-lo voltar à razão e controlar seu ímpeto. O entrevistado atribuiu o mito a vários religiosos antigos de sua infância e juventude.

Muito emocionado, Pai L. de Ogum falou ainda de Oxalá, trazendo um novo desfecho para a narrativa associada à tradição da dança da aforiba. Nesta dança ritualística, é representado um trecho do mito “Iansã trai Ogum com Xangô” (apêndices, p. 121). Nele, após Iansã embriagar seu esposo e lutar com ele, durante sua fuga do reino de Irê Ifé, Xangô toma frente da contenda. A tragédia entre os dois amigos, ou irmãos, é evitada, segundo Pai L., pela interseção de Oxalá, divindade da paz, que arrefece os ânimos e reestabelece o equilíbrio. Com um gesto das mãos que representa o manto de Oxalá recobrendo os dois guerreiros, ele encerrou sua narrativa.

O entrevistado citou ainda brevemente a atitude de Ogum, cobrindo o irmão Xapanã com palhas para que ele possa participar da festa dos orixás (apêndices, p. 121).

3.1.3 Pai D. de Oxum

O babalorixá e alabê é descendente de uma antiga bacia da capital gaúcha, da nação de Jeje e Ijexá. Desde muito cedo, a arte dos tamboreiros, ou alabês, chamou a atenção de Pai D., que foi aluno de alguns dos maiores nomes do Rio Grande do Sul na arte da percussão religiosa, como Mestre Xamim e Mestre Tureba. Tornou-se um dos tamboreiros mais requisitados da região metropolitana, destacando-se por sua voz, que, diferentemente dos outros alabês, de interpretação mais potente, tem sutilezas e uma afinação bastante características. Seu vocabulário, de clara influência da cultura letrada, denota uma constante monitoração da fala, visando à aproximação com a norma padrão, bem como à escolha das palavras de maior efeito estético. Tal cuidado foi notado tanto durante a entrevista quanto em episódio anterior, quando tivemos oportunidade de observá-lo em conversa com outros religiosos. Assim, supomos que esta é a forma habitual da fala do alabê, e não mera monitoração (consciente ou inconsciente) influenciada pela situação de uma pesquisa direcionada ao meio acadêmico.

Cada palavra e cada gesto de Pai D. são medidos, em sua entrevista, aproximando a experiência de uma performance cotidiana de *contação* de histórias. Seus gestos transcendiam a influência dos ijós, expressando uma riqueza de nuances interpretativas que em muito somou à *contação*. Com facilidade, transitava entre a narração mítica e o relato pessoal, e notamos sua preocupação com seduzir, por sua narrativa, o público presente, no desenvolvimento de um forte pacto ficcional entre público e contador. O entrevistado possui uma publicação, *Noções de traduções dos axés cantados e tocados no estado do Rio Grande do Sul* (s. d), onde expôs sua versão para a tradução das rezas. É interessante notar quanto o distanciamento da comunidade batuqueira com o iorubá e a falta de compreensão das canções, que repete ritualisticamente, suscita múltiplos efeitos no trato com o acervo oral. Se, com os entrevistados anteriores, a possibilidade de uma compreensão, ainda que fragmentada, do conteúdo das rezas, os afasta das narrativas míticas, com Pai D. deu-se o contrário. A poética oral foi evidenciada, fortalecida e enriquecida com nuances do imaginário do alabê e babalorixá, que, em sua performance, expôs odús com grande talento.

A entrevista se deu na cozinha de santo (espaço de um terreiro onde são confeccionados os alimentos destinados a qualquer ritual) de Pai L., entre diversos filhos do babalorixá que nos recepcionou, bem como alunos do curso de iorubá de Babá N.. Iniciamos estabelecendo o acordo tácito da feitura das perguntas mais óbvias às mais elaboradas, devido

à resistência do entrevistado, que tratava o pesquisador como um “conhecedor do Batuque”. Para esta entrevista, bem como as posteriores, decidimos agregar à entrevista semiestruturada perguntas que envolvessem o panteão, feitas de maneira espontânea, ao acaso da necessidade, com o intuito de instigarmos a contação. Pai D. tem uma voz delicada, uma postura que transita constantemente entre a simplicidade e a pompa. Suas mãos traíam a necessidade de produção de sons de um tambor, o que improvisou, em alguns momentos, no tampo da mesa onde nos postamos. A performance, cheia de detalhes físicos, notadamente corporal, era enriquecida pelo tilintar constante das joias que carregava em seus braços e pescoço, pulseiras, braceletes e correntes que se misturavam aos colares ritualísticos do batuque, as guias.

O primeiro mito trazido foi “Oxum abandona Bará Agelú no cruzeiro” (apêndices, p. 122). Nele, a rainha de Oxogbô irrita-se com o filho, enquanto se prepara para uma festa entre outros orixás, e, em um rompante, abandona a criança em uma encruzilhada (cruzeiro). Lá, Iansã o acolhe e passa a cuidar do menino, acalentando-o. Associa este trecho a uma reza de Oxum:

Axirê lú Pandá mi rê
Axirê o Iá
Axirê lú Pandá mi rê
Axirê o Iá (D. DE OXUM, apêndices, p. 122).

Trazendo um mito que explicaria o fato de Ogum Avagã e Bará Lodê serem cultuados na parte externa dos templos, trouxe a narrativa “Ogum Avagã se embriaga e é expulso, passando a viver na rua, com Bará Lodê” (apêndices, p. 123). Fala que o rei de Irê Ifê, ao se embriagar, durante uma festa dos orixás, é convidado a se retirar por Xangô, ocorrendo uma briga. Bará intervém no conflito, dispondo-se a carregar Ogum para fora da festa, passando a viver com ele nas encruzilhadas (cruzeiros).

A versão de Pai D. para “Iansã trai Ogum com Xangô” (apêndices, p. 124) contemplou mais detalhes que a versão narrada por Pai L.. Nela, foi recriado o ambiente doméstico de Ogum, trabalhando na forja, ao lado de Xangô, responsável pelo fogo. Iansã, ao ver o amigo do marido, por ele se apaixona. Há nesta narrativa planos temporais distintos. O entrevistado retrocede no tempo, mostrando o momento onde Ogum faz uma espada para si, com o poder mágico de dividir a pessoa em nove partes. Iansã interessa-se pela arma, e Ogum a presenteia com uma outra espada, capaz de dividir o oponente em sete partes. Quando da fuga de Iansã com Xangô, esta, inicialmente, embriaga Ogum, antes de lutar com ele. Da luta, Ogum acaba dividido em sete partes (Ogum Mejê= guerreiro dividido em sete), e Iansã em nove partes (Ìyá

Nsã=Mãe dividida em nove). O contador atribuiu a narrativa a um falecido babalorixá, pai Edson de Ogum. A esta narrativa, acrescentou uma pormenorizada descrição do ritual da aforiba, dança realizada entre dois acólitos, possuídos pelas divindades Ogum e Iansã. Nela, duas espadas são colocadas no chão, ao lado de duas garrafas contendo uma bebida feita com frutas, o ata. Na dança, Iansã irá embriagar Ogum, depois lutar com ele, facilitando, assim, sua fuga com Xangô. À narrativa, somou seus gestos, representando com a mão, primeiro, o embriagamento de Ogum, momento em que o religioso buscou ijó específico da divindade, além de cantar as rezas da dança da aforiba. Este ijó se caracteriza pelo polegar que é voltado à boca, em tradicional alusão ao ato de beber.

Ê Iansã nirêô, obsedar axé Ogum
 Iansã nirêô, obsedar axé Ogum
 Iansã nirêô, obsedar axé Ogum
 Obsedar axé Ogun Iansã nirê até áum
 Iansã nirê até áum
 [...]
 De Ogunira auá até áum
 Ogunira Iobecéu (D. DE OXUM, apêndices, p. 127).

Em “Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha” (apêndices, p. 123), o contador de histórias desenvolveu mais características das personagens. Odé é representado como um caçador que vive afastado de sua mãe, dentre as matas. Por ele Ossanha, o feiticeiro, acabará se apaixonando. Por meio de um encantamento, Odé passa a viver com Ossanha, abandonando definitivamente a companhia da mãe. Desesperada, Iemanjá convoca um conselho dos orixás, que decide pela criação de uma poção mágica para libertar o jovem do encantamento de Ossanha. Ao beber a poção, Odé cria uma amiga imaginária, Otim, que passa a incitá-lo à caça. Para representar esta passagem, Pai D. trouxe uma reza específica, pouco executada nos rituais do Batuque do Rio Grande do Sul:

Otim adjá cani
 Otim adjá morocô
 Otim adjá cani
 Otim adjá morocô”(D. DE OXUM, apêndices, p. 125).

A respeito de Obá, Pai D. trouxe o mito “Obá é enganada por Oxum e corta sua orelha” (apêndices,p. 124). Nele, Obá, a primeira esposa de Xangô, também casado com Oxum e Iansã, observa o fato do marido preferir a primeira esposa, que, interpelada, lhe explica seu segredo: uma sopa feita com a própria orelha. Obá cortará sua orelha e fará o

prato, ofertando-o ao rei de Oió. O entrevistado não soma à sua narrativa qualquer desfecho que descreva o destino das personagens. A partir do corpo e da canção, o babalorixá ilustrou sua narrativa. Representou o ijó relacionado a este fato, erguendo a mão direita, em imitação de uma navalha, em movimentos ritmados e delicados, e a esquerda, que utilizou para cobrir sua orelha. Sua voz ecoou no espaço da entrevista, novamente chamando a atenção de todos:

Obá auá sirê
 Obá auá xorocô.
 Obá auá sirê Oni
 Obá auá Xorocô (D. DE OXUM, apêndices, p. 126).

Após este mito, novamente citou o papel de antigos religiosos, desta vez, uma religiosa de Uruguaiana, filha de Obá, que teria se impressionado com o resgate da reza, reificando a ligação das rezas com as narrativas.

Em “Xapanã é abandonado por Nanã e criado por Iansã” (apêndices, p. 127), Pai D. trouxe o mito de nascimento da divindade da vida e da morte, senhor das doenças e da cura, nascido de Nanã, que, por achá-lo feio ou deformado, o lança ao rio, onde caranguejos o atacam. Iansã o encontra e o cria, besuntando seu corpo com dendê e cobrindo-o com um filá, espécie de véu, confeccionado com palhas. Após este momento, em uma festa, vendo que o filho tem medo de expor seu corpo, dança à sua volta, soprando o vento e afastando a palha, revelando um homem belo. Apesar disso, a tímida personagem se recobre novamente com a palha e foge da festa.

Com “Oxum é proibida de participar da reunião dos homens e para de fecundar a terra”, temos a senhora da beleza e da fertilidade sendo impedida de participar de uma reunião dos orixás, onde apenas os homens são aceitos. Indo falar com Olorum, tem sua súplica igualmente rejeitada. Em represália, para de fecundar a terra e permitir que a chuva caia, evitando ainda que novas crianças e animais nasçam. Com a seca e a fome, os orixás acabam por permitir sua entrada, concedendo-lhe o título de Iá Lodê, a mulher mais importante da cidade.

Falou ainda de uma qualidade de Oxum, que chama de Oxum Ademum, em “Ossanha guarda o ouro de Oxum Ademum” (apêndices, p. 128). A esposa de Ossanha, senhora do ouro, tem seu tesouro guardado em obaras, abóboras que o feiticeiro recheia para Oxum.

Sobre a qualidade de Oxum Olobá, segundo Pai D., a “Senhora do Rei”, traz o mito “Oxum Olobá casa-se com Xangô e Xapanã em busca do conhecimento” (apêndices, p. 128). Na narrativa, Oxum Olobá deseja o conhecimento, negado às mulheres. Para isto, ela, que só

conseguia comer mel, desposa Xangô Aganju, aprendendo com ele a comer o dendê. Só assim consegue subir a lombá, ultrapassando suas limitações em direção à ladeira mítica que encaminha os homens até a morada dos mortos, a calunga. Lá, ela conhecerá Xapanã, aprendendo com ele seus segredos e guardando-os em sua cabaça mágica, tornando-se a esposa do Rei da nação de Jeje. Com uma performance que cria expectativa no público, mostra duas rezas relativas a esta narrativa. Na primeira, o “guardar dos mistérios de Oxum”:

Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá
Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá
Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá (D. DE OXUM, apêndices, p. 129).

Na segunda cantiga, mostra o momento em que Oxum Olobá torna-se a esposa do rei Xapanã:

Ia dê nixé
Ia dê uouô
O ie ieu adeua lá
Ia dê nixé
Ia dê uouô
O ie ieu adeua lá,
Amagui boum
Magui boum
Olorum adeualá (D. DE OXUM, em apêndices, p. 129).

Encerrando sua lista de narrativas sobre as qualidades de Oxum, trouxe o mito “Oxum Pandá Ie Iê Cári distribui suas moedas de ouro para a humanidade” (apêndices, p. 129), que se baseia neste ato da distribuição, que ele representa com um gesto físico, reproduzindo o ijó (com mãos que se lançam em todas as direções, como se distribuísse algo) e cantando:

Ieiê cariô, Oxum cariô
Ieiê cariô, cariô, cariô.
O Ieiê cari, Oloxum cari,
Ieiê cariô, cariô, cariô (D. DE OXUM, apêndices, p. 129).

Finalmente, temos o fragmento de uma narrativa, “Bará persegue Oxalá em sua viagem” (apêndices, p. 130), em que Bará amarra Oxalá, obrigando-o a andar encurvado. Para Pai D., o contato intenso que havia entre os religiosos, que ficavam por trinta e dois dias envolvidos na ritualística, anualmente, suscitava a necessidade da narrativa oral como entretenimento, um dos elementos que enriqueceu seu repertório.

Sua presença física, sua voz sedutora e sua grande capacidade de granjear a atenção de todos fez com que sua performance fosse extremamente rica em possibilidades. Ressaltamos as múltiplas linhas temporais na narrativa sobre Ogum, por exemplo.

3.1.4 Mãe T. de Oxum

Para nossa quarta entrevista, selecionamos uma representante da Nação de Cabinda, tendo em vista os diversos comentários que registramos sobre as diferenças de prática nesta nação e sua ligação com a ancestralidade e seu trato com os mortos. A escolhida foi Mãe T. de Oxum, um dos inúmeros contatos feitos por ocasião de manifestações afirmativas em prol das religiões de matriz africana em Porto Alegre. Mãe T. é filha de uma antiga tradição da Nação de Cabinda, segundo ela própria, descendente direta de Waldemar de Camucá, fundador da Nação de Cabinda, e dedica-se ativamente à militância em prol das religiões afro-gaúchas. A matrona, de sorriso constante, voz baixa e rouca e longos cabelos grisalhos, nos recebeu em seu terreiro, no bairro Partenon, cercada dos filhos de religião, bem como de sua família biológica, filhos e netos que enchiam a sala de estar de diálogos e brincadeiras. É um hábito comum no Batuque do Rio Grande do Sul, diferentemente do Candomblé, que, em vez de prover um espaço específico para o culto, os rituais sejam realizados em um espaço doméstico, como no caso de Mãe T.. Dentro do melhor espírito de apinló (que foi cerne de nossa metodologia), ocorreu o escambo de narrativas e saberes sobre as poéticas orais que circulam no Batuque, fundamental para que conseguíssemos acessar o acervo pessoal de Mãe T., que insistia que, para a manutenção do axé de um terreiro, muitos destes saberes não podem sair do quarto de santo, ou necessitam ser trocados por outros de igual valor.

O corpo teve papel secundário, ainda que presente, na performance da entrevistada, ao lado de um jogo de cadências e interpretações riquíssimo, no baixo tom de voz da ialorixá. Mãe T. enfatizou constantemente a importância da busca de conhecimentos entre os religiosos e um espírito de atualização, que, percebemos, se faz sentir sem a contaminação do Batuque por formas de pensar de outras práticas, mas em diálogo com as mesmas. Percebemos no estilo de Mãe T. uma narrativa curta, com poucos recursos representativos, rica, porém, no aspecto enumerativo, mencionando vários mitos que merecerão pesquisa posterior.

Um dos traços que distinguem o pensamento de Mãe T. do de alguns de nossos entrevistados é sua ampla adesão ao sincretismo com a religião católica. Assim, ela vê como benéfica a presença de traços do catolicismo nos ritos, bem como da influência das datas e das figuras do imaginário católico.

Tentamos, inicialmente, realizar as perguntas originais da entrevista semiestruturada, que se mostrou infrutífera. Após uma longa conversa, em que falamos de diversos assuntos em torno da cultura africana e da religião afro-gaúcha, Mãe T. desenvolveu uma narrativa ordenada, que trouxe mitos e informações de diversos orixás. Conseguimos atingir nosso intuito após inquirir diretamente sobre o panteão de divindades cultuado pela Nação de Cabinda, fortalecendo a estratégia que adotamos a partir de Pai D., de focar cada divindade na ordem em que é cultuada no Batuque do Rio Grande do Sul, a chamada “escala”.

Assim, ao falar de Bará, primeira divindade de qualquer panteão afro-gaúcho, a entrevistada trouxe o mito “Bará rouba os búzios de Oxalá e entrega a Oxum” (apêndices, p. 131), segundo o qual a divindade rouba os búzios, e, portanto, o poder da adivinhação, de Oxalá, entregando-os a Oxum e passando a exigir sua primazia em todos os rituais, devendo receber saudações antes de qualquer orixá. A narrativa não teve qualquer desfecho, além deste ponto, porém, depreende-se que os búzios retornaram a Oxalá, que ainda os preside (ou a Orumilaia, na medida em que as divindades são muito confundidas) e que Oxum passou a possuir participação no ritual da adivinhação.

Ao falar de Ogum, a entrevistada mencionou, sem desenvolver, o mito segundo o qual “Ogum defende os exércitos de Xangô” (apêndices, p. 132), narrativa que merece maior pesquisa, em um momento futuro.

Sobre Iansã, trouxe “Iansã deixa Ogum e transforma-se em búfalo” (apêndices, p. 132), narrativa na qual a rainha, ao abandonar Ogum, transforma-se no animal e foge para as matas, deixando sob a tutela de Oxum seus nove filhos, os quais ela passa a visitar, cuidando dos infantes, transformada em búfalo. Trouxe ainda o odú “Iansã sopra as folhas de Ossanha e divide seu axé” (apêndices, p. 132). Nele, a divindade dos ventos, enganando o feiticeiro da mata, sopra magicamente sobre suas folhas, dividindo entre todos os orixás o domínio sobre as mesmas. A entrevistada atribui este ato à vontade de Iansã de dividir o conhecimento entre os orixás.

Ao falar de Xangô, resistiu em desenvolver o assunto, tratando-se de um ponto que acreditava merecer o maior sigilo dentro das práticas de sua terreira. Precisamos de toda nossa habilidade e capacidade de barganha, oferecendo uma narrativa a respeito da mesma divindade, em troca da participação de Mãe T.. Assim, ela falou sobre a importância de Xangô Camucá, divindade maior da Nação de Cabinda, citando religiosos que fazem parte de sua tradição (apêndices, p. 131).

Mãe T. foi bastante exígua em detalhes ao mencionar o mito “Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha” (apêndices, p. 134), trazendo apenas alguns comentários

sobre a natureza imaginária da existência de Otim, que ela associou à alimentação. Mencionou, porém, o mito “Ogum se transforma em Odé nas matas”, que atribui a um nigeriano. Segundo ela, Ogum, o orixá guerreiro, transforma-se em Odé ao adentrar as matas (apêndices, p. 134).

Reproduziu o mito “Obá é enganada por Oxum e corta sua orelha” (apêndices, p. 135) de maneira similar aos entrevistados anteriores, com a diferença de que, em sua narrativa, Obá foge e transforma-se em um rio. Da mesma forma, a representação foi acrescida da demonstração sutil do ijó, onde Obá esconde uma de suas orelhas, mutilada.

Sobre Xapanã, mencionou o mito “Xapanã dizima um reino que lhe nega homenagens” (apêndices, p. 136), sem dar, igualmente, grande desenvolvimento à narrativa.

Mãe T. falou com deferência sobre sua divindade pessoal, dando maior riqueza de detalhes à narrativa “Ossanha mata o pássaro e casa-se com Oxum Demum, a filha do rei” (apêndices, p. 136). Nele, um reino é ameaçado por um grande pássaro, que faz com que toda a população adoça. Preocupado, o rei oferece a mão de sua filha em casamento a quem conseguir matar a ave malfazeja. Ossanha o faz com uma única flechada, tornando-se, assim, rei, por desposar Oxum Demum. O gesto da flechada de Ossanha foi por ela representado, dando maior riqueza de detalhes nesta história, chamando a atenção, ainda, para uma imagem da divindade Ossanha que estava em seu altar. As inflexões de voz, os instantes de expectativa causados por silêncios fizeram desta uma das narrativas mais ricas da entrevistada.

Em um parêntese em sua narração, falou de diversos ijós representativos que foram desaparecendo do Batuque do Rio Grande do Sul, tais como a “lavação de roupa de Oxum”, a dança com fogo de Xangô ou a tradição de vestimenta das divindades em possessão, como caracterização (apêndices, p. 137).

Ao mencionar Iemanjá na entrevista, Mãe T. apenas mencionou brevemente um mito que a desagradava, “Iemanjá foge do estupro” (apêndices, p. 138), onde a divindade feminina dos mares foge de ser violentada, e, durante a fuga, ao cair, seus seios batem no chão e transformam-se nos mares. Além desta narrativa, resgata o ijó do alujá, dando uma nova versão para seu significado, com o mito “Xangô resgata Oxalá da prisão” (apêndices, p. 138). Nele, o rei de Oió, ao descobrir que Oxalá está preso em seus próprios calabouços, por engano, o liberta, e faz uma dança, o alujá, em sua homenagem, tentando aplacar sua ira. Esta dança ocorre em meio a uma celebração, e tem a participação de Iemanjá, esposa de Oxalá e mãe de Xangô.

Mãe T. adotou, durante a maior parte do tempo da entrevista, uma postura didática, afastando-se da performance da contadora de histórias, atitude que assumiu apenas em determinadas narrativas, o que pudemos perceber pela maior ou menor riqueza de detalhes empregados e por sua voz e corpo. Pudemos perceber, porém, o potencial da entrevistada e sua decisão, consciente ou inconsciente, da utilização deste potencial em cada narrativa.

Ocorreu, ao final da entrevista, um fato bastante significativo. Ao mencionar um mito sobre Orumilá, Mãe T. chamou sua filha biológica e sucessora religiosa, a jovem Mãe G. de Iansã Timboá. Desta forma, vimos, de maneira espontânea, a transmissão de uma narrativa entre as gerações, que encerra em si a expectativa de prosseguimento no rito (apêndices, p. 138).

3.1.5 Mãe G. de Iansã Timboá

Mãe G. é uma jovem religiosa, ainda com poucos filhos de santo, que tem como missão assumir, como já registramos, o terreiro de Mãe T., sua mãe biológica e religiosa. Poucos terreiros admitem que um babalorixá ou ialorixá assumam um filho de santo com laços de parentesco tão próximos, no que se distingue a tradição de Mãe T.. A jovem relutou em trazer a narrativa, mas acabou assumindo não apenas a missão de contar a história como também a postura de contadora, buscando recursos para envolver o público e melhor expor sua narrativa. Corpo, voz e interpretação foram bastante fortes na única atuação de Mãe G.

O mito, “Iansã é castigada a carregar os olhos de Orumilaia em seus ombros” (apêndices, p. 138) narra o percurso de Iansã, que deve cumprir diversas missões dadas por Oxalá Orumilaia, tais como roubar a comida de Xangô, as folhas de Ossanha e os mistérios de Xapanã. Dubiamente, é castigada por Oxalá por cumprir as missões por ele designadas. Assim, Oxalá de Orumilaia estaria apenas testando o caráter de Iansã, que tem sua curiosidade punida com o fardo de carregar o dom da visão universal em seus ombros. O que a entrevistada chamou de “visão do mundo” mostra-se como uma grande punição, que recai sobre Iansã, que deverá sofrer por toda sua vida, passando a ser a depositária dos olhos e da visão de Oxalá. A contadora utilizou recursos físicos, entonação de voz e postura corporal de maneira intensa na curta narrativa, assumindo um tom dramático ao falar da desdita de Iansã.

3.1.6 Mãe C. de Oxum (com participação de F. de Iansã)

Mãe C. de Oxum é pedagoga e ativista da causa afro. Seu terreiro oferecia, naquele período, abrigo a um religioso do Candomblé do Rio de Janeiro, muito doente, que repousava ao sol. Passamos um dia de muitas conversas, onde a ialorixá falou de seu orixá, a rara Oxum Olobá (orixá do pesquisador). Tal como sua performance realizou intertextualidade com o Candomblé, acreditamos ter localizado elementos do culto de Mãe C. fortemente inspirados pela prática, ou, possivelmente, pela Religião Tradicional Africana.

A negociação foi sutil e longa e contou com a ajuda da simpatia e conhecimento de Adriano Migliavacca, que nos apresentou a entrevistada e nos auxiliou em todo nosso trabalho de pesquisa, além de nosso conhecimento da religião afro-gaúcha. O ilê (terreiro) estava cheio de filhos da casa e amigos, e nossa entrevista se deu após uma tarde de conversas e troca de conhecimentos. Apesar de nenhuma das três narrativas que obtivemos cumprir exatamente nosso objetivo original, do registro de odús do Batuque do Rio Grande do Sul, há elementos de intertextualidade e refiguração em sua performance, que fizeram sua participação pertinente ao nosso estudo.

No terreiro, diversos filhos ouviram a atuação da religiosa, que misturou conhecimentos do Batuque a conhecimentos do Candomblé, assim supomos, fruto de suas pesquisas pessoais, e à refiguração de fatos de sua vida particular. Coincidentemente, a entrevistada é filha de santo de Pai D. de Oxum. Sentada à mesa onde havíamos tomado café, pudemos ver muito da performance do babalorixá D. de Oxum influenciando a entrevistada. A presença física de Mãe C. é muito forte, e sua atuação é típica de uma pessoa acostumada a contar histórias. Sua *contação* foi repleta de recursos estéticos, com um ritmo e uma capacidade de interação com o público muito similares aos da atuação de Pai D..

C. iniciou por uma narrativa onde a personagem Iansã se confunde com a de sua irmã biológica, F., em “Iansã vai reaprender a fazer acarajé” (apêndices, p. 139). Assim, a protagonista, inicialmente tratada por Iansã, está longe de sua África nativa e de seus irmãos, orixás, tendo o desafio de se adaptar ao mundo ocidental do século XXI. Com a missão de fazer acarajé¹², comida típica e indispensável nos ritos do Batuque do Rio Grande do Sul, vai ao Mercado Público de Porto Alegre, comprar camarões. É caracterizada com saias curtas, cabelos crespos e um enfeite em sua cabeça, que é imediatamente mimetizado com o corpo da narradora. Na bolsa, também mimetizada por gestos, diversos cartões de crédito, com o poder mágico de movimentar os negócios dos vendedores. Habilidade, busca o melhor preço do

¹² O acarajé ofertado ao público e, ritualisticamente, aos orixás, no Batuque do Rio Grande do Sul diferencia-se do tradicional bolo de massa de feijão mais popularmente conhecido pelos ritos do Candomblé, tendo uma receita que mais se aproxima dos tradicionais acarás africanos.

camarão, barganhando com os donos das bancas, a quem seduz com sua alegria faceira. Habilmente, a entrevistada converte a figura de Iansã na de F., que, na verdade, é uma religiosa filha da orixá, e, num jogo de rimas (F. - noventa e sete, por exemplo), “F. faz um grande giro”, comprando seus camarões “na banca noventa e sete, do mercado público de Porto Alegre”. A narrativa teve ainda a participação final da própria protagonista, F.: “Ah, não esquece que disseram pra mim. Na finalização do aprontamento, eu vou te trazer os mais lindos camarões que tu já viu, tá aqui o meu cartão!” (MÃE C. , apêndices, p. 139).

A segunda narrativa, ainda uma refiguração, será intitulada ao fim da entrevista como “Oxum vence Ogum” (apêndices, p. 139). Da mesma forma, a narrativa ocorre no mundo ocidental do século XXI, e inicia falando de Oxum, mulher que, aos cinquenta anos, busca um curso de atualização, encontrando lá Ogum. Lentamente, as personagens irão se convertendo em um “filho de Ogum” e uma “filha de Oxum”. No odú, o “filho de Ogum” é machista e racista, e afirma que o terreiro de Oxum (ou de sua filha) irá fechar por sua ausência. Oxum enfrenta Ogum, e, vinte e quatro dias depois da contenda, Ogum irá retornar ao Orum (mundo espiritual), encontrando-se com Olorum (divindade maior). Desta forma, Oxum garante seu papel de Ìyá Lodê no curso de atualização, podendo terminar sua qualificação.

Por fim, a entrevistada trouxe um mito do Candomblé, que associou ao Batuque do Rio Grande do Sul por intermédio das cantigas do primeiro e das rezas rituais do segundo, “Borumu e Euá vão viver no cemitério” (apêndices, p. 140). Nela, Euá, filha de Obatalá, apaixonou-se pelo jovem Borumu, dele engravidando, sem a permissão do pai. Acaba dando à luz na beira do mar e o casal decide por abandonar o filho no mato. A criança será criada por Iemanjá. Borumu e Euá acabam por confessar seu crime para Obatalá, que permite que ambos escolham seu castigo. Assim, eles se autoexilam no cemitério, onde ambos passam a atuar como divindades. Euá recebe o corpo dos mortos, e Borumu espera os ossos. À narrativa, associa a cantiga de Candomblé:

‘Euá, Euá, Borumu ajô, Euá, Euá.

Maiá, maiá, messé.

Euá, Euá, Borumu ajô, Euá, Euá’

((a irmã de Yíá C. toma o turno))

‘E ela nunca vai encontrar o filho dela por que ele não vai pra lá tão cedo, e quando ele for ela não vai reconhecer por que ele vai ser enterrado na água e não na terra (MÃE C. , apêndices, p. 141)

Da mesma forma, traz uma reza de Batuque do Rio Grande do Sul:

((Yíá C. completa))

Borumu até hoje vive ao lado de Xapanã e é chamado de Ieroí.
 ((todas as filhas da casa cantam juntas))
 ‘Sapatá mati borum Ieroí,
 É Borumu Ieroí,
 Ié Naná, Yíá Bomi,
 Nicé, Nicé aê, Sapatá Nicé Aiê, Sapatá Nicé Aiê’ (MÃE C. , apêndices, p. 141)

Vemos, assim, os conhecimentos da oralidade do Candomblé preenchendo espaços deixados pelos saberes do Batuque do Rio Grande do Sul, assim como percebemos a ação do imaginário da entrevistada, que permite que estes textos dialoguem entre si, ampliando o sentido de “cosmovisão batuqueira” de que fala Corrêa (2006).

3.1.7 Mãe O. de Oxalá

Mãe O. é uma das matriarcas da Nação de Oió em Porto Alegre. Sua bacia tem início no Areal da Baronesa, na Cidade Baixa, berço desta nação em Porto Alegre. Fomos recebidos pela anciã com muita atenção e carinho. Ela iniciou por descrever a história do Oió de sua época, que nos abstivemos de registrar, tendo em vista o foco de nossa pesquisa. A participação de Mãe O., que conhecemos igualmente durante os protestos de 2015, só foi possível com a intervenção de Mãe T., que nos auxiliou, intermediando a relação.

Percebemos na religiosa a pouca atenção dada às narrativas, que considerava de menor importância, frente à história dos religiosos. Assim, após longa preleção sobre sua infância e adolescência, falou de maneira sucinta sobre cada divindade, material que serviu para ratificarmos nossas informações sobre as mesmas, atendo-se às divindades comuns a todos os cultos do Batuque do Rio Grande do Sul, sem dar especial atenção à Nanã ou Euá, específicas do culto da Nação de Oió. Mencionou o mito “Obá perde sua orelha na guerra”, que desmentiria as narrativas contadas anteriormente, sobre Obá e Oxum, e, basicamente, se ateu a falar das características de cada orixá, que sistematizamos (apêndices, p. 142).

3.1.8 Pai Z. de Odé

Escolhemos o babalorixá por ser um dos filhos mais antigos do tradicional “Terreiro da Veiga”, da nação Oió com Jêje. O entrevistado, de um bom humor constante e uma inteligência ímpar, falou com desvelo de cada orixá. A entrevista se deu no terreiro de Pai Z.. Ao chegarmos, um dos filhos da casa estava auxiliando o babalorixá, de luto pela perda de sua ialorixá, a renomada Mãe Jane de Oxum Bomi. Imediatamente à nossa chegada, inúmeros religiosos começam a aparecer, segundo Pai Z., filhos há muito ausentes, o que completa com

uma piada: “Quanto filho nessa casa, será que alguém vai morrer?” (PAI Z. DE ODÉ, apêndices, p. 143). Ficamos por um longo tempo assistindo às deliberações do babalorixá, que organizava seu batuque do ano seguinte, ritual a se realizar em setembro de 2016. O sacerdote nos falou da religião, de sua saudade de sua ialorixá, e iniciamos a entrevista.

O primeiro fato a chamar nossa atenção nos relatos de Pai Z. foi o da submissão da religião de matriz africana à Igreja Católica durante sua infância, narrada na interdição do sacerdote, então um menino, de participar dos ritos infantis, devido ao fato de não ser batizado dentro do catolicismo. Percebemos rapidamente a complexidade narrativa do religioso, que se investiu do papel do tradicional contador de histórias em ambiente religioso. Possivelmente, a natureza do vínculo entre entrevistado e pesquisador – ambos são provenientes da mesma matriz religiosa – possibilitou esta atitude. Apesar de o entrevistado tratar o pesquisador como “irmão”, sua atitude foi sempre a de um ancião frente a um novel religioso, postura que enseja o vínculo entre o contador de histórias e seu público.

Com uma voz melodiosa e uma performance repleta de interpretação, tanto física quanto vocal, discorreu sobre os mitos, falando, inevitavelmente, de Bará, primeiro orixá do panteão afro-gaúcho, senhor dos caminhos e da contradição, trazendo o abandono do pequeno Bará Agelú em uma encruzilhada, ou antes, cruzeiro, por parte de Oxum, em “Oxum abandona Bará Agelú no cruzeiro” (apêndices, p. 144). Na versão do religioso, Oxum o aborta em plena rua, negando-se a criá-lo. O religioso não deu o motivo do ato, nem o destino do menino, porém, reforçou a ascendência de Oxum sobre o orixá, que retorna à vida magicamente. Segundo Pai Z., apenas Oxum aplaca o caráter forte do menino, tendo alguma influência sobre Bará.

Ao falar sobre Ogum, ouvimos o odú “Iansã trai Ogum com Xangô” (apêndices, p. 144), narrativa que trouxe inúmeras diferenças em relação ao restante das menções ao mito. Nela, Iansã embebedava Ogum seguidamente para poder ser infiel ao marido, traindo-o com Xangô. Oxum, esposa de Xangô, compadecida, acabava por cuidar do rei de Irê Ifé, Ogum, em sua bebedeira. Neste meio tempo, Iansã aproveitava para dar vazão a seus desejos de infidelidade. Para isso, porém, necessitava ludibriar Oxalá, senhor da visão e pai de todos os orixás, roubando-lhe as meninas dos olhos, e deixando-o momentaneamente cego. Assim, seu segredo é mantido, na medida em que Oxalá é incapaz de ver a infidelidade, sendo amparado, em sua cegueira, por Iemanjá.

Em seguida, trouxe o mito mais comum sobre Odé, “Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha” (apêndices, p. 145), apresentando, igualmente, grandes variações em sua narrativa, em relação aos demais entrevistados. Nela, Iemanjá criava os

filhos de Oxum, sucumbindo à volúpia de deitar-se com eles. Odé, único filho biológico de Iemanjá, é vítima do desejo incestuoso da mãe. Ao negar-se a consumir o ato com Iemanjá, o caçador acaba fugindo para as matas definitivamente, onde vira objeto do desejo do feiticeiro Ossanha. O senhor das folhas acaba por enfeitiçar o jovem caçador com uma poção mágica. Iemanjá, sofrendo muito pela perda do filho, chama Ogum para que este resgate Odé. O caçador, vítima do feitiço de Ossanha, não reconhece Ogum e o mata com uma flechada. O guerreiro acaba sendo ressuscitado por Ossanha, após o feiticeiro ser enganado pelos ardis de Bará. Após estes episódios, Odé é levado à presença de Oxalá, pois havia cometido um crime do qual o entrevistado não se recordou, sendo, porém, dado a ele o retorno ao reino de Iemanjá. Odé não aceita retornar à companhia de sua mãe e volta a viver nas matas, com Ossanha.

Após esta narrativa, o entrevistado trouxe um segundo mito sobre Odé, “Odé busca o amor de Xangô Aganjú e cria a figura de Otim” (apêndices, p. 145). Nele, o caçador se apaixona pelo jovem Xangô Aganjú e pede a Oxum que o ajude a conquistar o amor do guerreiro. Oxum, vendo que tal desejo é impossível, usa de uma esperta estratégia. Pede que Odé se mire nas águas límpidas do rio Oxum. Ao ver seu reflexo, Odé se apaixona por si mesmo, idealizando uma parceira, a criatura imaginária Otim. A jovem Otim é uma mulher de múltiplos seios, de compleição gorda, que devora a caça de Odé, levando-o a caçar novamente e relegando a ele apenas os órgãos internos.

Em uma variação de “Iansã deixa Ogum e transforma-se em búfalo”, mostrou o mito “Iansã deixa Odé e transforma-se em búfalo” (apêndices, p. 145). Nele, a guerreira abandona o amor do caçador nas matas e passa a viver como um animal. Assim, irá visitar seus nove filhos, protegendo-os, bem como manipular Ogum e Xangô com sua magia, sempre sob a forma animalizada. Mencionou ainda um mito não narrado, “Xangô se enfurece e transforma Iansã em pedra” (apêndices, p. 146). Ao falar de Iansã, traz a narrativa “Iansã cuida do funeral de Odé” (apêndices, p. 146). Nela, A senhora dos raios cuida do corpo de Odé, vestindo-o e fazendo a cova para enterrá-lo após a morte de seu amado, passando a presidir o culto dos mortos.

A última narrativa trazida por Pai Z. é “Oxum compra o amor de Xangô com seu ouro” (apêndices, p. 146). Nela, a bela rainha utiliza sua riqueza para seduzir Xangô, que, em sua vaidade, será ornado com joias dos pés à cabeça.

A entrevista com Pai Z. mostrou-se riquíssima em mitos narrados e mencionados. Analisando o temperamento do entrevistado, que refuta qualquer narrativa que chegue a ele por meios letrados, acreditamos que todos os odús da *contação* tenham sido a ele transmitidos

em algum momento de sua trajetória como religioso, pela oralidade. Aqui deixamos uma nota. Tivemos grande contato com sua ialorixá, Mãe Jane de Oxum Bomi, recentemente falecida. Desta experiência, pudemos ouvir inúmeros odús, muitos deles totalmente originais. A sacerdotisa era uma contadora de histórias natural, sedutora e extremamente habilidosa. Vimos muitos dos traços de sua performance nas narrativas de Pai Z..

4 POÉTICA AFRO-GAÚCHA: VOZ, MEMÓRIA E RITMO

Um dos desafios assumidos ao elegermos a poética oral mítica afro-gaúcha foi o desenvolvimento de um trato epistemológico e teórico próprio para este conteúdo. Para a análise da poética oral como textual-literária por si, torna-se imprescindível uma percepção sobre os aspectos que circundam e perpassam esse texto. Há uma racionalidade simbólica que organiza e mantém coesa a mítica e a ritualística, e esta racionalidade terá reflexos profundos sobre a poética oral, na medida em que se calca sobre o símbolo, sendo dele também geradora. Da mesma forma, percebemos as marcas da natureza oral das narrativas no próprio pensamento mítico e religioso afro-gaúcho, sempre a envolver corpo e voz, em muitos momentos, na mesma medida, em sua expressão de mundo.

O pensamento ocidental é rico de casos em que o pensamento mítico serviu de base inspiradora, catalisadora de saberes, ou organizadora para o teórico. Percebemos esta influência não apenas na filosofia e psicologia, onde se mostra mais transparente, como também nas ciências naturais em geral, como nos lembra Thomas S. Kuhn, ao estudar a *Estrutura das Revoluções Científicas* (1998).

A mítica e sua simbologia são capazes de condicionar ou transformar a percepção. Usando do exemplo da utilização de óculos de proteção que invertem as imagens, o teórico buscou demonstrar quanto a modificação dos paradigmas da experiência altera o resultado da investigação científica (KUHN, 1998, p. 147). Ocorre que, do engenho humano, a arte poética é uma das mais potentes ferramentas na produção de imagens capazes de configurar, reconfigurar ou alargar a percepção da realidade. Em áreas do saber ditas “exatas”, haverá um repetido apagamento subsequente da influência que o imaginário organizado do mito e da poética exerceu, o que não é tão frequente nos saberes ditos “humanos”. Mesmo estes conceitos de “humano” e “exato” são facilmente questionáveis, na medida em que desestabilizamos o grau de “exatidão” ou “humanidade” de um dado conhecimento com muita facilidade. Em um mundo onde, no conceito de Lúcia Santaella, o corpo é “interfaceado” pela tecnologia na produção de significado e arte desde a invenção da escrita, que fixou externamente a memória (SANTAELLA, 2004, p. 86), onde está o humano? Se neste mesmo mundo, as tradições científicas estão frequentemente mudando, e, a partir delas, as concepções do ser humano, que têm sua percepção reeducada por uma nova “forma (Gestalt)” (KUHN, 1998, p. 146) de ver cada fenômeno estudado, reavaliando-o, o que há de exato nestas ciências?

Decidimos, pois, utilizar não apenas o conhecimento ocidental, elencado em nosso percurso bibliográfico, mas o conhecimento que chamaremos de “batuqueiro”, para teorizá-lo.

Assim, o primeiro ponto a nos chamar a atenção é que, enquanto o pensar ocidental tende à dicotomia, ao binômio polarizador que separa o mundo entre bem e mal, ação e reação, prazer e dor, o pensar afrocentrado nos conduz à encruzilhada, polimorfa e contraditória. Se a dicotomia vive da ausência e presença, onde um elemento exclui o outro, a encruzilhada possui a característica da negação e da afirmação simultâneas, adição e contradição constantes, além da multiplicidade de elementos possíveis em seu sistema.

Bará, a boca do mundo, age pleno de seu poder de caos ordenador, consciente de que a confusão, ou antes, “com-fusão”, em si, ao trazer a fusão de elementos, conduz a uma resposta, e que esta é da ordem do temporário. Nenhuma resposta é conclusão; a ideia, o verbo e o significado (seus domínios) não carregam em si um fim, mas um degrau para um outro estágio do conhecimento, no pensamento afro-gaúcho. Não há verdade ou mentira, mas simplesmente axé, que se torna, fora do sistema dicotômico, dentre o entrecruzar de saberes, processo perene. Neste processo está Bará, também conhecido como Exú (no Candomblé e demais manifestações afro-brasileiras) ou Eleguá (em Cuba), senhor das encruzilhadas, mensageiro dos orixás, como nos lembra Pai D. de Oxum.

O senhor da comunicação e, portanto, do significado, é Bará, a boca do mundo, senhor da palavra e do corpo, da fala e do falo. Orixá priápico da desordem, que resolve complicando, elucida na mentira-poética o que a verdade-ciência falseia. Diz-se que Bará atrapalha-se com a palavra porque devora na mesma medida em que fala. O orixá tem três opositores a conter sua energia. Três forças, representadas por Ogum, senhor da ciência e da tecnologia, mas que também preside a guerra; Oxum, senhora do amor, beleza e fertilidade, que preside ainda o arдил e a astúcia; e Oxalá, senhor da razão e da sabedoria, que também preside a paz. Contraditoriamente, as forças que repelem e controlam a confusão estabelecida pelo orixá da fome e do verbo, ouroboros a proferir e devorar, são seus inseparáveis amigos.

Como já vimos, foi Bará quem, apoiando um Ogum embriagado (talvez pelo poder da ciência e da guerra), foi expulso da cidade. Foi Bará quem roubou o poder do conhecimento presciente, da adivinhação, entregando-o a Oxum, e foi Bará quem, após perder a disputa pelo domínio do universo, confeccionou para Oxalá, quando este envelheceu, seu báculo, título de nossa pesquisa, o Opaxorô.

Com este cetro, Oxalá controla o Aiê, dimensão terrestre, da materialidade, do homem que vive e experiência; o Egum, dimensão ancestral, dos que já viveram e dos não-nascidos, a aguardarem seu retorno ao mundo e ao seu círculo familiar; e, finalmente, o Orum, dimensão

dos ancestrais que ultrapassaram os limites da organização familiar, tornando-se tão célebres que respondem não por um único clã, mas por toda a hereditariedade terrena; juntamente com os orixás, deuses que regem o mundo físico e espiritual.

Este conceito multifacetado do Opaxorô, que traz consigo o peso da ancestralidade, da alteridade e da significação, é a **primeira encruzilhada de saberes** com a qual nos depararemos, definição que utilizaremos para refletir sobre a poética oral e a arte da representação, em contraponto a dicotomias ocidentais, tais como a Górgo e o Dioniso de Vernant. Enquanto a Górgona de Vernant (2002, p. 73) é a simbolização da morte e do medo, máscara que traz o contraponto ao narcisismo por seus olhos mortais e cuja cabeça decepada será convertida em Égide, escudo que replica seus poderes; Dioniso, segundo deus-máscara de Vernant, é a divindade dúbia da representação artística e teatral, ligada à frutificação e à vida. Também Dioniso é associado às máscaras, no caso, símbolo da tragédia e comédia. Observemos, pois, as possibilidades simbólicas do Opaxorô, capaz de acrescentar elementos a esta dualidade Greco-ocidental.

O cetro, geralmente em metal prateado, é dividido em três cúpulas, que ostentam guizos ou folhas, alusão a Ossanha, que recebeu as folhas de Oxalá, e mais uma marca que o liga à tradição e sabedoria. Em seu topo, um leque e um pombo são menções a Oxum, senhora de tudo que é belo e da fertilidade, e, portanto, do ato da criação artística. Este cetro, em si, serve como alegoria de propriedades da vida (Aiê), da ancestralidade e da espiritualidade (Egum e Orum), sendo ainda o objeto que liga o céu e a terra.

Como é feita essa ligação entre domínios por si só distintos, senão antagônicos? Pela representação da palavra. É o Opaxorô o cetro que fala. Bará, seu criador, rege o espaço (associado aos caminhos), o corpo e a voz, elementos básicos da performance. Após a luta entre Bará e Oxalá pelo domínio do mundo, o cetro será legado ao último, índice da supremacia da razão humana. No entanto, o equilíbrio que é reestabelecido guarda uma contradição, comum na mítica afro-brasileira. Oxalá governará o mundo, mas Bará deverá ser saudado em cada ritual, antes de todos os orixás, como senhor de todos os caminhos que ligam este espaço de domínio, uma derrota que encerra uma vitória. Mesmo vencido, o caos terá, portanto, ascendência sobre a ordem.

É interessante notar que as três divindades básicas ligadas a esta narrativa que cerca o Opaxorô (Bará, Oxum e Oxalá) são igualmente associadas ao poder da adivinhação, ao conhecimento. Conhecimento, voz, corpo e ancestralidade surgem, portanto, a unir o céu e a terra, materializados pelo Opaxorô. Há um outro ponto ao qual nos remete a alegoria do Opaxorô: a autoria coletiva. O cetro passou de uma divindade que representa o caos e o início

– Bará – para as mãos da divindade que representa a ordem e a razão final – Oxalá. Para adquirir sua capacidade de fala, porém, precisa passar por todas as encruzilhadas, capturando pela experiência a poética a sabedoria de toda a sociedade, carregada pelas mãos da senhora da beleza, fertilidade e amor – Oxum. O espírito de coletividade é central no pensamento afro, secundado pela importância da longevidade e sabedoria dos anciãos. Não podemos deixar de perceber o peso que tem, em toda a representação de matriz afro-centrada, a velhice como símbolo de sabedoria, poder e respeito. O ancião e o infante são os dois extremos da experiência humana, permanentemente reverenciados como os maiores detentores de axé em um terreiro.

A ideia de um **percurso ritual**, presente em diversas religiões, está muito marcada nos terreiros do Batuque, e é esta a **segunda encruzilhada de saberes** que utilizaremos em nossas reflexões. Ao adentrar o terreiro e em quaisquer rituais, o religioso deve reverenciar e pedir licença, “tirar o agô” a três pontos sacralizados do espaço, sinalizando um trajeto.

Assim, teremos a porta, manifestação da voz e do corpo, domínios de Bará, representante do verbo e comunicação com a exterioridade, do próprio terreiro, ligação do espaço de culto com o espaço externo, do mundo espiritual com o mundo profano, do transcendental com o material.

Teremos também o quarto de santo, repositório da memória ancestral dos terreiros, lar das divindades daquela comunidade, onde seus assentamentos, divinização material de suas energias, ficam guardados, lugar dos segredos, da magia e do poder do terreiro.

Finalmente, o tambor, cuja cadência irá unir voz, corpo e memória em um só ritmo, aglutina tudo aquilo que é subjetivo e individual em uma só expressão coletiva, para que as divindades possam se manifestar na terra. Este será o itinerário de nossas reflexões.

4.1 Voz e transcendência

Ao iniciar o ritual, toda pessoa que entra em um terreiro de Batuque do Rio Grande do Sul deve saudar a porta. Este gesto marca a reverência à natureza e à sociedade, onde vivem os orixás. Ele representa ainda a saudação aos antepassados, na medida em que é fora do templo que se localiza a calunga, sua morada física final, onde a alma é desligada do corpo para seguir para o mundo espiritual. Reverencia-se também a todas as outras manifestações religiosas, pois o Batuque do Rio Grande do Sul não exclui a validade de outras crenças. O respeito à alteridade é central na cosmovisão batuqueira. Essa reverência marca, pois, a necessidade de comunicar-se com o mundo. Tal necessidade é mimetizada pelo ato dos

orixás, manifestados na possessão, que, em frente à porta, emitirão o seu ilá¹³. Saúda-se, ainda, a presença de Bará, primeira divindade a ser cultuada em cada rito, senhor priápico dos caminhos, senhor de todas as chaves e da comunicação.

Ao falarmos de representação, temos, pois, a língua, a voz e o corpo, uma **terceira encruzilhada, do caos estabelecido pela comunicação**. A presença de um acervo textual de natureza extensa como o das rezas do Batuque do Rio Grande do Sul, em uma língua que se converteu em manifestação hermética, na medida em que o significado desta estrutura textual foi perdido no decorrer do tempo, é um ponto que merece nossa atenção. O iorubá, se entendermos que esta é a língua das rezas, ao menos da maior parte de seu texto, não é o iorubá falado atualmente na África. Estudiosos como Babá N. de Xangô, dentre outros, demonstram um grande trabalho ao tentarem recuperar o sentido de uma única frase musical retirada destas cantigas rituais, as chamadas rezas. O conteúdo total permanece inacessível ao entendimento direto dos partícipes do Batuque. Mesmo falantes nativos do iorubá moderno demonstram dificuldades com as rezas, entendendo delas apenas alguns fragmentos.

O não-conhecimento efetivo da língua iorubana e a transformação linguística ocorrida nas rezas cantadas no batuque desenvolveu uma expressão fortemente esotérica, sobre a qual múltiplos sentidos são atribuídos, a exemplo das “palavras-valise” de Deleuze (1974, p. 70), porém, de um modo diferenciado, na medida em que são palavras que não são construídas por uma mente infantil ou louca, mas pela transformação linguística comum ao contato da língua com a sociedade e por uma necessidade em atribuir-se um sentido a um texto cuja possibilidade de compreensão foi há muito perdida. Assim, veremos, em diversos momentos, os contadores tentando unir, munidos de um pretense conhecimento do significado do que é dito, texto não-compreensível e visão mítica de mundo, duas estruturas que raramente irão coincidir. Este movimento intelectual produzirá, não raro, efeitos de grande poesia.

Esta luta se opera no campo identitário e no ritualístico, onde percebemos verdadeiras contendas epistemológicas por parte de religiosos – divergência que é intensificada pela falta de entendimento das rezas, como notamos. Estas assumem o estatuto de litâneas herméticas, sem qualquer sentido completo e sobre as quais múltiplas interpretações fragmentadas serão atribuídas. A narrativa oral é diretamente associada a elas pelo religioso, que, ao fazê-lo,

¹³ Toda vez que um orixá se manifesta pela possessão ele marca o momento de sua chegada, executando este percurso ritual, porta-altar-tambor. Ao chegar na porta, invariavelmente, ele emite seu ilá, do iorubá ilà = marca (PORTUGAL, 1985, p. 98). Assim, orixás guerreiros irão emitir um grito (Bará, Ogum, Xangô, Odé, Obá, Ossanha, Xapanã). Iansã, apesar de guerreira, costuma gargalhar. Os orixás mais velhos (Oxum, Iemanjá e Oxalá), associados à paz, emitem uma espécie de gemido semelhante a um pranto (A.).

busca o status de detentor de um conhecimento ancestral perdido pela coletividade. A associação de ijós a determinados trechos das rezas é uma clara tentativa de uma normatização coletiva desta bricolagem.

Tal como ocorre no Candomblé e é descrito por Prandi (2005, p. 150), as rezas do Batuque são cantadas em uma língua ritual feita de palavras avulsas cujo significado, qualquer que seja sua origem (fom, iorubá, quimbundo, ewê, etc), se perdeu no tempo. Tal lacuna é substituída por uma hiper-ritualização que é fortalecida pelo caráter independente de cada terreiro. Assim, o religioso afirma conhecer uma ligação entre elas e determinada narrativa, fortalecendo sua identidade dentro do grupo e sua ideia de detentor de um poder já há muito perdido.

As rezas são cantigas entoadas por um músico percussionista, o alabê, ou tamboreiro, e respondidas pelo público, que poderá repetir a frase musical ou modificá-la em sua resposta. Estas cantigas costumam ser executadas em uma ordem preestabelecida, que varia de acordo com o lado ou terreiro. Uma ideia paira, segundo Prandi (quando fala do Candomblé), na mentalidade dos religiosos, de que possa ser redescoberto seu sentido e de que velhos *Segredos Guardados* possam ser recuperados dentro da comunidade religiosa (2005). Para ele, “a perda do sentido das palavras e o conseqüente esquecimento da literatura oral teriam sido compensados pela complicação e elaboração excessiva dos ritos” (2005, p. 150). Tal fenômeno pode ser igualmente observado em nossa pesquisa de campo dentro dos terreiros do Rio Grande do Sul. Neste processo, porém, notamos que a criatividade dos religiosos enriquece e aumenta a trama de mitos da poética oral batuqueira.

Este acervo sofreu, no decorrer dos séculos, transformações e contribuições de outros idiomas, a modificar seu significado, além das variações linguísticas que são naturais em um texto mantido quase que exclusivamente de maneira oral, por grupos distintos que formam uma comunidade que não é coesa e que hoje já se estende aos estados do Paraná, Santa Catarina e a países da América Latina. Assim, se o macroconteúdo das rezas permanece intacto, isto ocorre pela natureza social do culto ao Batuque do Rio Grande do Sul, onde os terreiros se visitam, incessantemente, por ocasião do evento religioso também denominado batuque. Casas das mais diversas etnias se frequentam com constância, e as rezas são, desta forma, mantidas em sua estrutura geral, ainda que sua ordem ou parte de seu texto varie entre os terreiros. Há, porém, muita controvérsia sobre trechos das rezas, sua posição na ordem geral ou sua designação a um ou outro orixá; a forma correta de se pronunciar palavras ou trechos inteiros é uma verdadeira contenda entre os religiosos.

A fixação de uma narrativa específica a um ou outro trecho, como vimos na entrevista de Pai D. de Oxum, é repetida na forma como sua filha de santo, Mãe C. , organizou sua performance, relacionando narrativa e reza. Esta prática é muito comum entre os religiosos, e agrega múltiplas narrativas e diferentes possibilidades ao já vasto campo da poética oral afro-gaúcha. Vimos na pródiga performance de Pai D. de Oxum a maneira como ele entremeia variados mitos aos cânticos, atribuindo a trechos destas rezas significados que, desligados de qualquer conteúdo objetivo que se refira ao verdadeiro sentido do que é proferido, alcançam o status de “palavra mágica”, locupletando a atuação do entrevistado.

Esta prática foi transposta à atuação de Mãe C. . Nela, se os objetivos são outros, a arte de ligar canto e fala em uma mesma narrativa faz com que os significados da língua portuguesa e da língua hermética das rezas e cantigas se confundam. Inicialmente, surgem duas narrativas que são criações próprias de C., a se servir da forma textual dos odús do batuque para converter em fábula sua vivência. Notemos a maneira como ela se serve de rimas e cadência na fala dos personagens, aproximando-a da cadência das rezas, com a perícia típica de uma poeta da escrita, onde métrica e sonoridade são equilibradas pela sensibilidade rítmica quase instintiva. Posteriormente, ela utiliza uma reza do Batuque do Rio Grande do Sul e uma cantiga do Candomblé, na medida em que aproxima as divindades do Candomblé da cosmovisão do Batuque, mimetizando problemas que fazem parte de sua vivência, como a maternidade e o status social. Euá, que não é cultuada no panteão da sacerdotisa, juntamente com Borumu, irão viver com Xapanã, orixá do Batuque do Rio Grande do Sul e, não por acaso, orixá de corpo da entrevistada. Assim, de certa forma, por ver-se com uma ligação com o universo dos mortos, presidido por Xapanã, mesmo ao falar do amor mal sucedido das personagens, em certa medida, a entrevistada se auto-referencia. Notamos ainda em suas narrativas que as marcas do gênero textual dos odús são facilmente perceptíveis, tais como a presença dos mitemas-gerador, título (muito claro em sua performance) e variantes, bem como da cadência de voz, alternada ao canto.

A chave de Bará é da ordem da oralidade, mas lembremos que este verbo, em Bará, se expressa pela voz e pelo corpo. A fixação de uma narrativa a um determinado trecho é fortalecida pela coreografia dos ijós. Percebam que todos os entrevistados que citaram os mitos de Obá, por exemplo, levaram, em algum momento, a mão à orelha, na tentativa de escondê-la. Se a voz traz na fala múltiplas palavras, que podem ser tanto fruto da seleção, monitoramento e arte criativa do contador da história, o corpo é inconfundível, ao mostrar um trecho da narrativa que remete à coletividade. Da mesma forma, mais de uma vez o polegar foi elevado à boca, representando a embriaguez de Ogum. Este é um dos conceitos que se

torna central para nossa pesquisa. Se a voz traz um verbo que pode ser individual ou coletivo, o corpo, na poética do Batuque do Rio Grande do Sul, é preponderantemente, expressão da autoria grupal, ainda que participe da construção da parcela subjetiva da *contação*.

Há nos ijós uma uniformidade expressiva, que reside na imitação e na repetição. Em determinadas passagens das rezas do Batuque, todos os religiosos da roda, assim como os orixás, irão desempenhar determinada coreografia. Para um batuqueiro, conhecer o momento de execução de determinado ijó é marca de seu conhecimento religioso. É no ijó que repousam, para muitos, segredos do arquétipo de determinado orixá. Neste sentido, o corpo é de acesso mais imediato que as rezas, na medida em que o iorubá das rezas é, como vimos, uma língua ritualística, fruto de modificações linguísticas. O corpo, porém, fala uma linguagem que ultrapassa as barreiras deste idioma perdido, e transforma em presença a ausência dos antepassados, cuja corporiedade vibra em detalhes da dança de cada terreiro.

Forma-se, ao início de cada ritual festivo denominado batuque, uma roda, onde os religiosos irão dançar em uma espécie de fila indiana. O alabê, ou tamboreiro, executará as rezas numa ordem que, apesar de variações, se mantém conhecida da coletividade, independente do terreiro de onde procede o religioso. Em diversos momentos, de acordo com a reza, os participantes, em uníssono, ou antes, unicorporiedade, repetem um determinado ijó, e, a um só tempo, tornam-se narradores de um mito, por vezes integral, ou da parte de um mito, que é do domínio do grupo.

Assim, o conceito que aproximou verbo, corpo e voz desemboca (novamente a boca) em mais uma encruzilhada, a **encruzilhada dos odús**, ou, no português, dos destinos e dos mitos. Lévi-Strauss, ao analisar mitos recolhidos pelos irmãos Vilas Boas na costa noroeste do Pacífico, utilizou seu conceito de mitema para analisar a estrutura das diferentes versões para a “Gesta de Asdiwal” (2013, p. 166). Para ele, mitema seria uma unidade mínima da narrativa mítica, em uma concepção estrutural do texto. Após a decomposição das narrativas coletadas em mitemas, discriminamos três tipos de núcleos básicos míticos, da ordem do funcionamento destas unidades na narrativa, bem como seus efeitos na forma dos poemas. Esta classificação, criada por nós, funcionará como uma maneira de entendermos a estrutura específica da mítica oral do Batuque do Rio Grande do Sul. Assim, denominaremos estes núcleos como mitema-gerador, mitema-título e mitemas-variantes.

Chamaremos de mitema-gerador uma unidade sobre a qual a narrativa se desenrola, desde sua introdução até sua conclusão. Esta unidade permanecerá una, é a que mais se destaca dentro da narrativa, e se repetirá com pouca ou nenhuma variação dentre os diferentes narradores. Este mitema-gerador poderá migrar de uma narrativa para outra, em uma situação

completamente diferente, onde serão rearranjados os demais mitemas de entorno. Uma outocaracterística importante neste mitema-gerador é que, além de estar diretamente ligado a uma característica do arquétipo da divindade (Ogum é violento, Obá é ingênua, Oxum é bela), são com frequência representados por um ijó. Ou seja, o conteúdo expresso por este mitema-gerador é de tal forma potente que transcende a voz particular, repercutindo numa expressão de corpo da ordem do coletivo. Outros mitemas poderão ser representados particularmente pelo corpo, sem que esta expressão repercuta em um ijó, ou seja, sem que esta expressão seja assumida pela coletividade, ao entrar em contato e recontar/recriar a narrativa. Marcamos nas tabelas onde foram decompostos os mitos em mitemas os mitemas-geradores de cada narrativa (apêndices, p. 147-166).

Vemos esta relação entre mitema-gerador e ijó de maneira muito clara, por exemplo, na narrativa recorrente “Iansã trai Ogum com Xangô” (apêndices, p. 147), onde os três entrevistados que a narraram (Pai L. de Ogum, Pai D. de Oxum e Pai Z. de Odé) levaram o polegar em direção da boca, representando o ato da bebedeira de Ogum, um ijó muito popular, que observamos em todas nossas experiências em rituais nos terreiros, sem qualquer exceção, o que mostra a maneira como este mito e a expressão de seu mitema-gerador se apossaram do imaginário dos religiosos do Batuque do Rio Grande do Sul. Notemos que tivemos uma repetição do mitema-gerador em outra narrativa. O mitema-gerador da embriaguez de Ogum se repetiu na narrativa “Ogum Avagã se embriaga e é expulso, passando a viver na rua, com Bará Lodê”, trazido por Pai D. de Oxum (apêndices, p. 155).

A busca de um sentido existencial e de uma compreensão do universo apresentado pelas divindades proporcionará múltiplas interpretações de signos formados pela coletividade. Assim, temos um mitema-gerador do qual não podemos escapar em “Obá é enganada por Oxum e corta sua orelha”: Obá teve sua orelha cortada (apêndices, p. 150). O contador de histórias configurará ou reconfigurará uma narrativa em torno deste mitema-centro, partindo de conhecimentos arquetípicos. Obá, do iorubá “rei ou rainha”, tem qualidades andróginas, é esposa de Xangô e é uma guerreira. A androginia liga-se diretamente à imagem de mulher guerreira, no pensamento ocidental. Mas pode ligar-se ainda à falta de feminilidade e atrativos. Temos, portanto, dois desdobramentos. Notemos que Obá perde sua orelha na guerra, na versão de Mãe O. (apêndices, p. 162). Esta versão é coerente com a visão de Oxum como a bondosa mãe da infância, senhora do ouro e da beleza defendida por Mãe O., que vê Oxum como incapaz de ludibriar Obá (apêndices, p. 142). Nas versões de Babá N., Pai D. e Mãe T., Obá é vítima do ardil da bela, mas igualmente impiedosa Oxum. Vemos, assim, uma intenção que mobiliza um processo criativo. Não temos elementos para precisar o ponto de

origem desta tensão, se ela é gerada por Mãe O. ou por algum de seus ancestrais, mas podemos entender o processo que cria esta discrepância. A possibilidade de uma divindade associada à maternidade que seja bondosa e gentil é mais aceitável que a de uma divindade materna ardilosa e egoísta.

Por mitema-título temos um epíteto da narrativa, que poderá ser anunciado no início (como na maioria dos contadores que entrevistamos) ou no fim da performance do contador (como ocorreu com Mãe C.). Este mitema-título pode ou não coincidir ou conter o mitema-gerador, variando em cada ocasião. Não raro, um narrador apenas mencionou o mitema-título de uma poesia oral, passando a outra.

Os mitemas variantes são um elemento cambiante e adaptável nas narrativas observáveis. Assim, um contador poderá servir-se de um maior ou menor número destes mitemas, ao sabor de sua criatividade ou de sua percepção do público, tornando a narrativa mais longa ou curta, como poderemos observar nas variações ocorridas nos mitos recorrentes, quando decompostos em mitemas (apêndices, p. 146-154).

Em uma *contação* de histórias, as narrativas poderão ser longas ou curtas, meras menções dos mitemas-títulos ou destes e de seus mitemas-geradores, ou ainda simples fragmentos; narrativas completas ou mesmo elucubradas, ao sabor da sensibilidade do contador de histórias, de seu estado de espírito, de seu estilo, de sua percepção do público ou ainda de sua predileção pela narrativa. Algo muito similar foi afirmado por Zumthor, na medida em que a poética oferecida à audição pública pode ser breve ou longa, dependendo da compreensão do poeta e do público, do conhecimento mútuo e das intenções poéticas (2010, p. 41).

4.2 Memória e segredo

A violência aos povos escravizados durante o processo de colonização não foi apenas da ordem da materialidade. Degredado a um país desconhecido, o africano teve suas raízes históricas e familiares arrancadas e seu patrimônio cultural igualmente violentado pela ação do invasor europeu. Famílias eram forçosa e constantemente separadas, dentro do processo de escravização, e raramente pessoas de uma mesma família, ou mesmo de uma mesma localidade, teriam idêntico paradeiro no Novo Mundo. Desta forma, o patrimônio linguístico era também, em certa medida, usurpado do escravizado, que seria apresentado a um novo e “verdadeiro” Deus, passando a ser paulatinamente catequizado em um novo idioma. Dizemos em certa medida que, diferentemente dos corpos, a vontade, o imaginário, a língua e a alma de

um povo não podem ser acorrentados ou enjaulados. Mary Louise Pratt (in SANCHES (org.), 2005, p. 233-234) lembra que a conquista (excetuando-se o caso de genocídio completo) não extermina as culturas, do mesmo modo que derruba as hegemonias políticas. Ao contrário, parte da cultura do colonizador e do invasor passa a viver na memória dos colonizados e invadidos, e vice-versa.

Nossa quarta encruzilhada tem a ver com a manutenção e celebração desta memória coletiva, registro de sofrimento, momento em que nos deparamos com as representações da escravidão e seus efeitos posteriores. Ao analisarmos as performances de nossos entrevistados, tanto podemos perceber sua escolha de narrativas como uma expressão de sua individualidade, quanto como expressão de um processo de resgate, seleção e manutenção da memória coletiva da qual são representantes. Muitos dos entrevistados declararam dificuldade em recordar-se das narrativas, e, frequentemente, nosso esforço pela evocação destas memórias foi demorado. Outros mostraram um verdadeiro manancial de oralidade. Nos dois casos, temos a seleção da memória social, a definir um contorno para as narrativas em seu repertório. Podemos notar determinadas pulsões a aflorarem desta coletividade, mimetizadas por algumas figuras que são recorrentes, as quais localizamos mais facilmente com a decomposição dos odús em mitemas (apêndices, p. 147-166). Mesmo dentre as narrativas não recorrentes, os mitemas se repetiram, sob formas diferenciadas, a partir dos quais podemos estabelecer uma noção de mundo.

Chegamos, assim, à nossa **quarta encruzilhada**, a das **representações da diáspora** e da experiência do escravizado em nosso país, ontem e hoje. Foram frequentes as menções ao sentimento de exclusão e banimento, mitos que falam também da exclusão feminina, do abandono materno, do trauma, da mutilação e automutilação, da ira, da destruição e da embriaguez, temáticas que iremos salientar.

A ideia de banimento se destaca de forma especial nos mitos narrados. Temos o banimento do sujeito que não se adequa às normas do convívio social, representado em “Ogum Avagã se embriaga e é expulso, passando a viver na rua, com Bará Lodê” (apêndices, p. 123). O mito foi trazido por Pai D. e representado com riqueza de detalhes. Podemos imaginar com clareza o impávido guerreiro que, em uma festa, dentre os outros orixás, ao se exceder na bebida, chegando à embriaguez, é convidado a se retirar. A riqueza de tonalidades da voz do entrevistado acentua em muito o drama, efeito impossível de ser reproduzido em transcrição, merecedor, porém, de nossa nota. A exclusão da personagem Ogum acarretará ainda o autobanimento de Bará. Esta ideia do orixá que se evade do convívio social em solidariedade a um terceiro é frequente na mitologia dos orixás afro-gaúcha, sempre tentando

explicar o fato de determinada divindade passar a ser cultuada no espaço externo do terreiro, como ocorre com Bará Lodê, Ogum Avagã e Iansã Timboá, no Batuque do Rio Grande do Sul. Estas divindades são cultuadas em um espaço que lhes é exclusivo, construído, normalmente, à frente dos terreiros. Observamos variações desta situação envolvendo tanto Bará quanto Iansã ou Ogum, ou mesmo Xangô, tanto na obra de Verger (1981) quanto na de Prandi (2006), por exemplo.

Este exílio acarretará uma transformação da organização social do clã figurado pelos orixás. A dramaticidade da cena é acentuada pela situação de exposição do sujeito que é banido, que passa a viver sempre em um lugar que, além de diverso do seu, é, sinalizadamente, inadequado às suas necessidades. Doravante, os sujeitos viverão como párias, considerados indignos da urbe, sendo, invariavelmente, levados a uma situação de exposição, passando a habitar o mato, o cemitério ou as ruas. Nesta caracterização de exílio, há uma afirmação daquilo que o exilado passa a ser para o grupo que o exclui. Assim, ao viver nas ruas, o sujeito é caracterizado como incivilizado; ao viver no mato, é igualmente um selvagem; ao viver no cemitério, mostra que não mais faz parte do mundo dos vivos. Estas narrativas não são tão facilmente localizáveis nos odús originais do Ifá, possivelmente, sendo uma criação do imaginário diaspórico, mais notadamente no Batuque do Rio Grande do Sul. Neste rito, a presença dos orixás em um quarto de santo, construção interna, é mais forte que no Candomblé, por exemplo, onde diversos orixás têm seus pejis construídos externamente. Há, com estas narrativas, a descrição de uma peculiaridade dos orixás do Batuque do Rio Grande do Sul, que são mantidos com mais discrição que no Candomblé. Todo orixá de “dentro de casa” deverá ser protegido com cortinas, sempre que possível, resguardado dos olhares externos, seguidamente ocultos sob altares que ostentam figuras católicas, herança de uma perseguição que talvez tenha sido mais ferrenha no estado. Mesmo os orixás “de rua” são resguardados da visão do público, mantendo-se encerrados em dependências fechadas e, outrora, escondidos em cômodos secretos, como nos foi revelado por Mãe O. (apêndices, p. 142).

O autobanimento foge do sentido de solidariedade na narrativa de Mãe C. , “Borumu e Euá vão viver no cemitério” (apêndices, p. 140), aproximando-se da conscientização do próprio erro, como em “Ogum dizima o povo de Irê Ifê”, trazida por Pai L. de Ogum (apêndices, p. 119), e “Xangô mata seus súditos com seus raios”, trazida por Babá N. de Xangô (apêndices, p. 117), os protagonistas desaparecem sob a terra. Outras divindades irão optar pelo exílio autoimposto na busca pela liberdade, tal como ocorre com Iansã em “Iansã deixa Ogum e transforma-se em búfalo” (apêndices, p. 132), de Mãe T. de Oxum, ou mesmo

em “Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha”, onde a personagem afasta-se do convívio de seu clã na busca da concretização de seu amor homossexual. Nelas, porém, muda apenas a figura do juiz, que, da sociedade, passa a ser o próprio exilado. A percepção de sua inadequação ao grupo permanece em todas as situações.

Temos ainda o abandono infantil, que, não raro, está ligado ao banimento do infante, na medida em que o abandonado é deslocado para outro espaço, quando da reconfiguração familiar, nas narrativas “Xapanã é abandonado por Nanã e criado por Iansã” e “Oxum abandona Bará Agelú no cruzeiro”. Em um espelhamento que mostra a complexidade a que a mítica pode atingir, “Borumu e Euá vão viver no cemitério” revela um banimento que sucede a outro, pois é o abandono de um infante que produzirá o sentimento de culpa das personagens. Convém ainda uma nota sobre outro elemento que enriquece a narrativa de Pai D. sobre Xapanã. Após recuperar seu status na comunidade na festa dos orixás, quando Iansã sopra as palhas que escondem suas chagas, Xapanã irá preferir o autoexílio, cobrindo-se novamente e fugindo do convívio dos orixás, ato que fortalece a caracterização do mistério que envolve a divindade dos mortos (apêndices, p. 128).

Uma outra representação potentíssima de trauma é o da mutilação e automutilação. Lembremos que falamos de uma cultura (nigeriana) onde a mutilação clitoriana (excisão) era praticada com a permissão da lei até o presente ano de 2016, e ainda tem fortes raízes na prática tribal. Ana Glória Lucas associa a prática tanto à tradição quanto à religiosidade e à cultura, mostrando resquícios da submissão da mulher no continente africano, sobretudo na Nigéria (2006, p. 01). A autora ainda cita a excisão como prerrogativa para que a mulher esteja apta ao casamento, fato que aproxima ainda mais este fato do mito de automutilação de Obá. Na outra versão, que surge apenas sob forma de fragmento por Mãe O., Obá perde sua orelha na guerra. Outra figura associada à mutilação é Ossanha. Em seu caso, além da ligação do fato com a superação da morte, existe a associação feita entre a divindade e a imagem da árvore, trazida por Pai D. de Oxum. Assim, a partir do corpo mutilado de Ossanha, que não possui uma perna, este se aproximaria da imagem de uma árvore, na medida em que rege as folhas e suas propriedades (apêndices, p. 125).

A embriaguez não é um tema raro nos mitos dos orixás. Oxalá é embriagado por Bará, ou se embriaga, passando a fazer seres humanos defeituosos, em um famoso mito citado dentre os religiosos do Batuque, não registrado nesta pesquisa, mas identificado em campo. Nos mitos identificados, a embriaguez sempre foi associada a Ogum, quer como um ardil de Oiá para sua fuga, durante a dança da aforiba, quanto nos mitos “Ogum Avagã se embriaga e é expulso, passando a viver na rua, com Bará Lodê” (apêndices, p. 123), contado por Pai D.

de Oxum, e “Iansã trai Ogum com Xangô”, narrados por Pai L. de Ogum, Pai D. de Oxum e Pai Z. de Oxé (apêndices, p. 115 e 146).

A ira das divindades, com frequência, está associada a uma posição política de domínio. Assim é em “Ogum dizima o povo de Irê Ifê” e “Xangô mata seus súditos com seus raios” e “Xapanã dizima um reino que lhe nega homenagens”. Se pensarmos no que estas divindades representam, podemos desenvolver um raciocínio da necessidade de representação de sua ira. Ogum personifica a tecnologia e a própria guerra. Xangô, o poder político em si. Xapanã tem toda uma associação com a doença, porém, é fortemente associado a aspectos éticos e comportamentais. A representação da ira destas divindades pode surgir de um possível sentimento de culpa, associado ao temor da violência e do reconhecimento da diferença social, que atribui a determinados sujeitos na sociedade um poder desmedido sobre o destino dos outros. O medo dos governantes e da autoridade (quer religiosa, policial ou jurídica) é uma constante nas representações do imaginário afro-gaúcho, de clara inspiração na realidade que seus religiosos vivem, de marginalização e exclusão social. Ocorre, porém, um imediato arrependimento da divindade por sua desmedida, possível esperança de redenção desta figura de autoridade no pensamento destas populações, reafirmado na narrativa “Xangô resgata Oxalá da prisão” (apêndices, p. 138), onde o protagonista reconhece sua desmedida na administração de seu reino e liberta seu pai da prisão. Temos, pois, expressa tanto a opressão que vive esta parcela da sociedade brasileira quanto sua esperança de transformação da realidade, a partir do arrependimento de seus governantes e de seu reposicionamento político-social.

A **quinta encruzilhada de saberes** a que chegamos remete às **representações de empoderamento e resistência dos povos de terreiro**, que se apresenta por múltiplas caracterizações, tais como os ardis, as estratégias para manutenção dos segredos, a ascendência mágica ou primazia pela transformação, pela busca pelo conhecimento, adoção e reconfiguração familiar ou desejo.

A busca pelo conhecimento marca de maneira extrema as narrativas coletadas. Vemos esta trajetória em “Bará rouba os búzios de Oxalá e entrega a Oxum”, mito contado por Mãe T. (apêndices, p. 131) e “Oxum Olobá casa-se com Xangô e Xapanã em busca do conhecimento”, contado por Pai D. de Oxum (apêndices, p. 128). A mesma busca por conhecimento está representada em nosso poema introdutório, ouvido em nossa pesquisa de reconhecimento de campo, “O cetro dos ancestrais” (prólogo poético, p. 9). Nestas narrativas, temos a busca de Oxum pelo conhecimento. Este mitema-gerador se repete em “Iansã é castigada a carregar os olhos de Orumilaia em seus ombros”, trazida por Mãe G. de Iansã

(apêndices, p. 138), onde a divindade replica as ações de Oxum em outras narrativas, na busca por um conhecimento que lhe é interdito, recebendo, ao completar sua missão, o castigo do orixá da adivinhação, Orumilaia.

São muitas as estratégias dos povos dos terreiros no intuito de ludibriar inimigos e defender-se de ameaças. O patrimônio cultural do escravizador serviu para esconder, mascarar ou, ainda, enriquecer o patrimônio do escravo, em um processo que supera a tecitura sincrética. Não apenas a língua, mas os sabores que chegam à língua são adaptados e apropriados por invadido (indígena) e evadido (africano). Assim como temos, como nos lembra Luís da Câmara Cascudo (1977), um povoador português que “come das mãos indígenas e africanas”, temos um africano que aprende a reconhecer o que o escritor chama peculiarmente de “timbre” (1977, p. 2) da culinária portuguesa e indígena.

E, como todo religioso do Batuque poderá repetir, é na cozinha que principiam os segredos e a magia que serão depositados neste quarto de santo. Corrêa afirma que as influências do batuque na culinária gaúcha são pequenas e que grande parte dos elementos comuns ao culto afro-gaúcho permanece “intramuros dos templos” (CORRÊA in SBARDELOTTO e JUNGES, 2010, s.p.). O pesquisador registra a venda do acarajé nas ruas gaúchas, que, segundo ele, acabou desaparecendo. É interessante notar que uma prática historicamente realizada em dois estados distintos sofreu díspares transformações em nosso país. Ao contrário do acontecido no Rio Grande do Sul, na Bahia e Rio de Janeiro a venda do acarajé tornou-se patrimônio imaterial do estado, registrado pelo Iphan (BITAR, 2011, p. 38).

É interessante notar, ainda, que a invisibilização da presença do negro na história e na cultura gaúcha tem reflexos na caracterização de sua culinária. Se tomarmos por base a obra de Cascudo, enquanto a cozinha baiana, por exemplo, bem como a mineira, aparecem carregadas de influências dos terreiros e da religiosidade de matriz africana, nenhuma referência é feita a esta mesma circunstância em terra gaúcha. A antologia, organizada pelo pesquisador Câmara Cascudo, inclui um capítulo, de autoria de Hildegardes Vianna (1977, p. 32), inteiramente voltado para o papel do Candomblé na culinária baiana, porém, nenhuma menção se faz à presença e influência do negro na culinária do Rio Grande do Sul. É no alimento, talvez, que a maior marca da adaptação à realidade gaúcha se faz notar. Assim, para a divindade Bará serão ofertadas batatas inglesas; para Ogum, um delicioso churrasco, além da erva-mate, presente em determinadas frentes ofertadas à divindade; para Oiá, rodela de batata-doce fritas, galhos de pitangueira, maçãs, pipoca, etc.

Aprofundamos-nos nesses saberes de maneira especial no momento de nossa investigação preliminar de campo, e, muitas vezes, em nossas entrevistas, observávamos os

abadôs sendo feitos ou ofertados. Nesta união de elementos-símbolo de culturas tão diferenciadas, o mel e o dendê ocupam lugar de destaque, como elo com os saberes da África. Na simbologia afro-gaúcha, o panteão de divindades divide-se em dois pólos: os deuses que respondem ao azeite de dendê, também chamado epô, e os deuses que respondem ao mel, o osí. Ao primeiro grupo referem-se as divindades associadas diretamente às atividades bélicas, os chamados orixás de frente¹⁴. Estes são os de temperamento mais aguerrido e violento. Ao mel respondem as divindades de constituição mais afetiva, racional e intelectual, os chamados orixás de praia¹⁵. O mel é o elemento mágico final nas frentes para estes deuses. Na ritualística afro-gaúcha as divindades só passam a responder¹⁶ a partir do momento em que é acrescentado o elemento polarizador da força das divindades (osí ou epô). É quando se acrescenta ao abadô o mel ou o dendê que ela irá aceitar definitivamente a oferenda, quer esta seja feita no quarto de santo¹⁷, ou na natureza, lugar original onde as divindades iorubanas estabelecem seus domínios. Desta forma, é quando é acrescentado o elo africano que cada elemento desta ciranda de sabores se entrelaça definitivamente ao outro. Os ingredientes podem ter muitas origens, mas a magia (presentificada pelo mel e pelo azeite dendê) é africana. Esta troca entre pensamento mágico, mitológico e ambiente é comum a diversas culturas orais. Em praticamente todas as culturas ditas primitivas o alimento teve alguma posição de destaque, sempre interagindo com o cotidiano das comunidades.

Uma das peculiaridades do batuque – mas comum a qualquer religião – é a adaptação ao contexto regional. No caso do batuque, Oxum, a deusa das águas doces, tem como oferenda a polenta, influência da colônia italiana. O Bará, divindade das encruzilhadas e caminhos, recebe batatas inglesas assadas, sendo que a batata, embora americana, foi popularizada pela colônia alemã. A veste ritual masculina é a bombacha e o churrasco é o alimento preferido de Ogum, o deus da guerra e das artes manuais. E os eguns, os espíritos dos mortos, recebem uma espécie de caldo, o miero de egum, ao qual alguns templos adicionam erva-mate (CORRÊA in SBARDELLOTTO e JUNGES, 2010, s.p.)

Estes ingredientes, delimitadores dos orixás guerreiros (cujos alimentos são regados a dendê), e dos orixás de praia, divindades mais pacíficas (cujos alimentos são regados a mel), são acrescidos a gêneros de toda a parte do mundo, vindos por intermédio dos colonizadores e integrantes da alimentação do brasileiro, bem como víveres de origem indígena. Cada

¹⁴ No panteão cultuado na casa pesquisada, respectivamente: Bará, Ogum, Oiá (Iansã), Xangô, Odé e Otim, Obá, Ossaim, Xapanã, e, finalmente, Oxalá de Orumilaia ou Orumilá.

¹⁵ No panteão cultuado na casa pesquisada, respectivamente: Oxum, Yemanjá e Oxalá. É bastante comum que Orumilá, ou Oxalá de Orumilaia, seja classificado como *orixá de praia*, em vários cultos do Batuque do Rio Grande do Sul.

¹⁶ presentificar-se, aceitando a oferenda e atendendo aos pedidos, súplicas ou agradecimento do religioso.

¹⁷ local onde repousam os ícones que materializam as divindades nos terreiros, seus *ocutás*, pedras sagradas onde cada orixá é representado, e, portanto, uma das moradas dos deuses na terra.

alimento assume o status de ingrediente mágico, representativo de determinada característica ou potencial regido por determinado orixá, e ensinará também múltiplas narrativas. Não por acaso, ao entrevistarmos os religiosos, alguns dos elementos culinários ligados a cada orixá foram trazidos, com relutância, na medida em que, penetrar nos domínios da culinária de santo, é penetrar em uma das áreas mais encobertas pelo manto dos segredos e do sagrado. Por força de nosso compromisso de manutenção deste segredo, muitas partes relativas aos abadôs e suas aplicações serão suprimidas de nosso trabalho, ficando, porém, salientada, a relação que é feita entre o alimento e a magia, bem como a importância que é dada ao compartilhamento deste alimento.

O Batuque, acima de tudo, é o nome dado à grande festa de ratificação dos rituais iniciáticos pela comunidade. Neste momento, todo o alimento ligado aos orixás deve ser compartilhado durante a festa e através do mercado. O mercado é um ritual específico do Batuque do Rio Grande do Sul, tradição de presentear-se, ao final da celebração, todos os partícipes e convidados com um invólucro, contendo alimentos destinados ou relacionados aos deuses, doces, frutas, carnes, bem como fatias dos bolos que são ofertados simbolicamente aos orixás, mas divididos entre os religiosos. Participamos da confecção de inúmeros mercados, quando de nossas experiências de pesquisa preliminar. Dispostos em uma fila dupla, com grandes recipientes onde são depositadas as comidas que serão ofertadas ao centro, são passados de mão em mão os invólucros onde serão ofertados os mercados, geralmente caixas ou sacolas especialmente preparadas para este fim. Cada religioso colocará uma pequena quantidade de um determinado vívere sacralizado, que terá uma significação, bênçãos ligadas a determinado orixá (tais como dinheiro, saúde, amor, alegria, perseverança, etc.). Além das carnes, cereais e frutas, são colocados doces e confeitos, sejam eles feitos na casa ou industrializados externamente e sacralizados posteriormente pelo babalorixá.

O conhecimento do significado de cada alimento é um segredo celebrado em cada terreiro e transmitido pelo pai de santo, sempre ligado a alguma narrativa mítica ou atribuição arquetípica de determinada divindade. Assim, a fartura e a alegria desta celebração serão espalhadas pelos mais diferentes terreiros a partir do mercado, tanto dentre os religiosos presentes quanto dentre seus familiares, bem como dentre aqueles participantes do ritual que, não sendo iniciados no Batuque, serão convidados a compartilhar as bênçãos dos orixás materializadas pela comida, que é de natureza sagrada. Pelo mercado, a força trazida pela presença dos orixás se materializa, se multiplica e é dividida com a sociedade. Nesta prática percebemos a mimetização de uma filosofia integradora, arraigada à “cosmovisão batuqueira”, que vê nas pessoas externas ao culto, de diferentes crenças ou religiões, sujeitos

igualmente importantes para a manutenção do axé. A magia e seus segredos devem ser guardados dentre os muros de um terreiro, mas seus efeitos benéficos devem ser compartilhados, como parte da função social deste espaço. Temos uma aproximação deste pensamento com a narrativa “Iansã sopra as folhas de Ossanha e divide seu axé” (apêndices, p. 132), onde a protagonista irá dividir o conhecimento e o poder de Ossanha com seus irmãos.

Se observarmos as narrativas transcritas, veremos a frequência com que foi representado o empoderamento do sujeito, quer pela aquisição de determinado domínio mágico do mundo ou primazia de rito, quer pela ascendência exercida sobre outrem. A ascendência mágica sempre carrega em si notas de uma contradição ou ironia, típicas do pensamento afro-gaúcho. Assim, Oxum, após abortar o próprio filho, que renasce magicamente, ou abandoná-lo na encruzilhada, passa a exercer sobre seu temperamento grande influência (ver “Oxum abandona Bará Agelú no cruzeiro”, apêndices p. 122 e 143). Esta mesma Oxum receberá de Bará o poder sobre a adivinhação, em “Bará rouba os búzios de Oxalá e entrega a Oxum” (apêndices, p. 131), passando a dominá-los após seduzir diversos orixás em “Oxum Olobá casa-se com Xangô e Xapanã em busca do conhecimento” (apêndices, p. 128). É interessante constatar as contradições nesta narrativa. Oxum, senhora da maternidade, abandona seu filho ao relento por motivo fútil, e é por ele auxiliada, em um segundo momento, na conquista do conhecimento do oráculo. Oxum será igualmente impiedosa, valendo-se ainda de sua ascendência sobre a fertilidade para granjear respeito na sociedade, em “Oxum é proibida de participar da reunião dos homens e pára de fecundar a terra” (apêndices, p. 128). Assim, a mulher busca, por seus próprios atributos, a conquista de seu espaço na sociedade, empoderando-se cultural e politicamente. Tal pensamento é reificado nas representações de Mãe C. . Tanto em “Oiá vai reaprender a fazer acarajé” (apêndices, p. 139) quanto em “Oxum vence Ogum” (apêndices, p. 140), temos uma mulher que precisa se reposicionar na sociedade, consciente de sua capacidade de conquista e do espaço que deseja ocupar. Se, no primeiro, a mulher aparece já no pleno exercício de seu poder; no segundo, a figura feminina se manifesta em processo de construção dos conhecimentos necessários à realização de seus anseios, uma situação muito similar à de mitos tradicionais, sempre ligados à figura de Iansã/Oiá e Oxum.

A mimetização da percepção do povo dos terreiros de sua situação após o processo de diáspora e frente à exclusão social que sofre é tão clara quanto a de sua consciência dos instrumentos que possui para a mudança, bem como da necessidade de sua luta por um reposicionamento dentro da sociedade que a exclui. Essa transformação está presente em

inúmeros mitos, onde a divindade se vale da magia para, aproximando-se de sua natureza primordial, dominar o mundo à sua volta e reconfigurar sua realidade, a partir do enfrentamento, como veremos em “Ossanha mata o pássaro e casa-se com Oxum Demum, a filha do rei” (apêndices, p. 137).

A representação da esperteza é igualmente recorrente nas narrativas, via de regra, envolvendo as divindades Oxum e Bará, orixás ligados, no imaginário afro-gaúcho, à habilidade e esperteza, tanto quanto à determinação, outro atributo valorizado por esta comunidade.

Por fim, temos a busca pelo amor, sempre relacionada a condutas afirmativas da identidade. Esta afirmação está presente em narrativas que envolvem Odé, onde o desejo homossexual estará sempre presente, como vemos em “Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha” (apêndices, p. 124 e 145) e “Odé busca o amor de Xangô Aganjú e cria a figura de Otim” (apêndices, p. 145). Esta busca pelo amor implica o empoderamento feminino na expressão do desejo, tanto com Oxum, no mito “Oxum compra o amor de Xangô com seu ouro” (apêndice, p. 146), quanto em Iansã. Nesse caso, o componente do desejo sexual é constante, nas narrativas “Iansã trai Ogum com Xangô” (apêndice, p. 146) e “Iansã trai Odé e transforma-se em búfalo” (apêndice, p. 146), a magia auxilia a divindade a dominar Xangô e Ogum.

Pelo segredo iniciático, é mantida uma memória que permanecerá, sob certos aspectos, protegida do mundo exterior, difundida pela dinâmica da oralidade, que garante um nível de controle na transmissão de determinados detalhes das narrativas, que agem como um fio condutor dos saberes. Apenas parte destes saberes será compartilhada com o público externo ao culto do Batuque do Rio Grande do Sul. Este compartilhamento é vital. No Batuque, a sociedade nunca pode ser negligenciada, devendo a magia ser constantemente dividida com toda a sociedade (mesmo aquelas parcelas que o rejeitam merecem receber o axé). Esta manifestação religiosa tem duas características que a distinguem de outras religiões afro-brasileiras, seu aspecto comunitário e sua conexão com a temporalidade exterior, garantidas por seu ritual máximo, o batuque. Este evento tem a característica da abertura das portas tanto para outros terreiros – momento em que é tecida uma rede social e multi-étnica que garante a vitalidade e a diversidade do culto – quanto para convidados não religiosos, que serão, igualmente, levados a comungar do axé de múltiplas formas, como vimos; todas elas eivadas de uma oralidade que se estende das ondas sonoras aos corpos que dançam, do espaço físico ao alimento sagrado. Elementos ricos de narrativas, que só serão reveladas ao público paulatinamente, na medida de seu envolvimento com o terreiro. Os laços que se estabelecem

entre os odús performatizados pelos entrevistados e cada elemento do culto são da ordem do segredo, em muitos momentos, mas estão presentes em cada um destes reflexos da oralidade afro-gaúcha.

A oralidade e a expressão representadas pela porta, contato do terreiro com o mundo exterior, vibra a memória social latente no quarto de santo, trauma e resistência que vimos expressos, cada vez que o Opaxorô, báculo que fala, passou de mão em mão, entre cada um dos religiosos que encontramos em nossa experiência. Esta poética chega ao seu estágio final, onde o caos da comunicação plural irá unir voz, corpo e ancestralidade em ritmo coletivo, na vibração do tambor.

4.3 Ritmo e divindade

Em uma ritualística que determina também ao espaço múltiplas significações, chegamos por fim ao tambor, último ponto de um terreiro reverenciado pelo religioso, a representar a coletividade, congregada pelo ritmo ditado pela percussão, bem como a presença dos orixás dentre os religiosos, conclamados da dimensão superior do Orum à manifestação da possessão. É o tambor que invoca o transe que possibilita o que o religioso chama de ocupação, sendo, também, fundamental para garantir a presença invisível dos orixás, através do axé. O religioso deve saudar ao tambor, finalmente, saudando o ritual em si e a presença da coletividade.

O famoso alabê gaúcho Walter Calixto Ferreira (1997), conhecido como “Mestre Borel” publicou uma obra onde registrou parte do conhecimento acumulado como tamboreiro e praticante do Batuque do Rio Grande do Sul, tendo conhecido profundamente ainda o que chamava de “Macumba Carioca” e “Candomblé Baiano”. Em sua obra, plena de marcas da cultura oral, de onde transpôs seu conhecimento, temos sua definição do papel do tambor dentro das religiões de matriz africana. Para ele, os orixás se fazem presentes através de vibrações rítmicas, em harmonia com seus respectivos axés, que chama de ingorôssi, rezas cantadas originalmente no iorubá. Estas rezas contam uma sequência de narrativas sobre os orixás, suas origens, criações, lutas, domínios e funções na natureza. Dentro deste processo, o tamboreiro, tratado por ele como “Ogâ-nilú”, tem o papel de executar a música percussiva em seus tambores, e o “Ogâ-alabê”, a tarefa de cantar as rezas. No Rio Grande do Sul, o tocador de atabaque ou tambor e o cantor acabaram se fundindo na figura do que chamamos hoje de tamboreiro ou alabê, músico contratado para executar a percussão e parte das rezas, na

medida em que cada frase musical emitida pelo tamboreiro obtém uma resposta da coletividade (FERREIRA, 1997, p. 69 a 70).

Sob o ritmo dos atabaques temos nossa **sexta encruzilhada de saberes** no trato com a poética oral afro-gaúcha, quando trataremos dos **ijós** e da maneira como sua coreografia marca determinados trechos das rezas e evoca episódios específicos de determinados mitos. Falaremos ainda de detalhes da musicalidade presente nos rituais do Batuque do Rio Grande do Sul e de sua influência na performance que registramos em nossa entrevista. Temos, pois, nesta encruzilhada, uma retomada do trato com a voz e o corpo, agora sob outra perspectiva, seus aspectos coreográficos, rítmicos e tonais, mormente expressos pela comunidade.

Há na ritualística do Batuque do Rio Grande do Sul uma manifestação coletiva, para a qual não existe qualquer ensaio ou preparo, puramente assimilada pela experiência e observação do religioso e reproduzida pela imitação. É interessante notar um espírito de impecabilidade do qual se investe todo o religioso, fortalecido pela natureza oral (enquanto não-escrita) da cultura expressa pelo grupo. Assim, cada um assume a responsabilidade de representante de seu terreiro e porta-voz dos saberes de sua filiação, sendo vital para cada devoto uma performance reconhecida pelo grupo como satisfatória, tanto no canto das rezas quanto nos atos da ritualística (cumprimentos aos demais religiosos, aos babalorixás, saudações às divindades reverenciadas pelas rezas e às divindades em possessão).

No terreiro há sempre um espaço para espectadores, onde cadeiras ou bancos são dispostos para que convidados assistam aos rituais. Estes não necessitam utilizar roupas ritualísticas, os axós, tampouco participar de qualquer momento do ritual, sendo-lhes de livre iniciativa sua entrada ou saída do recinto. Ao centro do terreiro forma-se a chamada roda de santo, espécie de fila indiana onde os religiosos se colocam, que se fecha, formando um grande círculo, onde se deslocam no sentido anti-horário, dançando e cantando. Cada religioso pode entrar ou sair desta fila, no momento em que desejar, para descansar, comer, interagir com os visitantes ou desempenhar alguma tarefa para a qual seja designado. Porém, ao se colocar nesta fila, terá a obrigação ritualística de responder às rezas, cantando o trecho que é de sua responsabilidade, em resposta ao trecho inicial emitido pelo alabê. Terá ainda a obrigação de executar as danças ritualísticas respectivas à divindade que está sendo cultuada naquele trecho da reza, os ijós, se houver. Nem toda a cantiga exigirá esta performance física, que é repetida por todo o grupo de forma imediata. O ijó funciona como uma resposta ao cântico que é emitido pelo tamboreiro na mesma medida em que é dada uma resposta musical, podendo se perpetuar durante todas as rezas do orixá.

Assim, cada religioso tem a obrigação de “dançar para seu orixá”, quando em um ritual do Batuque. É fundamental que conheça a ordem em que são saudadas as divindades e que esteja na roda de santo no momento em que forem executadas as canções respectivas às suas divindades protetoras. Terreiros mais tradicionais exigem a presença do religioso igualmente durante as rezas do orixá protetor do sacerdote do religioso, do sacerdote fundador do terreiro e, em algumas situações, da reza do orixá do padrinho do acólito, normalmente um religioso mais velho, que terá a obrigação de acompanhar e auxiliar sua trajetória no decorrer dos anos.

É interessante notar que, se o canto das rezas tem diversas variações na pronúncia de determinados trechos, os ijós, igualmente, sofrem pequenas variações, de acordo com o terreiro. Há ainda ijós que são executados exclusivamente pelos orixás manifestos pela possessão, e outros que são característicos de determinada casa, mas são desconhecidos por outra. Assim, poderemos ver em um ritual grandes grupos realizando determinado ijó, sem serem imitados pela coletividade, maneira de identificarmos visitantes externos, por exemplo. Há, porém, um ijó que chamaremos de básico, correspondente a cada orixá, que é de domínio de toda a comunidade do Batuque do Rio Grande do Sul, comum a todas as nações ou lados.

Assim, para Bará, todos irão movimentar a mão direita fechada, representando o ato de se empunhar uma chave, na medida em que o orixá é associado a este instrumento. Para Ogum, a mão direita é aberta de maneira perfilada, sendo colocada ritmicamente contra a palma da mão esquerda, gesto que representa o ato de cortar pelo uso de uma faca (Ogum é o senhor de todos os instrumentos metálicos e perfuro-cortantes). Há ainda o ato de simulação da ingestão da bebida alcoólica, quando os religiosos erguem seu polegar em direção à boca, ritimadamente. Para Iansã, há um momento em que os religiosos movimentam suas vestes em direção ao centro, imitando uma lufada de vento. Para Xangô, mãos fechadas e erguidas à altura da frente, a imitar o uso de duas machadinhas entrecruzadas. Para Odé, os dois dedos indicadores tocam-se em suas pontas, com as mãos afastadas, na linha da cintura, como se o religioso se preparasse para armar um estilingue, arma da divindade. Para Obá, o gesto mais popular é a mão direita erguida em revolutas acima da cabeça, representando o ato de empunhar-se uma navalha, e a mão esquerda a cobrir a orelha. No momento em que os religiosos saúdam Ossanha, seus dedos indicadores são afastados em direções opostas, à altura da cintura, representando o lançar e afastar das folhas da divindade. Para Xapanã, todos irão simular o uso de uma vassoura, o objeto mágico utilizado pelo deus dos mortos. Nas danças de Oxum, diversas são as possibilidades de ijó, mas o mais frequente é a imitação do ato de pentear-se com uma mão, enquanto a outra empunha um espelho imaginário, gesto

alternado seguidamente. Há ainda um momento onde um grande manto branco, que ocupa toda a extensão da casa, normalmente ricamente decorado, é aberto. Neste ijó, dedicado a Oxalá, todos os presentes poderão participar da roda de santo.

Para Iemanjá e Oxalá, bem como para Orumilaia, raros são os terreiros que executam ijós. Registramos, porém, a movimentação das mãos espalmadas para baixo, na imitação das ondas do mar, executada para Iemanjá. Mãos postas e entrecruzadas no peito são comuns na saudação para Oxalá. Para Orumilá, há os religiosos que levam as mãos a cobrir os olhos, afastando-as e mostrando suas palmas para fora. Estes últimos ijós são pouco praticados atualmente nos terreiros.

Todas essas coreografias são realizadas pela coletividade a um só gesto, assim como as canções são executadas em uníssono, por todos os religiosos que estiverem perfilados na roda de santo. Tendo em vista a impossibilidade de quaisquer registros fotográficos do ritual do Batuque do Rio Grande do Sul, tivemos de nos ater a nosso conhecimento e observação.

Os ijós fixam-se de tal maneira na memória dos religiosos que na performance mais comedida de nossos entrevistados pudemos perceber notas de seu desenho coreográfico. A interpretação dos odús por Babá N. foi extremamente sutil, porém, sem perceber conscientemente, lentamente seu corpo passava a adotar um ou outro traço do ijó relacionado ao mito que narrava. Mesmo a performance de Mãe O., tolhida pela dificuldade da idade, segundo ela, deixou transparecer a delicadeza e os meandros da expressão física dos ijós. Outros contadores, como Pai Z. e Mãe C. , tiveram tal presença física que corpo e voz comungavam de sua narrativa. Assim como os mitos que trouxe foram de grande criatividade e intertextualidade riquíssima, o corpo de C. descreveu com grande leveza cada momento de suas histórias. Na performance de Pai D., a corporeidade do tamboreiro misturou ritmos tirados com maestria do tampo de uma mesa com uma expressividade física facilmente reconhecível em sua filha de santo. Mãe T. e sua filha Mãe G. de Iansã, da mesma forma, compartilham uma interessante técnica. Toda a vez que percebiam que as atenções do público se dissipavam, em meio às brincadeiras das crianças que enchiam a sala, seus corpos adotavam uma postura mais cênica, mesmo sentadas, que coadunava com os meandros do tom baixo de sua voz.

É interessante notar a maneira como os ijós exprimem justamente o conteúdo do que classificamos como mitema-gerador, e que a percepção da centralidade desses mitemas na narrativa ocorre de forma imediata nos entrevistados, de maneira que seu corpo sinalizava de pronto estes momentos, sem que eles dessem nota de consciência de suas ações. Parece-nos que o corpo é dotado de memória e sensibilidade próprias, acionadas para além da consciência

dos sujeitos, capazes de buscar significados que muitas vezes apenas pelo corpo são transmitidos.

O ritmo dos corpos ecoa na voz e na cadência compassada dos tambores. O iorubá caracteriza-se por ser uma língua tonal. A um religioso de ouvido mais apurado bastará ouvir os primeiros toques do tambor para identificar a que orixá se destina a reza. Essa tonalidade da língua se reflete no som do tambor e imprime uma cadência rítmica bastante interessante, que perpassa o instante das rezas e chega até a performance na *contação* dos mitos. Percebemos esta cadência em diversos momentos, em praticamente todas as entrevistas.

Sabe-se que em certas regiões da África, como a Nigéria e o Benin, onde estão as raízes do Batuque, o tambor é um meio de comunicação à distância. Isto se dá pelo fato de o yorubá, falado naquelas regiões, ser uma língua tonal, ou seja, a acentuação das palavras (os tons agudos, médios e graves) é que dão seu sentido. O tambor do Batuque bem executado acompanha, com sons também agudos, médios e graves, o som das palavras, neste sentido, “falando” (CORRÊA, 2006, p. 113).

Assim, podemos refletir sobre a riqueza de elementos da voz de cada entrevistado, nos bastando retornar ao som registrado eletronicamente. Babá N. tem uma voz serena, de respiração segura. Esta serenidade se acelera nos momentos de clímax, de maneira que percebemos sua voz a trair a emoção que tenta conter. Já a voz de Pai L. é plena de sentimento, em muitos momentos de sua entrevista pudemos ver seus olhos cheios de lágrimas e verdadeira emoção a recordar as narrativas de seu tempo de infância e juventude. De todos os entrevistados, talvez tenha sido o que usou de menos recursos intencionais, mas cuja emoção sem artifícios produziu uma performance rica.

Mãe C. tem uma capacidade de sedução em sua performance facilmente perceptível pela voz. Nela, tudo é intenção, palavras cuidadosamente medidas, pausas que nos permitem perceber a reflexão para a melhor escolha de tonalidade. Uma cadência que em muito se assemelha a de seu pai de santo, extremamente ritmada. A musicalidade de ambos transcendeu as rezas e se estendeu à sua narração. A escolha de seu vocabulário também denotou extremo monitoramento da performance.

Mãe T. possui uma voz bastante baixa, porém desenvolveu certa técnica de elevá-la em momentos de expectativa ou tensão, fazendo-se bastante sedutora em sua narrativa, da mesma maneira que sua filha. Já Pai Z. tem uma ironia natural, um humor que transparece em suas expressões faciais, sua voz e sua corporeidade. Assim, mesmo a narrativa mais dramática deste sacerdote é limítrofe do cômico, acentuando as características contraditórias dos mitos escolhidos. Seu timbre doce é entremeado por uma rispidez inesperada, o que faz com que o

efeito estético seus odús seja deveras interessante. Se o monitoramento em Pai D. e Mãe C. é da ordem da escolha linguística, aproximando seu vocabulário do padrão normativo da escrita, o monitoramento de Pai Z. é da ordem do conteúdo. Em diversos momentos, percebemos uma hesitação, como a procurar o termo que expressasse melhor narrativas que, para ele, são patrimônio de sua ancestralidade, modos de contá-las sem violar os segredos dos quais é fiel depositário.

Nossa **sétima e última encruzilhada** na tarefa de reflexão sobre a poética oral afrogaúcha é, por si só, cercada de mistérios. Falaremos do que classificamos como um empoderamento coletivo e fortalecimento do discurso social em detrimento da individualidade expressos pela **possessão**. A possessão dos acólitos pelas divindades que cultuam não é uma exclusividade do Batuque do Rio Grande do Sul, mas assume características diferentes das demais manifestações do gênero, dentro das religiões afro-brasileiras.

Em primeiro lugar, diferentemente do que ocorre no Candomblé, por exemplo, o religioso do Batuque alega inconsciência total durante o transe, e o fato de ser possuído pela divindade particular que cultua, seu santo de cabeça, é mantido em segredo pelos demais religiosos no fenômeno chamado de ocupação. Assim, em momento algum a comunidade poderá ter qualquer ato posterior de reconhecimento da ocupação, ignorando completamente o fenômeno no trato religioso ou cotidiano com o sujeito possuído. É o que se chama “segredo de ocupação”. A partir desta necessidade de sigilo a respeito da possessão dos religiosos, nenhuma imagem ou registro fonográfico poderão ser feitos dos rituais do Batuque do Rio Grande do Sul após o início das manifestações.

Este fenômeno de possessão, diferentemente do Candomblé ou dos rituais de Umbanda, pode ocorrer em grandes grupos. Normalmente, os orixás caracterizados como guerreiros, ou de frente, surgem com mais frequência no início dos rituais, e os orixás associados à paz, ou de praia, manifestam-se na segunda metade do ritual. Diversamente do Candomblé, ainda, não há qualquer caracterização dos acólitos, utilizando-se indumentárias ou utensílios, e o religioso em transe passa a ocupar o centro da roda de santo, onde dançará durante longos períodos de possessão.

Um orixá manifesto pela possessão, no Rio Grande do Sul, assume contornos de maior familiaridade e materialidade que os de outros ritos. Um orixá manifesto pelo transe pode ser tocado pelos outros religiosos e os toca com tranquilidade. O contato físico entre o religioso possuído e os demais é, apesar de cercado de uma ritualística, muito mais livre que em outras manifestações de origem africana. A fala do orixá manifesto pelo transe também se distingue.

Quando tiver liberdade para tal, após determinado processo de preparo que pode durar vários anos, a divindade costuma se dirigir aos outros religiosos, individual ou publicamente, em língua portuguesa corrente. No Candomblé, por exemplo, apenas quando da confirmação da djina, nome ritualístico do orixá, este é livre para verbalizar, e sempre em iorubá. Simone de Beauvoir, em visita ao Brasil, teceu interessantes possibilidades para as significações que são agregadas pelo fenômeno da possessão nos ritos afro-brasileiros. Para ela, o momento em que o acólito da mais humilde origem é possuído por sua divindade é o momento em que estabelece os mais estreitos vínculos com sua comunidade, fato frequente em sociedades onde o sujeito é forçado a dividir-se em duas civilizações (BEAUVOIR, 2010, p. 563-564):

Para se defenderem, não lhes basta preservar seus costumes, suas tradições e suas crenças: eles cultivam as técnicas que os ajudam a se arrancar, através do êxtase, da personagem mentirosa na qual foram aprisionados; no instante em que parecem perder-se é que se reencontram: eles são possuídos, sim, mas por sua própria verdade. O candomblé, se não transforma os seres humanos em deuses, ao menos, através da cumplicidade de espíritos imaginários, restitui a humanidade a homens rebaixados à categoria de rebanho. O catolicismo lança os pobres de joelhos diante de Deus e de seus sacerdotes. Pelo candomblé, ao contrário, eles experimentam essa soberania que todo homem deveria poder reivindicar (BEAUVOIR, 2010, p. 563-564).

Ao reivindicar esta soberania que foi roubada dos povos dos terreiros desde a diáspora, a possessão determina o silêncio dos discursos sociais que são impostos ao sujeito, permitindo que um discurso primal e coletivo passe a manifestar-se por seu intermédio, e que as divindades que protagonizam as narrativas que habitam o imaginário daquela comunidade possam, enfim, viver entre os homens. A partir do ritmo do tambor, que invoca a presença dos orixás dentre seus fiéis, deuses e homens irão compartilhar um momento único, em que muitos dos mitos que vimos em nossas entrevistas serão reificados, vividos em plena realidade dos corpos e das vozes. Religiosos terão novamente entre eles a doçura astuta de Oxum, a percorrer os quatro cantos do mundo e usar de toda sua sedução para conquistar o conhecimento que entregará aos homens. Poderão beber da fonte inesgotável de contradição e liberdade do priápico Bará, e reencontrarão a paz e a aceitação que lhes é negada no cotidiano nos braços de Oxalá.

Noguera (2011) fala de um pensamento como coreografia, sob o que chama de afroperspectividade. Dentro desta visão, o cavalo de santo, sujeito que delimitamos como elegún, capaz de invocar para si a capacidade de personificar pelo transe os deuses, fala sempre por meio de registros que não lhe pertencem. Alteração da vocalidade onde sentidos deslizam continuamente em vaticínio. O autor fala de uma “desfiguração, um ‘não-eu’ que se

manifesta através do que é, sem qualquer cristalização, ou qualquer tipo de individualização” (2011, p. 11 a 12).

Durante nossas entrevistas, não foram poucas as narrativas de eventos acontecidos durante os batuques, protagonizados pelos mesmos deuses, sob o manto da possessão. Suprimimos estas narrativas por uma questão de recorte teórico, mas pudemos testemunhar a maneira como, no imaginário desta coletividade, nenhuma diferença há entre os deuses de seus mitos e aqueles que dançam com eles o Batuque.

No Batuque do Rio Grande do Sul, o segredo da possessão, ou ocupação, favorece o desdobramento completo entre a figura da divindade manifesta e o acólito em transe. A presença da divindade materializada passa a ser tratada com um profundo respeito e uma aura de grande mistério. Lembremos que, no pensamento iorubano, assim como no afro-gaúcho, ser elegum, ser o sujeito que abre mão de sua consciência para a manifestação da divindade, é a confirmação de um laço superior a unir religioso e orixá – o laço da ancestralidade. Na medida, porém, em que este laço nunca poderá ser concretizado de maneira completa, pois é negado ao acólito o conhecimento do fenômeno e, caso ele o perceba, deverá agir como se o ignorasse, a possessão ganha cores mais fortes de ficção. Ela também é uma forma de mimese ou representação, específica deste tipo de ritualística, marcando a valorização de uma energia primitiva que historicamente foi negada ao grupo de quem os religiosos do Batuque do Rio Grande do Sul são herdeiros.

OPAXORÔ, O CETRO DOS ANCESTRAIS: CONSIDERAÇÕES FINAIS

Tentamos, com este trabalho, refletir sobre três elementos de que nos fala Aristóteles em sua *Poética*, os meios, os objetos, e a maneira como se manifesta esta forma de expressão artística, que localizamos como odús do Batuque do Rio Grande do Sul. Assim, o protagonismo dos povos dos terreiros ergue-se como primeiro ponto a ser recuperado. Ao falarmos da questão da autoria escrita, temos a alegoria da Égide, escudo criado por Atena a partir da cabeça da Górgona, como uma excelente representação. A escrita exerce um papel protetor às narrativas, mas, sob certos aspectos, as converte à pedra da letra. Ainda que sua interpretação seja permanentemente modificada, na medida em que se transforma a sociedade, seu objeto textual permanecerá intacto, num primeiro momento. Assim como a Égide determinava a morte do sujeito petrificado, a escrita condena à morte seu autor, apagado na experiência solitária da leitura, que é feita em um outro tempo e espaço, de maneira individual e isolada.

O Opaxorô da oralidade, porém, tem o poder de intercambiar experiências, ligando céu e terra, espiritual e material. Uma alegoria que se apresenta antinômica em seu cerne. Na mesma medida em que o autor está presente e vivo na performance, ele não domina por si só a autoria. Esta é da ordem da coletividade. Por mais que proclame para si a criação de determinada narrativa, é do encontro entre a miríade de estímulos da presença de seu público e a memória (individual e coletiva) que nascerá a contação de um odú. Esta não será petrificada pelo registro escrito, mas transposta da vibração da voz para o eco da memória de cada um dos presentes.

Ao falarmos de Égide, nos remetemos ao artefato da transmutação da cabeça da Gorgó, de que nos lembra Vernant, símbolo da morte imediata, presente na visão e na maldição narcisista. Ao falarmos de Opaxorô, báculo mítico do equilíbrio entre caos e ordem, temos a vida ininterruptamente convertida em memória, sempiterna chama da tradição, a desafiar uma sociedade que tenta calá-la. É na voz e na oralidade, no cetro que fala e passa de mão em mão, que a voz sobrevivente da diáspora africana permanece em solo gaúcho, ameaçando, porém, constantemente vestir-se da letra para continuar a ecoar na História, limite final para sua sonoridade ancestral.

O Opaxorô traz em si a marca primeira do conceito de odú, o de narrativa oracular. Os três deuses envolvidos no poema que trouxemos a abrir este trabalho são aqueles que, no auxílio de Orumilaia, presidirão a adivinhação – Bará, Oxum e Oxalá. Remete ainda aos elementos que irão agir na composição da narrativa oral. Temos a voz e o corpo de Bará,

senhor da comunicação e da contradição, do caos criador. Temos a beleza e a sedução de Oxum, senhora da fertilidade, que se compromete de maneira especial com a experiência humana. Seu maior objetivo, em várias narrativas, é o de proteger a humanidade, e, tal como Prometeu, está disposta a roubar dos deuses a chama do saber para tal intento. Temos ainda a racionalidade organizadora de Oxalá, que representa o poder e a sabedoria dos anciãos e da ancestralidade. Temos aí uma alegoria do processo estético da poética oral mítica, com vários pontos salientados: caos, contradição, criação, estética, razão, ancestralidade.

Como vimos, este Opaxorô descreve um percurso, tal como na narrativa que abre este trabalho. Esta trajetória une a comunidade religiosa à exterioridade representada pela porta, ligação com a sociedade. Não há, no universo do pensamento afro-gaúcho, ancestralidade sem contato com o cotidiano, na contramão da noção de sagrado ocidental, que se interpõe ao mundo exterior, o temporal. Este mundo será seguidamente ressignificado pela memória coletiva, que é celebrada pelas narrativas míticas orais e materializada magicamente pela presença das divindades. Orixás que agem como princípios organizadores dos elementos, regulando as relações entre homem, natureza e comunidade. O sentido de coletividade e fraternidade é intensificado pelo artifício rítmico do tambor, musicalidade primal que funde as múltiplas identidades em uma grande manifestação comunal de ideologias. Nos terreiros, em muitos momentos, vemos manifestarem-se as vozes em uníssono e os corpos em cadência, e, ainda que por um instante, vemos celebrados um só corpo e uma só voz. Neste momento, todas as diferenças, das quais nos recordamos pela presença de variados terreiros no ritual, são apagadas, em prol da igualdade da experiência religiosa e humana. Esta igualdade é, porém, perturbadora. Este grupo não esqueceu sua condição de marginal na sociedade que o abriga, degredado e vilipendiado, e a confronta e interpela cada vez que um orixá emite seu ilá – grito de libertação, no caso dos orixás guerreiros; gargalhada de enfrentamento, no caso da desafiadora Iansã; pranto de acalanto, no caso das amáveis Oxum e Iemanjá e do paternal Oxalá.

Percebemos nas performances registradas que o contador mobiliza tanto os sentidos de seu público quanto seus valores ideológicos, pois o posicionamento do ouvinte frente à narrativa será fundamental, na medida em que determinará reprodução e apagamento de trechos ou da integralidade do odú. A ideologia do grupo exerce seu poder, na medida em que apenas as narrativas que servirem às necessidades e aos valores daquela coletividade serão revisitadas. É o arbítrio do grupo que determinará a repetição ou o resgate de um mito, o que Havelock chama de “memoranda” (1996, p.127); fórmulas e ritmos de uma memória viva, a eleger e suprimir conteúdos de maneira perene.

Enquanto os gregos relacionavam-se com seu destino (ananké), de maneira a tê-lo como fado, fruto de suas imperfeições, é o destino do batuqueiro seu odú, narrativa com a qual irá se identificar e que irá ligá-lo à trajetória da comunidade, em primeiro lugar, e, por fim, à das divindades, de maneira mais mágica que trágica. Assim, ser filho de determinado orixá é motivo de reverência e celebração de sua ancestralidade, o religioso é tido como descendente deste ancestral. Há no conceito de odú-destino uma noção de coletividade. Cada religioso se vê como fragmento de um todo arquetípico, seu orixá, divindade que pode tocar, com a qual pode conversar e que se manifesta no terreiro para compartilhar experiência. Seu orixá é seu odú, seu destino, representado tanto pela voz quanto pelo corpo dos ijós.

É interessante notar a percepção coletiva destas narrativas, expressa em seus ijós, que, não por acaso, coincidem perfeitamente com o que delimitamos como mitemas-geradores, centrais em cada poema. Mesmo o que determinamos como mitemas-variantes parece se desenvolver a partir de similaridades, com muita frequência. A escolha destes mitemas-variantes dependerá das necessidades e intenções de cada contador, seu ritmo e seu estilo. Assim, temos mitemas-geradores que migram de uma narrativa à outra, e que terão seu sentido maior alterado pelo rearranjo dos mitemas-variantes feito por seu contador.

Percebemos nos odús coletados dois macroprocessos de representação. De um lado, a mimese da diáspora e suas consequências no novo mundo. A um povo que teve seus laços familiares apagados e necessitou recriá-lo pela estrutura religiosa, é natural a reincidência de narrativas de abandono materno e posterior adoção. Notemos a identidade da divindade que irá recompor o núcleo familiar do infante nos odús. Em dois deles, Bará e Xapanã serão abandonados por suas mães por motivos fúteis, tais como feiura ou temperamento irrequieto, e adotados por Iansã, divindade que é ligada, como vimos, à ancestralidade e ao laço da família, sendo-lhe, ainda, atribuída a regência do teto. Se, no abandono materno, temos a representação do trauma das famílias, destruídas pela escravidão e pelo degredo, na reconfiguração familiar temos o laço de ancestralidade e espiritualidade confundido ao afetivo, na figura de uma divindade que ampara o infante, dando-lhe proteção, e que o conduz, talvez, a uma dimensão espiritual – Iansã é tratada como divindade ligada diretamente à ancestralidade e ao culto aos antepassados. O banimento para um mundo desconhecido e cheio de perigos é também uma metáfora que parece pairar sobre grande parte dos odús, uma sensação de eterna inadequação e deslocamento. Tivemos também frequentes narrativas sobre outros problemas que o afrodescendente passou a enfrentar no novo mundo, tais como a embriaguez ou a violência dos governantes e autoridades.

Temos ainda o exílio da mulher, claro exemplo de apagamento político. Esta forma de exclusão, em um Brasil onde a mulher ocupa lugar de destaque na vida familiar, sendo responsável, em inúmeros casos, pela tarefa solitária da criação dos filhos, terá uma resposta contundente por parte da protagonista, em “Oxum é proibida de participar da reunião dos homens e para de fecundar a terra” (apêndices, p. 128), como vimos, onde o poder feminino sobre a fertilidade sobrepuja a exclusão do patriarcado. O homem exerce um poder sobre a mulher da ordem do domínio social e político, como vemos ainda em “Xangô se enfurece e transforma Iansã em pedra” (apêndices, p. 145), fragmento de mito que pensamos em registrar em futuras pesquisas.

Ao falarmos de mutilação e automutilação, novamente somos remetidos à questão do enfrentamento do medo e da morte, pois o mutilado precisa reconstituir-se como ser fragmentado. Teremos a automutilação e a insinuação antropofágica que envolvem o mito de Obá, figura cercada de uma aura de subserviência e ingenuidade. Tal ato de automutilação, associado à submissão à figura masculina, é facilmente associável ao ato da excisão.

Outro macroprocesso de mimese, onde localizamos metáforas para a resistência desta população, é a busca pelo conhecimento e pela magia, possibilidades de empoderamento para uma população fragilizada pela perda de suas riquezas e pelas tentativas de apagamento de seus saberes. Reconhecemos um papel prometeico de busca do conhecimento por Oxum. São várias as narrativas que já ouvimos, em nossa experiência com a comunidade afro-gaúcha, que tratam do percurso de Oxum junto a cada orixá, na busca pelo domínio dos conhecimentos secretos que envolvem o oráculo. Oxum irá buscar esses saberes com diversos orixás, e, uma vez reunidos, os transmitirá aos seres humanos, tal como Prometeu fez com o fogo dos deuses.

Vimos ainda que, nos terreiros, os corpos dos acólitos convertem-se em território do imaginário. A fé coloca lado a lado pessoas das mais diversas origens, elevadas ao status de “Elegúns”, ou “cavalos de santo”. Os religiosos poderão ver desfilar diante dos seus olhos os heróis das narrativas que perpassam todos instantes de sua vida.

O orixá é uma força pura, *à se* imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles. Esse ser escolhido pelo orixá, um de seus descendentes, é chamado seu *elégùn*, aquele que tem o privilégio de ser “montado”, *gùn*, por ele. Torna-se o veículo que permite ao orixá voltar à terra para saudar e receber as provas de respeito de seus descendentes que o evocaram.

Os Elégùn muitas vezes são chamados de *iyawódrisà* (iaô), mulher do orixá. Este termo tanto se aplica aos homens quanto às mulheres e não evoca uma idéia de união ou posse carnal, mas a de sujeição e de dependência, como antigamente as mulheres o eram aos homens (VERGER, 1981, p. 19).

É interessante notar o papel da ancestralidade e a importância da possessão enquanto materialização das narrativas que perpassam todos os momentos da prática religiosa. Não apenas os religiosos verão seus deuses dançando entre eles, como também poderão tocá-los, ouvi-los, senti-los, ou mesmo converterem-se nos próprios deuses. Esta presença material da narrativa eleva, a um só tempo, os mitos ao domínio do real, do natural e do histórico, confirmado pelo conceito de ancestralidade; enquanto promove o cotidiano do terreiro ao domínio do imaterial, sobrenatural e lendário.

Assim como na performance da *contaço* dos mitos, na performance da possessão múltiplas narrativas são recuperadas e presentificadas em corpo e voz. É fácil compreender que um fenômeno muito semelhante deu origem ao que conhecemos por drama entre os gregos, nos ritos dionisíacos. Na luta identitária constante que as comunidades dos terreiros vivenciam com uma sociedade que as exclui e as cala, o grito mágico do *ilá*, o grito de guerra que os orixás *de frente* executam ao se manifestarem, tem uma capacidade muito semelhante à do grito do bode, iniciante do que conhecemos como tragédia grega. O poder de recuperar para esta comunidade uma magia que lhes escapa no cotidiano.

Em uma tentativa de fugir da dicotomia eurocêntrica e mergulhando em uma visão de mundo que vive plena em sete encruzilhadas do saber afro-gaúcho, vimos em nosso trabalho como o Opaxorô pode funcionar como alegoria para estas manifestações da poética oral. Compreendemos este axé reverenciando, então, seu espaço sagrado, “tirando agô” de cada ponto que materializa a filosofia afro-gaúcha. Reiteramos a centralidade da voz e do corpo no caos da comunicação de onde surge a organização de mundo desta sociedade, um conhecimento mantido na memória, em seus traumas e sofrimento. Mas nem só da dor se forma esta poesia, e nossa quinta encruzilhada de saber nos lembrou das inúmeras estratégias de empoderamento, refletidas nas narrativas encontradas. Percebemos também como a dança se converte em narrativa através dos ijós e, finalmente, vimos em nossa sétima e última encruzilhada a maneira como a possessão dos corpos potencializa o discurso coletivo em uma manifestação única, onde os deuses são vistos e tratados com um afeto que transcende o campo conceitual em direção ao campo físico.

Quando um orixá se manifesta em possessão, podemos ver na alegria dos religiosos, em uníssono, a cumprimentá-lo, saudá-lo com palmas, ou mesmo a jogar-lhe pétalas de flores, que esta representação de mundo, livre das peias de uma dominação eurocêntrica e de uma racionalidade castradora que ainda os sufoca, tem o poder de representar e rerepresentar as emoções e a arte deste povo. Se outras manifestações miméticas do corpo e da voz são da

ordem da resistência, a possessão ritualística que presentifica a riqueza destes mitos e desta poética é da ordem da vitória.

Diferente do pacto literário que se cria na experiência da poética escrita, a natureza do pacto ficcional estabelecido entre o público e o contador de histórias passa pela cumplicidade da voz, estabelecendo-se no contato real e imediato. Assim, a memória coletiva é celebrada no prazer da presença. A asserção central do poeta, portanto, é imitar, antes de mostrar, representar, antes de reproduzir. A mimese, pois, oferta ao público para além da coisa a que se dedica, possibilitando ao olhar atento uma percepção do homem e da sociedade em que está contida a obra poética. A subjetividade do artista é capaz de desestabilizar e ressignificar a realidade, na medida em que esta pode ser seu ponto de partida, mas não necessariamente seu objetivo final. A mimese da poética oral dos terreiros traz em si a proposição de ultrapassar a objetividade específica do fato, rumo à subjetividade universal da hipótese.

Friedrich Nietzsche já afirmava, na voz de seu Zaratustra, somente ser capaz de crer em um Deus que soubesse dançar (2008, p. 28). No Batuque do Rio Grande do Sul, além de personagens dos odús, os orixás dividem o mundo, dançando e celebrando a vida em comunidade. Em sua arte, o público se faz presente tanto quanto o contador, na medida em que é convidado a responder em uma “réplica da voz e do gesto” (ZUMTHOR, 2014, p. 257), quer seja em refrões ou revolutas coreográficas, criação e transcrição de uma coletividade. Nos tambores do Batuque, escutamos a cadência de uma África que também é gaúcha, transgredindo a letra com a poesia e a voz de seus deuses ancestrais.

BIBLIOGRAFIA

ACHARD, Pierre [et al]. **Papel da memória**. 3ª Ed. Tradução de José Horta Nunes, Campinas: Pontes Editores, 2010.

ARISTÓTELES. **Arte Retórica e Arte Poética**. Tradução de: Antônio Pinto de Carvalho, São Paulo: Editora Tecnoprint AS, s.d.

_____. **Obras completas**. Tradução de Antônio Pedro Mesquita. Lisboa: Departamento Editorial da INCM, 2005.

AUERBACH, Erich. **Mimesis: A representação da realidade na literatura ocidental**. Tradução de Susi G.kl Sperber. São Paulo, SP: Editora Perspectiva, 1971.

BEAUVOIR, Simone. **A força das Coisas**. Tradução de Maria Helena G.co Martins. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. (Obras escolhidas, v. 1). São Paulo: Brasiliense, 1980.

_____. **Linguagem e mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaider-ma São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1992.

BIBLIOTECA NACIONAL (BRASIL). **Para uma história do negro no Brasil: catálogo da exposição realizada na Biblioteca nacional de 9 de maio de 1988**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1988.

BITAR, Nina Pinheiro. **Baianas de Acarajé: Comidas e patrimônio no Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CARNEIRO, João Luiz. **Religiões afro-brasileiras: Uma construção teológica**. Petrópolis: Editora Vozes. 2014.

CASCUDO, Luís da Câmara (org.). **Antologia da alimentação no Brasil**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos do Brasil, 1977.

CASSIRER, Ernst. **Symbol, Myth and Culture: Essays and lectures of Ernst Cassirer**. Edição de Donald Phillip Verene. Londres: Yale University Press, 1979.

CLEMENTE DE ALEXANDRIA. **Tapeçarias**. São Paulo: Biblioteca Digital, s.d.

COMPAGNON, Antoine. **O demônio da literatura e senso comum**. Tradução de Cleonice Paes Barreto Mourão e Consuelo Fontes Santiago. 2ª Ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul – antropologia de uma religião afro-riograndense**. 2ª Ed. Porto Alegre: Editora Cultura & Arte, 2006.

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, Ed. Da Universidade de São Paulo, 1974.

DÉTIENNE, Marcel e VERNANT, Jean Pierre. **Métis – As astúcias da inteligência**. Tradução de Filomena Hirata. São Paulo: Odysseus Editora, 2008.

DEZZOTTI, Maria Celeste Consoli **O mimo grego: uma apresentação**. São Paulo: Unesp, departamento de linguística, Faculdade de Ciências e Letras, s.d.

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o Profano: a essência das religiões**. Tradução de Rogério Fernandes. Lisboa: Edição Livros do Brasil, s.d.

_____ **Mito e realidade**. 5ª Ed. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 2013.

FERREIRA, Walter Calixto (Borel). **Agô-iê, vamos falar de orishás?** Porto Alegre: Renascença, 1997.

FIABANI, Adelmir. **Mato, palhoça e pilão: o quilombo, da escravidão às comunidades remanescentes [1532-2004]**. São Paulo: Editora Imprensa Popular, 2005.

FREYRE, Gilberto. **Casa Grande & Senzala: formação da Família Brasileira sob o Regime da Economia Patriarcal**. 20ª Ed. Rio de Janeiro/Brasília: Livraria José Olympio Editora/INL, MEC, 1980.

HAVELOCK, Eric A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais.** Tradução de Ordep José Serra. São Paulo: Editora da Universidade Estadual Paulista; Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.

HESÍODO. **Teogonia, a origem dos deuses.** Tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Biblioteca Pólen, Iluminuras. 1995.

KUHN, Thomas S. **A estrutura das revoluções científicas.** Tradução de Beatriz Vianna Boeira e Nelson Boeira. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1998.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Mito e Significado.** Tradução de Antônio Marques Bessa, Lisboa: Edições 70 LDA., 1987.

_____. **O pensamento selvagem.** Tradução de Tânia Pelegrini. Campinas: Papyrus, 1989.

_____. **Antropologia Estrutural Dois.** Tradução de Beatriz Perrone Moisés. São Paulo: Cosacnaify, 2013.

LUCAS, Ana Glória. **Excisão: a mutilação da mulher.** Lisboa: Revista Em foco, 2006.
Disponível em: <>, último acesso em 23 de outubro de 2015.

MAFFESOLI, Michel. **Dinâmica da violência.** Tradução de Cristina M. V. G.ça. São Paulo: Revista dos Tribunais, Edições Vértice, 1987

MALHEIRO, Agostinho Marques Perdigão. **A Escravidão no Brasil: Ensaio Histórico-jurídico-social. Parte 1ª (Jurídica). Direito sobre os escravos e libertos.** Rio de Janeiro: Typografia Nacional, 1866; Transcrição para eBook por eBooksBrasil, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Assim falava Zaratustra.** Tradução de José Mendes de Souza. Rio de Janeiro: Transcrição para eBook por eBooksBrasil, 2008.

MARCUSCHI, Luiz Antônio. **Análise da conversação.** São Paulo: Ática, 1986.

NOGUERA, Renato. **Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas.** Bahia: Griot – Revista de Filosofia, v. 4, 2, dezembro de 2011.

_____. **Ubuntu como modo de existir: Elementos gerais para uma ética afroperspectivista.** Revista da ABPN, v. 3, 6, nov. 2011 – fev. 2012.

OLIVEIRA, Ricardo Moreira de. **Rituais aos mortos da tradição do Batuque e do Candomblé.** Goiânia: Revista Habitus, v. 10, 2, 2012.

ORO, Ari. **Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente.** Rio de Janeiro: Revista de estudos afro-asiáticos, vol. 24, 2002.

_____. **O atual campo afro-religioso gaúcho.** Porto Alegre: Revista eletrônica da Puc, 2012.

PLATÃO. **A República.** Tradução de J. Guinsburg. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1965.

PORTUGAL, Fernandes. **Yorubá: a língua dos orixás.** Rio de Janeiro: Pallas, 1985.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. **Segredos Guardados: Orixás na alma brasileira.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RANGER, Terence e HOBSBAWN, Eric (orgs). **A invenção das tradições.** Tradução de Celina Cardim Cavalcanti. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

RODRIGUES, Carlos A. G (Pai D. de Oxum). **Noções de traduções dos axés cantados e tocados no estado do Rio Grande do Sul.** Viamão: Gráfica Cidade. s.d.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil.** Rio de Janeiro: Biblioteca Virtual de Ciências Humanas, 2010.

SANCHES, Manuela Ribeiro (org.). **Deslocalizar a Europa.** Lisboa: Livros Cotovia. 2005.

SBARDELOTTO, Moisés; JUNGES, Márcia. **Batuque: uma religião afro-rio-grandense em oposição à cosmovisão cristã: entrevista de Norton Figueiredo Corrêa.** Disponível

em:<http://amaivos.uol.com.br/amaivos09/noticia/noticia.asp?cod_canal=41&cod_noticia=14135>, último acesso em 12 de agosto de 2014.

SCHELLING, Friedrich W. J. **Introdução ao Projeto de um Sistema da Filosofia da Natureza**. Tradução de Kléber Carneiro Amora. Natal: Princípios, 2010.

SILVA, Gilberto Ferreira da; SANTOS, José Antônio dos; CARNEIRO, Luiz Carlos da Cunha (Orgs.). **RS Negro. Cartografias sobre a produção do conhecimento**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses yorubás na África e no novo mundo**. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. São Paulo: Editora Corrupio Comércio LTDA, 1981.

VERNANT, Jean-Pierre. **Entre mito & Política**. 2ª Ed. Tradução de Cristina Murachio. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosacnaify, 2014.

APÊNDICES

APÊNDICES 1 – A

ENTREVISTA SEMI-ESTRUTURADA

(Responda quantas e quais questões preferir e indique a maneira como quer ser identificado no texto que se originará desta pesquisa):

1. Fale de sua tradição (bacia¹⁸) religiosa.
2. Conte um pouco de sua história na religião afro-gaúcha.
3. Qual sua ligação com as divindades?
4. Qual sua ligação com “seus orixás”?
5. Que histórias você conhece dos orixás?
6. Que histórias você conhece de “seus orixás” que associa à sua própria personalidade?
7. Como é (e quais os significados) que você reconhece nas “frentes” (comidas de santo) oferecidas aos orixás
8. Como são (e quais os significados) que você reconhece nos “ijós” (danças ritualísticas)?
9. Que histórias você conhece de “sua bacia” (tradição religiosa) e de seus antepassados religiosos?
10. Que histórias são expressas nas “rezas” (canções ritualísticas) que você conhece? Como interpreta estas rezas (que são originalmente em “yorubá ritualizado”)?

¹⁸ Chama-se de “bacia” a família religiosa, a origem de determinado terreiro.

APÊNDICES 1- B**GLOSSÁRIO DAS NORMAS DE TRANSCRIÇÃO**

(Adaptado de Luiz Antônio Marcuschi, 1986)

(+) - Pausa curta;

: - Entonação introdutória;

...- Qualquer pausa;

(n) - Pausa longa de n segundos;

::: - Prolongamento de vogal ou consoante;

aaaaaa – Prolongamento de vogal com alteração vocal (vibração);

::... - Prolongamento de vogal ou consoante seguido de pausa;

/ - Truncamento;

MAIÚSCULA - Entonação enfática;

[- Superposição, simultaneidade de vozes;

((expressa)) - Descrição que expressa pausa para determinado ato ou vocalização;

/.../ - indica supressão de conteúdo;

' e “ - Troca de turno entre entrevistado e entrevistador;

? - Interrogação expressa pela entonação;

, e . - sinais da escrita formal utilizados para uma melhor compreensão e organização da transcrição;

-- - marca diálogo.

APÊNDICES 1 – C
ENTREVISTAS TRANSCRITAS

Entrevista Babá N. de Xangô

17 de junho de 2015

“Minha família (+) carnal acompanhava meu pai de santo desde o início e eu participava::: no culto desde pequenininho (+) nas festas e atividades ((levanta e mostra salão)) que eram realizadas dentro da casa ((senta novamente)). Hã::... Mas definitivamente / eu hum::... fui me considerar um religioso a partir de doi / a partir de dois mi:::l / mil novescentos e oitenta e cinco (8) ou oitenta e quatro::: quando fiz o meu bori::: (10).

/... / Supressão por solicitação de entrevistado.

‘Qual o seu lado?’

“Minha bacia religiosa é do P. do Oxalá Ifan::: né::: / que era Ijexá. Cujo filho de santo que era do Jeje passou para a mão dele, o M. do Sapatá, depois a minha avó era a D. de Iemanjá, que era Mãe de Santo do meu pai de santo que era o J. de Oxum / ::... essa é a minha linhagem.

/... /

‘O senhor é filho de que santo?’

“Eu fui::: iniciado em Xangô ::... ”

‘Qual?’

“Aganju. Em:::... Dois mil e dois.”

/... /

“Aganju com Iemanjá”

‘E por que o senhor acha que é filho de Aganju?’

“É que é assim::: o Batuque tem como característica, desde que a pessoa começa a frequentá-lo, a de::: o status quo / as outras pessoas que são mais antigas te determinarem certas personalizações dos orixás. Né? Eu sinceramente não acredito nisso / nisso::: tu entendeu? Por que eu digo que quando a criança é apresentada para um batuqueiro ele diz que a criança é filha de tal orixá por que tem tal característica, é claro que como cresci no Batuque, assumi isso. Mas teria a pessoa poder ter característica de qualquer orixá. Eu não suporto a mentira. É uma característica de filhos de Aganju, filhos de Xangô, mas também é uma característica de filhos de Obá, filhos de Xapanã. Então o arquétipo é muito condicionado a determinada característica mas não acredito nisso.

/... /

‘Você se dirige a Xangô em algum lugar, a este orixá que é teu?’

‘A minha relação com os orixás, não vou falar só de Xangô, é de adoração, é de respeito, eu trato como um amigo::: por quem eu tenho muito respeito.

Mas tenho noção que a interferência deles na minha vida tem uma característica de que eles interfiram até onde eu querer que elas interfiram. Né?’

‘Que histórias que contavam pra você na tua infância? Pra você que cresceu em um terreiro?’

‘Eu sempre fui uma pessoa muito rebelde::: Eu desde pequeno era uma pessoa de concordar com coisas lógicas e discordar de coisas ilógicas. E (6) dentro da casa, nós trabalhávamos sempre com umbanda, com quimbanda e com os orixás / é, hã::: Uma coisa que me incomodava muito era o fato de me apresentarem Xangô Aganju como São Miguel. Isso desde os dez anos, né? Hã::: Aí, isso é uma coisa que é interessante é que quando a gente é pequeno::: a gente reflete as pessoas que são maiores que a gente na nossa religião no nosso imaginário e eu sempre imaginava Xangô como um homem grande / forte, e eu imaginava, eu via os meus irmãos de santo dançando e transportava essa imagem de Xangô pro::: pros meus irmãos de santo e quando eu era pequeno, hoje as pessoas são menores do que eu, e quando tu vai crescendo essa identificação vai mudando e tu vai estudando e isso vai se perdendo. Hoje eu não tenho uma imagem de orixá, eu tenho uma lembrança do que eu tinha.

/... /

Bom e aí é uma outra memória infantil, de eu sentado no chão e eu curioso junto com as outras crianças e eu perguntando coisas pro pai e ele respondendo, e isso de uma maneira mais lúdica, criança não tem essa coisa. E como eu entrei na religião já na fase adulta, é diferente tu ter uma concepção infantil... Que dura muito pouco tempo, muito pouco tempo, e tu começa a viver a religião e isso vai se perdendo

/... /

E aí o pai, e isso é a presença do pai eu vejo muito presente nesse ponto, e a figura do pai de santo na tua vontade de querer é enorme...

Xangô ele é um símbolo da justiça e isso sempre me foi passado. Ele é um justiceiro dos orixás, né::: hã::: como uma espécie de reinador, e isso é uma figura extremamente errônea, né, Iemanjá sendo mãe de Xangô, as lendas de Xangô que me passavam, como a história de Obá, com a orelha... ((leva a mão esquerda na orelha, como a cobri-la com a palma da mão))’

‘Que história é essa? Como é que é?’

“Xangô, e aí aparece/ Xangô teve três mulheres, né? Oxum, Oiá e Obá, só que nessa lenda só aparecem Oxum e Obá, né. Xangô adorava o amalá, e/ e/ e Oxum sabia disso. E Obá hã:: era mais velha que Oxum né e Oxum era mais bonita, e então as atenções sempre estavam para Oxum e Obá queria saber como conseguir conquistar Xangô e foi se dirigir a Oxum perguntando qual era o segredo e Oxum sempre estava com um/um pano da cabeça tapando as orelhas, e Oxum disse: Olha Obá, eu corto um pedaço da minha orelha e boto no amalá de Xangô (15).

_ Há, se eu fizer isso ele vai me dar atenção?

_Tu vai ter toda a atenção que essa:: essa é a magia, este é o ebó que chamaria a atenção de Xangô e dito e feito, Obá corta uma orelha e bota no amalá de Xangô e Xangô quando vê aquilo acha um nojo e manda Obá pra::... bem longe né?

Isto é uma das lendas que me passavam sobre Xangô. A outra é como Xangô teria conseguido se tornar orixá, né? :: Xangô era o alafim de Oió”

[

‘O que que é alafim?’

“Alafim é um rei, né? É um rei. Era o rei, imperador de Oió. Hã::: Era um rei muito duro, e ele tinha o dom de jogar raios pela boca:: né? Jogar fogo pela boca/e raios, ele tinha uma sacola de raios que ele guardava do céu e jogava na terra ((abre os braços e faz movimento ondulatório com a mão direita, em direção ao chão, típico da dança em que os orixás saúdam Xangô, denominada alujá)). E com isso ele hã::: atormentava os inimigos:: derrotava os inimigos:: só que uma vez ele voltou isso contra o próprio povo / isso fez com que Xangô se ressentisse dele mesmo e se enterrasse – se atirasse pra dentro da terra hã / hã, e se transformasse em orixá – isso é uma lenda, isso é uma lenda de por que Xangô se torna orixá.”

[

‘Você lembra a idade com que ouviu esta história?’

“(20) acho que com::: vinte anos.”

/... /

‘E na época o que que isso te provocou?’

“Na época::: o fato de::: é muito interessante isso, porque::: quando nós somos mais novos, estamos iniciando, orixá fica muito longe da gente::: por que como nós somos influenciados por uma religião cristã nós temos uma visão de Deus mais longe da gente::: o fato de eu saber que ele tinha uma concepção humana me trazia mais pra perto

/.../

Pode ser mal interpretado o que vou dizer, mas eu me considero descendente de orixá, todos nós somos descendentes de orixá”

/.../

‘E sobre Iemanjá?’

“Iemanjá dentro do culto afro-brasileiro é um orixá cuja força está no mar, quando eu era criança eu tinha uma imagem, que está nos quadros, dela branca, e essa imagem é Iemanjá, e tinha::: e essa influência é o folclore brasileiro, de que Iemanjá era uma sereeeeeeia, ela vivia no maaaaar, que tinha um cabelo bonito, tinha um canto muito bonito, e aí a gente vai vendo a influência de outros cultos dentro do Batuque.”

/.../

‘E tem algum orixá que lhe atraiu, que se sentisse ligado de alguma maneira especial? Tu falaste de Oxum’

/.../

“Dentro do Batuque, talvez por o Batuque ser, eu tenho uma admiração muito grande por Ossaim:::”

[

‘E o que é Ossaim.’

“Se fala Cossí Euê, Cossi Orixá, sem folhas não tem orixá, nosso ritual começa e termina, praticamente, todos os rituais”

‘E por que Ossaim é o orixá das folhas?’

“Todas as folhas do mundo pertencem a Ossaim::: Olórum é o deus yorubá, na concepção yorubá, que foi o criador de todas as coisas, os animais, e ele determinou que cada orixá tivesse uma determinação, tivesse uma força, um caminho, uma energia, e a Ossaim coube as folhas. E isso no ritual é muito importante.

Hoje eu respeito, reverencio os orixás no mundo, eu acredito, mas não acho uma coisa necessária. Orixá é uma coisa pra mim muito próxima, quando eu era novo era muito distante, hoje é muito próximo da minha vida.

Um exemplo, Xangô, como é um orixá guerreiro, a dança dele/ primeiro a gente tem de dizer por que os orixás chegam no mundo. Basicamente a festa deles, os xirês, os religiosos se reúnem para fazer uma festa durante alguns rituais, nestas festas os orixás chegam, saem do orum e ocupam o corpo dos seus filhos, dos iniciados, eles saem do Orum, eles vem para agradecer as oferendas que lhes são feitas e para abençoar as oferendas e as pessoas que estão no mundo. E como Xangô é um orixá guerreiro, a sua dança é guerreira, ele mostra, parece mostrar que ele tira os raios da bolsa que ele leva e joga eles no chão ((reproduz um

movimento com a palma da mão voltada para o chão, ligeiramente, enquanto fala)), também Xangô, que a representação dele é um carneiro, parece um carneiro ciscando. Todo o orixá tem sua dança característica.

/.../

Dentro da religião a dança de Ossaim, ele::: ele é representado por um negro que não tem uma perna, tem uma lenda que Ossaim quando estava cortando folhas errou o facão e cortou uma perna, dentro da religião original Ossaim tem os dois braços, tem as duas pernas e tal, dentro da religião original quem não tem uma perna é Aroni, que seria um ajudante de Ossaim, que não tem uma perna e não tem os dois braços, eu não sei como é que ele ajuda, e aqui esse Aroni foi incorporado a pessoa de Ossaim, e aqui tem uma dança onde Ossaim dança só com uma perna no chão, e os outros orixás podem dançar assim pra homenageá-lo.”

Entrevista com Pai L. de Ogum

17 de junho de 2015

“Desde meus sete anos sabia que era filho de Ogum:::. Ogum é o orixá da guerra, é o aço na natureza, é o orixá da civilização. É o orixá da agricultura.”

‘E quando o senhor tinha sete anos, que imagem tinha Ogum naquela época para o senhor?’

“Com sete anos eu não sabia direito o que era, mas me disseram o que era ((abre as mãos em sentido que transmite amplitude)) Ogum, quem era Ogum. Quando eu era mais velho contaram as histórias que eram universais sobre o orixá::: Por exemplo, que Ogum era o rei da cidade de Irê. A história que diz que estavam fazendo um ritual quando ele chegou na cidade e não podiam falar::: E daí ele achou um desrespeito com o fundador da cidade e ele começou a decapitar as pessoas.”

‘E Iansã?’

“Olha, Iansã é a mãe de nove filhos.

/.../

Um orixá que sempre me chamou atenção foi Oxalá, bem velhinho, que vem curvado. Aquilo sempre::: me transmitiu muita paz e eu sempre achei que ele carregava nas costas nossas dores e o peso do mundo nas costas.

((o corpo do religioso se curvou sutilmente na grande cadeira que ocupava, tentando representar a postura adotada pelos acólitos que manifestam o orixá em transe))

/.../

Já Oxum é a mãe de todos nós, quem traz amor, união. Só que quando a gente vê o orixá no mundo o sentimento está além de palavras.

((os olhos do entrevistados se enchem de lágrimas))

((grande pausa, onde o silêncio toma a sala))

/.../

Mas eu não sei muita coisa

/.../

Algumas coisas que a gente ouvia de reza, depois que a gente começa a estudar yorubá, a gente vê que não tem NADA A VER! Quer ver uma lenda que o pessoal antigo contava? O A. C. (grande músico e tamboreiro reconhecido dentro do Batuque do Rio Grande do sul) era campeão de contar pra gente::: quer ver?

A reza de Bedi!

((cantando))

Talani Bedi é di uouô! Talani Bedi é di uouô!

Oiá sessum malé! Talani Bedi é di uouô!

((ligeiro gesto com as mãos que remete ao ijó de Ibejes, com as mãos erguidas alternadamente e as palmas para cima))

Ele dizia que é::: nessa reza ela pegava os Ibejes e botava numa gamela e oferecia para o Xangô comer! Por que ela não aguentava mais cozinhar para ele, entendeu? A fome dele era uma coisa::: indescritível. Mas aí tu vai traduzir a reza e não tem nada a ver ((bate a palma de uma mão às costas da outra alternadamente)) com essa história que ele contava. Então da onde eles tiravam isso. Se era uma lenda verbal que eles colocavam do lado da reza, não tem como, eu não sei. É complicado.

((risos))

/.../

Eu conheci um velho. E ele tava, ele::: bem de idade ele. E no meio do Batuque serviram o amalá e ele tava comendo de colher, e ele disse – O que vocês tão olhando? Lá na África não existia colher, mas aqui eu vou comer de colher – ele dizia – Não queiram saber o que diz as rezas que vocês vão perder todo o encanto.

/.../

De Oxalá, do orixá Oxalá... EU sei narrativas dele no mundo...

Uma das narrativas que eu tenho, sei lá...”

‘Por que o senhor diz que Oxalá é o orixá da paz?’

“Por que ele faz a::: ele faz a::: ele faz a harmonia entre o Xangô e o Ogum. Por que naquela dança da aforiba é ele que estabelece a harmonia entre Xangô e Ogum. Por que Ogum e Iansã brigam, mas quando o Xangô vai entrar na briga o Oxalá vem e não deixa eles brigarem. Até o certo é fazer a dança da aforiba com um Oxalá no mundo. Por que senão eles iam se matar. Por que o certo é a Iansã embriagar o Ogum e quando vai entrar o Xangô o Oxalá vem e estabelece a paz ((faz gesto com as duas mãos que representa o manto de Oxalá cobrindo ambos os guerreiros)). A imagem que eu tenho é de ele vir curvado e é que ele carrega o mundo. Ele carrega as dores do mundo.

/.../

E tem essa lenda do Xapanã querer ir na festa e o Ogum pegar a palha e vestir ele é uma coisa linda. Que eu acho bonito de ver. De imaginar a generosidade dele.”

Entrevista Pai D. de Oxum

15 de julho de 2015

“Eu sou descendente de Mãe A. M. B., ah:::... de Oiá Idê – ela era mãe de santo de minha mãe de santo, G. R. O., de OXUM PANDÁ MIRÊ. / né?::: Fiquei desde os dois meses de idade dentro::: dessa bacia, né::: / até a::: 1984 - quando minha mãe veio a falecer ((mexe em suas pulseiras)) né, como eu estava pronto, eu fui pronto aos dez anos de idade:::/ em 1985, então a partir de 1985 toquei meu barco sozinho.”

‘O senhor é de que nação?’

“A minha nação segundo me falaram, eu descendo da Nação Jeje com Ijexá.

/... /

Sou filho de Oxum Pandá – Ipondá ((corrige apressadamente)), procedente do povo (15) ((mexe em suas pulseiras)) Oxum pelo que me passaram é uma deidade, um orixá do rio, né? Do seixo do rio, é o orixá da fertilidade, né?::: No ventre – a criança quando está dentro do ventre pertence a Oxum né? ((parece querer mostrar um curso de ideias a partir de um traçado imaginário que faz com suas mãos na mesa)) até o nascimento dela::: após o nascimento, o que me passaram, a Iemanjá vai conduzir esta criança, foi o que me passaram.”

[

‘E o que que lhe parecia isso? Tente buscar pela sua memória. O senhor se lembra da primeira vez em que viu uma Oxum se manifestando na terra, por exemplo?’

“Sim, sim, desde uns cinco anos de idade, eu vi muitas manifestações de Oxum, até por que minha bacia era de Oxum, então sempre aconteciam manifestações de Oxum.”

‘E como é que falavam para o senhor, o que contavam para o senhor? Que histórias lhe contavam sobre Oxum?’

“Naquela época diziam que a Oxum era muito faceira::: contavam que ela estava se preparando para ir a uma festa dos orixás, e que o Bará Gelu começou a incomodar muito ela né, o Bará-menino, né, e::: e ela estava fazendo o coquete dela, se penteando e fazendo um coquete. Daí ela pegou o Bará, pegou o Bará Gelu e saiu com o menino pelo cruzeiro e largou ele lá::: né? ((Com o dedo faz na mesa o traçado de uma encruzilhada)) No cruzeiro estava Oiá ((aponta novamente para a mesa)) né? E daí a Oiá pegou::: Abriu os braços ((abre os braços e sorri, momento em que todos olham para ele atentamente)) e acalentou o Bará no cruzeiro. E até eles faziam uma – uma representação desse conto, essa historinha, com um axé cantado de Oxum- ((cantando)) Axirê luman dudê eleo axirê Oiá::: né? ((balança as mãos discretamente))

Axirê lú Pandá mi rê

Axirê o Iá

Axirê lú Pandá mi rê

Axirê o Iá”

(20)

‘Pai isso é uma coisa que me interessou... O senhor se tornou um alabê. Como é que aconteceu isso?’

“Eu gostava muito::: eu apreciava muito os toques do tambor quando eu comecei. Aos sete anos de idade o meu avô, quando eu fiz sete anos de idade, me presenteou com um tamborzinho::: E desde ali eu sempre gostei de escutar, de escutar os mais velhos – e fui percebendo que eu tinha a facilidade de escutar e de transmitir os axés de rezas, né, então desde ali eu me apaixonei pelo tambor.

/.../

O tamboreiro do batuque no caso é a principal peça do batuque::: por que ele tem o dom da evocação, é ele que vai chamar os deuses do panteão africano, né? ((simula o toque de um tambor com gestos na mesa))

(15)

Então cada reza, cada oração que ele vai, que ele vai professar naquela hora – ele tem o dom de chamar o orixá até a terra, através do toque::: e do cântico, que vai formar um tipo de uma corrente, um termo de ligação, que vai propiciar as incorporações no caso.”

/.../

‘Eu queria que o senhor estabelecesse uma associação, o seu contato com as rezas, eu vi seu trabalho em seu livro ((o entrevistado produziu um livro sobre as rezas do Batuque do Rio Grande do Sul)). Por exemplo: Me explique o que é Bará?’

“Oni Bará. ((faz sinal característico dos ijós de Bará, como quem utiliza uma chave para brir fechadura))

A palavra mesmo já diz, Obá – rei e Ará – corpo, né? Então aonde estiver um corpo é necessário, tem por obrigação ter um Bará, por que senão não tem a matéria orgânica, o ará, o corpo, então todo corpo tem um rei e este rei faz esta atração – O-BA-RÁ.”

‘O que é Bará, que personalidade que ele tem?’

“Sendo ele o rei do corpo, ele tem as qualidades dele, né? Bará Onan, seria o Bará guardião dos caminhos, Bará Igelu, igé Ilu, me informaram que ele é índigo, ele é azul, por que ele trata os orixás do mel, é ele que traz as mensagens dos orixás superiores, Oxum, Iemanjá e Oxalá, e sendo Igelú, é o único que pode se aproximar da água.

/.../

Um axé que ele é muito polêmico, por que alguns babalorixás pensam que ele pertence a Bará Lanã, e alguns pensam que ele pertence a Agelu, e::: quando eu perguntei para o babalorixá e ele era alabê (10) o falecido L. C. de Xangô, ele disse que quando se tirava o axé se falava Exú Lana, e não Lanã, e Lana era cabelo:::... ((faz ligeiro gesto representando cabelo)), e como perderam essa caída, quando o Agelu estava fêmea, ele ficava seis meses macho e seis meses fêmea e ele diz que perderam essa caída, e continuaram tendo esse Agelu como masculino, o Igelu, né, foi isso que ele me passou.”

‘E Ogum?’

“Ogum. Ogum ele sempre pra nós eles falaram que é o orixá da guerra, dos metais, a própria palavra gum significa guerra. Ele é o defensor do templo, ele é...

/.../

“Tem um axé até que fala que Ogum que quando ele se fere, ele se torna, teve uma festa dos orixás – na festa dos orixás, e ele ficou um pouco alto ((faz discretamente ijó que representa o embriagamento de Ogum, com o polegar em direção à boca)), se embriagou na festa e Xangô pediu para ele se retirar da festa, e houve uma discussão entre Xangô e Ogum, e eles faziam uma atribuição a uma reza pra gente não perder o sentido que o Ogum era o senhor da guerra, da briga, no caso, e eu não tenho, no caso, como saber, mas eles falavam – Xangô Lelai e abaxami de Ogum Ló, abaxami siá Orê O – e dentro disso eles diziam que era a questão, a questão dessa briga que Xangô tirou ele pra fora e o BARÁ comprou esta briga e disse meu amigo eu tiro pra fora, e é por isso que eles vivem na rua. É Ogum Avagã, com o Bará Lodê eles ficam na rua.

/.../

Este Bará, segundo o Batuque do Estado do Rio Grande do Sul, né? (10) este Bará Lodê, como ele fica na rua, o simbolismo deste Bará é um pênis, né::: a virilidade, a representação dele é um pênis. Ele não pode ser tratado por mulheres. O que me foi passado é que como ele, a virilidade dele é muito forte, a mulher, como ela tem a vagina, como ela é aberta, ela não é fechada, ele, com essa energia toda, poderia ele prejudicá-la, e não tendo o pênis para dar o rechaço ((bate insistentemente as costas de uma mão outra)), então a força do Bará adentraria a mulher, então no caso, com essa energia toda poderia essa energia prejudicá-la e iria causar algumas coisas de saúde com essa mulher, o Bará Lodê.”

‘E o que o senhor sabe sobre Iansã?’

“O que eu sei de Iansã, é que é a senhora Iá Mesan, esposa de Ogum, o marido dela era Ogum, e que ela gostava muito de ficar, quer dizer, ele gostava muito de ficar com seu

amigo Xangô, Xangô mexia no fogo, e Ogum mexia na forja, Xangô ficava olhando o fogo que Ogum fazia. Ogum tinha uma espada dele feita para a guerra, e tinha essa espada, essa espada seria tipo uma espada mágica, feita para a guerra, e a Iansã pediu para ele uma espada, também. E ele fez uma espada pra Iansã e presenteou ela com essa espada, né:::? ((faz inúmeros gestos na mesa como se organizando um campo imaginário onde aparecem estas personagens)).

Quando a Iansã se apaixona por Xangô :::... Resolve fugir com Xangô (8) né? Ogum sai em direção a eles, né:::? O Xangô se retrai ((gesto representando o afastamento de Xangô)) e a Iansã se lembra dessa espada que o Ogum tinha dado pra ela. Aí quando o Ogum vai e tenta encostar essa espada nela ela reage com a espada dela. O que me foi informado é que nesse momento ele transforma ela em nove pedaços, e ela quando encosta a espada nele ele é transformado em sete. Ele começa a se chamar Ogum Meji, e ela em Iansã, Iá Mesa Que seria mãe partida em nove pedaços. Esta história eu ouvi com doze ou treze anos. Quem contava essa história era o pai Edson de Ogum, falecido pai Edson de Ogum.”

‘Pai, o senhor sabe alguma história sobre Odé?’

“Sim a gente sabe alguma coisa né, sobre o Odé e a Otim (9). O Odé hã::: é um filho de Iemanjá, e como é um filho muito afastado da mãe por que está sempre nas matas né:::... ela se preocupa muito com ele. E o Odé tem uma fase dele em que o Pai Ossanha começa a persegui-lo. Começa a persegui-lo. Até mesmo pelo Odé chamar a atenção do Ossanha, né::: E o Ossanha mesmo, pelo que me contaram ele se apaixona pelo Odé e ele começa a persegui-lo ((mexe insistentemente em suas pulseiras, como um ato de quem se sente desconfortável pelo assunto)). A Iemanjá forma uma reunião com os outros orixás para delimitar isso, né. Então ela cria a Otim, que é uma poção mágica, e que o Odé tomasse essa poção ele sempre ficaria imaginando que ele tinha uma parceira, que seria esta poção, que ele::: é uma questão imaginária. E me ensinaram daí, na época, eu tinha uns quatorze anos, que é por isso que entra a palavra –adjá cani- Otim adjá cani, otim adjá morocô, Otim adjá cani, otim adjá morocô, Otim Oiá moro, Otim adjá morocô – então eles me diziam o seguinte, que o:::que o Odé ia para a caça, nesta aparição dele, e quando ele via que não tinha mais ele saía pra caçar novamente – adjá cani é aquela que acompanha sempre, na tradução que eles me falavam.”

((Este é um dos momentos mais belos de toda a entrevista, a voz do alabê ecoa por todo o local, de maneira pungente. Todos pararam neste momento em profunda reverência. Na sala ao lado, o babalorixá realizava algum ritual que nos foi mantido em segredo, de interesse da casa, e podíamos ouvir o som do adjá, a sineta)).

‘Pai, o senhor estava falando de Ossanha, o que o senhor sabe de Ossanha?’

“Ossanha, o que eu sei de Ossanha, é o orixá do mato, ele é::: ele é o doutor da medicina, ele é o doutor das ervas, ele TRATA com as ervas, que sabe o segredo de todas as ervas, de todas as folhas. O por que do Ossanha, eles falavam o Orixá da mata, o médico, mas daí eu comecei a me questionar com meus vinte e poucos anos, e aí eu falei com o seu:::.... que era do Ossanha, ele morava no Bairro Vermelho, que depois foi Restinga. Ele me falava muito de Ossanha, o orixá dele. Ele me falava do respeito, de entrar na mata. Das ervas, tinha uma correlação... que eles explicavam pra nós, só que depois eu fui vendo...

/.../

E depois eu fui vendo... O que que é o Ossanha? Hoje, eu, D., eu vejo. É a árvore, por isso que ele tem uma perna só. O povo, como divinizou o ser-humano, teve de colocar o Ossanha sem uma perna, mas o Ossanha é a própria árvore, por que eu nunca vi, hoje, eu nunca vi uma árvore saindo com dois troncos pra cima. E nós estávamos num debate e o Pai Luciano do Oxalá, e nós tratávamos segredo, um segredo, e hoje eu vi o Pai Luciano falando a mesma coisa que eu falava, que o Ossanha é a própria árvore, são coisinhas que antigamente era tabu, e era mais fácil ensinar desde o começo, que não haveria estas corruptelas.

‘E o que o senhor sabe sobre Obá?’

“Olha, o que eu sei é que foi a primeira mulher de Xangô, né ((brinca com sua pulseira))? A primeira mulher de Xangô. Han::: Xangô teve três esposas, a Obá, a Iansã e a Oxum. E em certo momento, a Obá perguntou pra Oxum por que que Xangô ficava com elas mas sempre apreciava mais a Oxum. Daí disseram que a Oxum disse – Eu faço não é por causa que eu faço a comida especial pro Xangô e eu cortei minha orelha e botei na sopa pra ele no caso. E o que mais me chama a atenção é que existe um axé do Jeje que conta esta passagem, esta história ou essa lenda NO AXÉ, e este axé que era tirado pelos alabês mais antigos dificilmente se escuta esta reza

((cantando))

Oba auá sirê Oni, Obá auá xorocô.

Obá auá sirê, e Oba auá xorocô.

Oba auá sirê Oni, Obá auá xorocô.

((coloca a mão na orelha e leva a outra imitando uma espada, rapidamente, como no ijó de Obá))

Obá auá sirê, e Oba auá xorocô.

((volta a falar))

Inclusive eu fui a Uruguaiana a uns anos atrás e eu tirei este axé no Jeje na casa da Dona Maria de Oxum, que foi uma das primeiras filhas do pai Aírton, Aírton da Oxum. Aírton Albuquerque de Oxum Iê Iê Arixê. E tinha uma senhora bem velhinha na cozinha que me chamou, e disse – Meu filho, aquele axé que tu tirou pra Obá, tu sabe o que tu ta falando naquele axé? – E eu disse, olha mãezinha, aquele axé é quando a Oxum mandou pra Obá cortar a orelha, e quando ela faz, ela faz para o rei, Oni, e é pela primeira vez que eu vejo em um axé em Axorô /.../ parece que foi assim que me explicaram, e aí que a gente vê que as rezas existem algumas histórias que estão nas rezas."

‘Das danças que existem no Batuque, existe alguma dança que o senhor conheça do Batuque?’

“Tem a dança da aforiba. Nesta dança tem a representação do momento em que a Iansã, ela embriaga o Ogum para fugir com o Xangô

((mostra o gesto de beber feito durante a reza))

((cantando))

Ogum aluá foribô, Ia moro omum fererê.

Ogum aluá atabami, Iá moro omum fererê.

((mostra novamente o gesto de beber feito durante a reza))

((volta a falar))

Seria esta dança da aforiba, uma dança muito bonita, né::: uma pena é que hoje em dia os próprios orixás estão perdendo este costume de fazer a dança da aforiba (15).

Os orixás sabiam como proceder a dança. Como procediam a dança.

((mostra na mesa como se estivesse visualizando cada detalhe))

Largavam no meio do salão uma espada da Iansã e uma do Ogum, no lado de cada espada uma garrafa enfeitada na cor do Ogum e na cor da Iansã. Na espada dela a garrafinha enfeitada na cor do Ogum. Na espada dele a garrafinha enfeitada na cor da Iansã. No sentido de mostrar que a bebida, o atã que é uma bebida, um macerado com frutas misturada com água. Como não se usa a bebida alcoólica, o álcool, no Batuque, se oferece esta bebida pras pessoas.

É tudo procedido na pancada de Ogum, na pancada de Aré. Aí que vem a incorporação. Na hora que se arriou as espadas no chão o Ogum tem que gritar, assim como uma Iansã que estiver também tem que vir ao mundo. Daí vão tirando os axés (8) do Ogum que faz a representação também de quando ela faz ele ficar alto.

((cantando e batendo no tampo da mesa no ritmo))

Ê Oiá nirê uô, Oberece cári é de Logum,

Oiá nirê, oberece cári é de Logum.

Axé nirê uô, oberece cári é de Logum,

Axé nirê atauá um.

((falando))

Né, e depois

((cantando))

De Ogunira auá talá um,

Ogunira Io becêú.

((falando))

Conforme o andamento eles vão brigar depois de eles tomarem, e hoje em dia::: tu vê eles brigando já do início ((batendo as mãos uma na outra como uma pancada)).

Eles não chegam os dois já brigando, por que até então, este ritual é feito enquanto os dois eram marido e mulher. O que se vê de uns dez anos práem dia é que a briga começa já os dois se batendo, e que DEPO:::IS é que ela embriaga ele. E um dia eu perguntei por que a briga seria depois que ela embriaga ele? ((gesto com o polegar em direção à boca)). É que senão ela não conseguiria se mandar!”

‘O que o senhor entende por Xapanã’

“Xapanã pra nós aqui é o::: senhor da vida, ele guarda na cabaça dele a vida e a morte. Né? É um – é um orixá – um orixá da cura também. O que eu sei dele é que há um orixá velho e um novo. Sapatá e Belujá. Pra nós aqui, no nosso Batuque. Conta que ele era filho de Nanã, né? E como ele nasceu meio, meio estranho, né, fisicamente, ela tocou ele no rio, onde os caranguejos tavam comendo ele. Segundo o que me falaram a Oiá encontra ele no rio, besunta ele, como ele tava muito feio ela cobre ele com um filá de palha. E que, em outra ocasião, na festa dos orixás, novamente, ele não queria ir, não queria ir, não queria ir, e ele foi. Tanto que convidaram eles pra ir. E dizem que a própria Iansã, mesmo ela fez, pra mostrar pra ele que ele já tava com medo de tirar essa palha e segundo veio uma ventania nessa festa, e as palhas subiram e ele tava normal, até muito bonito nesse evento, mas ele cata as palhas, e se some. O filá dele. Como até hoje ele é representado.”

‘Que histórias o senhor me conta de Oxum?’

“Que que eu posso lhe falar? (15) Eu não tenho um:::itans/ histórias de Oxum. Uma que eles me falavam::: Foi quando ela, ela queria por que queria participar da reunião dos orixás (10) por que naquela época só os orixás masculinos participavam de uma grande reunião, e ela queria por que queria participar. E foi falar com (15) Olorum por que que ela

não poderia participar: E ele – não, não pode por que era uma reunião só dos orixás masculinos ((mexe nas suas pulseiras e imita postura vaidosa)) - E ela falou que se ela não participasse ela pararia de fecundar a terra. Não nasceriam mais crianças. E assim a terra ficou. Não nasciam mais crianças, e o fecundar não passou só pro ser humano, mas pras plantas, e foi ficando muito seco, terminando tudo, e eles resolveram deixar ela ir, participar. Né? É quando ela ganhou o título de Iá Lodê. É um título nobre para orixá feminino que participou da reunião dos orixás masculinos.

E Oxum Demum seria Oxum Adim, dizem que ela é a esposa de Ossanha, dizem que ela que tem os ouros, né? Ela que tem o ouro ((mostra suas pulseiras)). E que o Ossanha guarda os ouros dela. E dizem os antigos que ele guarda dentro de obaras, obara é o girimum, a abóbora.”

‘E o que o senhor sabe de Oxum Olobá’

“Olobá. Oló Bá, senhora do rei, Oxum Olobá. É Oxum que ela casa com Xapanã, né? Onde o Xapanã no Ijexá, parece que lá o Xapanã é rei. Ela é a senhora do rei. Ela vai e casa com Xapanã, e me disseram que ela só se casa com Xapanã pra pegar os mistérios da vida e da morte da cabaça dele. Então falam muito que a Oxum, ela primeiro ficou com o Xangô Aganju pra chegar um pouquinho próximo do dendê, para ela provar um pouquinho do dendê do Xangô e conseguir subir um pouco a lomba, que é o cemitério, com o Aganju. E depois ela fica com o Ossanha pra aprender um pouquinho sobre vegetais e cuidar dos ouros dela, né, dos mistérios, e com o Xapanã, também, a Olobá vai aprendendo um pouquinho, e a gente vê que a Mãe Oxum ela vai pegando um pouquinho de essência pra fazer um porongo, a cabaça, dos segredos dela, né, então ela passa por esses casamentos, no caso, para obter o conhecimento.

((canta de maneira a provocar suspense no público))

Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá
Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá
Iá morodô
Orum Orum é Oxum Olobá

((Na segunda, mostra o momento em que Oxum Olobá torna-se a esposa do rei Xapanã)):

((ajeita suas pulseiras e sorri para todos))

Ia dê nixé
 Ia dê uouô
 O ie ieu adeua lá
 Ia dê nixé
 Ia dê uouô
 O ie ieu adeua lá,
 Amagui boum
 Magui boum
 Olorum adeualá

((falando))

Quando ela se torna mulher do rei.”

‘E o que o senhoralaria de Oxum Iê Cari’

“É a qualidade da Oxum Pandá Iê Iê cari, quando ela pega os ouros, as moedas, e ela começa a distribuir. É uma passagem de Oxum, uma passagem do que ela vai fazer dentro do ritual.

((cantando e fazendo um gesto com as palmas das mãos para cima, movimentando-se como se lançasse moedas))

Ieiê cariô, Oxum cario

Ieiê cariô, cariô, cariô.

O Ieiê cari, Oloxum cari,

Ieiê cariô, cariô, cariô.”

/.../

‘E o que o senhor tem pra me contar sobre Iemanjá?’

“Iemanjá, é a mãe dos orixás. Hã:::, ela é representada pelo oceano para nós aqui do Batuque, a qualidade dela é Boci, Bomi e Nanã, né? É orixá do mar. Ela é dona de todas as cabeças humanas, por isso que dizem que ela é dona do pensamento. Todas nossas cabeças são emprestadas por nossos orixás mas a cabeça em si pertence a Iemanjá, né?”

‘O senhor lembra de alguma história que tenham contado para o senhor na infância para explicar Iemanjá para o senhor?’

“Ela se torna mãe dos orixás e por consequência nossa mãe por que diziam que nós viemos do mar, no caso, e como ela é::: a mãe dos animaizinhos, ela é nossa mãe. Daí que eles diziam que todas nossas cabeças pertencem a ela. É o que me lembro de Iemanjá.”

‘E quanto a Oxalá?’

“Oxalá é o pai, é considerado o pai de todos os orixás. O grande pai. É o:::.. É::: (15) também tem várias qualidades. Bocum, Lobocum, Dacum, Orumilaia, são as qualidades aqui no nosso Batuque. É::: seria o pai maior, o mais velho, a paz, o que::: o que o ser humano

atinge, o patamar né, seria o Bará, o rei do corpo e ele a tranquilidade, a sapiência. Uma lenda que me contaram é que o Bará pregou uma peça nele, da viagem dele, dessa lenda, eu sei que o Bará prega uma peça nele, e ata uma coisa nele, que ele fica arcado, mas não estou lembrado. Eu fui um privilegiado por que a casa da minha mãe era próxima a minha, então::: volta e meia eu estava ali, aprendi muita coisa, hã::: axés, aprendi a lidar com santo, por que eu gostava muito da religião. Mas um horário que eles gostavam muito era se reunir nos domingos e falar sobre religião. A pessoa fazia um almoço e falavam sobre religião. E quando minha mãe de santo tocava ela tocava por trinta e dois dias. E pra manter aquelas pessoas ali::: tinha de entreter as pessoas, orientar. E depois eu fui pesquisando sozinho, com os mais velhos, pra entender as coisas do Batuque.”

Entrevista Mãe T. Oxum

04 de agosto de 2015

“O meu lado é Cabinda. Ser de Cabinda é cultuar os inquices, é cultuar a ancestralidade (10) Por que todos os lados em si cultuam a ancestralidade, mas a Cabinda começa pelo Egumgum¹⁹.”

‘O que é o Egumgum?’

“É o nosso eu divinizado depois que partimos, vamos dizer assim:::...tá.”

/.../

Eu quero me apresentar pra ti. Eu sou filha da mãe N. de Ogum, da Restinga, e por sua vez é filha de D. de Oxum, que também é vivo ainda, meu avô. Mora::: em Alvorada, tá:::? Que por sua vez filho da P., não, filho de H., desculpe, filho de H. de Oxum, que era filho da P., P. filha da M., e M. filha de V. de Camucá, fundador da nação de Cabinda. Vem direto. Eu estou na mão da minha mãe à trinta e três anos, vinte e oito anos de santo sento, sou pronta de Lodê a Oxalá, tenho todos os santos. Abri casa, em setembro, dia vinte e nove, fazem quinze anos.”

[

‘E como foram seus primeiros contatos?’

“E:::u vim da umbanda. Então em vim com outra formação. A nossa umbanda é ameríndia, não é::: Aí tu entra na nação e tu entra em um mundo totalmente desconhecido. Então a gente tem uma formação de caboclo. Não é:::? E aí tu entra na nação e entra em um mundo totalmente desconhecido. O Bará::: é o dono da rua, tu vai descobrindo aos poucos. Por que nossa religião sempre foi oralidade, mas é uma oralidade conforme a necessidade de cada um. Não existe uma regra nem uma maneira de ensinar. Vai conforme a necessidade de cada ser humano. Não é:::? E daí tu vai aprendendo pelo começo. Bará. Conforme tua curiosidade vai indo minha mãe foi me ensinando.

Bará. Dono da rua, dono dos caminhos. Ele nos protege nosso caminho. Ele nos abre ou fecha o caminho, ele nos mostra por onde andarmos e nos protege. Muitas vezes queremos seguir numa estrada e alguém nos diz assim: mas Bará não te permite. Não que ele esteja nos trancando. Ele está nos mostrando que aquela maneira que estamos conduzindo nossa vida não deveria ser por ali. Por que poderemos encontrar obstáculos muito maiores. Então

¹⁹ A entrevistada utiliza o termo Egumgum (nome de uma divindade cultuada no Candomblé e na Religião Tradicional Africana) para referir-se a Egum (maneira como são popularmente tratados os mortos no Batuque do Rio Grande do Sul), em uma clara influência da cultura letrada externa ao pensamento tradicional do Batuque do Rio Grande do Sul.

precisamos dele sim, por que eu olho a religião não no sentido feitiço, mas no sentido vida. E falando no feitiço, não se serve nada para um orixá sem servir antes a Bará.”

[

‘Por quê?’

“Por ca:::... além de ser o primeiro, contam as lendas né, e lenda é lenda e a gente não sabe a veracidade delas mas assim nos foi passado, a quizila de Bará com Oxalá, então ele tentou diversas vezes nas artimanhas dele judiar de Oxalá. Ele tirou os búzios, ele roubou os búzios de Oxalá para dar para Oxum, e::: né então dentro desta lenda conta que::: ele devolveria os búzios a partir do momento em que ele fosse sempre saudado primeiro, então os búzios são na verdade de Oxum, a visão é de Oxalá. E isso aí, tem muita controvérsia nisso aí. Tem muitos pais de santo que defendem que o búzio é de Oxalá, então existe uma controvérsia, cada um defende de um lado, mas pra mim o búzio também é de Oxum, não sei se é por que eu sou também filha de Oxum né? ((risos)). São da minha mãe, né? Então eu dou a visão pra Oxalá, a abertura do búzio para::: Bará assim como a abertura da vida e de todo nosso caminho. Não é:::?”

Assim como Ogum. Se nós vamos falar de Ogum é o nosso grande guerreiro, que está sempre pronto pra nos defender. Ogum ele:::... ele defendeu os grandes exércitos de Xangô. Mas general dos exércitos de Xangô. Ogum dono da colheita (10) por que ele também fazia o plantio, ãh::: Eu vejo em Ogum a força, a luta, às vezes, sabe, quando temos algumas coisas que precisamos buscar com alguma dificuldade, Ogum nos passa aquela força, aquela energia de vencer. Eu não consigo imaginar Ogum derrotado, Ogum significa ir em busca de nossos ideais, de nossos objetivos e ter a vitória adiante. Então vamos para Iansã.

Ô bela Oiá, né, maravilhosa! Uma mãe carinhosa, uma mãe (20) ((se emociona, com lágrimas nos olhos)). Nem sei te explicar sobre essa mãe, ela é uma mãe que ela tanto trata os EGUNS quanto ela cuida de nossas vidas, ela é dona do vento, ela é dona do nosso teto que nos ampara, ela, junto com Ogum, eles são donos do amor carnal, daquele amor a grosso modo, o sexo. Iansã, mulher forte, guerreira.

Eu tenho a história por exemplo que ela teve nove filhos, e quando ela se embrenhou, brigou com Ogum ela se embrenhou nas matas, e deixou os filhos pra mãe criar, e nas matas ela saía de dentro das matas vestindo a pele de um búfalo, de longe, então a verdadeira mãe foi Iansã, quem criou os filhos de Iansã foi Oxum. Então em tenho um muito carinho por Iansã. Por que eu acho que ela tem um grande significado em tudo que está dentro de nossa vida.

Quando Ossanha detinha as folhas, que na época eram nossos remédios e eram moeda de troca, também.

((faz gesto com as mãos que imita a dança de Ossanha, seu ijó))

Iansã foi lá e soprou as folhas e cada orixá pegou um pouco, não é:::?. Na divisão. Tem gente que diz – ela foi tinhosa, ela traiu Ossanha – eu acho que ela não traiu, ela pensou na divisão. Ela é a mãe que tudo divide. Tanto que ela não morreu, ela se dividiu. É a mãe que tudo divide, e a mãe protetora. Eu vejo Iansã como mãe, pra mim é uma das maiores mães que tem. Por que Oxum cuidou, mas ela teve os filhos, e ela cuidava dos filhos dela. E eu acredito piamente nessa lenda. Que ela se transformava num búfalo pra cuidar dos filhos.

/.../

Depois vem Xangô. Xangô pra mim é o dono do equilíbrio. É ele que mantém todo nosso equilíbrio. Não devemos ser nunca nem totalmente bom nem totalmente mal.

/.../ Por que tem de existir o equilíbrio senão o axé morre. É como a natureza, tudo tem um equilíbrio. Ele não é só o dono da justiça, é o dono do equilíbrio.”

‘Que história a senhora sabe de Xangô de Camucá, que é uma característica do seu lado?’

“Sei. Tem coisas que eu não posso te falar. Aonde vai o fundamento não posso te falar. Tudo que eu te falar vai ser muito superficial, e fundamento não pode ser retirado do quarto de santo. Por que isso vai ser escrito, acredito eu, e não posso falar.”

/.../

“O que que eu venho a te contar de Xangô, que ele era rei de Oió, né:::. Xangô mesmo é a quinta, não, Aganju é a quinta dinastia, é Oranian, acho que ele vem a ser a segunda ou terceira dinastia. É que a gente tem como nome, mas tem Cabecile, isso tudo foi rei de Oió. Acho que é a quinta dinastia, é alguma coisa assim. Não, segunda, depois Cabecile, depois não me lembro qual, depois Aganjú. Então ele seria filho de Orania”

/.../

‘Tudo isso a senhora aprendeu com quem?’

“Ah::: fui aprendendo... (15) Com os antigos, sempre fui muito curiosa. Entendeu? Alguém me falando. Eu sempre fui procurando informação, aqui e ali. Informação com minha mãe, com pessoas antigas, Mãe Negrinha de Oiá. Hã:::, Pai D. de Bará, Hã:::,Pai Ivo de Ogum, pessoas que eu fui conhecendo na minha longa estrada que tenho e fui aprendendo. Pai Chiquinho de Oxalá, que é meu padrinho. Pai Hilton de Oxum, o próprio pai L. de Ogum. E muita coisa com minha mãe. E muita coisa com minha mãe. Tive uma época afastada da minha mãe, quando ela foi embora de Porto Alegre, aí tive quinze anos junto com Carlos

Antônio de Xangô, o Ojuobá. Aprendi muito com ele também. Foram pessoas que me passaram muita coisa, e ali tu vai tirando tuas próprias conclusões com a nação. E nós somos criados numa sociedade e numa cultura totalmente católica. Nós nascemos e somos criados dentro desta cultura. Então nós não podemos ignorar. Mas isso vai contra tudo aquilo que a gente aprendeu as vezes. Eu sou cem por cento sincrética. Tanto que meu quarto de santo tem imagens da Igreja Católica. E aí de quem me diga que minha mãe não é Nossa Senhora Aparecida.”

((risos))

/.../

‘E o que a senhora tem pra nos dizer de Odé?’

“É o nosso grande CAÇADOR! Nosso grande menino caçador. Ele que nos trás a nossa alimentação. Ele que nos mantém nossa mesa farta. Ele que traz, ele é responsável por trazer para nosso meio de vida, nossa subsistência de vida. Então Odé é isso. É fartura. Uma lenda que é dúbia, é sobre Otim na vida de Odé. Existem várias e várias lendas. Há uma das lendas que diz que a Otim seria uma imaginação de Odé, por que Odé ficava sozinho na mata. Então ele criou na imaginação dele uma imagem feminina, como se fosse uma companheira dele. Já tem gente que Otim existiu. Mas pra mim significa a grande alimentação. E eu ouvi de um nigeriano que Ogum, quando ele vai pra mata caçar, Odé seria a transformação de Ogum na mata, por que Ogum também é um grande caçador. Que Odé seria a transformação de Ogum na mata quando ele vai caçar. Mas as vezes eu prefiro acreditar, por que eles vivem esta história. Pra nós as coisas chegaram aqui bem diferente... Diversas tribos, naquela época nem existia divisão geográfica na África. Então, diversas tribos, até nos porões houve uma grande miscigenação aqui. Então houve uma mistura de cultos, de maneiras de pensar, e aqui se criou uma nova religião, um novo conceito de religião. Até se tu for ver o nigeriano, eles não dão tanta bola pra o orixá, eles não dão aquela ênfase pro orixá. Eles não dão a importância que nós damos. Aquele sentimento pelo orixá é nosso, do povo ocidental, é coisa do povo ocidental, e não do povo africano.

/.../ E depois de Odé vamos pra Ossanha, meu pai. (14) Ossanha dono das folhas. /.../ EU sou de Demum com Ossanha. É o verdadeiro ajuntó da religião, Demum com Ossanha. Ossanha, dono das folhas, dono da saúde. Não dá pra dizer o dono, mas um médico, por ele ser o dono das folhas ele era um curandeiro, né? Fazia as grandes curas, por que ele detinha o conhecimento das folhas. É o meu amado pai, entendeu? Então eu tenho ele como um grande médico. Ele cuida das nossas doenças físicas e das nossas doenças espirituais. E tem todo um dom para nos curar das nossas doenças, por que a gente adocece espiritualmente.

Depois de Ossanha vem Obá. – ((imita uma outra voz)) Ah, que Obá é dona da navalha. Obá é dona da roda. Que legal, Obá é dona da roda e da navalha. Ok. – Mas as pessoas esquecem que Obá é um grande orixá. A Obá nos conduz ao caminho. Quem nos leva para o nosso caminho é Obá. Por ser até a dona da roda ela que nos conduz, ela nos guia. E as pessoas esquecem disso (10). Sabe? Tudo que é pejorativo parece que jogam na coitada da mãe Obá. Mas é um grande orixá, é ela que nos conduz a nossa vida.

Uma das lendas dela é quando Oxum, muito tirana, né, fez ela cortar uma das orelhas dela pra fazer um::: um belo jantar pra Xangô. É uma das representações dela, sem orelha ((ergue a mão e faz o gesto que indica o ijó de Obá escondendo a orelha)). Aí, ela foge daquilo, vira um rio, que::: ela perdeu o grande amor da vida dela. Daí as pessoas vem me dizer que ela é dona do amor impossível. Arrancaram dela um grande amor. E eu acho que ela protege as pessoas. Quando as pessoas tem dificuldade de ter alguém. Faz um axé pra ela que ela te ajuda. Ah, que ela “((imita uma outra voz)) é dona do amor impossível”. Ela não é só dona do corte. Eu não gosto de ouvir isso. Pensa pro outro lado, ela tem qualidades maravilhosas. Pra mim ela é condutora de caminho.

/.../

((Troco algumas informações e lendas sobre Obá com mãe T..))

“Agora, saindo fora de Obá, temos Xapanã. Tu és da Olobá com Xapanã?”

‘Sim’

“Dono da morte, mas da vida. Dono da doença, mas da cura. É outro, que as pessoas jogam tudo que não presta pro pobre pai – ((imita voz)) Ah, por que Xapanã é dono da morte. Ah, por que Xapanã é dono da doença – CALMA! Gente, calma. Xapanã é o dono da doença mas ele traz a cura. Aquelas cabaças que ele tem, ele traz a cura. Ele nos conduz a morte, mas ele traz a vida. Xapanã é como se fosse o infinito. É como se fosse o oito deitado. Entrou na morte ele já traz a vida. Pra mim não tem! OLHA, às vezes uma pessoa está mal, está à beira da morte, tu faz um axé pra Xapanã e levanta ela. Aí tu vai dizer ele é dono da morte. Tu vai dizer que ele é difícil de lidar, é!”

‘O que é um orixá difícil de lidar?’

“Xapanã é um orixá mais rudimentar. Ele não é de muito carinho. Tanto que ele é o deus da ira, né. Xapanã dizimou um reino inteiro que não quis render homenagem pra ele. Eu acho ele rudimentar por isso. Não é um orixá que tu trata ele com carinho. Ele já é um orixá de segredo. Até as próprias palhas dele mantém ele em segredo. Ele não é uma Oxum, uma Iemanjá ou um Oxalá. Filho de Xapanã, se não souber lidar com ele ele, sofre muito. Ele cobra muito. Passos firmes, corretos. Ele cobra muito. Mas é um grande orixá. Dou todos os

méritos de cura pra ele. Pra mim ele é um curandeiro. Muito mais que Ossanha. Pra mim o Ossanha é um médico que faz o remédio, mas Xapanã é que ministra a cura. Eu acho que se tu não colocar Xapanã, não acontece. Vejo Xapanã dessa forma.

E toda a casa que se preze tem Xapanã em honrarias. Seja o lado que for, tenha ele em sua porta para evitar doença.

Xapanã, REI do Jeje. Trilogia do Jeje: Xapanã, Xangô e Iemanjá.

/.../

Depois de Xapanã vem mamãe, né? Maravilhosa. Linda. FANTÁSTICA. A bela Oxum, né? Dona do ouro. Que eu discordo um pouco dessa coisa de dizer que era a dona do ouro, que naquela época na África não existia o ouro, existia era o cobre. Né:::?

Então eu diria que a nossa mãe é a dona do cobre, e não do ouro. Então se tu disser que ela é dona dos diamantes eu concordo, por que o solo africano era rico em cobre e diamante ((risos)). Mas aqui no Brasil, mãe Oxum dona do ouro, dona das crianças, dona da beleza, e assim Oxum vai. Eles dão tudo de mais lindo pra nossa mamãe, né? Mas, a água revolta tem seus grandes mistérios. Eu sempre costumo dizer que o mel fervendo ele é o pior que o dendê. Se tu atirar o mel fervendo ele vai resvalar, mas o mel ele gruda. Por isso eu sempre digo, não levem assim o povo do mel. É um povo que tem toda aquela candura, aquela coisa do mel, maravilhosa, mas acho que são os mais danados. Acho que são de judiar de filho, bater em filho. Filho não andou direito leva sim. São santos que cobram, e muito.”

‘E o que a senhora tem pra me dizer de Oxum?’

“De Demum?”

‘Também.’

“((risos)) As lendas que contam que Demum era filha de um rei, né. Então Demum não foi rainha por que casou-se com um rei. Ela foi sucessora de um trono. A Demum na realidade é de quarta-feira, ela é guerreira. E tem a cobra nos pés, por que ela é traiçoeira. Hã::: Casou-se com Ossanha foi rei por que foi casada com Oxum. Que daí entra a lenda de Ossanha, do caçador, né, que matou o pássaro, lá, com uma flechada.

/.../

A filha do rei adoeceu, e ninguém curava, e foram caçadores sobre o reino. E todo o reino começou a adoecer por causa dela. E era um pássaro enorme, né. E daí o rei deu a mão da filha para quem conseguisse dizimar aquele pássaro. E Ossanha matou. O caçador de uma flecha só (faz gesto de lançamento de flecha). Né? Tanto que a imagem de Ossanha é que ele carrega um pássaro nas mãos ((ergue as mãos e mostra a posição, depois mostra a imagem

próxima)). Então ele casou-se com a filha do rei, então ele não foi rei por sucessão. Ele casou-se com a rainha.

(20) ((grande suspiro)) Oxum doce e amarga. Por que o doce ele amarga, ele azeda, e Oxum, quando fica brava, sai de perto.

Oxum Olobá! Também dona dos eguns junto com Xapanã. Então as pessoas ficam loucas quando a gente diz isso. Por que ninguém admite isso. Mas isso existe. Ela também conduz os eguns. Xapanã não conduziria sozinho. A Iansã cuida da porta, Xapanã e Olobá, o buraco, Camucá, a carne. Então entra aí até um outro lado. Olobá, cemitério. Docô, crianças. Hã:::, Pandá, beleza, tanto que ela é dona do espelho. Iecári, limpeza, ela limpa, ela que faz toda uma limpeza. Tanto que, antigamente nos batuques, no – ((imita a reza e a dança ritual)) Xalumba, Xalumbeja. Hoje tu não vê mais, mas se colocava bacias de ágata, com água, no chão. E a Oxum botava a água e o perfume e lavavam a roupa na bacia. Era muito lindo de se ver.

/.../ Hoje as pessoas não fazem mais. Se fossem fazer tudo que se fazia, um ritual terminava às dez da manhã. A aforiba não se vê mais. A lavação de roupa não se vê mais. O Xangô dançando com os aguidares de fogo no salão não se vê mais. Eu não peguei, mas eu sei, que antes se vestia os orixás que nem no candomblé, isso não se vê mais.”

/.../

‘O que a senhora tem para falar de Iemanjá’

“Iemanjá é a mãe das mães, né:::? Dizem que ela é a mãe de todos os orixás. É a dona do pensamento:::. Ela coordena todo o nosso pensamento (15) Quando precisamos de bons pensamentos, pedimos à ela, quando estamos perturbados. Também, quando a água do mar está revoltada, é muito má. Vão dizer que ela tá malhando todo o povo do mel, né. É que o povo do mel são os pais da misericórdia. É que se tu pedir misericórdia do povo do mel e estiver errado tu vai levar (15). Eu acho mais fácil tu pedir misericórdia de um orixá de frente que pra um orixá do mel. Às vezes chamam eles de os pais velhos, os cabeças grandes. Já ouviu assim?

/.../

Antigamente filho de Oxum, Iemanjá e Oxalá iam bater cabeça tu te ajoelhava. Tinha uma reverência muito bonita pra esse povo. Por que tu sabe que todo o ancião ele não tem muita piedade. Por que os anciões eles já viram tudo, eles já sabem tudo, e eu acho que os anciões, eles não tem muita piedade de nós, NÃO. Se nós estamos errados, nós somos muito bem cobrados depois. E lenda de Iemanjá... Deixa eu me lembrar, eu não sou muito de lenda. CALA A BOCA! ((bate na boca e ri)).

Eu sei que Iemanjá, contam que ela fugiu de um estupro, e quando ela caiu, os seios dela se bateram e viraram o mar. Não gosto muito dessa lenda.

Sobre o alujá, que também existe uma grande controvérsia sobre Iemanjá dançava ou não o alujá. Quando Xangô descobriu que Oxalá estava preso em seus calabouços, que era pai dele, junto com Iemanjá, e ele fez a festa, então dançaram o alujá, e Oxalá não dança, por ser pai de Xangô, e que Iemanjá dança, por ser seu filho.

/.../

Orumilá pra mim não é um Oxalá. Ele é o dono da visão. Oxalá é o dono da paz e da clareza, mas Orumilá é o dono da visão (15). Iansã é a grande menina dos olhos de Oxalá. Acho que existe um segredo muito grande entre Orumilá e Iansã. Até tem uma lenda, minha filha, conta ela... A Iansã...”

((Para falar de Oxalá de Orumilaia, Mãe T. dá a palavra para sua filha, que se tornou, sem planejarmos, uma de nossas entrevistadas, contando um odu inédito em nossa trajetória de pesquisa bibliográfica ou de campo.))

Entrevista Mãe G. de Oiá Timboá**04 de agosto de 2015**

“Iansã carregava os olhos de Oxalá Orumilaia como castigo. Que Oxalá::: dava para ela as missões para Iansã para testar até onde iria a (10) fidelidade dela. E como diziam que ela era tirana, tinhosa e muito curiosa.”

((O tom de voz é prontamente reconhecível como de uma narrativa, expressando a tentativa da entrevistada de incorporar o papel de contadora de histórias, assumindo uma voz triste e uma postura resignada))

“En:::tão Oxalá castigou OIÁ a carregar os olhos DELE nos ombros dela (mostra as mãos postas com as palmas para cima, como que a segurar os olhos, pousando-as em seus ombros)) que seriam a visão do mundo ((gesto de abrir mãos e braços, mostrando a amplitude)). Ela veio como castigo. Por mais que ele desse a missão pra ela de roubar um pouco do amalá de Xangô, das folhas de Ossanha e dos mistérios de Xapanã, e ele foi testando ela para ver até onde iria a curiosidade dela, entre o bem e o mal.”

((a voz se cala, em momento de expectativa))

Então ele ia testando ela, e castigou ela a carregar a visão do mundo nos ombros. Esta lenda é muito antiga, a mãe conta e a gente sempre ouve.”

((risos de Mãe T.))

((levantou os ombros mostrando com as mãos o local onde os olhos deveriam ser fixados)).

Entrevista com Mãe C. de Oxum

08 de agosto de 2015

“Só vou te contar três histórias. É atualíssimo. Só vou contar coisas muito atuais.

((Com uma noção muito clara de performance e domínio de público, a entrevistada se posiciona para contar suas histórias.))

“Então primeiro:::. Oiá foi reaprender a fazer o acarajé. Tendo ela vindo para uma terra::: distante da sua, né:::? Estava distante de Iemanjá:::, distante de Ogu:::m, distante de Oxu:::m, distante de Xangô:::. Nesse reaprendizado, novamente ela visita o mercado. E ela estava vestida com saias curtas ((faz gesto que leva a todos a imaginar a roupa de Oiá)), cabelos crespos, um grande enfeite em sua cabeça ((mostra o enfeite em sua própria cabeça)) (15). A bolsa com cartões de crédito (15), por que nesse mercado só se comprava com cartões de crédito ((as mãos representam os cartões)). Oiá chega aos comerciantes e pergunta qual a cotação para o camarão mais barata, já que ela iria comprar mais de um quilo (15). Os comerciantes, ao ver que Oiá tinha vários cartões de crédito, entenderam que ela ((gesto mostrando os imaginários cartões)) (10) poderosamente poderia manusear os cartões na máquina de cada um deles. E eles enlouquecidamente gritaram o nome de quem carregava Oiá em seu eledá – F., F., AQUI F.! F., F., AQUI F.! Aqui é mais barato. Compra teu camarão AQUI F.! – E a F., ao fazer um um grande giro ((representa um giro com os braços abertos)), movimentando todo o axé do mercado para que os comerciantes também pudessem ter o axé do dinheiro e do movimento, comprou o seu acarajé na banca noventa e sete, do Mercado Público de Porto Alegre.”

Este é o primeiro!”

Entra a participação de F., irmã da religiosa, na *contação*:

‘Ah, não esquece que disseram pra mim. Na finalização do aprontamento, eu vou te trazer os mais lindos camarões que tu já viu, tá aqui o meu cartão!’

Yiá C. retoma a palavra de maneira majestosa.

“Oxum, já lá por seus cinquenta anos, se entendendo madura para suportar provocações, frequenta um curso se atualização. Ela vai atualizar os seus conhecimentos. Os conhecimentos que ela recebeu de Orumilá, que ela recebeu de Xapanã, que ela recebeu de Xangô, que ela recebeu das iábas, ela vai ATUALIZAR-SE (12). Ela entra no curso. Logo conhecendo um filho de Ogum. Logo no início se empatizaram. Empatizaram-se. Tornaram-se amigos. E por um motivo que Oxum desconhece, do dia para a noite, ele começou a provocá-la (20), querendo::: intimidá-la ((olhos marejados)). Com expressões machistas,

sexistas, e por muitas vezes machistas, e racistas. Oxum ofendeu-se (20). E como ela já era a Yjá Lodê deste curso, desta atualização, ela resolveu enfrentá-lo, num dia em que ele ousou dizer que a casa dela fecharia. Já que ela estava no curso para se atualizar (30). Com a energia dela ela o enfrentou. Mostrou toda a sua (15) forma de defender o que era seu. O seu saber. O seu lugar, naquele grupo, e a sua sociedade. Vinte e quatro dias depois, Ogum desfaleceu-se e encontrou-se com Olorum, deixando o espaço para que fosse ocupado de forma mais branda, e que Oxum pudesse continuar a sua qualificação. Oxum VENCE Ogum. É isso.”

‘Eu queria que você me contasse alguma coisa sobre Bará.’

“Não. Bará, todo mundo já sabe. Vou te contar sobre Borumu. Conhece Borumu? Euá era filha de Obatalá. E ela vivia sozinha. Obatalá já estava preocupado. Já passava dos 16 anos e todo o rapaz que entrava na aldeia não a encantava. Certo dia, adentrou o pórtico da aldeia, um rapaz chamado Borumu. Euá, ao vê-lo, ficou encantada ((sorriso e gesto com as mãos)). Muito encantada! Mas ninguém percebeu os furores de Euá para com Borumu. E os dois começaram a conversar na aldeia, a comer juntos, a fazerem caminhadas. Um dia, Borumu saiu, com sua bagagem de viagem. Euá, em seguida sumiu (15). E Obatalá, preocupado, mandou procurá-la. Procuraram na aldeia, e começaram a mandar sinais para as demais aldeias. Se haviam visto Euá. Se tinham percebido a presença de Euá. Nenhuma aldeia respondeu positivamente. Euá definitivamente tinha sumido. Numa aldeia bem distante Borumu ficou sabendo que Euá tinha sumido (15). Resolveu retornar à aldeia de Obatalá. Chegando lá, dirigiu-se diretamente para o mar. E lá encontrou Euá. Desfalecida. E uma criança nos braços. Rapidamente, Borumu pegou e deu água para Euá. E assim, logo em seguida ela pode voltar a si e amamentar a criança. Só que, como Obatalá havia chamado Euá e havia colocado todos os guerreiros de todos os reinos atrás dela, Borumu avisou que ela deveria apresentar-se imediatamente a Obatalá. Como Euá poderia apresentar-se na frente de Obatalá com uma criança nos braços, já que ela havia saído de casa sem criança nenhuma. Os dois pensaram numa solução e resolveram deixar a criança ali mesmo no mato. Fizeram uma espécie de bercinho em volta com capim e Euá, muito bem colocada, apresentou-se na frente de Obatalá. Obatalá recebeu a filha de braços abertos, agradeceu a Borumu por a ter encontrado e os dois foram dormir. Mas a mãe Iemanjá, ao ouvir de muito longe o choro daquela criança veio ao seu encontro. Chegou no mato e apavorou-se de ver aquela criança rodeada de capim. Pegou aquela criança, tomou em seus braços, nas suas tetas ela novamente mamou, e ela decretou que jamais Euá e Borumu veriam aquela criança novamente. E Iemanjá, que mora no mar, estava lá, lá no mato, lá na aldeia de Obatalá. E Iemanjá volta pra casa com a criança. No outro dia de manhã, mãe e pai vão procurar a criança, chegam no mato

e... ((faz suspense)) (20) não a encontram. E::: num ato de desespero Euá começa a chorar copiosamente. Borumu tenta acalmá-la, mas ela diz – Não, nós teremos de nos apresentar na frente de Obatalá– os dois foram (10), chegaram na frente do grande pai e revelaram a verdade, que Euá havia ficado grávida e dado a luz a um filho de Borumu (30). Obatalá olhou pros dois e disse – Agora, diante de tamanha heresia e atrocidade, digam pra mim qual o castigo que vocês terão? Decidam o castigo de vocês! – Euá decide morar no cemitério, e no mesmo instante Borumu vira um esqueleto de ossos. Euá jurou nunca mais sair do cemitério. E hoje, quando um corpo chega ao cemitério, é recebido por Euá, que fica a cuidar das terras do cemitério. Euá entrega para Iansã, a Yιά Mesan, que separa o espírito da carne. Iansã entrega para Xapanã. Xapanã entrega para Ocô fazê-lo retornar para a grande mãe Nanã, a grande mãe terra, e Borumu espera os ossos.

((todas as filhas da casa cantam juntas))

‘Euá, Euá, Borumu ajô, Euá, Euá.

Maiá, maiá, messé.

Euá, Euá, Borumu ajô, Euá, Euá’

((a irmã de Yιά C.toma o turno))

‘E ela nunca vai encontrar o filho dela por que ele não vai pra lá tão cedo, e quando ele for ela não vai reconhecer por que ele vai ser enterrado na água e não na terra.

((Yιά C.completa))

Borumu até hoje vive ao lado de Xapanã e é chamado de Ieroí.

((todas as filhas da casa cantam juntas))

‘Sapatá mati borum Ieroí,

É Borumu Ieroí,

Ié Naná, Yιά Bomi,

Nicé, Nicé aê, Sapatá Nicé Aiê, Sapatá Nicé Aiê’

((Yιά C.toma o turno))

“Te cantei uma reza de candomblé e te cantei uma indicação de reza de Batuque.

((suspira))

Tá bom?”

‘Não quer me contar mais uma?’

“Não dá ((risos)), agora é segredo. Te contei três. Nem é segredo, é o suficiente”.

Entrevista com Mãe O. de Oxalá

13 de agosto de 2015

“O Bará é o que é o dono dos caminhos, que abre, também ele comanda a sexualidade do homem, né? /.../ Sem ele não se faz nada.

O pai Ogum, dono do trabalho, da cidade de Irê, ele é o dono da tecnologia, da ferramenta.

E o Bará tem os da rua e os de casa. Por que nós temos os guardiões da casa. Quando eu me criei não tinha. Era tudo escondido. Aí que veio a Constituição de 1988 e liberou. Na casa da minha mãe até tinha Lodê, mas era escondido. Tinha um caramanchão, tu entrava por aqui ((mostra com gestos como era o caramanchão)). E muito do que existe no nosso culto tem sido em função da perseguição, e é até hoje.

/.../

Xapanã é dono das doenças, doenças de pele, né. Da pipoca também, com a Iansã

Pai Ossanha é o nosso médico no espaço, é o dono das ervas, é o dono do mato. Diversos orixás pega no mato, mas o dono das plantas é ele, das plantas e das ervas ::: Se dá um opeté de batata em forma de bota pra ele, por que da perna que ele perdeu.

Odé é o dono do coração, e gosta de porco. A mãe Otim, que são irmãos, cuida do pulmão. Eles são caçadores.

Pai Xangô dono da justiça. Um. O outro é que pesa.

E também tem Ibejes, que são os gêmeos.

Aí a mãe Iansã, dona dos ventos, do raio, da tempestade, e também do teto, senhora da pipoca. (10)

Mãe Obá. A ela é muito respeito na nação de Oió. Numa reza de Obá. Só entra pronto. E ela é guerreira. Ela perdeu uma orelha na batalha e ela protege os ouvidos. E contam lendas horríveis disso. Eu acho horrível.

A mãe Otim eu já falei.:::

A mãe Oxum, que é a dona do ouro, dona do amor, do ventre. Tem uma que cuida dos dentes, do ventre, uma cuida dos filhos.

E tem a mãe Iemanjá, dona do pensamento. O nome dela é Iê Manjá, que é dona dos peixes, né. E é dona do mar. Ela é uma mãe muito boa, muito milagrosa, mas temos de tomar muito cuidado com ela por que ela derruba um mar em cima da gente se a gente não fizer certo.

((risos))

E pai Oxalá é o dono da paz, da clareza, é o pai que acolhe todos.

E Orumilá é o dono dos búzios, é ele que cuida dos olhos.

Te falei um pouco de todas.”

Entrevista com Pai Z. de Odé

21 de setembro de 2015

“Eu desde 1976, ou 1977. Até então eu era apenas seguro na religião, por Xangô e Oxum Ibeje, por que minha mãe de criação não queria::: me envolver na religião pra não ter compromisso. Mas daí eu tinha uns treze anos e eu fui trabalhar na RBS e tive um acidente muito grave, muito feio, fiquei em coma. E a minha tia que saiu que estava aqui, agora a pouco. Ela fez uma promessa pra religião que se eu me salvasse, eu:::... saísse do coma, ela me daria minha obrigação, com Mãe Olga de Xapanã, de Oió, Oió puro, que foi minha primeira mãe de santo. Então eu iniciei (8) na Olguinha de Xapanã, da bacia da Matildezinha de Ogum Avagã:::, mãe carnal da Neneca de Xangô, que é viva, tem noventa anos. Eu fiquei setenta e sete, setenta e oito, e daí eu vim a me desintender. Eu ia ser de Oió Puro, da Mãe Lurdes de Odé Lindé.

/.../

Só que daí deu errado, eu estava num::: batuque do que seria meu avô, lá pelas tantas recebeu a Oxum, e em axeiro ela me disse – eu vou lhe roubar – eu ia convidar ela::: pra ser minha madrinha.

/.../

Então a mãe Jane já me conhecia nenê (10), e tal, e então eu fui a ser filho da Mãe Jane de Oxum desde 1980. Eu desde pequeno, sete, oito anos, sempre fui muito curioso em aprender, em conhecer, em saber o por::: que dos por:::quês. Peguei muito amor. Já ta no sangue isso, sabe? E no meu tempo criança não podia fazer isso. No máximo podíamos entrar em mesa de Ibeje, e eu não podia entrar em mesa de Ibeje por que eu não era batizado na Igreja Católica. Eu tinha dez ou doze anos e saía chorando dos Batuques da finada Olga. Então até eu ter idade pra usar uma guia no pescoço, eu sempre fui muito encantado com os axés, com os orixás no mundo.”

‘Me conte o que o senhor sabe sobre as lendas dos orixás.’

“Vou começar com Bará. Nos dias de hoje está muito difícil falar de orixá::: por quê::: cada um sabe uma lenda, cada um sabe uma história, ou melhor, cada um INVENTA uma história. Eu aprendi uma história X, e daí entra um pai de santo e diz que aquela história era muito maior do que contei.

Eu entrei pro Batuque, (10) eu aprendi assim. Bará, primeiro orixá. Sem ele não se começa nada. Aí então eu aprendi assim, que cabeça grande, Oxum, Iemanjá e Oxalá, são mais que um orixá, como Xangô::: de Ibeje e como Xangô. Oxum, Iemanjá e Oxalá jamais

filhos destes três orixás dançam pra Bará. Não comem a comida dele (10), não usam vermelho, o que é uma afronta. Por que Bará é o Exú, , ele faz todo um fervo. Então Oxum, como ficou grávida do Exú, ela abortou o Bará num cruzeiro, e ele voltou à vida lá::: Eu aprendi que uma filha de Oxum não pode botar vermelho, comer uma comida de Bará. Jamais chegar uma Oxum num axé de Bará, por que é a única que governa ele.

/.../

Tipo, o pilão todo mundo tem como o pilão seja uma ferramenta de Xangô. Não, o pilão é do Oxalá. Mas são poucos sabem que eles são filhos de Oxalá.

/.../

‘O que o senhor tem pra me dizer de Ogum. O que que é Ogum?’

“Ogum::: pelo meu conhecimento é um orixá que foi muito revoltado, cabeça dura, imponente, querendo ser o dono da verdade, e que na verdade ele foi um baita de um ((faz sinal de chifres na cabeça)). Dizem os antigos que a maior parte dos axés de Ogum são formadas por palavrões /.../ tamanha é a revolta dele por ser traído por Oiá, por Iansã. Sim, a esposa dele era Iansã. Ela embebedava ele pra ficar com o Xangô. O Xangô era o esposo de Oxum. E a Oxum ficava cuidando do bêbado, que era o Ogum, a Iansã fugia com o Xangô. E então a Iansã tirava a menina dos olhos do Oxalá, e quem carregava ele era a Iemanjá, por isso esses ajuntós.”

‘E por que ela tirava a visão do Oxalá?’

“Para ele não ver a putaria. Por que ele era o pai de todos. Por que ela era tirana. Oxum é a mãe parideira, ela botou todos os filhos do mundo. Mas quem criou foi a::: Iemanjá, que amamentava ele, mas por sua vez, pegava os filhos ((faz sinal representando a relação sexual)). O único filho LEGÍTIMO que ela tem foi Odé. Que fugiu pras matas, viver com Ossanha, por que não queria aceitar a proposta de Iemanjá. Ele vai pra mata fugido de Iemanjá por que Iemanjá criava os filhos de Oxum e fazia o que não devia. E o Odé era o único filho legítimo de Iemanjá, tanto que quando ele foi embora pras matas, Ossanha tirou ele pra companheiro. E Iemanjá com muito lamento, pediu pro Ogum buscar o Odé. Daí o Odé, enfeitado, não reconheceu o Ogum e matou o Ogum com uma flechada. Aí o Bará, o Exú que era o tinhoso, sabe, era o terrível, o que ele fez? Bará e Ogum levou o Ogum ao Ossanha, Ossanha curou o Ogum e levaram ele pra morada, pro reino de Iemanjá. Aí o Oxalá perguntou pro Odé – eu::: eu lhe aceito de volta – era alguma coisa errada que ele tinha feito com o Oxalá. Disse pra ele voltar a viver com a mãe dele. E ele disse que não e voltou pras matas pra voltar pro Ossanha. E tem uma outra lenda que o grande amor do Odé era o Aganju. E ele pediu pra Oxum que desse o amor pra Aganjú. E foi aí que ela mandou ele se olhar nas

águas límpidas de Oxum, ele viu o reflexo dele e foi aí que se criou a Otim. Que Otim é um feitiço de Odé, é um orixá que nunca poderá vir ao mundo. Que ela sempre come com o Odé, mas nunca se dá cabeça pra ela. Conta a lenda que ela era muito gorda e era o orixá que tinha mais tetas, na criação de Odé. E o Odé caçava e ela comia, os órgãos ela dava pro Odé e o resto ela comia. Isso é uma lenda. Tanto essa história de Iemanjá com Odé se dá pra Iemanjá com Odé.”

/.../

‘E Iansã?’

“Iansã é um orixá, que, por sua vez. Existem várias lendas, várias histórias. Eu sei que ela é o orixá do amor, da aliança. Foi um orixá meio rebelde. Que após trair o Ogum com o Odé ela se transformava em um búfalo. E ele escondeu a pele de búfalo, ninguém sabia quem era aquele búfalo, no meio das taquareiras. Era Iansã. Ela era um orixá meio que revoltada por que ela teve nove filhos, cada um tinha um defeito. Por isso que ela era a mãe dos eguns. Ela teve um sem perna, um sem braço, um sem língua. E por isso ela era mãe de Iansã. E transformada em búfalo ela sabia manipular os dois, Ogum e Xangô. Mas Xangô era muito bravo, por isso ele transformou ela em pedra. E também sei que Iansã, quando Odé morreu, vestiu o Odé, e colocou ele no buraco. Por isso Odé responde no buraco com Iansã. E Iansã teve vários casamentos. Conta a lenda que ela ficou viúva muito cedo. Casou várias vezes. Ela casou com Ogum, com Xapanã, com Xangô. Que mais que eu poderia te chamar de Iansã, ela seria a legítima esposa de Xangô, ele é o raio e ela é a tempestade.”

‘E o que o senhor tem pra me dizer de Xangô’

“Ele é muito bravo, muito bravo. Ele é muito delicado. Tem que ter jeito de lidar com Xangô por que a mínima coisa ele esclarece, ele é o dono da verdade, da justiça. Ele não admite INJUSTIÇA. É::: um orixá muito vaidoso. EU conheço imagem de Xangô que ele é uma moça, né, ele tem anéis até nos dedos dos pés, de ouro. Ele era muito vaidoso e por quê? Por que Oxum comprava o amor dele com o ouro. Ele é o rei de nossa nação de Oió, assim como o Camucá é o rei da Cabinda.”

/.../

‘O senhor falou que Ossanha era o capeta dos orixás, por quê?’

“O Ossanha é o mais tirano. O que ele faz com uma perna muito santo não faz com as duas. Ele é tirano. Ele é o rei do feitiço. Ele é o orixá da cura dos ossos. Xapanã é o orixá da cura da carne, da ferida. Ele é o doutor. O senhor da cura. E ele era por sua vez um tirano. Ele era um saci pererê. Era um capeta. Por isso só se coloca ele com a Demum, é só quem segura ele. O próprio feitiço que ele fez pro Odé se apaixonar por ele. Ele deu uma poção mágica, um

chá pro Odé e o Odé se apaixonou por ele. Tanto que o Odé se apaixonou por ele e não voltou. Ele se encantou pelo Odé e pegou o Odé com ele.”

APÊNDICES 2 -A

MITOS RECORRENTES, DECOMPOSTOS EM MITEMAS

Oxum abandona Bará Agelú no cruzeiro		
Pai D. de Oxum		
Mitema 1 (GERADOR)	Mitema 2	Mitema 3
Abandono infantil/ressurreição/banimento	Adoção/Reconfiguração familiar	Ascendência mágica/primazia
Oxum abandona Bará Agelú, já um menino, em uma encruzilhada, por sentir-se incomodada por ele. O menino irá viver na rua.		
	Iansã encontra o menino e passa a criá-lo	
Pai Z. de Odé		
Oxum aborta Bará Agelú, em uma encruzilhada e o menino revive, magicamente. O menino passa a viver na rua.		
	?	
		O orixá só pode ser controlado pela influência da mãe que o rejeitou

Iansã trai Ogum com Xangô				
Pai L. de Ogum				
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3	Mitema 4	Mitema 5

		(GERADOR)		
Recurso mágico	Desejo/ Traição	Ardil/engano/ Embriaguez	Luta entre divindades/ disputa pelo amor	Reestabelecimento da ordem
	Iansã, esposa de Ogum, apaixonou-se por seu amigo, Xangô			
		Iansã embriaga Ogum, guerreiro invencível, para poder lutar com ele em pé de igualdade		
			Ogum e Xangô lutam por Iansã	
				Oxalá estabelece a paz entre os irmãos, terminando a contenda
Pai D. de Oxum				
Ogum possui espada que divide em nove partes. Iansã ganha de Ogum espada que divide em sete partes.				

	Iansã, esposa de Ogum, apaixonou-se por seu amigo Xangô			
		Iansã embriaga Ogum, guerreiro invencível, para poder lutar com ele em pé de igualdade		
				Iansã divide Ogum em sete partes. Ogum divide Iansã em nove partes
Pai Z. de Odé				
	Iansã, esposa de Ogum, apaixonou-se por seu amigo, Xangô			
		Iansã embriaga Ogum para poder consumir sua traição e manter Oxum ocupada.		
			Iansã rouba os olhos de Oxalá para que ele não descubra sua traição	
?	?	?	?	?

Obá é enganada por Oxum e corta sua orelha				
Babá N.				
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3	Mitema 4	Mitema 5
Desejo	Automutilação	Ardil/engano	Exílio	Transformação da divindade
Oxum é a mais desejada esposa de Xangô/ Obá deseja a atenção de Xangô				
		Oxum esconde suas orelhas e induz Obá a fazer AMALÁ		
	Obá corta sua orelha e oferece a Xangô			
			Obá é expulsa do reino após repúdio de Xangô	
Pai D. de Oxum				
Oxum é a mais desejada esposa de Xangô/Obá deseja a atenção de Xangô				
		Oxum esconde		

		suas orelhas e induz Obá a fazer SOPA		
	Obá corta sua orelha e oferece a Xangô			
?	?	?	?	
Mãe T.de Oxum				
Oxum é a mais desejada esposa de Xangô/Obá deseja a atenção de Xangô				
		Oxum esconde suas orelhas e induz Obá a fazer SOPA		
	Obá corta sua orelha e oferece a Xangô			
			Obá é expulsa do reino após repúdio de Xangô	
				Obá se transforma em um rio

Odé abandona Iemanjá e vai viver nas matas com Ossanha

Pai D. de Oxum

Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3	Mitema 4	Mitema 5	Mitema 6
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------

		(GERA- DOR)			
Incesto	Desejo	Presença de Recurso mágico	Luta entre divindades/ disputa pelo amor	Reestabelecimento da ordem	Banimento
	Ossanha se apaixona pelo caçador Odé				
		Odé é enfeitado por Ossanha e passa a viver com ele			
		Iemanjá cria poção mágica para libertar o filho do jugo de Ossanha			
				Odé cria Otim, amiga imaginária e abandona Ossanha	
Mãe T.de Oxum					
				Odé cria Otim, amiga imaginária	
Pai Z. de Odé					
					Odé é banido

					por Oxalá por crime cometido
Odé foge da tentativa de incesto de sua mãe					
	Ossanha se apaixona pelo caçador Odé				
		Odé é enfeitado por Ossanha e passa a viver com ele			

APÊNDICES 2 -B

MITOS NÃO-RECORRENTES, DECOMPOSTOS EM MITEMAS

Bará rouba os búzios de Oxalá e entrega a Oxum		
Mãe T.de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2(GERADOR)	Mitema 3
Ardil/engano	Busca pelo conhecimento	Ascendência mágica/primazia/busca pelo conhecimento
Bará rouba os búzios (oráculo, conhecimento) de Oxalá		
	Bará entrega os búzios (oráculo, conhecimento) à Oxum	
		Oxum passa a presidir os búzios juntamente com Oxalá
		Bará passa a presidir os búzios juntamente com Oxalá
		Bará passa a receber saudações antes de qualquer orixá, tornando- se o primeiro do panteão

Ogum Avagã se embriaga e é expulso, passando a viver na rua, com Bará Lodê		
Pai D. de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3
Embriaguez	Luta entre divindades	Banimento
Ogum se embriaga em uma		

festa		
	Xangô luta com Ogum para que ele se retire da festa	
		Bará evita o conflito e passa a viver com Ogum nas encruzilhadas

Ogum dizima o povo de Irê Ifé	
Pai L. de Ogum	
Mitema 1	Mitema 2(GERADOR)
Ira do governante	Destruição do povo de uma cidade
Ogum chega de uma batalha e se enfurece ao ver o povo em silêncio, desconhecendo um tabu que assim determinava	
	O rei decapita todos seus súditos, em fúria
?	?

Ogum se transforma em Odé nas matas	
Mãe T.de Oxum	
Mitema 1 (GERADOR)	
Transformação	
?	
Ogum se transforma em Odé ao entrar no mato	
?	

Iansã cuida do funeral de Odé	
Pai Z. de Odé	
Mitema 1 (GERADOR)	Mitema 2
Missão	Primazia
Com a morte de Odé, Iansã cuida de seu	

corpo, vestindo-o e preparando sua cova	
	Iansã passa a ser responsável pelo culto aos mortos.

Iansã deixa Odé e transforma-se em búfalo			
Pai Z. de Odé			
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3	Mitema 4
Abandono infantil/banimento	Transformação	Ascendência mágica	Reestabelecimento da ordem
Iansã abandona ODÉ e seus nove filhos			
	Iansã transforma-se em búfalo e vai viver nas matas		
		Sob a forma de um búfalo, Iansã domina Ogum e Xangô	
			Sob a forma de um búfalo, Iansã visita seus filhos para cuidá-los

Iansã deixa Ogum e transforma-se em búfalo			
Mãe T.de Oxum			
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3 (GERADOR)	Mitema 4
Abandono infantil/banimento	Adoção/Reconfiguração familiar	Transformação	Reestabelecimento da ordem
Iansã abandona			

OGUM e seus nove filhos			
	Oxum passa a criar os filhos de Iansã		
		Iansã transforma-se em búfalo e vai viver nas matas	
			Sob a forma de um búfalo, Iansã visita seus filhos para cuidá-los

Iansã é castigada a carregar os olhos de Orumilaia em seus ombros		
Mãe G.de Iansã		
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3
Missão divina	Busca pelo conhecimento	Automutilação/Punição/dubiedade
Oxalá de Orumilaia designa a Iansã a missão de buscar os mistérios de cada orixá		
	Iansã recolhe os mistérios de cada orixá, a comida de Xangô, as folhas de Ossanha, a magia de Xapanã, etc.	
		Iansã é castigada por completar sua missão pelo próprio Oxalá Orumilaia, devendo carregar em seus ombros os olhos de Oxalá, com o poder de enxergar a visão do mundo.

Iansã oferece os Ibejes em banquete a Xangô	
Pai L. de Ogum	
Mitema 1 (GERADOR)	
Abandono infantil/ antropofagia	
?	
Iansã oferece os filhos gêmeos a Xangô para lhe aplacar a fome	
?	

Iansã sopra as folhas de Ossanha e divide seu axé		
Mãe T.de Oxum		
Mitema 1 (GERADOR)	Mitema 2	Mitema 3
Ardil/engano	Busca pelo conhecimento	Ascendência mágica/primazia
Iansã sopra sobre as folhas de Ossanha e as espalha pelo mundo, dividindo-as.		
	Cada orixá irá pegar determinadas folhas, aprendendo o conhecimento a elas ligado	
		Cada orixá passará a presidir determinadas folhas

Iansã vai reaprender a fazer acarajé			
Mãe C.			
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3	Mitema 5
Degredo/banimento	Missão/busca pelo conhecimento	Recurso mágico	Reestabelecimen- to da ordem

Iansã está longe dos outros orixás, tendo ido viver em Porto Alegre			
	Iansã deve reaprender a fazer acarajé, tendo de comprar camarão no Mercado Público de Porto Alegre		
		Iansã tem o poder do axé do dinheiro, através de seus cartões de crédito	
			Iansã consegue o melhor preço e, em paga, divide seu axé de dinheiro por todo o Mercado Público de Porto Alegre

Xangô mata seus súditos com seus raios			
Babá N. de Xangô			
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3 (GERADOR)	Mitema 4
União do céu e da terra	Recurso mágico	Ira/ destruição do povo de uma cidade	Arrependimento/transformação da divindade
Xangô, rei de Oió, vive entre o céu e a terra			

	Xangô possui uma sacola mágica onde guarda os raios, com os quais persegue seus inimigos		
		Xangô destrói seus súditos com o uso dos raios	
			Arrependido, Xangô vai para o interior da terra, abandonando o mundo

Xangô resgata Oxalá da prisão	
Mãe T.de Oxum	
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)
Engano/arrependimento	Tentativa de aplacar a ira de uma divindade
?	?
Xangô, rei de Oió, descobre que prendeu o próprio pai nos seus calabouços	
	Xangô resgata seu pai da prisão e realiza uma festa em honraria a Oxalá, tentando aplacar sua ira, onde dança o alujá.
?	?

Xangô se enfurece e transforma Iansã em pedra	
Pai Z. de Odé	
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)
Ira	Recurso mágico

?	?
Xangô se enfurece com Iansã	
	Xangô transforma Iansã em pedra
?	?

Odé busca o amor de Xangô Aganjú e cria a figura de Otim		
Pai Z. de Odé		
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3
Desejo	Recurso mágico/ardil/engano	Ascendência mágica
Odé se apaixonou por Xangô Aganjú e pede seu amor à Oxum		
	Oxum pede que ode se mire nas águas, onde Odé se apaixonou por seu reflexo e cria Otim, divindade imaginária de múltiplos seios	
		Otim passa a instigar Odé à caça, comendo a carne e lhe deixando as víceras

Obá perde a orelha na guerra	
Mãe O. de Oxalá	
Mitema 1 (GERADOR)	
Mutilação	
	?
Obá perde a orelha na guerra	
	?

Ossanha guarda o ouro de Oxum Ademum

Pai D. de Oxum	
Mitema 1 (GERADOR)	
Ardil	
?	
Ossanha guarda o ouro de Oxum Adimum em abóboras	
?	

Ossanha mata o pássaro e casa-se com Oxum Demum, a filha do rei		
Mãe T.de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)	Mitema 3
Criatura sobrenatural ameaçadora	Feito heróico	Reestabelecimento da ordem
Pássaro gigante sobrevoa reino e faz seus habitantes adoecerem		
	Ossanha mata o pássaro com uma única flechada	
		A mão da princesa, Oxum, é dada ao salvador da cidade

Ossanha recebe as folhas de Olórum	
Babá N. de Xangô	
Mitema 1	Mitema 3 (GERADOR)
Criação do mundo	Ascendência
Olórum cria o mundo	
	Olórum entrega à Ossanha o domínio das folhas

Xapanã é abandonado por Nanã e criado por Iansã		
Pai D. de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3(GERADOR)
Abandono infantil/	Adoção/Reconfiguração	Reestabelecimento

banimento	familiar	parcialda ordem/manutenção do trauma
Nanã abandona o filho Xapanã, por este ter nascido feio ou deformado		
	Iansã encontra o menino, que é atacado por caranguejos, e passa a criá-lo, escondendo suas feridas com palha	
		Em festa dos orixás, Iansã sopra sobre as palhas de Xapanã e mostra que este é um homem bonito, perfeitamente curado de suas feridas, apesar do mesmo preferir se esconder nas palhas e sair da festa

Xapanã dizima um reino que lhe nega homenagens	
Pai L. de Ogum	
Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)
Ira	Destruição do povo de uma cidade
Xapanã se enfurece por não receber homenagens do povo de um reino	
	O rei dizima sua população com doenças
?	?

Oxum compra o amor de Xangô com seu ouro
Pai Z. de Odé

Mitema 1	Mitema 2 (GERADOR)
Desejo	Ardil
Oxum se apaixona por Xangô	
	Oxum conquista com seu ouro o amor de Xangô, ornando-o dos pés à cabeça com joias

Oxum é proibida de participar da reunião dos homens e pára de fecundar a terra		
Pai D. de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3
Exclusão feminina (GERADOR)	Ascendência mágica	Reestabelecimento da ordem
Oxum é proibida de participar da reunião dos homens, e tem sua solicitação de auxílio negada por Olorum		
	Oxum pára de fecundar a terra e permitir que a chuva caia	
		Os orixás acabam por permitir sua entrada, concedendo-lhe o título de Íyá Lodê, mulher mais importante da cidade

Oxum Olobá casa-se com Xangô e Xapanã em busca do conhecimento		
Pai D. de Oxum		
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3 (GERADOR)
Exclusão feminina	Busca pelo conhecimento	Ascendência mágica
Oxum deseja os conhecimentos negados às		

mulheres		
	Oxum casa-se com Xangô para provar de seu dandê e ter acesso a Xapanã, e com Xapanã, para aprender seus mistérios	
		Oxum consegue o conhecimento da vida e da morte e torna-se “Olobá”, a esposa do rei de Ijexá

Oxum vence Ogum		
Mãe C.		
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3 (GERADOR)
Missão/busca pelo conhecimento	Recurso mágico	Reestabelecimento da ordem
Oxum, já aos cinquenta anos, vai buscar conhecimento em um curso de atualização		
	Oxum tem uma desavença com Ogum, que quer impedi-la de participar do curso	
		Oxum vence Ogum, que volta para o Orum, encontrando-se com Olorum

Borumu e Euá vão viver no cemitério			
Mãe C.			
Mitema 1	Mitema 2	Mitema 3	Mitema 4

	(GERADOR)		
Abandono infantil	Abandono infantil	Adoção/Reconfiguração familiar	Auto-banimento
Euá apaixonou-se por Borumu e engravida			
	O casal abandona o bebê no mato		
		Iemanjá encontra a criança no mato e passa a criá-la	
			Euá e Borumu, ao serem descobertos, passam a viver no cemitério, por livre escolha