

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**RELIGIÃO E ESPETÁCULO:  
Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé**

**Eufrazia Cristina Menezes Santos**

**Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, do Departamento de Antropologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutora em Antropologia.**

**Orientador: Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva**

**São Paulo  
2005**

**UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO  
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS  
DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**RELIGIÃO E ESPETÁCULO:**

**Análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé**

**Eufrázia Cristina Menezes Santos**

**São Paulo  
2005**

**Ao meu irmão Edmilson Menezes, com amor.**

## AGRADECIMENTOS

Ao professor Vagner Gonçalves da Silva, cujas observações, críticas e leituras atenciosas, realizadas durante o período de orientação permitiram-me reformular com mais precisão este trabalho.

Aos professores John Cowart Dawsey e Rita Amaral, pelas críticas e sugestões que fizeram a este trabalho por ocasião do exame de qualificação.

À professora Beatriz Góis Dantas, pela amizade e interlocução durante a minha trajetória acadêmica.

Aos membros do Núcleo de Antropologia Urbana (NAU) e do Núcleo Performance e Drama (NAPEDRA), com os quais aprendi muito durante as calorosas reuniões de estudo.

Ao querido amigo Márcio Angelim pelo carinho e apoio.

Ao amigo Eduardo de Oxalá e todos os demais babalorixás, ialorixás, filhos-de-santo que participaram desta pesquisa na condição de co-autores.

Às queridas amigas Joelina Menezes, Fátima Lima, Joanice dos Santos e Lenilda Soares.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela concessão de bolsa de estudo.

A minha mãe Esmeralda Menezes Santos, ao meu pai Walter Santos e aos meus irmãos, nenhuma palavra traduz o meu agradecimento a vocês que ocupam um lugar único em minha vida. Obrigada por tudo.

Por fim agradeço ao André pela presença constante, pelo o amor e carinho durante esses seis anos que estamos juntos.

## SUMÁRIO

<b>Índice</b>	07
<b>Índice de Figuras</b>	08
<b>Resumo</b>	10
<b>Abstract</b>	10
Introdução	12
A plasticidade dos rituais	22
A pesquisa de campo	27
<b>Capítulo 1- Candomblé e Espetáculo</b>	<b>37</b>
1.1. O ciclo da festa: o orixá vem comer e dançar	37
1.2. A festa de Oxóssi: o grande caçador de ketu	43
1.3. O espetáculo religioso e suas dimensões	51
1.3.1. Os elementos estético e lúdico dos ritos representativos.	52
O cenário ritual	59
As roupas rituais	70
1.3.2. A dimensão performática	83
A música	85
A dança ritual	91
A performance do público	100
1.4. Espetáculo e Realeza	102
1.4.1 O espetáculo do rei	102
1.4.2. Candomblé e Realeza	109
	116
<b>Capítulo 2 – Candomblé como Espetáculo da Religião</b>	
2.1. O olhar antropológico sobre a dimensão espetacular da festa.	116
2.2. O negro espetáculo.	122
2.3. Ocultar mostrando: a magia da festa.	128
2.4. Na encruzilhada do folclore e da cultura nacional.	134
2.5. Candomblé e publicização	145
<b>Capítulo 3 – Religião como Espetáculo da Cultura.</b>	
3.1. Algumas considerações sobre a dimensão espetacular das Festas de Largo da Bahia.	158
3.2. A lavagem do Bonfim.	164
3.2.1. Descrição etnográfica da festa.	168
3.2.2. O espetáculo do sincretismo.	173
3.2.3. O espetáculo das baianas.	175

3.2.4. O espetáculo do branco.	179
3.2.5. Performances culturais	181
3.3. A Festa de Iemanjá	185
3.3.1. Descrição etnográfica da festa.	187
3.3.2. A espetacularização da oferenda.	192
3.3.3. Carnavalização dos cortejos.	196
3.3.4. Quando o transe é espetáculo.	198
3.4. Candomblé e Turismo	201
<b>Conclusão</b>	220
<b>Referências Bibliográficas</b>	223

**ÍNDICE**

I. Introdução	12
II. Capítulo I	37
III. Capítulo II	116
IV. Capítulo III	158
Conclusão	220
Referências Bibliográficas	223

## LISTA DE FIGURAS

Ilustração 1. Festa de Oxóssi, início do xirê.	p.44
Ilustração 2. Ogãs Alabês.	p.45
Ilustração 3 Zé d'Obacossô e seus filhos-de-santo no xirê. 22/07/2000	p.46
Ilustração 4. Filhas-de-santo no xirê.	p.47
Ilustração 5. Primeira saída de Oxóssi.	p.48
Ilustração 6. Segunda saída de Oxóssi.	p.49
Ilustração 7. Mesa de Oxóssi.	p.50
Ilustração 8. De cima para baixo, da esquerda para direita: Axé Ilê Obá, SP; Axé Ilê Obá Odé Bamirê, Aju; Ilê Orixá Odé Keleefanguegy, Aju; Ilê Oju Moré, SP.	p.61
Ilustração 9. Arranjo de frutas. Festa de Oxóssi. Axé Ilê Odé Ofá. São Paulo.	p.62
Ilustração 10. Representação de lansã no ariaché do Axé Ilê Odé Bamirê. Aracaju.	p.65
Ilustração 91. Festa dos <i>Ibeji</i> . Terreiro Ilê Oiá Gelé Ginan. 16/10/1999. Aracaju.	p.66
Ilustração 12. Festa das labás no Axé Ilê Odé Bamirê. Aracaju.	p.71
Ilustração 13. Festa das labás. Axé Ilê Obá. São Paulo	p.71
Ilustração 104. Ogum no Axé Ilê Obá Odé Bamirê. Aracaju.	p.72
Ilustração 115. Oxaguiã no Axé Ilê Obá Odé Bamirê. Aracaju.	p.73
Ilustração 16. Nanã e Oxalufã no Axé Ilê Odé Bâmire. Aracaju.	p.74
Ilustração 17. Ossaim no Axé Ilê Odé Bamirê. Aju;Caboclo de pena, no Agbalá Obá Ti Ilê, SP;Oxum no Axé Ilê Odé Bamirê.Alu; Oxum no Axé Ilê Obá. São Paulo	p.78
Ilustração 18. Oxum no Axé Ilê Obá, SP; Oxóssi no Ilê Orixá Axé Odé Keleefanguegy, Aju; Caboclo de pena no Agbalá Obá Ti Ilê, SP; Logum-Edé, no Axé Ilê Oba Odé Bamirê, Aju.	p.79
Ilustração19. Orquestra do Ilê Orixá Odé Keleefanguegy. Festa de Oxossi. Aracaju. 23/10/1999.	p.87

Ilustração 20 Dança de Ogum com Iansã. Axé Ilê Obá. São Paulo	p.;93
Ilustração 21. Xangô dança com sua esposa Iansã. Festa de Xangô no Axé Ilê Obá Odé Bamirê. Aracaju. 17/06/2000.	p.96
Ilustração 22. Performance de Ogum no Axé Ilê Obá. Festa de Oxóssi. São Paulo 27/04/2002.	p.97
Ilustração 23. José Mendes - o rei do candomblé	p.102
Ilustração 24. Charrete responsável pela condução de Oxóssi. Festa de Boi Itá Odé. São Paulo. 14/06/2001.	p.105
Ilustração 25. Performance de Oxóssi na rua. São Paulo. 14/06/2001.	p.106
Ilustração 26. Entrada triunfal do Rei do Candomblé. São Paulo.	p.107
Ilustração 27. Performance de Ogum	p.108
Ilustração 28. Coroa de Xangô Airá. Axé Ilê Obá. São Paulo.	p.111
Ilustração 29. Baiana na Lavagem do Bonfim. Salvador. 2002	p.175
Ilustração 30. Tapete branco formado pelos Filhos de Gandhy. Salvador. 2002.	p.181
Ilustração 31. Show Folclórico do SESC. Lavagem do Bonfim. 2002.	p.182
Ilustração 32. Grupo de Percussão Mutue na Lavagem do Bonfim. 2003.	p.183
Ilustração 33. Grupo Zárabe na Lavagem do Bonfim. 2002.	p.183
Ilustração 34. Grupo Folclórico no cortejo da Lavagem do Bonfim.	p.183
Ilustração 35. Balaios com flores ofertados à Iemanjá. 2002.	p.191
Ilustração 36. Presente Principal oferecido à Iemanjá em 2002	p.192
Ilustração 37. Praia da Paciência. Festa de Iemanjá. 2002.	p.195
Ilustração 38. Cortejo do Altamir da Praia do Forte. Festa de Iemanjá .2001	p.197
Ilustração 39. Cortejo dos Filhos de Gandhy. Salvador. 2003.	p.197
Ilustração 40. Cortejo do Grupo de Folgedos Populares 2 de Fé . 2002.	p.197
Ilustração 41. Transe na beira da praia. Festa de Iemanjá. 2002	p.198
Ilustração 42. Transe na escadaria da Igreja de São Lázaro. Salvador.	p.199

## RESUMO

Neste trabalho, situo a festa na estrutura ritual do candomblé, abordando preferencialmente a dimensão espetacular de sua liturgia. Privilegio, na descrição etnográfica, os elementos relacionados à construção do espetáculo religioso: a estética, o simbolismo das cores, a interatividade entre os atores rituais e o público, o aparato, a linguagem gestual, os aspectos dramáticos e lúdicos. Defendo que a dimensão espetacular das festas públicas do candomblé constituiu um dos principais fatores responsáveis pelo aumento da visibilidade social alcançada por essa religião no espaço público. Uma presença em parte justificada pelo poder de atração das linguagens expressivas que integram sua estrutura ritual. Um dos aspectos mais importantes da inserção social do candomblé foi a preservação da dimensão espetacular de sua ritualística, independente de todo sincretismo que esteve na base do seu processo de institucionalização. Esta religião não só conservou os elementos do espetáculo como os potencializou, tornando o caráter espetacular das cerimônias públicas um dos seus principais sinais diacríticos no universo religioso brasileiro. A presença de símbolos e práticas religiosas do candomblé em outros circuitos festivos, a exemplo do que acontece na Festa do Bonfim e na Festa de Iemanjá em Salvador, bem como o seu uso comercial e político por parte do Estado através dos seus órgãos de turismo, representam a contraface dessa inserção do candomblé no espaço público.

## ABSTRACT

In this work I place the “festa” in the ritual structure of candomble, dealing preferably with the spectacular dimension of its liturgy. I privilege, in the ethnographic description, the elements related to the construction of the religious spectacle: the esthetics, the symbolism of colour, the interaction between ritual actors and the audience, the gestural language, the dramatic and the ludic aspects. I argue that the spectacular dimension of candomble public “festas” has been one of the major factors accountable for the rise in social visibility attained by this religion in the public sphere. This presence is partially due to the power of attraction exerted by the

expressive languages that are part of its ritual structure. One of the main aspects of its social insertion was the preservation of the spectacular dimension of its ritual, independently of all the syncretism that has been in the basis of its institucionalization process. This religion not only has preserved spectacle elements but has actually strengthened them, making the spectacular character of the public ceremonies one of its main diacritic signs in the Brazilian religious universe. The presence of symbols and religious practices of candomble in other festive events, as is the case with the “Festa do Bonfim” and the “Festa de Iemanjá”, in Salvador, as well as its commercial and political use by the State through its tourism offices, represent another facet of this insertion of candomble in the public sphere.

### **PALAVRAS-CHAVE / KEY WORDS**

RELIGIÃO – CANDOMBLÉ – FESTA – ESPETÁCULO - RITUAL

## INTRODUÇÃO

***Entramos em relação com uma coisa pelo simples fato de a olhar: o olhar estabelece relações. É por isso que a vista das coisas sagradas é, em alguns casos, proibida aos profanos. (Durkheim, 1989, p. 368).***

Como afirma Durkheim na citação em epígrafe, olhar é estabelecer relações. Nesse particular, a visão ocupa um lugar privilegiado nas relações mantidas pelo homem com o sagrado. Em diferentes culturas, o olhar é objeto de interdições, nem tudo que é sagrado pode ser visualizado por todos. Para algumas religiões, a visão das coisas sagradas é privilégio apenas dos homens, sendo negada às mulheres e às crianças; outras religiões, por sua vez, exigem a iniciação como forma de acesso visual não só a objetos, mas a práticas rituais e lugares detentores desse mesmo caráter hierático.

No candomblé, a visualização das coisas sagradas obedece a uma estrutura ritual, envolvendo rituais privados e públicos. Os rituais privados são de competência exclusiva dos sacerdotes, babalorixás ou ialorixás, e dos adeptos, os filhos-de-santo, que já tenham passado por algum rito de iniciação. Nesse caso, a visualização e o contato com as coisas sagradas exigem uma série de prescrições. Já nos rituais públicos a visualização das coisas sagradas é facultada a todos que deles participam seja como oficiantes do culto ou como espectadores. Tais rituais compreendem as festas anuais nas quais se celebram os orixás integrantes do panteão; as saídas de iniciação que representam a fase final da filiação das pessoas aos grupos de candomblé e os ritos para atribuição de cargos na hierarquia das casas de culto.

As grandes festas anuais realizadas nos terreiros é uma conduta ritual que se efetiva com base na idéia de devoção e obrigação para com os orixás – divindades africanas do panteão iorubá cultuadas em terra brasileira, inicialmente pelos

africanos trazidos como escravos; posteriormente, pelos seus descendentes e hoje, por todos os adeptos do candomblé. A festa em si é toda ritualizada, desencadeando um ciclo de atividades distribuídas entre rituais privados e públicos. A dimensão espetacular é constitutiva apenas da face pública da festa, correspondente à cerimônia de celebração cuja liturgia integra cantos, músicas, danças e possessão. Embora a estrutura das diferentes cerimônias públicas do candomblé seja aproximadamente a mesma em toda parte, não há duas festas iguais. Seria mais correto falar de festas – no plural. As variações assumem proporções, em grande e pequena escala, expressando muitas vezes identidades regionais e locais, podendo variar também de acordo com as nações e, em uma mesma nação, segundo os terreiros<sup>1</sup>. Contudo, independente do grau de variação, as festas apresentam elementos que convergem para um universo em comum. A experiência de assisti-las não assume o mesmo significado para todos, uma mesma seqüência ritual pode significar coisas diferentes para pessoas diferentes. Nessa perspectiva de análise, as festas de candomblé podem ser tratadas como textos que se abrem a diversas leituras. Uma leitura entre outras possíveis é aquela que evidencia a dimensão espetacular da festa. É dela, em especial, que se ocupa este trabalho.

Em dia de festa, os terreiros espalhados pelo Brasil continuam atraindo os mais diferentes observadores para assistirem as suas cerimônias públicas. Sublinho aqui o verbo assistir uma vez que esse é o intuito de grande número de pessoas ao se deslocarem de suas casas. Para o segmento leigo da festa, “assistir candomblé” é, antes de tudo, colocar-se na posição de observador externo, de espectador, assumir uma postura de não comprometimento religioso com o que vai ser observado, admirado ou criticado. Alegam-se as mais variadas justificativas ou motivações para assistir a essas festas: “porque é bonito de ver”, “porque é folclore”, “porque gosta de ver o orixá dançar”, “por curiosidade”. Mais do que entender, o leigo busca antes de tudo ver. Para esse segmento da assembléia da festa, prevalece o sentido do ritual público como exibição enquanto para o segmento religioso, prevalece o sentido de celebração. No candomblé, o ato religioso por

---

<sup>1</sup> As variações no modelo de culto são justificadas por Edison Carneiro (1964, p. 138), entre outras razões, pela ausência de ordens sacerdotais “(...) cada culto se dirige por si, independentemente, sem dever obediência a nenhum outro, de modo que o aprendizado da teogonia e da liturgia se faz dentro dele, para servi-lo, ao sabor das conveniências e dos conhecimentos do seu chefe, e não em comum, para todos. Isto se reflete, principalmente na liturgia, porta aberta à infiltração de acréscimos, substituições e modificações no modelo original”.

excelência é a grande cerimônia coletiva de tom festivo da qual tomam parte os executantes do rito e os espectadores.

O poder de atração dessas festas deve-se em grande parte à dimensão espetacular das suas cerimônias públicas identificadas com o caráter dramático das possessões dos orixás pelos filhos-de-santo, à exibição de danças e músicas rituais e à exuberância barroca de sua estética. A combinação das linguagens que integram a cerimônia pública acaba produzindo diferentes espetáculos: visual, estético, musical, coreográfico etc. A exposição de formas, cores, sons, emblemas, transe, música, ruídos, danças e outros elementos componentes da cena religiosa constituem espetáculos que proporcionam prazer e emoção àqueles que os assistem. Durante a realização da festa, verifica-se uma profusão de ações, imagens e comportamentos cujo significado não pode ser buscado exclusivamente na esfera religiosa, mas na relação que esta mantém com a arte, com a estética e com o contexto sócio-cultural onde ela se realiza.

Para o segmento religioso da festa, a música, o canto e a dança, são percebidos como instrumentos de comunicação com o sagrado. A idéia de “re-ligar”, sugerida pela própria etimologia da palavra religião, é ampliada a partir do uso dessas diferentes linguagens em sua liturgia. Ruth Landes (1967, p.43), ao se referir aos candomblés baianos na década de 50, fez a seguinte observação: “uma grande diferença entre o candomblé e o catolicismo é que os africanos tentam trazer os seus deuses a terra, onde os possam ver e ouvir”. Destaco os verbos ver e ouvir devido à importância da audição e da visão no conjunto da experiência religiosa. As cerimônias públicas do candomblé proporcionam uma experiência sensível (visual, gustativa, tátil, auditiva, olfativa) do sagrado. A crença nos orixás é indissociável da emoção de sua presença, de poder vê-lo ao vivo e a cores. A possessão é uma humanização dos orixás, todavia não é uma humanização qualquer – ela é divina.

Ao longo da história dessa religião, o termo espetáculo e suas formas adjetivas têm sido empregados por jornalistas, artistas, antropólogos, leigos ou até mesmo por seus adeptos para se referir a suas cerimônias públicas ou qualificá-las. Algumas dessas referências partem de uma leitura um tanto equivocada da festa, por tomá-la como um mero epifenômeno dessa religião. Na verdade, a festa ocupa um lugar central em sua estrutura. Essa linha de interpretação é apresentada no primeiro estudo antropológico que eleger as festas públicas do candomblé como objeto de análise, realizado por Rita Amaral (1992) no final da década de oitenta.

Para ela, mais do que um momento ritual, as festas públicas são interpretadas como elemento estrutural e estruturante do candomblé “(...) em torno de sua realização é que se organizam várias dimensões da religião, sendo ao mesmo tempo, sua síntese”. Em seu quadro de análise, festa e candomblé são sinônimos explicitando-se uma na outra:

Na festa do candomblé acontece o transe dos deuses em relação aos quais se constrói o pensamento religioso; na festa, a identidade do grupo se manifesta com sua força total (canta-se na língua da nação, veste-se de cor ou jeito tal, dança-se de dada maneira porque se é do ketu, do angola, do jeje, do fon etc); é na festa que toda a organização hierárquica do candomblé se apresenta; enfim, é o momento em tudo aquilo que o grupo é e acredita, em termos de valores religiosos e estéticos, se mostra com força total. (p.53)

Embora recorrente na literatura antropológica, em termos de referências, a dimensão espetacular da festa não foi objeto de nenhum estudo específico até o momento da elaboração desta tese. Nos poucos estudos em que essa dimensão é discutida, ela é definida ou evidenciada pela teatralidade do transe. Sem deixar de reconhecer esse aspecto, a proposta deste trabalho busca avançar na compreensão do tema, reconhecendo a dimensão espetacular da festa não só pelo transe, mas pelas demais dimensões de sua ritualística: verbal, musical, estética, lúdica e performática. Por conseguinte, é importante esclarecer, desde já, o sentido em que uso o termo espetáculo ao longo deste trabalho para se referir às festas públicas do candomblé. Entendo o espetáculo em seu sentido mais lato, como linguagem artística, sublinhando sua condição de veículo de comunicação em que o dizer pode ser pensado como um fazer e vice-versa:

Nesse aspecto os espetáculos parecem se prestar de maneira exemplar à função paradigmática. Não são eles, afinal, não apenas a conjugação das duas formas de linguagem – a linguagem da voz e a do gesto – e, portanto, o veículo de comunicação mais poderoso, mas, mais do que isso, não contém eles na sua própria estrutura essencial as duas faces de toda manifestação? Não há de fato espetáculo sem a presença simultânea, no seu evoluir, do dizer e do fazer, do representar e do agir, do dissimular e do revelar. (Salinas Fortes, 1997, p.32).

Etimologicamente, a palavra espetáculo vem do latim *spectaculum* e significa “Representação teatral. Tudo o que atrai a atenção e desperta a curiosidade visual” (Bueno, 1968, p.1233). Os termos derivados espetacular e espetaculoso significam admirável, digno de ser visto; espetaculosidade, qualidade do que é espetacular. Os sentidos conotativos do termo ligam-no ao tema do olhar, a idéia de exibição ou apresentação, e ao tema da representação.

Na perspectiva teatral, o espetáculo é um gênero que agrupa, de um lado, as artes de representação (a dança, a ópera, o cinema, a mímica, o teatro) e de outro, as artes de cena (esportes, ritos, touradas, etc.). Apesar desta diferenciação, ambos os sentidos encontram-se profundamente interligados. Se tomarmos como parâmetro as analogias entre ritual e teatro, os rituais integrantes das cerimônias públicas do candomblé enquadrar-se-iam nos dois tipos. Assim como as artes de representação, elas englobam seqüências dramáticas que mobilizam a adesão do público, da mesma forma, como as artes de cena<sup>2</sup>, realizam *performances* como a música e a dança.

Ortega e Gasset (1978) define espetáculo como presença e potência de visão, ou seja, é algo que se vê. E, precisamente neste ponto, o autor estabelece a diferença substantiva entre artes de cena e artes de representação. No primeiro tipo o visto é realidade, enquanto no segundo, é um mundo imaginário oferecendo “realidades que têm a condição de apresentar-nos em lugar delas mesmas outras, distintas”. Qual seria então as relações do espetáculo religioso com as artes de representação?

Uma primeira tentativa de resposta a essa questão deve levar em consideração as relações da religião com o jogo. Em “*Homo Ludens*”, Huizinga, (1990, p.16) identifica duas funções do jogo que o define como tal. O jogo é uma luta ou representação de alguma coisa. Representar significa mostrar, podendo por sua vez provocar exibições, no sentido de mostrar algo comum, natural ou algo extraordinário destinado a provocar admiração. Quando se analisa o sentido do jogo no campo do sagrado, a idéia de representação ganha um novo sentido que não se limita às idéias de aparência ou imaginação. A representação sagrada é uma

---

<sup>2</sup> De acordo com Pavis (1999, p.142), as artes de cena são artes não-ficcionais, “[...] estas artes não procuram criar uma realidade diferente da nossa realidade de referência, mas realizam uma performance baseada na destreza, na força ou na habilidade”.

realização mística. Através dela o sagrado deixa de ser algo invisível e inefável e passa adquirir uma forma bela e real. O ato objetiva uma ordem de coisas mais elevadas do que aquela que compartilhamos cotidianamente (p.17). Contudo para Huizinga, o uso da palavra representação não exprime com clareza o sentido preciso da ação ritual quando a empregamos no sentido de figuração ou imitação. A conotação mais apropriada seria a de realização mística levando em consideração que a reapresentação do acontecimento leva a participação no próprio ato sagrado: “o ritual produz um efeito, que mais do que figurativamente mostrado, é realmente reproduzido na ação” (p.18).

É preciso lembrar que não discutirei genericamente o espetáculo, e sim um tipo específico – o espetáculo religioso, tendo como referência teórica a analogia entre ritual e drama proposta por Clifford Geertz (1989). O espetáculo religioso é aqui definido como a manifestação estética, visual e performática dos rituais que utilizam ações expressivas para comunicar conteúdos religiosos diante de um público. A partir dessa definição, tenho como objetivo sublinhar os vínculos indissociáveis existentes entre o espetáculo religioso e o ritual público, tendo em vista que não se pode falar do primeiro sem levar em consideração as características do segundo. Irei privilegiar a análise do espetáculo como meio de comunicação, relacionando-o à função comunicativa do rito. Parto do reconhecimento do espetáculo como uma instância produtora de significados, tanto para os atores sociais que o integra como para os espectadores.

A relação entre religião e espetáculo colocada no centro deste trabalho fundamenta-se nas relações do sagrado com o lúdico e com a estética expressos nas noções de ritual, culto, cerimônia e festa<sup>3</sup>. A religião sempre foi uma grande produtora de espetáculos. Ao lado das grandes religiões do livro, fundamentadas na doutrina, na palavra escrita e oral, sempre existiram outras expressões religiosas que encontram no corpo, nos gestos, no canto, na música e na dança, elementos privilegiados de comunicação com o sagrado. Longas digressões filosóficas, teológicas e sociológicas reafirmam a religião como idéia, crença, representação coletiva. No entanto, sob o ponto de vista antropológico, parece não haver dúvida, a partir das inúmeras etnografias que foram realizadas nessa área de pesquisa, de

---

<sup>3</sup> A respeito das relações entre ritual, cerimônia, festa e espetáculo ver: Durkheim, 1989; Huizinga, 1990; Caillouis, 1979.

que a religião enquanto sistema cultural é também cor, forma, cheiro, movimento, gesto, silêncio, música, dança. Os ritos em particular “caracterizam-se por ações simbólicas manifestadas por emblemas sensíveis, materiais e corporais” (Segalen, 2000, p.23). Os rituais também são produtores de imagens, imagens que funcionam como símbolos, através dos quais coisas são concebidas, lembradas e consideradas. A imagem barroca do cristo crucificado, exibindo o corpo ensangüentado, perfurado, com a cabeça encravada por uma coroa de espinhos, suspenso em uma cruz, é sem dúvida uma das imagens mais espetaculares de natureza religiosa que se transformou na imagem símbolo do catolicismo. Muitas vezes as imagens funcionam como metáforas “elas não apenas são capazes de conotar as coisas das quais a nossa experiência sensorial originalmente as derivou e talvez, pela lei de associação, o contexto no qual foram derivadas (...), mas apresentam também uma tendência inalienável para “significar” coisas que têm apenas uma analogia lógica com seus significados primários” (Langer, 1989, p.150).

Os rituais e com ele todas as hierofanias<sup>4</sup> que os acompanham representam o lado mais visível de toda religião. Merleau-Ponty (1980, p.91) afirma que a pintura dá existência visível àquilo que a visão profana acredita invisível. Seria o caso aqui de parafraseá-lo e dizer que o ritual é uma pintura viva que dá cor e forma àquilo que a visão profana acredita ser invisível.

A festa de candomblé é uma festa ritual, o conteúdo das suas ações é comunicado através da representação dramática dos mitos, da música, do canto, da linguagem gestual, dos símbolos materiais e das suas imagens. As performances ritualísticas que a acompanham têm existência como espetáculo. Nesse sentido, o terreiro pode ser visto como um espaço de representação sensível do sagrado e, ao mesmo tempo a via para o seu acesso que a festa encena e comemora (Montes, 1998, p.156).

É meu objetivo enfatizar os sentidos do espetáculo, apresentando a pluralidade de planos e recursos que ele coloca à disposição do homem em sua relação com o sagrado, enquanto expressão estética e social. Pergunta-se: O que se mostra? O que se vê? O que o espetáculo religioso comunica? Quais os seus

---

<sup>4</sup> O termo hierofania é proposto por Mircea Eliade (s/d, p.26) para indicar o ato de manifestação do sagrado. “A partir da mais elementar hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, uma pedra ou uma árvore – e até a hierofania suprema que é, para um cristão a encarnação de Deus em Jesus Cristo, não existe solução de continuidade. Encontramo-nos diante do mesmo ato misterioso: a manifestação de algo “de ordem diferente” (...) em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.

significados? Qual a importância do que não se vê na construção do espetáculo? Como o espetáculo ressignifica o ritual?

O espetáculo religioso, bem como todo espetáculo, “são fatos culturais condicionados pelo contexto social dentro do qual se produzem”. (Fortes, 1997, p.156). Durante muito tempo, a festa de candomblé foi evidenciada a partir de suas associações com o exótico, quando muitas vezes o que nela encontramos é o familiar travestido de exótico. Logo, é preciso perscrutar as relações entre o espetáculo religioso *in foco* com os valores da sociedade brasileira. A noção de fato social total de Marcel Mauss (1974) ilumina esse ponto, fazendo-nos entender o plano religioso não como projeção do social, mas como um dos seus elementos constitutivos. Em sua formulação a totalidade social é concebida como sendo formada por diferentes planos distintos e justapostos que mantêm entre si interrelações funcionais. A dicotomia entre religião e sociedade parece assim infundada, “o religioso” é, em si mesmo, social; logo, trata-se de reconhecer a especificidade do domínio religioso, sem esquecer a relação que este mantém com os outros domínios sociais.

Uma vez reconhecida a dimensão espetacular da festa de candomblé é preciso problematizá-la em outro aspecto. Elegi como ponto de partida uma citação de Nina Rodrigues (1988, p.246) em “Os Africanos no Brasil”, quando o autor analisa as medidas que foram implementadas contra os cultos de candomblé no Estado da Bahia: “Diante das violências da polícia, as práticas negras se furtarão à publicidade: Hão de refugiar-se nos recessos das matas, nos recônditos das mansardas e cortiços; se retrairão às horas mortas da noite”. Essa citação é emblemática da invisibilidade social imposta ao candomblé. Neste trabalho, sublinho o movimento inverso, o processo de publicização dessa religião, relacionando-o à reificação e floclorização de suas imagens, práticas e símbolos religiosos em diferentes contextos.

As décadas de 70 e 80 constituíram-se como marco dessa expansão não só do candomblé, mas das demais religiões nos variados planos do espaço público. Como observa Paula Montero (2003, p.35), com base nas pesquisas etnográficas

realizadas nessas duas décadas, este público não está circunscrito ao campo das relações com o Estado<sup>5</sup> :

As instituições religiosas se expandem também pelo tecido social: reproduzem a lógica do campo econômico, alimentando mercados musicais e turísticos, penetram na indústria do entretenimento, modelam padrões de moralidade e sociabilidade, promovem políticas sociais e campanhas nos setores de educação, saúde, trabalho etc.

O problema em questão refere-se à análise do reconhecimento e ao uso desta dimensão espetacular da festa de candomblé por agentes internos e externos a essa religião. As relações do candomblé com diversos setores sociais, a exemplo do Estado, da mídia e da indústria do turismo, não foram verticalizadas ou simplesmente impostas de fora para dentro. Delineou-se um quadro envolvendo negociações, concessões, omissões, alianças e compreensões diferenciadas por parte dos representantes do candomblé sobre o lugar da tradição religiosa nesse jogo de interesses. É importante esclarecer desde já que não tenho pretensão de analisar toda uma rede de relações estabelecida entre o candomblé e a sociedade brasileira e que culminou no seu reconhecimento como símbolo nacional. O conjunto dessas relações funcionará como pano de fundo na abordagem do meu objeto de estudo.

Afirmo que o processo *in foco* é indissociável da história dessa religião, do seu esforço de fazer-se reconhecer como uma expressão legítima no interior do universo religioso brasileiro, de sair da marginalidade que lhe foi imposta em busca de reconhecimento social. Escusado lembrar que o caráter espetacular das cerimônias públicas do candomblé foi identificado à sua matriz africana. Sendo assim, prevaleceu o sentido pejorativo do termo espetáculo para indicar o aspecto primitivo e exótico de seus rituais.

Nesse movimento em busca de reconhecimento social, a dimensão espetacular das festas públicas funcionou como porta de entrada para formação de uma rede mais ampla de comunicação. A presença e a participação dos grupos de candomblé em eventos e espaços públicos tornaram-se o principal meio de

---

<sup>5</sup> A relação entre religião e espaço público foi abordada entre outros autores por Prandi (1991); Amaral (1992); Silva, (1995) exploraram em suas etnografia

divulgação do candomblé, participando da construção da sua identidade religiosa a partir do caráter público e coletivo da festa, em contraposição às representações que o definiam pela dimensão mágica de suas práticas. Na construção dessa nova identidade, vários interesses entraram em jogo: supressão da violência empreendida contra os terreiros, reconhecimento social, construção do prestígio de líderes religiosos, interesses políticos, entre outros<sup>6</sup>.

A dimensão espetacular de suas cerimônias públicas constituiu um dos principais fatores responsáveis pelo aumento da visibilidade social alcançada por essa religião no espaço público, colaborando para a quebra da invisibilidade e do anonimato, impostos inicialmente às religiões de origem negra. Uma presença pública em parte garantida pelo poder de atração das linguagens expressivas integrantes de sua estrutura ritual. Um dos aspectos mais importantes da inserção social do candomblé no espaço público foi a preservação da dimensão espetacular em sua ritualística, independente de todo sincretismo que esteve na base do processo de sua institucionalização. O candomblé não só conservou os elementos do espetáculo como os potencializou, tornando o caráter espetacular das cerimônias públicas um dos seus principais sinais diacríticos no universo religioso brasileiro. Os negros descendentes sempre souberam usar a seu favor o poder de atração de seus cultos, seja para se contrapor ou para estabelecer diálogos e alianças com os segmentos que insistiam em subjugar-los. Nesse ponto específico, aproprio-me de algumas reflexões de Paul Gilroy (2001) a respeito da importância das formas culturais expressivas na luta política empreendida pelo negro em todo o Atlântico Negro<sup>7</sup>. O acesso restrito dos escravos à alfabetização teve como contrapartida o desenvolvimento de culturas expressivas responsáveis pela criação de um mecanismo de comunicação que não se limitou ao poder das palavras faladas ou

---

<sup>6</sup> Estou seguindo a linha de raciocínio de Michel Agier quando aborda os contextos e as construções da identidade num mundo globalizado, fundamentado na teoria da etnicidade de Barth e Cohen: “De acordo com a abordagem contextual, não existe definição de identidade em si mesma. Os processos identitários não existem fora de contexto, são sempre relativos a algo específico que está em jogo (...) A coisa em jogo pode ser, por exemplo, o acesso à terra (caso em que a identidade é produzida como fundamento das territorialidades), ao mercado de trabalho (quando as identificações têm um papel de exclusão, de integração ou de privilégio hierárquico) ou às regalias externas, públicas ou privadas, turísticas ou humanitárias (e as identidades podem ser os fundamentos do reconhecimento das redes ou facções que tomam para si essas regalias) (2001, p. 9).

<sup>7</sup> O termo é utilizado pelo autor para se referir metaforicamente às estruturas transnacionais criadas na modernidade que se desenvolveram e deram origem a um sistema de comunicações globais marcado por fluxos e trocas culturais. A construção dessa rede possibilitou às populações negras durante a diáspora africana formarem uma cultura que não pode ser identificada exclusivamente como caribenha, africana, americana, ou britânica, mas todas elas ao mesmo tempo. Trata-se da cultura do Atlântico Negro, uma cultura que por seu caráter híbrido não se encontra circunscrita às fronteiras étnicas ou nacionais. (Santos, 2002, p.273)

escritas. A arte, particularmente na forma da música e da dança funcionou como um substituto para as liberdades políticas formais que foram negadas aos escravos nas Américas. Quando Gilroy (2001) analisa a participação das populações negras no sistema de comunicações globais, destaca o papel da música na reprodução da cultura do Atlântico Negro e na conexão entre as diferentes comunidades da diáspora africana. O que Gilroy afirma em relação à importância da arte para os negros na instituição da escravidão do *Plantation* é perfeitamente aplicável à realidade brasileira: “[...] a arte se tornou a espinha dorsal das culturas políticas dos escravos e de sua história cultural” (p.129). No Brasil, acrescentaria, ao lado da arte, a religião.

Para os negros, o gesto, a música e a dança representaram formas de comunicação, com a mesma importância da palavra escrita. Esse tipo de linguagem esteve igualmente na base de suas manifestações religiosas, a exemplo da liturgia do candomblé. Para os adeptos desta religião, a festa constitui um meio de expressão para exibir temas e valores como poder, realeza, sexo, maternidade, riqueza, luxo, beleza, entre outros. Os negros afirmam no espaço religioso o que não conseguem afirmar, muitas vezes, em outras instâncias sociais, e o fazem através da dramatização dos seus ritos; da construção e apresentação de imagens-símbolo a qual os distancia dos estereótipos que os condenavam a uma espécie de invisibilidade social. Seria o momento de parafrasear Geertz (1989, p.316) e dizer que o candomblé é uma história sobre os negros que eles contam a si mesmos.

### A Plasticidade dos Rituais

Por tratar-se de um estudo situado no campo da antropologia, gostaria inicialmente de apresentar a definição de religião que baliza este trabalho. O conceito apresentado é do antropólogo americano Clifford Geertz (1989, p. 104-105) para quem religião é “um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral e vestindo essas concepções com tal aura de fatualidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas”. Esse conceito é fundamental para o desenvolvimento do meu tema de estudo porque evidencia a dimensão cultural da religião, sublinhando

sua condição de fonte de produção de significados a partir dos quais o indivíduo ou grupo interpreta sua existência e organiza sua conduta.

As relações entre crença e ritual estabelecidas por Geertz a partir deste conceito serão fundamentais para os desdobramentos futuros que versam sobre o espetáculo religioso. Uma das questões posta pelo autor, tendo em vista essa relação, é a seguinte: O que significa exatamente a crença num contexto religioso? A crença são conceitos, afirmações de uma ordem de existência, elas funcionam como uma espécie de gabarito, com o qual não só interpretamos os processos social e psicológico em termos religiosos, como também os modelamos. Experiências pessoais, acontecimentos históricos, relações sociais, fenômenos de diferentes naturezas são interpretados e vividos contra o pano de fundo das crenças religiosas.

Uma outra questão que o autor propõe diz respeito à aceitação das afirmações (crenças) advindas de uma determinada perspectiva religiosa. De onde provém sua autoridade, ou seja, como o indivíduo ou grupo tem certeza de que as concepções religiosas são verdadeiras e de que as diretivas religiosas são corretas? Para Geertz os significados fornecidos pela religião são armazenados em símbolos, esses mesmos símbolos por sua vez são dramatizados em rituais e relatados em mitos. Os símbolos religiosos funcionam para o crente como uma espécie de síntese que diz como o mundo se apresenta, quais os valores que ele valida e como se deve nele agir. “Dessa forma os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia, com uma estética e uma moralidade” (p.144).

Para o autor, é no ritual – definido como comportamento consagrado – que o complexo de símbolos religiosos reveste-se de uma autoridade persuasiva, na medida em que nele dá-se a fusão simbólica entre o *ethos* e a visão de mundo. Quando o ritual assume o caráter de um drama, a aceitação da autoridade da perspectiva religiosa é o resultado da encenação do próprio ritual. No processo de encenação, os agentes religiosos lançam mão de símbolos sensíveis – gestos, músicas, danças, flores, posturas, ornamentos, cantos - que são muitas vezes mais apreensíveis do que um conjunto de crenças explícitas (1991, p.132).

Durante os rituais, as crenças religiosas tornam-se realizações observáveis não só para o crente, mas para qualquer observador. Portanto “são os rituais mais elaborados e geralmente os mais públicos que modelam a consciência de um povo” (1989, p.129). Geertz considera os rituais religiosos encenados publicamente como

performances culturais, termo originalmente criado por Singer para designar as unidades de ação discrimináveis que se caracterizam por ocorrer durante um determinado período de tempo; englobando um programa organizado de atividades, um conjunto de *performers*, uma audiência e um lugar ou ocasião para realizar a performance. As performances culturais são compostas pela mídia cultural, categoria empregada por esse autor para se referir aos modos de comunicação que incluem não apenas a linguagem falada, mas também, os meios de comunicação não lingüísticos, como o canto, a dança, encenação, artes plásticas e gráficas – que se combinam de várias maneiras para expressar e comunicar o conteúdo de uma determinada cultura. (Singer apud Turner, 1988, p.23). Sob essa perspectiva, o que nós ocidentais classificamos como religião e ritual não deixa de ser cultural e artístico também.

Geertz (1989) lembra-nos da dificuldade de estabelecer, na prática, os limites entre performances culturais e performances artísticas, tendo em vista que as formas simbólicas assim como as formas culturais podem servir a múltiplos objetivos (p.130). A proximidade entre elas permite que os membros das mais diferentes culturas acreditem que podem exibir as suas performances religiosas para si mesmos e para os visitantes, diferenciando apenas o modo como o fazem:

Enquanto para os “visitantes”, pela natureza do caso, as realizações religiosas só podem ser apresentações de uma perspectiva religiosa particular, podendo ser apreciadas esteticamente ou dissecadas cientificamente, para os participantes elas são, além disso, interpretações, materializações da religião – não apenas modelos daquilo que acreditam, mas também modelos para crença nela. É nesses **dramas plásticos** que os homens atingem sua fé, na medida em que a retratam (p.130). (grifos meus).

Os significados das performances religiosas não são os mesmos para os visitantes e para os participantes do rito. Para os participantes, o drama ritual é a materialização da religião. Durante a encenação ritual, os mitos, as histórias e as crenças tornam-se, para o crente, realidades genuínas; ele as concebe como presenças e não como representação de alguma coisa. Nesse aspecto, a perspectiva religiosa diferencia-se da arte. Distintamente desta última, ela não busca afastar-se da realidade, nem tampouco é seu objetivo produzir, deliberadamente, uma aura de ilusão; ao contrário, a perspectiva religiosa preocupa-se em criar uma

aura de “atualidade real” e as atividades simbólicas da religião como sistema cultural devotam-se a produzir esse sentido de realidade (p.128). A ação religiosa consiste em imbuir o complexo de símbolos, expressos no *ethos* e na visão de mundo fornecidos pela religião, de uma autoridade persuasiva. A religião é sociologicamente interessante, não porque ela descreve a ordem social, mas porque ela a modela assim como o fazem a natureza, a política, o poder econômico e a estética (p.136).

Geertz acredita que o homem religioso movimenta-se cotidianamente entre a perspectiva do senso comum e a perspectiva religiosa que são, muitas vezes, formas contrastantes de ver o mundo, no entanto, admite a possibilidade de interação entre elas:

(...) quando termina o ritual, voltado novamente para o mundo do senso comum, o homem se modifica – a menos que, como acontece algumas vezes, a experiência deixe de ter influência. À medida que o homem muda, muda também o mundo do senso comum, pois ele é visto agora como uma forma parcial de uma realidade mais ampla que o corrige e o completa. (p.139)

No entanto, como nos faz ver o autor, seria um erro supor que a referida complementação entre essas duas formas de pensamento tem o mesmo impacto e o mesmo conteúdo em todas as culturas. As crenças são tão diversas como diversos são os próprios homens, como são também diversas as disposições e motivações induzidas pelos rituais e os impactos por eles desencadeados:

As disposições que os rituais religiosos induzem têm, assim, seu impacto mais importante – do ponto de vista humano – fora dos limites do próprio ritual, na medida em que **refletem de volta, colorindo, a concepção individual do mundo estabelecido como fato nu.** (p.135). (grifo meu).

O mundo como fato nu é um mundo sem significado, daí a importância da religião enquanto instância produtora de significados. “Os símbolos religiosos são polissêmicos, seus significados apontam em várias direções. Eles estão prenhes de significados”. (1991, p.135). O poder expressivo dos ritos públicos encontra-se em sua função comunicativa, na capacidade de levar à cena os principais temas religiosos. Para Geertz, a análise das formas culturais não é um problema de

mecânica, mas de semântica social. As formas culturais são concebidas como estruturas simbólicas organizadas coletivamente como meio de “dizer alguma coisa sobre algo”, logo é preciso atentar para as declarações rituais e para a forma como são feitas:

As idéias não são, e já não o são há algum tempo substância mental não observável. Elas são significados veiculados, sendo os símbolos os veículos (ou, em algumas interpretações, signos), sendo um símbolo tudo o que denota, descreve, representa, exemplifica, rotula, indica, evoca, retrata, exprime – tudo o que de uma maneira ou de outra significa. E tudo o que de uma maneira ou outra signifique, é intersubjetivo, donde público, donde acessível a uma interpretação em *plein air*, manifesta e corrigível. Argumentos, melodias, fórmulas, mapas e retratos não são idealidades para serem plasmadas, mas sim textos para serem lidos: como o são os rituais, palácios, tecnologias e formações sociais. (1991, p. 169-170)

Os aspectos simbólicos do ritual configuram uma realidade densa e imediata como qualquer coisa que tem existência material. Os dramas rituais não são ilusões nem mentiras, nem prestidigitação nem faz de conta, são realidades, portanto não faz sentido opor o simbólico ao real. Para Geertz o real é tão imaginado como o imaginário (p.169).

As formulações de Geertz chamam atenção para as declarações rituais, mas é preciso igualmente atentar para a forma como essas declarações são feitas. Nas festas públicas do Candomblé, as declarações rituais são expressas através de performances rituais. A performance é definida por Schechner (1988) como qualquer atividade realizada por um indivíduo ou grupo, na presença de e para outro indivíduo ou grupo. Não se trata de uma simples exibição, ou seja, a performance ritual não consiste meramente em mostrar, ela envolve um mostrar com significado, ela é antes de tudo um comportamento expressivo. As apresentações que se verificam por ocasião da performance são simbólicas; ao longo do processo ritual, a própria performance torna-se um signo. É preciso entender a performance como um ato de comunicação, de transmissão de significados. No caso do candomblé, na ausência de uma tradição escrita, seu conteúdo é comunicado através da dança, da música, do canto, da possessão, dos gestos, das posturas, das cores e dos sons. O maior arquivo das tradições performáticas afro-brasileiras é o próprio corpo, o qual ocupa

um lugar central em todas as performances verificadas por ocasião das festas públicas.

Os estudos da performance, quando aplicados à análise dos rituais, evidenciam os seguintes aspectos que se mostram eficientes para uma compreensão mais rica das cerimônias públicas do candomblé: a) a relação indissociável entre forma e conteúdo na ação ritual; b) seus aspectos comunicativos e criativos; c) o conteúdo cultural de suas formas rituais. Esse modo de ver fornece uma compreensão mais ampla da dimensão espetacular das festas, levando-nos a percebê-la não só como uma expressão religiosa, mas ao mesmo tempo como uma expressão estética e cultural. Um dos principais enfoques da performance é o entendimento do cultural e do social não como estruturas fixas e estáticas, mas como processo, enfatizando o papel dos atores sociais em sua produção. Sob essa perspectiva de análise, a produção de cultura é vista como um processo de interpretação social: “Essa visão de cultura não nega que as pessoas dentro do mesmo grupo compartilham certos valores, símbolos e preocupações que podem ser caracterizadas como “tradição”, mas o enfoque está na práxis, na interpretação dos atores sociais que estão produzindo cultura a todo o momento” (Langdon, 1996, p.24). Portanto, a ênfase recai sobre o ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Um das principais características da performance é a reflexividade, durante a sua realização, os participantes refletem sobre si mesmos, sobre o grupo e sobre a sociedade.

### A Pesquisa de Campo

A opção pela dimensão pública das cerimônias do candomblé foi decisiva nos rumos que minha pesquisa de campo tomou ao longo de três anos (2001 a 2003)<sup>8</sup>. Durante esse período, privilegiei os sentidos não religiosos da festa, (o seu contrário já havia sido amplamente estudado) tanto para aqueles que a vivenciam no cotidiano dos terreiros, como para o público em geral. No entanto, o exercício de estranhamento que acompanha a nossa prática de antropólogo fez-me perceber que, na estrutura ritual do candomblé, os rituais privados e os rituais públicos estão

---

<sup>8</sup> A pesquisa exploratória que fundamentou o meu projeto de doutorado teve início em 1999, o universo pesquisado limitou-se aos terreiros de Aracaju. Posteriormente esse universo estendeu-se para as cidades de São Paulo e Salvador.

imbricados, existindo entre eles uma certa continuidade. Por exemplo, as práticas mágicas processadas de maneira privativa no interior dos terreiros depois aparecem sob a forma de despachos, ebós e oferendas, em vias e locais públicos. Aquilo que é percebido pelo nosso olhar oculta uma série de comportamentos rituais que se dão nesses espaços (ruas, encruzilhadas, praias, cemitérios, parques etc.), e são devidamente observados pelos agentes rituais de modo a garantir a eficácia do rito: a escolha do local; os procedimentos rituais observados para arriar as oferendas; a apresentação estética (a forma como os elementos que as integram são dispostos e organizados); as cores dos animais sacrificados e de todo o material utilizado, flores, velas, fitas, frutas etc.; as orações e os pedidos que são direcionados aos orixás. Aquilo que começou no interior do terreiro termina no espaço público. Do mesmo modo, os rituais públicos, a exemplo das festas anuais, são precedidos de rituais privados sem os quais elas não poderiam ocorrer – o jogo de búzios para determinar o animal que será sacrificado, a limpeza dos assentamentos, o sacrifício dos animais, os banhos de purificação. O problema do ver e do ser visto constituiu, desde o início da pesquisa, um dos pontos a ser considerado na análise dessa religião, seja por razões de natureza religiosa, seja por razões de natureza sociológica. As razões de natureza religiosa ligam-se ao segredo como um dos valores reguladores do acesso aos fundamentos da religião de maneira gradual e preferencialmente pela via da iniciação. As razões de natureza sociológica referem-se à invisibilidade imposta aos marginais e aos estigmatizados. No caso dos negros, essa invisibilidade social estendeu-se a suas práticas religiosas.

Considerando a inter-relação entre ritos privados e públicos, decidi, na primeira parte da pesquisa, englobar no trabalho de observação todo o ciclo da festa<sup>9</sup>, depois, fixei-me numa seqüência ritual específica, tendo início com o xiré<sup>10</sup> e culminando na aparição pública do orixá. O ritmo da música combinado à coreografia de suas danças, à linguagem gestual, ao simbolismo das cores, ao cenário ritual e à possessão, configuram com outros elementos o caráter espetacular da festa, justificando, desse modo, o recorte empírico. No meu quadro de referências etnográficas, o espetacular está associado não só à visualidade, mas ao

---

<sup>9</sup> O ciclo da festa será apresentado no primeiro capítulo.

<sup>10</sup> “Seqüência de cantigas para todos os orixás cultuados na casa ou pela “nação” indo de exu a Oxalá”.(Silva,1995,p.142)

gesto, à música e às palavras –ditas ou cantadas – que integram as cerimônias públicas.

Tendo em vista que as atividades relativas à organização e à dinâmica das festas públicas são processadas com base em diferentes modelos rituais, a pesquisa concentrou-se acentuadamente no estudo da dimensão espetacular dos rituais que seguem o modelo ritualístico da nação Ketu. Este recorte levou em consideração a grande representatividade alcançada por esta nação entre os terreiros de candomblé em várias cidades brasileiras. Vale ressaltar que a escolha de um modelo ritual atende a uma exigência metodológica, visando delimitar o campo de observação, no entanto, na prática, é muito difícil enquadrar um terreiro em uma única nação, pois a mobilidade do fenômeno religioso efetua aproximações, transpõe fronteiras, estabelece diálogos, efetua trocas, nada permanece inalterado<sup>11</sup>. A escolha pela nação ketu não me impediu de observar as festas de outras nações ou de entrevistar lideranças representativas, como o caso de Mãe Marizete, pertencente à nação angola e Mãe Marinha, pertencente à nação congo-nagô, ambas com terreiros localizados em Aracaju. Sendo assim, o que se encontra na prática são terreiros identificados como pertencentes a uma ou mais nações. Como esclarece o antropólogo Vivaldo da Costa Lima (2003, p.360), a referência à existência de um modelo ritual ketu – que se expandiu da Bahia para outros estados – deve ser interpretado como um modelo resultante das várias formas de resistência e de acomodação cristalizadas na Bahia: “um tipo de religião popular em que predominam os elementos mais dramáticos do ritual e as formas simbólicas mais expressivas das culturas dos jejes, nagôs, angolas, congos e caboclos brasileiros”.

A pesquisa de campo foi realizada nos terreiros de candomblé localizados nas cidades de Aracaju, Salvador e São Paulo. A escolha dessas cidades para compor o universo da investigação deu-se ao longo do processo de amadurecimento do projeto de doutorado, à medida que o trabalho de campo apontava para aspectos diferenciados do mesmo fenômeno. Durante a minha pesquisa de mestrado sobre a

---

<sup>11</sup> Em Aracaju encontrei nas fachadas de alguns terreiros placas que os identificavam com a designação de “Centro espírita” ou “Centro espírita de Umbanda”. No entanto, estas instituições adotam o panteão e a ritualística do candomblé, é o caso do Centro Espírita “Paraiso dos Orixás” também denominado Ilê Axé Oiá Gêlé Ginan, pertencente a Nação Congo-Nagô, que cultua ao lado dos Orixás os pretos-velhos e os caboclos. Outro exemplo é o Centro Espírita de Umbanda Arimanjá, um dos terreiros mais antigos, e um dos principais representantes da tradição congo-nagô no estado, que se registrou como Centro espírita, no período das perseguições contra os terreiros, visando assim com essa postura salvaguardar a segurança dos seus integrantes.

construção simbólica do personagem “preto velho”<sup>12</sup>, além dos centros de umbanda pesquisados, tive a oportunidade de visitar alguns terreiros de candomblé em São Paulo e na cidade de Aracaju. Na ocasião, alguns amigos convidaram-me para conhecer a festa de Xangô<sup>13</sup> no terreiro Ilê Alaketu Xangô Airá. Afirmavam euforicamente que durante esta cerimônia o babalorixá Pai Pérsio de Xangô e as filhas de Iansã da sua casa comiam algodão em chamas e pisavam na brasa com os pés descalços. Os amigos reclamavam a minha presença naquele contexto, evocando a minha condição de antropóloga. De imediato aceitei o convite e presenciei as cenas causadoras de tanta curiosidade, não só ao meu grupo de amigos, mas nas demais pessoas que para lá acorreram para assistir à cena religiosa, ainda que essas mesmas cenas não tivessem suscitado em mim de imediato, o mesmo tipo de empolgação. O ritual foi apresentado no terreno localizado na área externa do terreiro sob os olhares atentos e curiosos da assembléia da festa, assumindo para muitos que ali se encontravam a configuração de um espetáculo no mínimo instigante.

Concluído o mestrado, retornei a Aracaju com as imagens das Iansãs dançando sobre as brasas em minha memória. Passado algum tempo, surgiu um novo convite para assistir à festa de Oxum no terreiro Axé ilê Obá Abassá Odé Bamirê, despertando em mim, naquele momento, o interesse em empreender algum tipo de investigação que focasse a dimensão espetacular dessas cerimônias. Nesse Terreiro, em particular, chamou-me atenção a elaboração estética das roupas rituais, fazendo-me lembrar as confecções carnavalescas. A questão suscitada naquele momento era: qual a relação entre a estética carnavalesca e os terreiros de candomblé? A profusão de cores, detalhes e formas denunciavam um estilo barroco no interior dos terreiros e sua influência determinante no visual da festa. Por outro lado, tive a oportunidade de assistir, em outros terreiros, cerimônias desprovidas de qualquer tipo de aparato ou luxo em termos de roupas ou de decoração, no entanto, nessas casas de culto, o caráter espetacular era mais facilmente identificado ao transe.

Retornando a São Paulo, agora por ocasião do Doutorado, deparei-me com terreiros que utilizavam em suas cerimônias recursos técnicos como microfones, amplificadores, jato de gelo seco e telões. A cultura urbana estava ali fortemente

---

<sup>12</sup> A respeito dos Pretos Velhos, ver: Santos, 1998.

<sup>13</sup> Festa realizada no dia 29/06/1996

representada, sinalizando o intenso diálogo que se deu e continua a existir entre a tradição religiosa e os valores estéticos externos ao culto, aspecto este que já havia sido analisado por Silva (1995) em “Orixás da Metrópole”. Esse conjunto de acontecimentos foi decisivo para a escolha da dimensão espetacular da festa pública do candomblé como objeto de estudo.

Da mesma maneira que seria incoerente falarmos de festa no singular, o mesmo aconteceria em relação aos diferentes espetáculos representados na festa. À medida que a festa pública abre-se a diferentes leituras, ela permite-nos compreender como se dá a atualização da estrutura ritual do candomblé em diferentes contextos históricos<sup>14</sup>. A festa é aqui interpretada como evento, nos termos como essa categoria é definida por Sahlins (1994, p.143), a relação entre um acontecimento e a sua estrutura. E como todo evento, ela se desdobra simultaneamente em dois planos: como ação individual e como representação coletiva. Sob essa perspectiva de análise, as festas públicas anuais, enquanto eventos, podem ser vistas como atualização da estrutura ritual em que estão inseridas. De um lado, ela lida com as contingências históricas e com as particularidades da ação individual; e, por outro, elas revelam as dimensões recorrentes do evento, no qual podemos reconhecer uma certa ordem cultural. A estrutura da festa pode ser concebida como uma estrutura dramática com propriedades de transformação ritual (p.142). Nesse sentido, a oportunidade de pesquisar em três cidades tão díspares possibilitava a observação de diferentes faces de um mesmo fenômeno.

Em São Paulo, acompanhei durante o ano de 2001 e o primeiro semestre de 2002, as festas públicas do terreiro Axé Ilê Obá, liderado pela ialorixá Silvia de Oxalá. A escolha desse terreiro como *locus* de pesquisa deu-se, entre outras razões, a grande visibilidade social alcançada por esse terreiro na capital paulista e na mídia local. Ainda em São Paulo, no mesmo período já citado, acompanhei as festas de Caboclo e a Festa do Boi Itá Odé no terreiro “Agbàlá Akokó Ti ilé Brasil”, que tem como Babalorixá José Mendes. Uma personalidade considerada polêmica, cujo prestígio alcançado entre alguns segmentos da cidade de São Paulo e até mesmo fora do Brasil advém da condição de Rei que ele outorga a si, apresentando-

---

<sup>14</sup> Ver Sahlins, 1994.

se nos eventos ocorridos dentro e fora do seu terreiro como tataraneto de Zumbi dos Palmares.

Em Aracaju, acompanhei as festas do calendário litúrgico do terreiro Ilê Odé Bamirê, de março de 1999 a fevereiro de 2001. Trata-se de um dos terreiros da nação ketu mais antigos da cidade que se notabilizou, entre outros motivos, pela beleza, luxo e fartura de suas festas públicas, a exemplo da Festa de Oxóssi – a mais importante festa da casa. A grandiosidade de suas cerimônias públicas sempre atraiu a presença de jornalistas, políticos e intelectuais da cidade. O sucesso das festas é indissociável da figura do babalorixá da casa, Zé d'Obacossô. Sua atuação como líder religioso não ficou restrita a Aracaju, em meados da década de cinquenta, abriu uma casa de candomblé no Rio de Janeiro e lá permaneceu por mais de vinte anos gozando de grande prestígio.

Além das festas anuais nos terreiros citados, onde realizei o trabalho de observação de maneira mais sistemática, tive a oportunidade de acompanhar algumas festas em outros terreiros tanto em São Paulo como em Aracaju. A relação das festas freqüentadas encontra-se apresentada nos anexos.

Em Salvador, a pesquisa de campo englobou os três terreiros mais antigos e famosos da cidade, o terreiro da Casa Branca, que tem a sua frente Altamira dos Santos, mais conhecida como Mãe Tatá, o Gantois, liderado por Mãe Carmem, e o Axé Opô Afonjá dirigido por Mãe Stella de Oxóssi, considerada uma das mais prestigiadas mães de santo da Bahia. As etnografias realizadas nesses terreiros por estudiosos de renome como Nina Rodrigues, Roger Bastide e Pierre Verger conferiram a essas instituições religiosas notoriedade e prestígio no cenário nacional. Essa visibilidade social atrai durante todo o ano, um grande fluxo de turistas, aspecto esse de vital importância na obtenção dos dados relativos à compreensão da relação do candomblé como o turismo na cidade de Salvador. A pesquisa estendeu-se da segunda metade de 2002 ao final de 2003. A investigação, nesses terreiros, restringiu-se ao trabalho de observação e entrevista, junto aos filhos-de-santo, ao público da festa e aos turistas.

Não obtive permissão para filmar nem fotografar as cerimônias realizadas nesses terreiros. Alegam-se motivos de natureza religiosa para justificar esse tipo de interdição, ao mesmo tempo em que ela visa coibir a comercialização e banalização das imagens da festa. Empreendi algumas iniciativas para entrevistar as sacerdotisas sem obter sucesso, o mecanismo de acesso é semelhante ao que

acontece com qualquer personalidade política ou artística de grande prestígio, ele é controlado por um grupo de assessores. É necessário que o antropólogo estabeleça relações com os filhos-de-santo da casa, de preferência com aqueles que ocupam algum cargo na alta hierarquia para que possam fazer a mediação entre o pesquisador e as sacerdotisas. Assim, vi minhas iniciativas serem facilmente abortadas para entrevistar Mãe Carmem do Gantois e Mãe Estela do Axé Opô Afonjá. Diante desse quadro, percebi que o campo e o próprio recorte da pesquisa apontavam para outra direção. Sem ter revelado a minha condição de antropóloga, assisti às festas nesses terreiros por algum tempo e talvez esta tenha sido a melhor maneira de conhecer e vivenciar o lado público da festa. Nessa condição, participei do ajeum, refeição servida por ocasião das festas; presenciei a possessão de pessoas que estavam visitando o terreiro pela primeira vez; recebi as lembrancinhas distribuídas nos aniversários de santo; dormi nos bancos e nas cadeiras durante as cerimônias que atravessavam as madrugadas; sofri repreensões dos ogãs de salão por me posicionar próximo as entradas do terreiro. Emocionei-me, em alguns momentos, com a beleza da festa; em outros, fui tomada pelo cansaço e pela monotonia. Em muitas situações assisti às cerimônias em pé, em outras, sentada no chão devido ao grande número de pessoas no barracão, principalmente de turistas. Com o passar do tempo, o anonimato foi quebrado mediante a realização de entrevistas com elementos da assistência da festa e com alguns filhos-de-santo, situação que exigiu a minha apresentação como antropóloga.

O contato com os entrevistados deu-se durante a organização e a realização da festa, principalmente nos intervalos das atividades ou no início da cerimônia. Foi meu objetivo trabalhar os sentidos do espetáculo religioso para aqueles que o integram e aqueles que os assistem.

Para o registro visual das festas, em São Paulo e Aracaju, utilizei os recursos da fotografia e da filmagem nos terreiros que autorizaram a prática. A utilização desses recursos visou apreender os fenômenos que escapam à fala, ou seja, aqueles que se dão no domínio da comunicação não-verbal (os olhares, as expressões, as mímicas, os gestos, etc.). A análise não se restringiu às imagens da festa produzidas durante o trabalho de campo, englobou também as imagens

produzidas por outros antropólogos, jornalistas, além de fitas de vídeos<sup>15</sup>. Alguns cuidados metodológicos foram tomados com base nas discussões relativas à importância do aporte da imagem no conhecimento antropológico:

A significação de uma imagem permanece grandemente tributária da experiência e do saber que a pessoa que a contempla, adquiriu anteriormente. Neste tocante, a imagem visual não é uma simples representação da realidade, e sim um sistema simbólico. Cada indivíduo, em função de sua cultura e de sua história pessoal, incorporou modos de representação e potencialidades de leitura de imagem que lhe são próprios. Daí, os riscos consideráveis de anacronismo perceptivo que espreitam nossas interpretações (Darbon, 1998, p.107).

O acesso a esses registros visuais permitiu avaliar as mudanças que ocorreram nos padrões estéticos dos cultos ao longo destes anos. O visual da festa sugere uma análise que leve em conta o poder e a importância das imagens na construção do espetáculo, sem esquecer a crescente visibilidade social alcançada por meio delas.

A dimensão pública da festa de candomblé requereu igualmente a análise da participação dos terreiros em outros circuitos festivos. Durante a fase exploratória da pesquisa, acompanhei em Aracaju, a lavagem das escadarias da Catedral Metropolitana por ocasião da festa de Nossa Senhora da Conceição, sincretizada no candomblé com o Orixá Oxum. A festa reproduzia, em menor escala, o modelo da Lavagem do Bonfim realizada na cidade de Salvador. Naquele contexto, a cerimônia foi realizada por uma pequena representação dos terreiros de candomblé da cidade. Apesar de ser um evento de pequeno porte, chamou a minha atenção para as interfaces da festa de candomblé com a sociedade mais ampla, surgiu daí o interesse em ampliar o universo da pesquisa para englobar as Festas de Largo que mantinham relações com esse sistema religioso, a exemplo da Festa de Iemanjá e da Festa do Bonfim. Na Bahia, essas festas tornaram-se alvo de um crescente processo de espetacularização dos símbolos e das práticas rituais do candomblé voltado para o turismo, capitaneado pela Bahiatursa<sup>16</sup>. Os interesses dos órgãos

---

<sup>15</sup> Tive a oportunidade de consultar o acervo de fotografias da antropóloga, Beatriz Góis Dantas com registros fotográficos dos terreiros de Aracaju na década de sessenta e setenta, e as fitas de vídeo do babalorixá José d'Obacossô, contendo imagens das festas realizadas em seu terreiro durante a década de noventa.

<sup>16</sup> Bahiatursa - Empresa de Turismo da Bahia S.A.

públicos e das agências de turismo pela festa conduziu-nos ao espaço público, buscando analisar as interfaces do candomblé com a sociedade brasileira.

Essas festas tornaram-se alvo de um crescente processo de espetacularização dos símbolos e das práticas rituais do candomblé voltado para o turismo, capitaneado pela Bahiatursa. Uma nova dimensão do problema de pesquisa começou a ser trabalhada a partir dos dados, informações e documentações obtidas junto aos órgãos e sites oficiais de turismo da Bahia, agências de viagem e guias de turismo. O acompanhamento e registro dessas festas *in loco*, deu-se de 2001 a 2003. Para realização dessa etapa da pesquisa utilizei o auxílio da filmagem e da fotografia.

A análise da dimensão das festas de largo é uma outra dimensão do problema que põe em discussão a espetacularização do candomblé pela via do turismo e do folclore. Diante da complexidade e da abrangência do tema, optei por abordar a freqüência de turistas nas festas públicas de candomblé.

Os jornais constituíram-se igualmente importantes fontes de informação. Historicamente, esse meio de comunicação foi responsável pela criação e afirmação, respectivamente, de novas e antigas imagens do candomblé, associadas ideologicamente em suas colunas às atividades artísticas e folclóricas. Em Aracaju, a pesquisa deu-se nos jornais *Gazeta de Sergipe*, *Cinform* e *Jornal da Cidade*. Quase a totalidade das matérias jornalísticas referentes ao povo de santo foi encontrada apenas no último jornal citado: trinta matérias distribuídas entre os anos de 1978 e 1997, um número pequeno se considerarmos o intervalo de tempo abrangido pela pesquisa. As razões que explicam essa presença tão tímida do candomblé nos jornais da cidade de Aracaju demandam uma pesquisa específica. Em Salvador, a pesquisa nos jornais *A Tarde*, *Correio da Bahia* e *Tribuna da Bahia*, deteve-se apenas às matérias jornalísticas referentes às festas de largo veiculadas entre 1998 e 2004.

Foi meu objetivo compreender os significados que envolvem a construção e manipulação das representações das festas de candomblé como espetáculo. Nesse sentido utilizei-me de algumas reflexões de Schwarcz (1987) sobre a importância do jornal enquanto fonte histórica, para balizar o seu uso nesta pesquisa. Os jornais, como “produto social”, são entendidos como resultado de um ofício exercido e socialmente reconhecido, constituindo-se como um objeto de expectativas, posições e representações específicas (p.15). Não se trata, portanto, de abordar o material

recolhido “como expressão verdadeira” ou como um veículo imparcial de “transmissão de informações”, e sim como uma das maneiras como segmentos localizados e relevantes da sociedade produziam, refletiam e representavam percepções e valores da época (idem,p.17).

Este trabalho é composto de três capítulos. O primeiro capítulo situa a festa na estrutura ritual do candomblé, abordando preferencialmente a dimensão espetacular de sua liturgia. Sublinho a importância do espetáculo religioso como instância produtora de valores e significados veiculados através dos símbolos religiosos. Ainda nesse capítulo, analiso a importância do tema da realeza na construção do espetáculo religioso apresentado por ocasião das festas anuais integrantes de seu calendário litúrgico.

O segundo capítulo é uma tentativa de evidenciar os dilemas que acompanharam o candomblé e a complexa relação estabelecida entre essa religião e a sociedade brasileira, expressa no difícil jogo que envolve relações dialéticas entre o ver e o ser visto. Com esse objetivo, o tema da naturalização da alegria do negro e da folclorização da sua cultura são revisitados, por suscitar novas relativizações sobre os mecanismos de inserção do negro no espaço público, ao mesmo tempo em que a festa pública é apresentada como um dos principais espaços onde modelos de visibilidade alternativos foram construídos, contrapondo-se aos “modos de ver” instituídos por segmentos externos à religião. Busca-se evidenciar a importância política das linguagens expressivas no processo de reconhecimento público do candomblé.

O terceiro capítulo aborda as interfaces do candomblé com a sociedade brasileira, através da análise da dimensão espetacular das festas de largo, mais precisamente da Festa de Iemanjá e da Lavagem do Bonfim. O capítulo tenta chamar atenção para o diálogo que se dá entre o candomblé e a sociedade mais ampla através da festa. Um diálogo instaurado nos espaços de interseção formados entre o ethos e a visão de mundo do terreiro e o ethos e a visão de mundo de outras manifestações culturais ancoradas nas matrizes estéticas afro-brasileiras, como as escolas de samba, a capoeira, o samba de roda, as coroações dos reis de Congo etc. Uma aproximação definida pelo familiar e não pelo exótico. O espelhamento coletivo é sublinhado como a grande marca dos espetáculos públicos de rua. Tais espetáculos realizam-se desde o período colonial os quais reafirmam a festa e o espetáculo como princípios civilizatórios da nação brasileira.

## CAPÍTULO 1: CANDOMBLÉ E ESPETÁCULO

Ao revisitar o tema das festas públicas do candomblé<sup>17</sup>, fi-lo de maneira a privilegiar a sua dimensão espetacular, não se trata, portanto, de uma descrição densa de uma determinada festa ou de todo um ciclo festivo. Focalizarei a análise em uma das suas seqüências rituais que tem início com o xirê e termina com a dança pública dos orixás. Com base em minha pesquisa de campo, irei sublinhar, em termos de descrição etnográfica, os elementos relacionados à construção do espetáculo religioso: a estética, o simbolismo das cores, a interatividade entre os atores rituais e o público, o aparato, a linguagem gestual, os aspectos dramáticos e lúdicos. Antes de evidenciar e analisar os elementos integrantes do espetáculo religioso, farei uma breve apresentação do ciclo festivo com o objetivo de situar a festa pública na estrutura ritual do candomblé.

### 1.1. O CICLO DA FESTA: O ORIXÁ VEM COMER E DANÇAR

O culto aos orixás implica no cumprimento de uma série de obrigações rituais que pode ter um caráter coletivo ou individual, público ou privado<sup>18</sup>. Nos dois casos, a obrigação enquanto categoria nativa exprime a idéia de dever, compromisso, obediência, na relação de troca que é estabelecida entre os adeptos dessa religião e os orixás. A obrigação assume, entre outras possibilidades, a forma de oferendas anuais, as quais ensejam a realização de cerimônias públicas de caráter festivo. A partir dessa idéia de obrigação, a vida ritual do terreiro é dinamizada pela realização de rituais privados e públicos ao longo do ano litúrgico. “O candomblé caracteriza-se entre outras coisas, por ser uma religião iniciática e de possessão extremamente ritualizada, em que os ritos são um acesso privilegiado às demais dimensões que o estruturam como o tempo, espaço, corporalidade, conduta, hierarquia, cargos, nomeação, panteão, etc.” (Silva, 1995, p.121).

As festas anuais têm como objetivo celebrar os orixás que integram o panteão cultuado no Brasil. Entre os mais conhecidos, encontram-se: Exu, Ogum, Oxóssi, Oxumarê, Omolu ou Obaluaiê, Nanã, Yemanjá, Xangô, Yansã, Oxum,

---

<sup>17</sup> Para uma análise que privilegie a festa em sua totalidade ver: Amaral, 1992.

<sup>18</sup> Para análise da estrutura ritual do candomblé ver: Silva, 1995.

Ossaim, Logun-Edé, Obá e Oxalá. De acordo com a definição de Verger (2000, p.37), o orixá representa uma das forças da natureza (água, fogo, terra, ar), não se trata, porém, de uma representação absoluta “[...] ele é apenas parte dessa natureza, sensata, disciplinada, fixa e controlável que forma uma cadeia de relações dos homens com o desconhecido. A outra cadeia constitui-se por meio de um ser humano divinizado”. Ao longo do ano, em datas fixas e móveis, os orixás, individualmente ou em grupo, recebem as homenagens dos filhos-de-santo, através de sacrifícios, oferendas, cantos, danças e orações, dando origem ao calendário litúrgico do terreiro<sup>19</sup>. O ciclo das festas anuais envolve a realização de ritos de sacrifício (matança de animais), ritos propiciatórios (oferendas para os orixás), ritos comemorativos (o xirê) e ritos de comunhão alimentar (o ajeum).

O axé – força mágico-sagrada de toda divindade, de todo ser animado e de todas as coisas - como as demais forças existentes no universo, precisa ser renovada. As festas anuais constituem momentos de renovação do axé, não só do orixá homenageado como também do axé do terreiro, dos filhos-de-santo e dos ancestrais. A expressão “dar comida ao santo” condensa um dos princípios estruturais da vida ritual do terreiro – o comer. Os orixás nutrem-se do axé contido nas substâncias liberadas dos sacrifícios de animais<sup>20</sup> e das oferendas que lhe são consagradas, a refeição tem um caráter sagrado. A comida dos orixás é renovada, semanal ou mensalmente, em ritos privativos sob a responsabilidade do babalorixá ou ialorixá e anualmente, por ocasião das grandes festas. Nessa ocasião, em especial, as oferendas coletivas ganham um maior vulto, devendo ocorrer o sacrifício de um animal de quatro patas. Sobre a importância do sacrifício e das oferendas na liturgia do candomblé esclarece Santos (1976, p.161):

(...) Toda dinâmica do sistema Nagô está centrada em torno do ebó, da oferenda. O sacrifício em toda a sua vasta gama de propósitos e de modalidades, restituindo e redistribuindo axé, é o único meio de conservar a harmonia entre os diversos componentes do sistema, entre os dois planos da existência, e de garantir a continuação da mesma.

---

<sup>19</sup> Não existe um calendário padrão que sirva de modelo para todas as casas. Para análise da festa pública como ordenadora do tempo nos terreiros de candomblé ver: Bastide, 1978; Dantas, 1991.

<sup>20</sup> Sobre os sacrifícios rituais realizados por ocasião das festas anuais ver: Santos, 1976; Ribeiro, 1978; Augras, 1983; Carneiro, 1991; Lody, 1995; Bastide, 2001.

O ciclo festivo tem início com a matança, prática ritual que consiste no sacrifício dos animais destinados ao orixá que está sendo homenageado e a Exu – o grande intermediário entre os homens e os orixás, cuja aliança se faz necessária no início de todos os rituais. Os animais que serão sacrificados são previamente indicados pelo jogo de búzios, são oferecidos bodes, galinhas, pombos, cabras, carneiros, galos, entre outros animais. A matança é um rito privado e dela participam diretamente apenas o babalorixá ou ialorixá, o sacrificador (axogun) e os membros da alta hierarquia do terreiro, e acontece comumente na madrugada ou nas primeiras horas da manhã. O sacrifício é acompanhado por cantos e fórmulas direcionadas ao orixá pedindo-lhe que aceite as oferendas que serão depositadas aos seus pés.

O sangue do animal constitui a principal fonte de axé; junto com ele, são oferecidas partes do corpo do animal sacrificado (as entranhas, pés e cabeça). Integram também as oferendas, as chamadas comidas secas, ou seja, comida sem sangue, específica de cada orixá, as quais possuem ingredientes, temperos e formas de apresentação variados. São exemplos de comida de santo: o caruru, o acarajé, o feijão fradinho, o milho branco, a pipoca, o inhame, entre outros. A preparação e o depósito das oferendas nos assentamentos de cada orixá são realizados durante o dia. As demais partes do animal sacrificado que não integram a oferenda são devidamente preparadas e cozinhadas para serem consumidas pelo público da festa durante o ajeum - repasto comunal. À tarde, alguns filhos-de-santo previamente indicados pelo babalorixá ou ialorixá dedicam-se à tarefa de organizar e ornamentar o barracão para a cerimônia pública que acontece durante a noite.

Antes da cerimônia festiva, tem início o despacho de exu - prática ritual destinada a oferecer comida a essa divindade, encarregada de levar aos orixás os apelos e chamados de seus filhos. Acredita-se que a realização desse ritual é fundamental ao sucesso da festa. A cerimônia pública tem início, geralmente, à noite ou ao entardecer, com a formação da roda ritual composta dos filhos-de-santo, destinada a saudar e a evocar os orixás sob a forma de cantos e danças. As evocações obedecem a uma determinada seqüência conhecida pelo nome de xiré a qual, vale a pena lembrar, não é a mesma para todos os terreiros, excetuando-se a evocação de Exu para quem, invariavelmente, são dedicados os primeiros cantos. Para cada orixá são destinados no mínimo três cantos.

No xiré, as danças têm um caráter coletivo, uma vez que a coreografia específica de cada orixá é realizada simultaneamente por todos os participantes da roda. Quando os orixás chegam em terra, sua dança ganha um caráter mais individual, porém isso não exclui a possibilidade da divindade vir a dançar ao lado de outro orixá com o qual possua algum tipo de relação mítica. Sendo assim, Xangô poderá dançar ao lado de suas esposas (Iansã, Oxum e Obá); Logun-Edé poderá dançar ao lado de seus pais, Oxum e Oxóssi; Omolu, ao lado de sua mãe Nanã e assim por diante.

Os cantos entoados são acompanhados por instrumentos específicos que possuem função invocatória: atabaques, agogôs e cabaças. Quase sempre o orixá homenageado atende ao chamado, mas para manifestar-se precisa do corpo de algum dos seus filhos que já tenha sido iniciado para servir-lhe de cavalo (médium, intermediário). Nesse contexto ritual, a dança, a música e o canto tornam-se canais privilegiados de acesso ao sagrado, além de serem considerados grandes veículos de transmissão e condução de axé. Juntos estimulam o transe desencadeando a possessão do filho-de-santo pelo orixá. Quando a divindade chega, o clima é de alegria, uma emoção que se traduz em efusivas ovações. Em terra, o orixá dá início às saudações rituais dirigidas às entradas do terreiro, ao ariáxe (espaço sagrado localizado no centro do barracão)<sup>21</sup>, aos atabaques e ao babalorixá ou ialorixá. Na seqüência ritual, o orixá executa as danças preliminares; em seguida, elas são suspensas e a divindade é conduzida para o quarto de santo onde irá receber suas roupas distintivas e ferramentas rituais<sup>22</sup>. Em alguns terreiros, após a saída do orixá é feito um intervalo, em outros, os filhos-de-santo continuam dançando até o retorno do orixá paramentado.

Vestir o orixá significa dar-lhe uma forma, uma identidade, ligá-lo a uma cor, a um conjunto de insígnias. Uma vez vestido, o orixá retorna ao barracão e passa a executar suas danças sob forma de coreografias específicas que traduzem, através de movimentos e gestos, cenas de sua biografia mítica. Esse constitui um dos momentos mais aguardados da festa. É comum o orixá interromper a sua dança para cumprimentar os filhos-de-santo da casa, os ogãs alabês, os convidados e as pessoas que se encontram na assembléia. Os orixás costumam receber igualmente homenagens desses segmentos, muitos vêm, na prática de oferecer flores aos

---

<sup>21</sup> No ariáxe encontra-se enterrado objetos, plantas, pedras e emblemas onde está fixado o axé do terreiro.

<sup>22</sup> Ferramenta é uma categoria êmica usada pelos filhos-de-santo para se referir aos emblemas de cada orixá.

orixás durante a cerimônia, uma forma carinhosa de manifestar amor, admiração ou agradecimento. Esse tipo de manifestação é dirigido com mais frequência às iabás – orixás femininos.

Ao som dos últimos cantos, as danças são suspensas e o orixá reconduzido ao quarto de santo. Essa etapa do ritual marca o retorno dos orixás ao *òrun* (o outro mundo) finalizando a cerimônia pública. Na mesma noite ou no outro dia (variando de acordo com a tradição ou organização de cada terreiro), realiza-se o ajeum, repasto comunal do qual participam os filhos-de-santo, a assembléia da festa e os convidados. O ciclo festivo encerra-se com o despacho das oferendas em locais ou domínio natural de cada orixá (rio, mar, mata, bambuzais, cemitério etc).

A cerimônia pública é apenas uma etapa do ciclo da festa, sua etapa mais visível, mas, para ocorrer, ela depende da realização dos ritos privativos. Sobre esse ponto, afirma René Ribeiro (1978, p.67): “Embora sejam os toques ou cerimônias públicas com cânticos e danças rituais em honra aos deuses, aquelas ocasiões em que se encontra mais comumente reunido o maior número de fiéis, tais cerimônias constituem freqüentemente o coroamento de rituais privados que já vem se desenrolando com certa anterioridade, atendidos por um número restrito de filiados e pelos principais dignitários”.

O prazer de olhar a festa oculta o outro lado do candomblé, relacionado ao cumprimento das obrigações religiosas, às restrições alimentares, à rígida hierarquia e com ela a obediência exigida no quadro de relações que se dão no espaço religioso. Exige-se dos oficiantes do ritual a observação de uma série de prescrições: abstinência de sexo, de bebidas alcoólicas, de ingestão de determinadas comidas (tabus alimentares); tempo disponível para participar de seus preparativos (apresto das comidas rituais, ornamentação do barracão, limpeza das ferramentas rituais); dinheiro para contribuir nas despesas da festa; os cuidados e os preparativos das roupas rituais (lavar, passar ferro, colocar goma nas anáguas para garantir a armação das saias, e até a confecção de novas peças). Todas as atividades e comportamentos que antecedem a realização da festa são fundamentais para o seu sucesso e brilhantismo, mas nem todas são vivenciadas com a mesma disposição e vontade.

O sacrifício (o comer) assim como o dançar (a festa), reforçam os laços de parentesco entre os orixás e os seus filhos, ambos são ritos positivos e, dado a esse caráter, representam meios de efetuar a comunhão com o sagrado. Roger Caillois

(1979, p.95) chama atenção para a relação entre festa e sacrifício, este último é por ele considerado como “uma espécie de conteúdo privilegiado da festa. Ele é como que o movimento interior que a resume ou lhe dar sentido”. Nessa perspectiva de análise, a festa aparece como o coroamento do sacrifício. Esse mesmo tipo de associação encontrei nas formulações de Motta (s/d, p.8) quando da sua digressão sobre o gesto e o corpo nas religiões afro-brasileiras:

A experiência da dança se funde com a experiência do divino. Dança, entusiasmo, transe, sacrifício, essas noções se implicam, estão penetradas pela mesma lógica, o transe sendo a continuação do sacrifício por outros meios. Pois os deuses, para que simplesmente existam, precisam ser nutridos com o sangue dos animais. Mas precisam também dos corpos dos seus fiéis, nos quais vão manifestar-se pelo transe de êxtase. Pois o que não se manifesta, não existe. Os filhos-de-santo parecem estar persuadidos, seguindo Berkeley (o grande filósofo inglês) de que **ser é ser percebido, conhecido, reconhecido**. (grifos meus)

O comer em família, referindo-me à família-de-santo (grupo religioso) <sup>23</sup>, favorece a aliança e permuta entre os membros do grupo e destes com suas divindades, obedecendo à mesma lei cultural da comensalidade que rege as refeições na família consangüínea. O ato de comer é uma expressão cultural da família-de-santo mediatizada por formas específicas de preparar, apresentar e consumir os alimentos de acordo com valores e preceitos religiosos. Cada festa tem a sua tradição culinária, que determina o tipo de comida a ser oferecida ao orixá homenageado, os cuidados com a quantidade, a qualidade e a decoração dos alimentos oferecidos; tipos de condutas esperadas e prescritas uma vez que os alimentos distribuídos possuem axé. Em algumas cerimônias a comida é distribuída em folhas de mamonas, devendo o indivíduo utilizar as mãos para servir-se.

A festa pública do candomblé tem caráter de chamado, de convite; as divindades são invocadas para comer e para dançar, eis aí o sinal diacrítico da liturgia do candomblé: a ausência da palavra no processo de comunicação com o sagrado. A comunhão com as divindades se dá através da partilha do alimento e da dança. A importância das duas atividades em todo ciclo festivo, diferencia a liturgia do candomblé das posturas mais abstratas e racionais calcadas na palavra escrita e

---

<sup>23</sup> Para um estudo mais específico sobre a família de santo ver: Lima, 2003.

oral. No candomblé o canto e a dança não deixam de ser igualmente formas de oração.

Uma vez apresentado o ciclo da festa, passemos a descrição etnográfica da Festa de Oxóssi no terreiro Axé Ilê Obá Odé Bamirê.

## 1.2. A FESTA DE OXÓSSI: O GRANDE CAÇADOR DE KETU

Na mitologia yorubá Oxóssi é o orixá da caça. Entre os mitos recolhidos por Verger (1985, p.17), existe aquele que narra a sua grande façanha como caçador. Todos os anos, Olofim, o rei de Ifé, comemorava, em seu reino, a festa dos inhames. Era proibido comê-los antes desta comemoração na qual os inhames novos eram pilados e comidos por todos. Num determinado ano, durante a festa, surgiu um enorme pássaro que cobriu todo o palácio com suas imensas asas. A ave teria sido enviada pelas feiticeiras em represália ao rei por não terem sido convidadas para participar da festa. O rei decide então convocar os caçadores mais hábeis do seu reino para matar o grande pássaro. Chegaram caçadores de várias cidades, o primeiro trouxe vinte flechas; o segundo quarenta; o terceiro, cinqüenta flechas, mas nenhum deles logrou êxito em sua ação contra o pássaro. O último caçador a apresentar-se veio de Iremã, chamava-se Oxotokanxoxô, “o caçador de uma só flecha”. Sua mãe, ao saber que o rei ordenara-lhe matar o pássaro, decidiu consultar o babalaô a fim de saber o que devia fazer para salvar o seu filho. Ele a mandou matar uma galinha, abrir-lhe o peito e gritar três vezes: - que o peito do pássaro aceite este presente. O pássaro aceitou a oferenda da mãe do caçador e o encanto que o protegia se desfez. Nesse exato momento, Oxóssi atirava sua única flecha atingindo-lhe o peito. O pássaro caiu e morreu. O feito do caçador ficou conhecido em todo reino, para recompensá-lo o rei entregou-lhe metade de sua fortuna e o povo reverenciou-o e passou a chamá-lo de Oxóssi.

No Brasil, seu culto foi preservado tornando-se um orixá de grande popularidade entre o povo de santo. Seu domínio natural são as matas, a terra e as florestas. Os símbolos que o representa são o arco e flecha unidos, denominado ofá, que remete à sua condição de caçador; um par de chifres de touro – oge- que lhe confere o poder de se comunicar com o além e o erukerê, cetro feito de rabo de cavalo, símbolo de realeza na África que ele traz na mão dado a sua condição de

Rei de Ketu (Alaketu). O erukerê lhe confere o domínio sobre os espíritos da floresta. Nos terreiros da nação Ketu, Oxóssi é representado pela cor azul claro.

As festas anuais dedicadas a Oxóssi esforçam-se para representar a idéia de natureza, fartura, riqueza associadas a sua condição de caçador. Folhas e frutos são comumente usados na decoração de suas festas. A realeza de Oxóssi e a beleza que lhe é atribuída juntamente à idéia de riqueza material tornam-se os temas que motivam a realização de grandes festas nos terreiros de candomblé, uma das quais tive a oportunidade de presenciar e passo a descrevê-la:

Ao adentrar no barracão do terreiro Ilê Obá Odé Bamirê<sup>24</sup> para assistir à festa consagrada a Oxóssi, tudo parecia muito silencioso, organizado e limpo. Uma imagem contrastava com o que tinha observado naquele mesmo espaço durante o dia, quando ainda era possível ver manchas de sangue no chão do barracão e na roupa de alguns filhos-de-santo – sinais do ritual da matança de um boi que teve início às 5h da manhã para ser ofertado a Oxóssi. Pela manhã, tudo parecia muito agitado, os membros do terreiro caminhavam de um lado para outro realizando diferentes atividades relacionadas à preparação da comida de santo (comidas secas) ao encargo da Iyá Bassê; à comida que seria distribuída entre a assembléia da festa durante o jejum; à limpeza das insígnias dos orixás (material de cobre, prata e metais); à ornamentação do barracão.

Quando retornei à noite, a agitação da manhã cedeu espaço ao silêncio e a um sentimento de espera e expectativa, como o meu caso. O imenso barracão do Axé Ilê Obá Odé Bamirê foi transmutado em uma grande floresta a fim de homenagear Oxóssi – o grande caçador de *ketu*. O teto do



Ilustração 01. Festa de Oxóssi, início do xirê.

barracão recebeu uma ornamentação rica em folhagens, distinguindo-se entre elas pequenos cachos de uvas e espigas de milho suspensos por ganchos de arame, dispostos alternadamente ao lado de plantas e arranjos de folhas. No centro do

<sup>24</sup> Terreiro localizado no bairro Rosa Elze, município de São Cristóvão (Grande Aracaju). A festa de Oxóssi ocorreu no dia 22 de julho de 2000.

barracão, destaca-se, por sobre o ariaxé do terreiro localizado no centro do salão, uma réplica de uma árvore cujo tronco formado de folhas eleva-se até a altura do teto para formar uma grande copa. Na base da árvore, distingue-se uma escultura de ferro, cercada por vasos de plantas e vários *ofás*, o grande símbolo de Oxóssi. Cada uma das seis colunas do barracão recebeu um arranjo de folhas envolto por *ojás* (laços de pano branco). Fez parte da decoração, uma grande mesa de doces e salgadinhos com um imenso bolo ao centro, confeitado nas cores do orixá, reproduzindo o mesmo padrão de ornamentação das festas de aniversário infantil.

Ocupando o nível mais elevado da plataforma de cimento localizada ao fundo do barracão, avista-se o trono de Oxóssi (pintado de dourado, com encosto e assento revestidos de veludo vermelho). No segundo nível, foram dispostas duas colunas ornamentais de gesso as quais sustentavam arranjos de crisântemos brancos. Acima do trono, estão enfileirados oito *ofás* de bronze, suspensos numa faixa de pano bordada em *richelieu*<sup>25</sup>, que atravessa toda a extensão da plataforma. No salão, na mesma direção do trono, está a cadeira do babalorixá, uma confortável poltrona de forro colorido, coberta com um pano branco; ao seu lado, há um arranjo de crisântemos sobre uma coluna ornamental pintada de dourado.

No canto esquerdo do salão, sob uma pequena plataforma de cimento,



destacam-se os três atabaques - rum, rumpi e lê -, adornados com *ojás*.

isolada por uma grade de mais ou menos 50 cm, destaca-se uma estátua de Oxóssi em tamanho natural, portando a réplica da roupa usada na mesma noite para “vestir o santo” durante sua aparição pública. À frente dessa representação,

**Ilustração 02. Ogãs Alabês.**

Próximo à grade, estão dispostos três jarros de barro cozido, ornamentados com folhas de dendezeiro. Somando-se à ornamentação descrita, distinguia-se a iconografia do barracão: dois quadros na parede com figuras de Ogum e Oxaguiã; um quadro do babalorixá, paramentado com roupas de Oxóssi; um painel pintado na

<sup>25</sup> No item referente as roupas rituais, trato da origem e da importância deste tipo de bordado na estética do candomblé.

parede com figuras de Ossaim e Oxumaré e seus respectivos símbolos, a cobra e o arco-íris.

O início da cerimônia é marcado pela chegada do babalorixá Zé d'Obacossô no barracão. Apresenta-se trajando bata e calça (estilo nigeriano) na cor verde-água, com um filá<sup>26</sup> da mesma cor na cabeça e, no pescoço, um imenso fio-de-contas<sup>27</sup> nas cores verde e branco. Sobre o ombro direito, usa, a tiracolo, o tradicional pano-da-costa<sup>28</sup> em listas verde-musgo, com detalhes em branco e dourado. Porta, na mão esquerda, um *opaxorô*<sup>29</sup> de madeira, ornamentado com conchas de caracol. Ao sentar-se em sua cadeira, algumas pessoas da assembléia vão em sua direção para cumprimentá-lo.



Passados alguns minutos, o babalorixá principia um pequeno canto, agitando em seguida o seu *adjá* - sineta de metal utilizada para estimular o transe. Ao som dos atabaques, saem do quarto, localizado no fundo do barracão, os filhos-de-santo enfileirados por ordem hierárquica, tendo à frente a *lya-kekerê*<sup>30</sup> da casa que também agita o seu *adjá*. O babalorixá vai ao encontro de seus filhos e assume o comando da fila. Em seguida, ao lado da sua auxiliar de culto, saúda as entradas do terreiro, o

ariaxé, os atabaques e depois retorna a sua cadeira. Os filhos-de-santo organizados em grupo - tendo como parâmetro a hierarquia, os laços de parentesco ou filiação ao mesmo santo - repetem a mesma sequência de saudação, seguindo, logo depois, em

<sup>26</sup> Gorro usado pelos negros maometanos.

<sup>27</sup> Os fios-de-conta também denominados *ilequês* são contas enfiadas em cordões ou fios de náilon. As cores e os materiais utilizados identificam a divindade a qual o filho-de-santo pertence. Uma análise mais detalhada da importância e usos dos fios-de-conta é apresentada por Lody (2001).

<sup>28</sup> Nina Rodrigues (1988, p.118) descreve o pano da costa como uma espécie de xale quadrangular, de grosso tecido de algodão, importado da África, usado pelas negras operárias. Era usado a tiracolo, sobre uma espádua, por baixo do braço oposto, cruzadas na frente as extremidades livres. Nos dias atuais o pano da costa foi substituído por tecidos comuns sendo preservadas as suas funções rituais. Durante a possessão quando é amarrado a tiracolo ou pra trás indica a presença de um orixá masculino; quando é amarrado na altura do busto para trás, arrematado em laço indica a presença de um orixá feminino (Lody, 1995, p. 222).

<sup>29</sup> Cajado de madeira ou de metal prateado usado por Oxalufã (representação de Oxalá velho).

<sup>30</sup> A *Iyakekerê* é também chamada de mãe-pequena, ela representa a segunda pessoa do babalorixá ou ialorixá seu correspondente masculino chama-se *baba-kekerê*. (Lima, 2003, p.81)

direção ao babalorixá para tomar-lhe a bênção. As mulheres e homens consagrados a orixás masculino executam à sua frente o *dodobalé*, saudação que consiste em deitar-se de bruço tocando o chão levemente com a cabeça. Por sua vez, as mulheres e homens consagrados a orixás femininos executam o *iká*, saudação que se realiza também de bruço, virando ligeiramente o corpo de um lado para o outro.



As *ebômim*<sup>31</sup> e as filhas-de-santo mais velhas da casa (em termos de iniciação) estão ricamente vestidas com seus trajes rituais de baiana a fim de homenagear Oxóssi. Usam batas brancas e sobre elas *camisus*<sup>32</sup> em tecidos de seda, algodão, caça, brocado e *richelieu*.

Exibem volumosas saias de cores variadas, que brilham ainda mais sob o reflexo das luzes – efeito produzido por um tipo de tecido conhecido como lamê usado naquela festa em especial pela maioria das filhas da casa. Saias confeccionadas com outro tipo de tecido são usadas em menor número; no entanto, a ausência de brilho era substituída pela beleza dos estampados ou pela brancura das vestes acrescidas de detalhes em renda, brocados, *richelieu* e seda. Quase todas as saias são arrematadas com babados de rendas e fitas de cetim. Em volta do busto, trazem amarrados ojás ou panos da costa. Na cabeça usam um torso da mesma cor ou do mesmo estampado da saia; no pescoço, distingue-se o uso de fios-de-conta. Esses variam na quantidade e na cor, de acordo, respectivamente, com a posição hierárquica que cada uma delas ocupa no terreiro e com as cores correspondentes aos seus orixás (vermelho, marron, amarelo, verde, branco etc). Nos pés, exibem tamanquinhos brancos que favorecem o balanço das saias rodadas durante a execução das danças. Como parte do vestuário portam brincos, pulseiras, anéis, braçadeiras, tornozeleiras, exemplares da estética afro-brasileira. Esses adornos são confeccionados de palha, búzios, miçangas, latão dourado, cobre, flandre, bronze, prata entre outros materiais.

<sup>31</sup> *Ebômim* corresponde ao status alcançado pela iaô depois de feita a obrigação de sete anos. (Lima, 2003 p.80).

<sup>32</sup> Os *camisus* são também conhecidos como bata de crioula, trata-se de uma espécie de blusa geralmente de mangas curtas, retas ou fofas, confeccionada com tecidos finos que são bordadas em *richelieu* bem aberto. (Lody, 1995)

As *iaôs*<sup>33</sup>, em menor número, trajam roupas brancas de algodão e estão descalças; no pescoço exibem apenas um fio-de-contas em obediência ao princípio hierárquico que norteia todo o sistema religioso. No caso específico das roupas, somente as filhas-de-santo mais velhas possuem o direito de usar um maior número de adereços, fios-de-conta, roupa com brilho, sete anáguas para armar as saias, tamanquinhos nos pés, entre outros aspectos do vestuário dos quais voltaremos a falar adiante. Os filhos-de-santo estão em sua grande maioria vestidos de calças e camisas brancas, e usam, como único adorno, os fios-de-conta. Um pequeno número deles, calça sapatos ou chinelos brancos; os demais se encontravam descalços também por motivos de ordem hierárquica.

Finalizadas as saudações dos filhos-de-santo, forma-se a roda ritual, tendo início o xiré. Inicialmente todos os orixás são saudados com seus respectivos cantos e danças. No entanto, o maior número deles é dirigido ao dono da festa - Oxóssi. Em meio aos cantos, o babalorixá apresenta um pequeno desequilíbrio no corpo, pende para direita, depois para esquerda; o corpo apresenta pequenos tremores, o orixá montou em

Naquele momento  
grito cujo som  
aos que são  
algumas espécies  
trata-se do ilá,  
característico de  
marca a sua



seu cavalo.  
ouve-se um  
assemelha-se  
emitidos por  
de pássaros,  
grito  
Oxóssi que  
presença. O

clima é de alegria, os filhos-de-santo e a assembléia da festa

Ilustração 05. Primeira saída de Oxóssi,

ovacionam o rei de Ketu. Ouve-se a queima de fogos executada no pátio externo do terreiro. A *lyakekerê* da casa apressa-se em retirar-lhe os chinelos e os objetos pessoais; em seguida, sobre a roupa, atravessa-lhe, perpendicularmente, o pano da costa no tórax, amarrando-o na altura do ombro esquerdo, procedimento ritual utilizado para indicar a presença de um orixá masculino. A partir daquele instante, todos passam a se referir não mais à figura do babalorixá e sim, a Oxóssi.

<sup>33</sup> O status de *iaô* corresponde ao primeiro grau da hierarquia do terreiro, o iniciado é assim chamado durante os primeiros anos da vida religiosa, perdendo essa condição só depois de cumprida a obrigação de sete anos. C.f. (Lima, 2003, p.73)

Ao lado da Iyakekerê e da sua equede<sup>34</sup>, o orixá sai em direção às entradas do terreiro para saudá-las, o mesmo fazendo com o ariaxé e com os atabaques. Dança um pouco por todo salão e, logo em seguida, retira-se em direção ao quarto de santo onde receberá suas vestes e insígnias rituais. Faz-se um pequeno intervalo, durante o qual são distribuídos doces e salgados entre o público da festa. Cerca de meia hora depois, Oxóssi retorna ao salão, sob o olhar do público que o recebe de pé para saudá-lo. Um dos *ogãs alabês* passa então a entoar novos cantos acompanhado em coro pelos filhos-de-santo. Durante a cerimônia Oxóssi faz duas aparições; na primeira, aparece vestido de branco, com braceletes e capacetes da mesma cor. As três peças integrantes de sua veste - bata, saia e calça - são confeccionadas em lamê, conferindo-lhe um brilho



Ilustração 06. Segunda saída de Oxóssi.

especial. Na mão direita, traz um ofá de isopor decorado com areia prateada. Na segunda aparição, veste azul claro, portando uma longa capa de veludo da mesma cor. Na cabeça, traz um capacete decorado com plumas e pedras de vidro amarelas; na mão direita, segura um *erukeré*. Oxóssi executa novas danças ao redor do salão seguido por sua equede que segura com o braço esquerdo um buquê de crisântemos. Na mesma noite, além de Oxóssi, são paramentados Ogum, Oxum e Logun-Edé.

Depois das saudações iniciais, Oxóssi retoma as danças rituais sob o olhar atento da assembléia. Sua coreografia é ágil envolvendo movimentos rápidos de pernas e braços que mimetizam o uso do arco e da flecha. Zé d'Obacossô é um exímio dançarino, qualidade que faz com que a apresentação da dança ritual de seu orixá seja admirada por todos. Nesse dia em especial, a dança de Oxóssi em frente aos atabaques foi bastante ovacionada pelo público da festa: de joelhos, movimentando o seu ofá de um lado para o outro, para frente e para trás com uma certa agilidade,

<sup>34</sup> Equede é uma categoria feminina na hierarquia do candomblé. Assim é chamada a mulher consagrada ao serviço dos orixás, iniciada para esse mister por meio de ritos de purificação e de confirmação. As equedes não são possuídas pelos orixás. Elas devem cuidar da divindade a que se dedicam, quando esse chega à cabeça de sua filha ou filho, auxiliando-a no momento do transe. Ajeita-lhe as roupas. Enxuga-lhe o suor do rosto com a toalha, que é um dos símbolos de sua função. A equede é também responsável pelas vestes cerimoniais do orixá. (Lima, 2003, p. 88).

como se estivesse a mirar a caça para atingi-la com uma flecha certa. A cada salto ou movimento mais rápido sucedem aplausos e saudações entusiasmadas: Okê! Okê! Depois da sua apresentação individual Oxóssi dança ao lado de Ogum e depois ao lado de Oxum, irmão e esposa, respectivamente, na mitologia. Finalizadas as danças, senta-se em seu trono e passa a receber os cumprimentos dos componentes da assembléia da festa, organizados em fila.

Encerrados os cumprimentos, Oxóssi dança mais uma vez ao redor do salão; em seguida, caminha em direção às entradas para saudá-las antes de partir, fazendo o mesmo com o ariaxé da casa e com os atabaques; depois retira-se do salão em direção ao quarto de santo, chega então ao fim a cena pública. A roda ritual é formada mais uma vez, os últimos cantos são entoados finalizando a cerimônia. No outro dia durante a manhã, como parte das festividades, foi realizado um churrasco no mesmo salão onde ocorreu a cerimônia religiosa, com a presença de um grande número de pessoas da comunidade local. Ao som da percussão de um grupo de pagode, a comunidade do terreiro e os seus convidados exultam o sucesso da festa.



**Ilustração 07. Mesa de Oxóssi.**

### 1.3. O ESPETÁCULO RELIGIOSO E SUAS DIMENSÕES

O espetáculo religioso, como todo espetáculo, possui algumas dimensões - estética, lúdica e dramática - que o integram e o caracterizam. Abordarei cada uma dessas dimensões separadamente por questão meramente metodológica, uma vez que a festa é aqui percebida como um fato social total nos termos como essa categoria de análise foi definida por Mauss (2003).

A estrutura ritual das cerimônias públicas do candomblé estabelece uma separação entre os oficiantes do culto e os espectadores. A formação de um público externo é prevista, mas a cerimônia pode ocorrer apenas com a participação dos filhos-de-santo da casa. O público da festa tem um caráter heterogêneo, tanto em seus interesses quanto em suas expectativas. Cito como exemplo o público formado por ocasião da festa de Oxaguiã<sup>35</sup>, no terreiro da Casa branca. Foi possível distinguir a seguinte composição da assembléia: presença de membros da comunidade local onde está localizado o terreiro; antropólogos e pesquisadores de outras áreas; turistas brasileiros e estrangeiros; visitantes ilustres; filhos-de-santo de outros terreiros; além dos curiosos que estão sempre presentes em todas as festas. As categorias aqui elencadas não esgotam todas as possibilidades, cada assembléia tem uma composição única. Os terreiros que convidam ou atraem um grande número de pessoas em dia de festa, comumente, desfrutam de prestígio frente aos demais.

A linguagem ritual da festa configura um espetáculo cênico no sentido de que algo é exibido a um público. Sendo assim, o espetacular será sempre definido a partir de um determinado olhar. Os olhares que cruzam a festa elegem diferentes objetos de contemplação, o espetacular pode ser associado à dança, à música, ao transe, ao fausto ou à estética. *A priori* haverá tantos espetáculos quantos forem possíveis de serem assim definidos pelo observador. As três dimensões – a religiosa, a lúdica e a estética – integram a totalidade da festa, mas o olhar fragmentado isola muitas vezes uma destas dimensões, fixando-se apenas naquela que atende ao interesse do momento, que pode ser religioso, alimentar, afetivo ou lúdico.

---

<sup>35</sup> Festa realizada no dia 14.09. 2002

Para o segmento religioso da festa, o espetáculo oferecido tem a ver com o regozijo religioso. As coisas sagradas produzem uma emoção peculiar que não se restringe a simples alegria de possuir algo nem tampouco ao deleite advindo de algum tipo de triunfo. Ele acontece quando o símbolo – no caso em estudo, os orixás - é apresentado e oficialmente contemplado através dos rituais religiosos. Muitas vezes a apresentação pública é acompanhada de demonstrações de júbilo que se desenvolve e apodera-se da assembléia. Todavia, a alegria não está no evento, mas em uma idéia apresentada através dos símbolos religiosos. (Langer, 1989, p.155-156). A contemplação das coisas sagradas estimula a compreensão da vida e de certos temas que lhe são caros, como vitalidade, morte, trabalho, força, beleza, virilidade etc.

### 1.3.1. Os Elementos Estético e Lúdico dos Ritos Representativos ou Comemorativos

Tomando como parâmetro a classificação dos ritos proposta por Durkheim (1989), as festas públicas do candomblé são consideradas como ritos representativos ou comemorativos<sup>36</sup>. O autor estabelece uma linha de parentesco entre esse tipo de rito e as representações dramáticas. A aproximação é por ele justificada pelo fato de os ritos representativos não só utilizarem os mesmos procedimentos do drama, como também perseguirem objetivos do mesmo gênero. Dentre eles, está o de assumir aspecto exterior de recreação para os indivíduos, proporcionando-lhes o alívio das tensões cotidianas, distraíndo-lhes o espírito cansado pela rotina do trabalho, apresentando-lhes um “outro mundo” diferente do mundo real, permitindo-lhes a liberação da imaginação e da criatividade. Daí a dificuldade de estabelecer um limite entre os ritos representativos e as recreações coletivas, já que é possível passar de um gênero a outro sem perda de continuidade (p.453).

O uso da metáfora do parentesco para marcar as relações entre o drama e os ritos representativos ou comemorativos é intencional, seu objetivo é estabelecer uma equivalência e não uma relação direta entre ambos:

---

<sup>36</sup> Os ritos representativos ou comemorativos têm como objetivo comemorar e representar a história mítica dos antepassados.

Com efeito, ainda que, como definimos, o pensamento religioso seja algo completamente diferente de um sistema de ficções, as realidades às quais ele corresponde só chegam, no entanto, a se exprimirem religiosamente se a imaginação as transfigura. (p.454)

A matéria-prima utilizada na construção do mundo sagrado é encontrada na vida social, porém ela é interpretada, elaborada, transformada pela criatividade humana. Nesse sentido, o mundo das coisas religiosas é um mundo parcialmente imaginário, apenas no seu aspecto exterior e por essa razão ele favorece mais facilmente as “livres criações do espírito” (p.454). Segundo Durkheim, as representações que os rituais religiosos produzem não são meras imagens que não correspondem a nada na realidade, que evocamos sem nenhuma finalidade, apenas pela satisfação de vê-las aparecerem e se combinarem sob nossos olhos. O ritual, ao contrário do jogo, faz parte da vida séria, contudo o elemento irreal e imaginário, mesmo não sendo essencial, tem sua importância. Ele promove o sentimento de reconforto que o fiel recebe do rito realizado, a recreação é uma das formas de renovação moral sendo esse o objetivo principal do culto positivo (p.455). A principal função do rito religioso não é o de proporcionar a pura diversão e sim, o de manter, por meio da representação, a vitalidade das crenças necessárias ao bom funcionamento da vida moral do grupo.

Para Durkheim, as forças coletivas que dão origem ao mundo das coisas sagradas são as mesmas encontradas na origem das obras de arte e dos jogos. O estado de efervescência coletiva que se verifica no culto religioso desencadeia manifestações semelhantes às que se dão no jogo: movimentos aleatórios, gestos, gritos, cantos, danças, saltos etc. “A maior parte delas não serve para nada, exprime simplesmente a necessidade de agir, de se mover, de gesticular sentida pelos fiéis”. (p. 455). O culto cumpre funções recreativas, mas não se confunde com o próprio jogo. O elemento lúdico é responsável pelo sentimento de alívio e de conforto experimentado pelo fiel durante o culto, representando, igualmente, uma importante fonte de renovação moral. Após o cumprimento dos seus deveres rituais, os fiéis voltam à vida profana de ânimo renovado. Isso acontece “não somente porque nos colocamos em contato com uma fonte superior de energia, mas também porque as nossas forças se refizeram vivendo, por alguns instantes, de forma menos tensa,

mais cômoda e mais livre. Por isso, a religião tem fascínio que não é dos seus menores atrativos. (p.456).

O elemento estético da vida religiosa, como faz ver o autor, é facilmente identificável nos ritos representativos, mas, de um modo geral, não existe rito que, em menor ou maior grau, não o apresente:

A arte não é apenas ornamento exterior com que o culto se revestiria para dissimular o que pode ter de muito austero e de muito rude; mas, por si mesmo, **o culto tem algo de estético**. Por causa das relações bastante conhecidas que a mitologia mantém com a poesia, pretendeu-se, por vezes, deixar a primeira fora da religião; a verdade é que **existe uma poesia inerente a toda religião**. (Durkheim, 1989, p.455). (Grifos meus).

O elemento estético é expresso na elaboração das roupas rituais, do cenário, no uso de ornamentos, pinturas e máscaras que acompanham as cenas rituais. Essas criações contribuem, ao seu modo, para efetuar a passagem do indivíduo do mundo profano para o mundo sagrado. Diferentemente da obra de arte, o elemento estético do culto não visa satisfazer os sentidos e sim, agir sobre os espíritos através de representações que visam garantir a coesão social. Em outro texto, Durkheim (1990, p.167) chama atenção para o “valor demonstrativo” das experiências religiosas, ou seja, o culto constitui, para o fiel, uma prova experimental de suas crenças: “o culto não é simplesmente um sistema de símbolos pelos quais a fé se traduz exteriormente, é a coleção de meios pelos quais ela se cria e se recria periodicamente. Consistindo em operações materiais ou mentais, ele é sempre eficaz”.

Durkheim acredita que a análise dos elementos lúdico e estético, característicos dos ritos representativos ou comemorativos, permite-nos compreender melhor a natureza da cerimônia religiosa. Os ritos negativos estabelecem regras de evitação ou de contato com o sagrado, quando não, prescrevem os comportamentos que preparam os indivíduos para ingressar nesse domínio. Os ritos positivos, por sua vez, promovem atitudes rituais positivas, ou seja, atitudes que colocam os indivíduos em contato com as divindades e com as coisas sagradas, daí as idéias de celebração e comunhão a eles associadas.

Posso afirmar, desviando-me um pouco da linha de interpretação do autor citado, que as expressões estéticas do espetáculo religioso é uma decorrência natural da afinidade existente entre a arte e a religião, portanto, torna-se improdutivo estabelecer uma relação de subordinação da primeira à segunda ou fazer a arte derivar da religião como o fez Durkheim. Não podemos esquecer que a arte alimenta-se da religião, todavia ela se alimenta igualmente de outras fontes. Sobre esse aspecto observa Langer (1980, p. 418):

Quando as artes “libertaram-se”, como se diz, da religião, elas simplesmente exauriram a consciência religiosa e alimentaram-se de outras fontes. Elas jamais estiveram vinculadas ao ritual ou à moral ou ao mito sacro, mas floresceram livremente em esferas sacras enquanto o espírito humano se concentrava nelas. No momento em que a religião se torna prosaica ou perfunctória, a arte aparece em outro lugar.

A religião enseja a criação artística expressa nos artefatos religiosos, na música e na dança sagrada, nas edificações religiosas, nos paramentos. O rito é um ato criativo, a arte encontra-se ligada à estética do cerimonial. Para Bastide (1971, p.189) esse caráter artístico faz a mediação entre as forças sagradas e os homens, tornando-as mais próximas de nossa humanidade:

(...) a religião não consiste unicamente no reconhecimento duma realidade transcendental, dum mundo sagrado, mas também num esforço para penetrar e participar da vida de exaltação. Os ritos permitem essa aproximação, pois as forças sagradas são terríveis e ninguém as pode atingir sem um preparo especial. Ora, o rito já é arte.

A dimensão estética das festas públicas do candomblé deve ser lida em suas diferentes expressões: na ornamentação do barracão, nas roupas rituais, na música, na dança, na iconografia dos terreiros. Suas expressões artísticas ligam-se a diferentes matrizes estéticas - a matrizes das nações africanas às quais pertenciam os negros trazidos pelo tráfico e a matriz portuguesa representada pela religião católica.

São elementos das matrizes africanas: os ritmos percussivos, o vestuário, as músicas e as danças de origem africana, uma rica iconografia dos orixás, o emprego

de adereços na ornamentação do corpo. A influência da matriz católica pode ser percebida na iconografia dos terreiros e dos pejis<sup>37</sup>, com a presença significativa de imagens dos santos sincretizados com os orixás.

A elaboração estética do ritual é igualmente produto do diálogo mantido pelo candomblé com a sociedade mais ampla. A inserção, aceitação e a legitimação dessa religião no campo religioso brasileiro implicou a redefinição da tradição religiosa por muitos de seus segmentos, é o que observa Vagner Gonçalves da Silva (1995, p.291), quando discute o diálogo que os terreiros de candomblé inseridos numa metrópole como São Paulo estabeleceu com a cultura urbana:

A noção de “tradição” para o próprio candomblé é, portanto, uma noção que tem a dinâmica como um forte elemento constitutivo, em termos de que a transformação seja por meio de abandonos, resgates, acréscimos, substituições, etc., é um mecanismo presente nas várias possibilidades de representação desta religião e que assegura, de resto, sua continuidade nos mais variados contextos em que se insere.

No campo em questão, a introdução de um padrão estético característico do mundo urbano não implicou em negação da tradição religiosa, a relação é de complementaridade e não de oposição. O chão de terra batida, tão comum aos terreiros do Nordeste no início do século XX foi substituído por pisos de cerâmica sem alterar, com essa mudança, a eficácia do rito, uma vez que o contato com a terra durante o xirê é visto como um meio de captar o axé da terra. O uso de azulejos nas paredes dos barracões e de outros materiais de acabamento e decoração (mármore, luminárias, colunas de gesso, fontes luminosas etc.) são ostentados pelos babalorixás como sinais de progresso material do terreiro.

De um modo geral, nesta religião, o “aparecer” é rodeado de cuidados estéticos e de regras bem específicas relativas às atividades que antecedem a festa: a escolha da roupa do orixá, a limpeza de suas insígnias para garantir o brilho dos materiais confeccionados com metal, flandres, ouro, latões, cobre e prata e outros metais; a preocupação com a alvura das roupas; a limpeza e a decoração do barracão. Enfim, é possível afirmar que existe uma preocupação estética que orienta

---

<sup>37</sup> Peji é o santuário onde se encontra as representações simbólicas e materiais das divindades cultuadas.

a elaboração do visual da festa, como destaca a ialorixá Angélica do Terreiro Ilê Axé Oiá Gelé Ginan<sup>38</sup> e o babalorixá Zé d'Obacossô:

*Nós vamos ver que até na África a mais simples manifestação do orixá, a apresentação desse orixá, as pessoas têm, vamos dizer assim, **a preocupação com esse aparecer, com a estética, com a forma de apresentar.** Na África as mulheres podiam dançar com os seios nus. Aqui nós temos as roupas, as indumentárias que tem um significado próprio. Se eu uso um ojá num formato diferente num torso com aba, se eu uso um pano da costa na cintura isso indica um certo encaminhamento, uma certa hierarquia dentro da religião. Bem assim são os nossos orixás. Se nós acreditamos que eles mesmos, na natureza são imponentes, se apresentam de forma equilibrada, porque não a gente transportar tudo isso, por exemplo, o reino de Oxum, para dentro do terreiro? Mostrar todos os seus fundamentos, as suas minúcias, é o momento certo de nós mostrarmos quem é o orixá Oxum, o orixá Xangô e assim por diante. **Eu acho que a estética está presente em todas as manifestações do homem e principalmente do candomblé. E da religião como um todo.** (ialorixá Angélica) (grifos meus)*

*Nós temos pulseira de metal, cobre, quando agente vai se arrumar, limpa bastante. Usar é um prazer. A gente tem prazer de apresentar os acessórios. Porque daquela fartura, daquele brilho reluz felicidade ou trás felicidade. Se você chega em um candomblé e encontra as pessoas tudo maltratada você não se sente tão bem. (babalorixá Zé d' Obacossô)*

O povo de santo busca despir-se dos estigmas e rótulos que ainda ressurgem como resquícios dos esquemas evolucionistas que interpretaram as manifestações religiosas de origem africana como algo menor, inferior ou primitivo. Essa busca é traduzida, muitas vezes, no esforço de afastar-se de tudo que possa simbolizar pobreza, sujeira, desordem, ou qualquer tipo de licenciosidade.

Esta religião produziu uma estética que pouco a pouco se distanciou da realidade gerada durante a escravidão que exibia os corpus nus ou seminus, torturados, amputados, deformados e feridos. Recobrando-o com ouro, com tecidos brilhantes, com o luxo, com a pompa, esta religião afirmou um ideal de beleza e, ao seu modo, afirmou: o negro é lindo! Esse ideal estético criado e recriado pelos

---

<sup>38</sup> Terreiro localizado no povoado Guarujá s/n no município de Socorro que integra a Grande Aracaju.

terreiros contrapõe-se às posturas etnocêntricas que originaram os estereótipos da fealdade dos negros.

Do ponto de vista religioso, o luxo é um valor estético presente em toda religião, crenças e práticas que não visam a fins estritamente utilitários: “(...) esse luxo é indispensável à vida religiosa; ele diz respeito á sua própria essência” (Durkheim, 1990, p.152). Muitas vezes o luxo das cerimônias refletem uma leitura muito comum ao povo de santo que associa o espetáculo do fausto ao tema da realeza, uma vez que o panteão yorubá é composto por reis e rainhas. Não existe, portanto, uma condenação moral do luxo, ele é um meio entre outros para fazer declarações rituais.

Diante da beleza plástica dos rituais públicos, a freqüência à festa torna-se, para muitos uma experiência visual. Mais do que um acontecimento religioso ela é vivida pelos leigos como uma experiência estética ou um acontecimento cultural. O uso dos verbos assistir e apreciar por parte de alguns entrevistados, a exemplo de Maria Isabel e Lourival, marca a natureza das suas participações no evento, ao mesmo tempo em que justifica as suas presenças sem caracterizar qualquer tipo de vínculo religioso:

*Sou católica, mas gosto de **olhar** as festas. Eu não sou muito de dentro assim não, porque nunca recebi orixá. Eu venho porque sou convidada. Aí eu venho **assistir**. Acho muito bonita a saída dos orixás. (Maria Isabel Andrade, assembléia da festa)*

*Pra mim a festa não tem o sentido religioso que tem pra minha mulher, que é filha-de-santo da casa. Pra mim não tem nada fixo, não tem aquela vocação, mas eu gosto de **apreciar**. Gosto do som do candomblé. Um atabaquezinho pra mim é maravilhoso, sempre é bom escutar. (Lourival Fontes, assembléia da Festa).*

Para o observador leigo é difícil estabelecer os limites entre a arte e o ritual. Muitas pessoas freqüentam as cerimônias religiosas tanto pelo prazer estético e pela socialização que elas lhes proporcionam, quanto pela fé.

### 1.3.2. Dimensão Estética

#### O Cenário ritual

Ressaltam, do trabalho de observação, a importância e a utilização do espaço físico na construção do espetáculo. Os objetos rituais, a ornamentação, o simbolismo das cores, as ações rituais redefinem, esteticamente, o espaço físico dos terreiros que se transformam em verdadeiros palcos por ocasião das festas anuais. O local onde se desenrolam as cerimônias é comumente chamado de barracão ou salão; na geografia do terreiro, ele se constitui no espaço público por excelência, localizando-se próximo à entrada principal do terreiro, ao contrário do quarto de santo, dos assentamentos e da cozinha, que se localizam no interior do terreiro. Diferentemente do barracão, o acesso a esses espaços é restrito e obedece a determinadas prescrições. O barracão, geralmente, possui forma quadrangular ou retangular, variando na extensão de acordo com a área do terreiro; é possível encontrar barracões pequenos e outros bem extensos, a exemplo do Axé Ilê Obá, em São Paulo que possui trezentos e vinte metros quadrados e, aproximadamente, quinhentos lugares destinados ao público; e do Axé Opô Afonjá, em Salvador cujo barracão possui mais de cem metros quadrados. Nos terreiros localizados em bairros periféricos, a sala de estar, a garagem ou o pátio funciona como barracão. Nesses terreiros, as pessoas costumam assistir à cerimônia em pé. Há barracões que dispõem de cadeiras confortáveis destinadas ao público da festa e há os que dispõem apenas de bancos de madeira ou de alvenaria, quase sempre em número muito reduzido.

As entradas do barracão são sagradas, a porta é o limite entre o mundo profano e o mundo sagrado, sendo objeto de ritos específicos. No lintel da porta, costuma-se colocar uma folha desfiada de mariô para afastar os eguns – espíritos dos mortos. Durante as cerimônias públicas, os filhos-de-santo cumprem determinados ritos de entrada e de saída quando atravessam a porta. Existe todo um cuidado para garantir que a passagem da porta esteja sempre livre, evita-se que as pessoas aí se aglomerem.

No barracão, o espaço ritual é organizado de modo a separar os oficiantes do culto do público da festa. Para esse fim, são utilizadas divisórias artificiais como cadeiras, bancos de madeira ou pequenas muretas. Em alguns terreiros, o espaço

da assembléia diferencia o lado destinado aos homens do lado das mulheres. A ocupação do espaço dá-se com base na hierarquia, nele se distingue o lugar onde fica a cadeira do babalorixá ou da ialorixá, as cadeiras dos ogãs, as cadeiras dos convidados, o estrado onde ficam os atabaques e o local do público.

O crescente processo de urbanização que atingiu os terreiros impingiu um novo modelo arquitetônico a muitas casas de culto, isso fez com que velhas casas cedessem lugar a arquiteturas mais arrojadas. A referência aos templos de candomblé como terreiros torna-se apenas uma referência metafórica, que remete aos antigos alpendres das Casas Grandes onde os escravos realizavam suas danças.

Os terreiros elegem determinados símbolos icônicos que são ostentados no barracão em locais de destaque. Cito alguns exemplos encontrados durante a pesquisa de campo: em Aracaju, no Axé Ilê Obá Bamirê, o símbolo icônico é uma imagem em tamanho natural do orixá Oxóssi, regente do terreiro e dono da cabeça do babalorixá José d'Obacossô, posicionada na plataforma junto aos atabaques; em São Paulo, no Axé Ilê Obá, o ícone de maior destaque é uma vetusta coroa encimada sobre o ariaxé do terreiro, construída por Pai Caio para homenagear Xangô Airá, orixá principal da casa e dono de seu ori (cabeça); no Terreiro Agbalá Obá Ti Ilê, distingue-se um imenso ofá (arco e flecha de oxóssi) moldurado em gesso no teto do terreiro; em Salvador, no terreiro da Casa Branca, aparece a imensa coroa em madeira de Xangô Airá encimada por sobre o poste principal do barracão. Também nesses dois últimos exemplos, os ícones estão associados ao orixá principal do terreiro.

A elaboração estética das festas públicas tem como um dos seus principais focos a decoração do barracão. Existe uma decoração fixa e uma decoração móvel, esta última variando de acordo com o orixá homenageado. Alguns elementos que integram a decoração fixa do cenário ritual podem ser encontrados em diferentes terreiros independente da nação cultuada, é o caso dos atabaques, das cadeiras dos ogãs, dos tronos destinados ao sacerdote do culto ou a um determinado orixá. Os atabaques são posicionados quase sempre na parede do fundo do barracão em destaque sobre plataformas de cimento ou lastros de madeira. Apresentam-se na cor natural da madeira ou pintados, nesse caso, existem terreiros que utilizam uma cor única para os três atabaques e outros que os diferenciam com cores variadas. Em dia de festa, os atabaques são ornados com grandes ojás que podem ser

estampados, coloridos, brancos, bordados em *richelieu*, entre outros tipos de pano utilizados com esse objetivo. As cadeiras destinadas aos ogãs<sup>39</sup> e aos babalorixás ou ialorixás são diferenciadas das demais pela altura, estilo, elegância ou pelo simples fato de estarem presentes num ambiente onde há bancos e em que grande parte do público da festa encontra-se em pé. No sistema ritual do candomblé, o assento constitui um indicador do status de ambas as classes, por isso existe uma certa preocupação estética na escolha das cadeiras ostentadas publicamente como símbolos de poder.



**Ilustração 08.** De cima para baixo, da esquerda para direita: Axé Ilê Obá, SP; Axé Ilê Obá Odé Bamirê, Aju; Ilê Orixá Odé Keleefanguéy, Aju; Ilê Oju Moré, SP.

Com frequência, são utilizadas poltronas acolchoadas, de madeira ou vime para desempenharem a função de trono; no cenário ritual, elas ocupam posição de destaque. As cadeiras dos ogãs localizam-se próximo à cadeira do babalorixá ou

<sup>39</sup> A esse respeito ver o texto de Bastide “A cadeira de Ogã e o poste central” In: Estudos Afro-brasileiros. São

ialorixá, esta disposição obedece ao princípio hierárquico que organiza o espaço do barracão.

Os terreiros possuem uma rica iconografia que engloba imagens em gesso de santos católicos, representações antropomórficas dos orixás em forma de esculturas de madeira e ferro; quadros e pinturas; painéis pintados nas paredes que retratam cenas míticas; fotos do babalorixá ou ialorixá da casa ou de personalidades religiosas de grande prestígio<sup>40</sup>. No salão do Axé Ilê Obá, destaca-se a imagem em gesso do preto velho Pai Luciano, em tamanho natural localizado na parede de fundo próximo ao trono da ialorixá. No barracão da Casa Branca, distingue-se uma estátua (tamanho médio) de Logum-Edé representado sob a forma de menino trajando chapéu e casaca de couro.

Ainda como parte da ornamentação fixa, é possível encontrar, em muitos



terreiros, as tradicionais bandeirinhas utilizadas para ornamentar o teto do barracão. Alguns terreiros aboliram o seu uso e aqueles que mantiveram a tradição, sofisticaram o material de composição, substituindo os antigos papéis de seda

por plástico ou laminado. As bandeirinhas participam da ornamentação de diferentes

manifestações culturais brasileiras e de inúmeras festas populares, a exemplo do São João e da grande maioria das festas de ruas, a presença desse item decorativo funciona como símbolo de seu caráter festivo.

A decoração móvel varia de acordo com o orixá homenageado. Cada orixá é associado a uma ou mais cores, a fenômenos meteorológicos, a um dia da semana, a certos animais, etc.<sup>41</sup> As associações entre orixá e cores são buscadas na biografia mítica de cada um deles. Por exemplo, Ossaim, como divindade das folhas, aparece associada ao verde; Xangô, que possui o domínio do fogo, é representado pela cor vermelha; Oxum como rainha do ouro é representada pela cor amarela. O simbolismo das cores é um dos princípios ordenadores da liturgia, determinando em

**Ilustração 09.** Arranjo de Frutas. Festa de Oxóssi. Axé Ilê Odé Ofá. São Paulo

Paulo: Perspectiva, 1973.

<sup>40</sup> Alguns desses grandes líderes como Mãe Menininha do Gantois tornaram-se ícones da religião cuja imagem sob forma de retrato foi encontrada com frequência nos terreiros pesquisados.

<sup>41</sup> A esse respeito ver: Bastide, 1978; Lepine, 1982.

grande parte o visual da festa - a cor da roupa e das insígnias de cada orixá, dos fios-de-conta e de toda ornamentação do barracão, (painéis, flores, bandeirinhas etc.). A importância da cor nesse sistema religioso não se restringe ao seu uso para fins ornamentais, a ênfase nesse aspecto é apenas uma decorrência natural da análise do tema em foco<sup>42</sup>. As cores e as formas têm, sobretudo, um caráter representativo na medida em que criam identidades e diferenças, participando da construção simbólica de cada orixá.

A correspondência entre orixá e cor não é a mesma em todos os terreiros, varia de acordo com as nações e com os diferentes tipos de orixá integrantes da mesma categoria. A esse respeito esclarece Bastide:

Cada Orixá é múltiplo: há, por exemplo, doze Xangôs, dezesseis Oxum, dezessete Iansã, vinte e um Exu (...) as cores variam de uma para outra das subdivindades. Se Xangô reúne branco e vermelho, sua cor primitiva é realmente o vermelho; Xangô Airá, ao contrário, devido às relações com Oxalá, veste-se de branco (...) Nos dias de festa, é fácil distinguir pela forma do capuz ou pelas cores da palha os diversos Omolu que dançam: um tem a vestimenta feita de palha amarela, outro de palha marrom, um terceiro de palha avermelhada com porções brancas... (...) O sistema classificatório dos candomblés compreende ao mesmo tempo categorias muito generalizadas e, no interior destas categorias, espécies mais particularizadas (Bastide, 1978, p.166-167)

É possível encontrar também dois terreiros da mesma nação que estabeleçam correspondências diferenciadas entre o orixá e a cor que o representa. Na cerimônia pública essas cores são agrupadas, matizadas, combinadas, conferindo à cerimônia um colorido especial. O quadro de possibilidades de arranjos e combinações em torno das cores impede qualquer tipo de generalização.

No candomblé, as formas são sagradas, os objetos redondos são associados ao sexo feminino, os pontiagudos ou retilíneos ao sexo masculino, as formas espiraladas representam o movimento e o processo da reprodução. No contexto da festa, as formas assumem funções decorativas para retratar objetos familiares ao universo do culto, por exemplo, o triângulo, o arco e flecha de Oxóssi; o círculo, o espelho de Oxum; a espiral, a serpente de Oxumaré; o cone, os chifres usados por Iansã; para citar apenas algumas associações possíveis. Na festa de Oxaguiã, no

---

<sup>42</sup> Sobre a importância da cor no sistema de classificação dos candomblés ver: Bastide, 1978; Santos, 1976; Lepine, 1982; Lody, 2001.

terreiro da Casa Branca<sup>43</sup>, o teto do barracão foi ornamentado com franjas de papel branco e pombos de isopor que carregavam, suspensos pelo bico, corações enfeitados com areia prateada. O branco e a prata são, respectivamente, a cor e o elemento natural que representa Oxaguiã; o pombo é um animal associado ao poder dos orixás, quase sempre está relacionado à paz e a tranqüilidade características dos orixás funfun.

As pessoas responsáveis pela decoração não escondem as suas preferências e motivações a depender do orixá homenageado. A filiação, a admiração ou identificação afetiva com um determinado orixá funcionam como estímulo no processo de criação artística. Esses aspectos são levados em consideração pelos filhos-de-santo que assumem a tarefa de ornamentar o barracão. Esse aspecto é destacado nas declarações de dois dos responsáveis pela ornamentação do barracão do terreiro Ilê Obá Odé Bamirê:

*A gente procura fazer a decoração de acordo com as características dos orixás. Na festa de Obaluaê a gente procura botar no barracão coisas que são atribuídas a ele como palhas, ornamentação com pipocas. A festa de Oxóssi tem muita planta, se fosse possível a gente botava a floresta lá dentro. (Carlos, filho-de-santo).*

*Vamos falar então da festa de Oxóssi meu pai deve ter dito a você, Oxóssi é das matas, então a gente procura colocar muito verde no barracão, usar o máximo de folhas possíveis. E a gente começa a preparar isso um mês antes, às vezes um mês e meio. A gente começa a pensar como é que vai fazer a ornamentação, como é que vai ser. Um dá uma idéia, outro dá outra idéia, eu vou juntando tudo e depois eu falo: olha a ornamentação deu nisso. (Cláudio, filho-de-santo)*

Nos terreiros pesquisados, as atividades de ornamentação voltam-se em especial para as paredes e para o ariaxé. Sobre esse último, são colocados belíssimos arranjos de flores, de frutos, réplicas de troncos de árvores, representações dos orixás em tamanho natural etc. O embelezamento desse espaço sagrado torna a sua superfície mais visível. As paredes são ornamentadas com arranjos de flores, plantas, laços de tecidos ou de papel, painéis retratando o domínio natural dos orixás ou alguma cena mítica. O chão quase sempre é

---

<sup>43</sup> Festa realizada no dia 15 de setembro de 2002.

ornamentado com folhas aromáticas, com vasos artesanais e desenhos. Alguns filhos-de-santo defendem a utilização exclusiva de elementos naturais, como flores, plantas, frutas etc, manifestando desconforto com o exagero da decoração, conforme comprovam os pontos de vista de mestre Zequinha e o babalorixá Reginaldo Daniel Flores<sup>44</sup>:

*Na minha época realmente, não tinha essas coisas de luxo, tem os que colocam tanto enfeite, tanta coisa dentro de um barracão que fica parecendo um folclore e aí fica difícil porque não era assim. (Mestre Zequinha)*

*A decoração do barracão para mim, ela tem que buscar cada vez mais uma identificação, buscar um refúgio, um retorno ao natural, ao ecológico. No barracão precisa-se de folhas verde, eu prefiro um barracão arrumado com folhas do que papel crepom, plumas, essas coisas todas. É bem verdade que não vai desagradar o orixá, não deixa de ser uma manifestação do indivíduo para agradar o orixá, mas se puder buscar uma forma mais natural de agradar o orixá eu acho que funciona melhor, você consegue sustentar mais energia. (Reginaldo Flores, babalorixá).*

Em alguns terreiros, a tarefa de ornamentação é feita por profissionais que atuam nessa área, a exemplo de Carlos que é decorador profissional e um dos responsável por esse tipo de tarefa no do terreiro Ilê Obá Odé Bamirê. Em sua entrevista, relatou a atração que a beleza das cerimônias públicas deste terreiro, exercia sobre ele, constituindo um dos fatores que o levaram a freqüentar a festa, e,



logo depois, a colaborar na ornamentação das festas públicas antes mesmo de ter se iniciado no candomblé. Outro caso similar é o de Vanda Machado, que trabalha com decoração de festas e casamentos em Salvador. Na condição de filha do Axé Opô Afonjá, participa, ao lado de outros profissionais vinculados à casa, da tarefa de

<sup>44</sup> Mestre Zequinha na época da pesquisa era o diretor musical do Afoxé Filhos de Gandhi, faleceu posteriormente em 2004. Tive a oportunidade de entrevistá-lo, durante a Festa de Oxóssi no Terreiro Ilê Odé Bâmire. Reginaldo Daniel Flores é babalorixá do Ilê Axé Opô Oxogum Ladê, em São Cristóvão - SE, e filho do Axé Opô Afonjá.

ornamentação do barracão. Na festa de Oxum, ela idealizou e montou um painel na parede de fundo do salão com motivos e figuras aquáticas: estrela do mar, peixes dourados, conchas, búzios, algas. Esses profissionais especializados, na condição de filhos-de-santo, ao exercerem seus ofícios nos terreiros que estão vinculados, acabam contribuindo para o processo de estetização das cerimônias. Prestemos atenção na fala de Iraildes quando comenta a participação desses profissionais na decoração do barracão do Axé Opô Afonjá:

*O painel da festa de Oxum foi Vanda Machado que fez, mas atualmente quem está fazendo é Deusemar, ele é um filho da casa também, ele faz com tudo, com isopor, com folhas. Tem a Telma também, agora ela está aprendendo a desenhar, ela faz uns desenhos dos orixás no chão com pó de serraria, e aí ela bota tinta na cor do orixá, se for verde, se for vermelho e vai criando vários desenhos no chão, bota o pó e depois o nome em iorubá. Ou frases agradecendo a presença dos visitantes. (Iraildes, filha-de-santo)*

Em Aracaju, durante as festas dos Ibejis e de Oxóssi que ocorreram, respectivamente, nos terreiros Ilê Axé Oiá Gelê Ginan e no Axé Ilê Obá Bamirê, observei a reprodução do modelo de festas infantis envolvendo a confecção de painéis temáticos e mesas ornamentais com bolo, doces e salgados. As obrigações



rituais de um, três, sete e vinte e

um anos são celebradas e

vividas pelos filhos-de-santo como datas comemorativas. Pequenos сувениres sob a forma de prendas, objetos e símbolos emblemáticos dos orixás são entregues ao público da festa para marcar a importância da data. Essa prática costuma ocorrer no intervalo que se dá entre o xiré e a dança pública do orixá. As lembrancinhas oferecidas ligam-se ao universo simbólico de cada orixá, sempre respeitando as cores, as formas e insígnias que lhe são características. Cito, como exemplo, algumas prendas distribuídas em diferentes

**Ilustração 11.** Festa dos Ibeji. Terreiro Ilê Oiá Gelê Ginan. 16/10/1999. Aracaju.

festas realizadas no Axé Opô Afonjá<sup>45</sup>. Na festa de Iansã foi entregue uma bonequinha de plástico ornamentada com um vestido de crochê e anágua de tule, segurando uma cesta de flores secas multicoloridas. Na festa de Oxum, um cesto em miniatura contendo sachê em forma de bolinhas amarelas, envolvidas em tule amarelo, finalizado com fitas amarela e dourada. Na festa de Oxalá foi entregue um pequeno patuá de tecido branco, costurado a mão, contendo representações dos axés de Oxalá. Junto com ele um cartão com a seguinte inscrição: Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá.

A estetização das cerimônias é comumente associada, pelos membros dos terreiros e pelos pesquisadores, à figura dos *adés*. O *adé* é uma categoria produzida pelo sistema religioso para se referir aos indivíduos que são vistos como “bichas”<sup>46</sup>. Patrícia Birman (1995, p.112) ao discutir a questão de gênero nos cultos afro-brasileiros demonstra como essa categoria corresponde à construção da identidade de determinados grupos aos quais são associados padrões de comportamento que os distinguem dos demais membros que participam do universo do culto:

(...) embora *adé* seja um termo passível de ser empregado em referência a qualquer indivíduo do sexo masculino que apresente um jeito ou um comportamento representado como pertinente a bichas, é também uma forma de designar uma identidade assumida e que se forja relacionada à formação de pequenos grupos de jovens. Uma das características comuns desse personagem social é a assunção dessa identidade como recurso de organização de um grupo que vai deter coletivamente certos padrões comuns de comportamentos, no interior das casas de candomblé.

Entre os padrões de comportamento atribuídos a esse grupo, destaco aqueles relacionados ao caráter espetacular da festa. Prevalece no imaginário do povo-de-santo uma relação entre essa categoria e competência artística, tornando-os responsáveis pela potencialização estética da festa. Sobre essa relação afirma Birman:

Com efeito, o domínio da arte é considerado como sendo um domínio dos *adés*. São eles que possuem “arte” no fazer ritual, na

<sup>45</sup> As festas citadas foram realizadas nas seguintes datas: Festa de Iansã, agosto de 2004; Festa de Oxum, 17/11/2002; Águas de Oxalá, 27/09/2002.

<sup>46</sup> Para uma análise da presença de homossexuais nos terreiros de candomblé Ver: Landes (1967); Binon-Cosard (1981); Fry (1982); Segato (1989); Teixeira (1994).

elaboração minuciosa das roupas e enfeites, na coreografia, na arrumação do barracão. A relação dos adés com pendores artísticos é senso comum na maioria das casas. (p.121)

Esse mesmo aspecto é observado por Amaral (1992, p.231-232) quando associa o brilhantismo das festas, das danças e das roupas ao ethos “gay” do candomblé:

São os adés (pederastas) e as monokós (lésbicas) os responsáveis pelo brilho e bom andamento do candomblé, respectivamente. Daí na festa, serem os adés, evidentemente que mais sobressaem. São eles que geralmente se encarregam de enfeitar o barracão com flores, folhas, frutos em arranjos admiráveis. Eles têm a roupa mais bonita, mais vistosas, mais bem acabadas. Seus orixás dão verdadeiros espetáculos de dança.

Infere-se da análise das representações sociais, recolhidas pelas autoras citadas, que a espetacularidade associada aos adés é desse ponto de vista benquista ou até mesmo admirada entre os filhos-de-santo. No entanto, vale lembrar que consensos ou generalizações é algo muito difícil no candomblé e em especial no campo da estética. Os valores estéticos proclamados pelos adés não são compartilhados por muitos filhos-de-santo que criticam os comportamentos a eles associados: o exibicionismo, o apego à forma, o exagero, a carnavalização, o modismo. Outros reclamam da sobrecarga decorativa decorrente de uma preocupação com o “parecer”, manifesta por esse segmento. Não podemos esquecer que a própria categoria espetacular não pode ser abordada em termos absolutos, ela “é função tanto do sujeito que vê quanto do objeto visto”. A competência artística não é domínio exclusivo de nenhuma categoria social ou de gênero, quando o senso comum assim procede em suas avaliações acaba naturalizando aptidões que, na realidade, são expressões do nosso *habitus* cultural.

Além da ornamentação, alguns babalorixás e ialorixás laçam mão de recursos técnicos e efeitos especiais na construção do espetáculo religioso. Cito como exemplo a festa de caboclo no Terreiro Agbàlá Akokó Obá Ti Ilé Brasil. Na ocasião, a aparição dos caboclos paramentados com suas vestes rituais deu-se em meio a uma cortina de fumaça branca produzida por um jato de gelo seco. Um dos filhos-de-santo da casa posicionou-se estrategicamente na porta lateral para acionar o jato

durante a aparição dos caboclos que surgiram organizados em fila capitaneados pelo caboclo Sultão das Matas - entidade que se manifesta através do babalorixá José Mendes. A aparição dos caboclos em meio à fumaça de gelo seco suscitou, na assembléia, gritos e ovação. Foi possível distinguir dois tipos de representações: os caboclos de pena (em maior número) e os caboclos que usavam chapéu de couro (em menor número). As vestimentas rituais reproduziam variações das imagens folclorizadas do índio brasileiro e do índio americano. Integravam o visual cocares de penas coloridas, cabacinhas, jaquetas e chapéus de couro, motivos africanos como fio-de-contas e contra-egum, arco e flecha, colares e charutos.

Durante sua performance no barracão, o caboclo Sultão das Matas, além de dançar, dirigiu-se aos presentes em inglês e francês<sup>47</sup>. Na ocasião, contou que estava usando o cocar que recebeu de presente dos índios apaches nos Estados Unidos. Na impossibilidade do público da festa compreender o que ele estava falando, um dos seus auxiliares de culto traduziu a sua fala.

Na madrugada, teve início o samba de caboclo, uma pequena roda foi formada próximo aos atabaques, tendo ao centro Sultão da Matas. Todos pareciam muito contentes, dançavam, sambavam efusivamente e através da umbigada as pessoas eram convidadas a dançar no centro da roda.

O uso destes recursos nas cerimônias públicas do candomblé é uma demonstração inequívoca de como elementos do espetáculo acabam por redefinir elementos do ritual. Nos termos de Sahlins (1994, p.142) isso equivale a reconhecer a estrutura da festa como uma estrutura dramática com propriedades de transformação ritual.

---

<sup>47</sup> Trata-se de um inglês e francês muito rudimentar de difícil compreensão.

## As Roupas Rituais

As roupas utilizadas para paramentar os orixás são particularmente um fator de grande impacto visual na cerimônia festiva, responsáveis em parte pela construção da imagem estilizada dos orixás. A beleza e a estética do vestuário exerce um grande poder de atração que estimula a presença de leigos nos dias de festa. Um dos momentos de maior expectativa durante as festas anuais é a saída do santo, ou seja, o momento em que o orixá aparece publicamente paramentado com suas vestes distintivas:

*O que eu acho mais bonito das festas de lá é porque ele se arruma bem, se veste bem, e tem bastante gente. É o terreiro mais freqüentado. (Isabel, assembléia da festa de Oxóssi no Axé Ilê Odé Bâmile - Aracaju).*

*Eu admiro o Sultão das Matas, admiro quando ele vem com o brado, com a roupa dele, o jeito dele, a dança dele. As roupas dele são muito bonitas, é muito bonita a forma dele se apresentar. (Tatiana, assembléia da festa de caboclo no Terreiro Agbalá Obá Ti Ilê - São Paulo).*

Os estudiosos do candomblé já demonstraram que o vestir, no interior desse sistema, é uma atividade transfigurada por valores religiosos e estéticos. O vestuário varia de acordo com o sexo, com a hierarquia e com o tipo de cerimônia religiosa. As roupas usadas, durante as festas públicas, diferenciam-se na beleza e no luxo das roupas usadas nos rituais privados.

As roupas rituais podem ser agrupadas em dois tipos: aquelas que são usadas pelos filhos-de-santo durante as danças preliminares do xiré e as roupas usadas pelos orixás durante a apresentação pública de suas danças. No xiré, os filhos-de-santo usam calças, abadá e filá na cabeça. É muito comum também o uso da bata e da calça no modelo nigeriano. Diferencia-se desse padrão o vestuário dos babalorixás, objeto de análise posterior. Do ponto de vista religioso, o uso de roupas especiais marcam a transição do mundo profano para o mundo sagrado. A visualização dos orixás é possível graças à elaboração da sua imagem da qual a roupa faz parte, exprimindo sua identidade, juntamente às insígnias, músicas e danças características.



**Ilustração 12. Festa das Iabás. Axé Ilê Odé Bamirê. Aracaju.**



**Ilustração 13. Festa das Iabás . Ilê Axé Obá. São Paulo.**

As filhas-de-santo vestem a chamada roupa de baiana em cujas origens encontram-se a matriz africana, especialmente a de influência afro-islâmica, a matriz europeia como o bordado de *richelieu* de origem francesa e as saias longas e armadas, inspiradas nas roupas palacianas, de cortes europeias à Luís XV<sup>48</sup>. A

<sup>48</sup> “Atribui-se o nome [richelieu] a um tipo de renda-bordado em virtude do uso freqüente nos paramentos de Armand-Jean Du Plessis, cardeal e duque de Richelieu. Na iconografia desse religioso e nobre destacam-se as alvas [vestes talaes] em rendas e bordados elaboradíssimas. O tipo de peça usada em pleno período do

roupa de baiana é composta por saias armadas por anáguas, uma espécie de camisa longa e de manga curta de algodão denominada camisu, sobre a qual é colocada uma bata de tecido mais fino enriquecida esteticamente com bordados e rendas. É possível encontrar filhas-de-santo usando por baixo das saias o chamado calçulão – espécie de calça folgada de elástico na cintura.

Na cabeça, trazem amarrado o ojá variando os tipos de tecidos utilizados para esse fim. Uma das peças de grande valor estético é o pano da costa cujo uso é permitido apenas às ebomis e às equedes que o trazem em dia de festa amarrado no peito ou na cintura. Sobre as saias, são usadas blusas enriquecidas esteticamente



com bordados e rendas inglesas ou richelieu. Integra o vestuário os ornamentos usados no corpo, entre eles encontram-se: anéis e brincos feitos de conta de corais e firmas africanas; argolas e pulseiras de latão, prata e cobre; tornozeleiras de prata, de ouro, ou de palha; braçadeiras de latão, de bronze, de alumínio entre outros materiais. No pescoço, exibem os fios-de-conta confeccionados com contas de vidro na cor do seu orixá. Nos pés, distingue-se o uso de tamancos e chinelas de salto cujo uso é restrito às filhas-de-santo mais velhas. O vestuário feminino tem um poder de atração na cena ritual maior do que o traje masculino, devido à exuberância das cores, tecidos e riqueza de detalhes. Já a beleza das roupas dos orixás independe da questão de gênero.

As roupas dos orixás e dos filhos-de-santo diferenciam-se de acordo com as representações de gênero que lhe são atribuídas. As divindades femininas denominadas iabás, possuem uma indumentária composta por imensas saias

**Ilustração 14.** Ogum no Axé Ilê Obá Odé Bamirê. Aracaju.

renascimento marca a nobreza e o clero, que, segundo determinava a moda, usavam golas, punhos, barrados, adereços diversos, geralmente em tecido branco e ricamente trabalhado, evocando poder e suntuosidade. O uso

rodadas; em alguns terreiros, observa-se o preceito de vestir sete saias. A última saia é feita com um tecido que possua brilho, como a seda e o lamê. A parte do tronco é recoberta com o ojá de peito – uma tira larga de tecido - arrematado por um grande laço para frente. Já nos oborós (divindades masculinas), o laço é arrematado nas costas. Na cabeça, usa-se o ojá – tira de tecido mais fina



**Ilustração 15. Oxaguiã no Axé Ilê Obá Odé Bamirê. Aracaju.**

arrematada com um laço – e sobre ele os adês - coroa com franjas de contas, que lhe escondem o rosto<sup>49</sup>. Os orixás quando manifestados em filhos-de-santo usam calças, combinadas em alguns casos com pequenas saias que vão até a altura do joelho a exemplo do orixá Xangô e Logum-Edé. No tronco, alguns orixás trazem o pano da costa transversalmente amarrado na altura do ombro, é o caso de oxóssi e oxaguiã. Nos orixás Ogum, Xangô, Omolu, Oxumarê e Logum- Edé, amarra-se o pano da costa no tronco com um laço nas costas. Na cabeça, a depender do seu perfil, o orixá homem usa coroa ou capacete, excetuando-se Omolu, o qual exibe

um capuz de palhas (ikó) que se estende até os joelhos. Oxalufã (representação de Oxalá velho) veste saia, pano da costa, ojas e coroa. Além das roupas rituais, os orixás exibem as insígnias que lhes representam: a espada e o escudo de Ogum; o arco e flecha (ofá), o eruquerê (cetro feito com rabo de cavalo) e o oguê (chifre de touro) de Oxóssi; as lanças e as cabaças de Ossaim e de Oxumarê; o oxê (machado duplo) de Xangô; o abebê (leque de metal) e a espada de Oxum e de Yemanjá; o ibiri de Nanã, o xaxará de Omolu, o opaxorô (cajado) de Oxalufã; a espada, o escudo e o pilão de Oxaguiã. São utilizados diferentes materiais na confecção desses emblemas: latão, cobre, folhas de flandre, madeira, espelho, couro, ferro, ouro, prata, isopor, palitos de dendezeiro, tecidos etc. A confecção desses emblemas refletem a criatividade dos filhos-de-santo, dos babalorixás que assumem essa tarefa para si e dos artesãos que os comercializam em lojas especializadas ou em grandes mercados. Todo esse conjunto de roupas e adereços sob o corpo dos filhos-de-santo, revela o poder de transformação da arte que alcança pessoas,

---

ritual do richelieu nos terreiros funciona como um indicador de luxo e riqueza de suas cerimônias festivas. (Lody, 1995, p.5)

<sup>49</sup> O adê usado pelas iabás é um adereço privativo dos reis yorubá e nagô. (Verger, 00, p.390).

objetos e lugares: “A arte transforma, pois o meio material e até o nosso próprio corpo suscita um cenário maravilhoso e faz de nossa pessoa física um elemento desse cenário” (Bastide, 1971,p.198). O ritual coloca em cena a diversidade dos corpos – grande, gordo, delgado, pequeno, jovem, idoso. Mas no contexto ritual, a aparência dos oficiantes do culto é modificada por meio dos adereços, roupas, controles gestuais e posturas corporais.

A hierarquia é um princípio que norteia o uso de determinadas roupas ou



acessórios. É o caso, por exemplo, do uso do pano da costa - permitido apenas as equedes e a ebomis -, do número de fios-de-conta que um filho-de-santo pode ostentar, e até mesmo do uso ou não de chinelas. Os que dominam os códigos desta hierarquia serão capazes de identificar, durante uma festa pública, quem é o sacerdote, as ebomis, os ogãs, as equedes e as iaôs. Quem ignora esses códigos aprecia a multiplicidade de formas, cores, brilhos e todos os elementos apresentados ao alcance de sua visão: roupas coloridas ou brancas, pés calçados ou descalços,

coroas,

**Ilustração 16. Nanã e Oxalufã. Axé Ilê Odé Bamirê. Aracaju.**

espadas e uma infinidade de formas, as quais só poderão ser fruídas esteticamente, uma vez que os leigos desconhecem o significado religioso de cada ornamento.

As roupas rituais mais luxuosas, mais ricas em detalhes e em brilho são associadas ao poder econômico dos filhos-de-santo, constituindo-se, em muitas ocasiões, sinônimo de prestígio para quem as exibe, seja no interior do terreiro ao qual está vinculado ou em outros terreiros através da freqüência às festas de candomblé<sup>50</sup>. Do mesmo modo, existem segmentos do povo de santo que valorizam a sobriedade e a discrição como cânone de beleza e elegância.

Desde a institucionalização do candomblé, as roupas rituais vêm sofrendo um crescente processo de estetização. As mudanças ligam-se, entre outros fatores, à inserção da cultura urbana nos terreiros e conseqüentemente ao consumo dos

<sup>50</sup> Os filhos de santo costumam freqüentar as festas públicas promovidas por terreiros que não o seu. Alguns pais-de-santo chegam a se notabilizar entre seus pares pelas festas que promovem.

tecidos industrializados, ditados pela moda. Esse quadro provocou o abandono dos tecidos mais rústicos (algodão cru, chita) e a incorporação progressiva, pelas filhas-de-santo, de tecidos como o veludo, a seda, o duchese, o lamê, e o cetim. Esses tipos de tecido brilham e refletem a luz com mais facilidade. Durante as festas públicas eles contribuem para criação do ambiente espetacular, aspecto esse já observado por Bastide (1973, p.280) na década de setenta:

No museu Nina Rodrigues conservaram-se as antigas roupas das filhas de santo e é interessante compará-las com as que são utilizadas hoje. A grande diferença está na fazenda: o chitão de antigamente foi substituído pela seda artificial, porque hoje em dia a seda é mais barata do que o algodão. Mas esse motivo econômico acarretou consigo outras modificações; a seda, mais brilhante, mais luzidia à luz das lâmpadas de querosene ou de eletricidade, dá à festa religiosa um aspecto mais espetacular, acaricia os sentidos.

A influência da matriz africana no vestuário das filhas-de-santo faz-se notar nos tecidos luxuosos, volumosos e coloridos utilizados na confecção das roupas rituais, na riqueza e na quantidade de adornos exibidos no corpo: colares, brincos, braceletes, anéis etc. A influência islâmica faz-se sentir no uso dos turbantes artisticamente enrolados para cobrir a cabeça. Segundo Verger (1992, p.106-108), essa diversidade na maneira de se vestir dos povos africanos combinou com as modas européias surgidas no século XVIII, tornando-se o sinal diacrítico da elegância das filhas-de-santo. Com frequência, é possível encontrar os filhos e filhas-de-santo ostentando esses ornamentos dentro e fora do terreiro, o que aponta para a existência de uma estética que engloba elementos e objetos oriundos do candomblé, mas que não extrapola os limites do terreiro.

No movimento de estetização das roupas rituais, a tradição religiosa da festa é reinventada, fato gerador de conflitos e insatisfações. Alguns filhos-de-santo mais velhos não vêem com bons olhos a incorporação de valores estéticos exteriores ao culto em suas cerimônias. É o que confirmam os seguintes depoimentos;

*Quando começou, o candomblé não tinha essa folia de tanta fantasia de roupa de brilho. No nagô mesmo, a roupa era de saco. Eu fui numa festa em Laranjeiras na casa da finada Beleza, que ela era nagô, todos estavam vestidos de roupa de saco, os homens vestidos com aquele avental branco. Não tinha muito chamego como hoje tem. Hoje, numa festa, se a pessoa não vestir uma roupa bem*

*chique, bem linda não tem valor .Então agora tá sendo mais de presença. Não tão tendo a religião como sendo uma religião de respeito, uma religião a honrar o orixá que tem. (Cleuzza dos Santos, lalorixá - Aracaju).*

*Muita gente modifica coisas que não pode pra dar aquela graça na roupa e no fim não tem graça porque enfeita demais, aí não dá certo. (Lurdes, filha de santo - Aracaju)*

Uma das conseqüências deste processo de estetização é o surgimento de lojas especializadas na confecção e venda de roupas rituais e de todo o aparato utilizado na ornamentação pessoal. O que denota a existência de padrões estéticos que são constantemente recriados e divulgados entre o povo de santo. Em São Paulo, além das tradicionais lojas especializadas na comercialização de produtos religiosos, registramos a existência do ateliê “Bela Oiá”, voltado para idealização e confecção de roupas dos orixás de maneira a garantir-lhes uma certa estilização.

Identifico a existência de uma estética barroca no interior dos terreiros, uma idéia de belo que revela o gosto pelo aparato, pelo luxo, pelo ornamento, pelo brilho, pelo fausto. A elaboração estética de muitas festas de candomblé, tal como na arte barroca, visa igualmente maravilhar, surpreender. A adoção desse estilo barroco faz com que o belo muitas vezes seja identificado com o extravagante. Essa estética reflete-se entre outros aspectos na idealização e confecção das roupas rituais

É visível o diálogo entre os terreiros de candomblé e o universo das escolas de samba, diálogo que se reflete na idealização e confecção das roupas rituais<sup>51</sup>, destacando-se o uso crescente de plumas, lantejoulas, areia brilhante, canutilhos e paetês. Esse diálogo não se circunscreve ao traje de baiana há muito tempo incorporado à estética carnavalesca. Falo aqui de um padrão estético presente nas fantasias das escolas de samba, que valoriza o brilho e o aparato; abusa do contraste das cores e estimula o exagero das formas. O processo de carnavalização das roupas rituais não é uma leitura exclusiva do observador externo, mas também de alguns filhos-de-santo:

*O povo de santo vê novela das sete, novela das oito e copia os modelos. O filho-de-santo é um cidadão brasileiro e o que a rede globo de televisão vai mostrando muitos vão copiando. Vão se*

---

<sup>51</sup> A carnavalização das roupas rituais dos terreiros, já foi assinalado entre outros autores por Bastide, 1973; Amaral, 1992; Lody, 1995.

*achando dentro dessa formalidade e aí começa a importar os arranjos alegóricos que eles produzem. Eu lhe dou um exemplo: nasci dentro do candomblé, desde que abri os olhos, vi Oxóssi usando chapéu de couro no Brasil. Hoje você vê Oxóssi com chapéu de plumas importadas, não sei lá de onde saiu. Você tem uma coisa chamada carnaval carioca que é uma expressão brasileira exportada para o mundo inteiro, é uma interculturalidade [sic]... aí você vai copiando essas coisas. Por outro lado, veja bem, o candomblé influenciou o carnaval pela disposição para o belo para o exagero, para harmonia..O pensamento estético do sacerdote e do filho-de-santo é construído de acordo com a relação que ele estabelece com o mundo em torno dele. (Reginaldo Flores, babalorixá. Aracaju)*

*Quando você tem três anos de axé, você não pode está colocando muitas coisas. Aqui no axé, a gente segue assim, a laô não pode usar richelieu, ela tem que usar morim, durante determinado período, ela tem que usar os panos. Aí está a maior demonstração de tradição. Você pode botar o ouro que for, mas antes de você botar o ouro você já usou muito cetim, muito paninho (...) para você ser uma ebomi você primeiro tem que ser laô, você tem que passar por todas as etapas certinhas, se as pessoas aprendesse hoje não estaria tendo essa espetacularidade toda que o candomblé está tendo, que está virando um carnaval. Algumas coisas eu fico horrorizada, e o ruim é que as pessoas pensam que é bonito, que é lindo. O povo já vai confundir o candomblé com o carnaval chega no Rio ou em qualquer outro lugar as pessoas não sabem qual é mais se é escola de samba ou se é terreiro.(Iraídes, filha-de-santo. Salvador)*

*O candomblé está se espetacularizando por causa das pessoas. É a parte do humano como já te disse no início sobre as roupas. Um quer ser mais que o outro no candomblé, existe muito isso, de um querer ser mais que o outro e por isso as pessoas acabam fazendo coisas além do necessário. As coroas dos orixás parecem uma alegoria de carnaval, as roupas têm muito brilho, ouro... não precisa nada disso, o orixá não quer nada disso, as coisas simples talvez tenha mais efeito do que o glamour".(Ana Rita, filha- de- santo. Salvador)*

Nos depoimentos citados, a carnavalização é associada ao abandono da tradição, às influências de uma estética exterior ao culto e às idiosincrasias dos filhos-de-santo. Alguns segmentos do candomblé interpretam a carnavalização das roupas como um dos fatores desencadeadores do processo de espetacularização das cerimônias públicas. Do ponto de vista de alguns filhos-de-santo entrevistados, esse fato é interpretado como um reflexo da valorização dos elementos estéticos em detrimento do sentido religioso do culto.



**Ilustração 17.** Ossaim no Axé Ilê Odê Bamirê. Aju; Caboclo de pena, no Agbalá Obá Ti Ilê. Oxum no Axé Ilê Odê Bamirê, Aracaju; Oxum no Axé Ilê Obá. São Paulo.

A análise de Rita Amaral (1992, p.289) sobre o *ethos* do povo de santo oferece uma outra forma de ver a questão, por chamar a atenção para o diálogo que os terreiros estabelecem com os grupos que compartilham de alguma forma o seu *ethos*, a exemplo dos capoeiristas, das escolas de samba e dos afoxés. As relações estabelecidas envolvem um jogo de espelhamento do universo de um grupo no outro. Logo, a estética do candomblé não deixa de refletir igualmente os valores estéticos dos grupos com os quais efetua trocas simbólicas. Montes (1997) chama atenção para existência de uma forma de arte e uma estética caracteristicamente negra, presente nos terreiros, nas escolas de samba e em outras manifestações culturais. Essas expressões revelam a profunda capacidade de persistência e recriação das culturas negras, que conseguem conferir novos significados às instituições que buscam enquadrá-las e domesticá-las.



Ilustração 18. Oxum no Axé Ilê Obá, SP; Oxóssi no Ilê Orixá Axé Odé Keleefanguegy, Aju; Caboclo de pena no Agbalá Obá Ti Ilê, SP; Logum-Edé, no Axé Ilê Oba Odé Bamirê, Aju.

Em muitos terreiros, as roupas rituais é um dos principais itens do consumo ostentatório<sup>52</sup> dos babalorixás e dos filhos de santo, revelando uma diferença de classe entre os membros dos terreiros quase sempre camuflada pela hierarquia religiosa que segue outros parâmetros não econômicos. Em sua formulação original, o conceito de consumo ostentatório é aplicado para traduzir como o consumo das camadas mais altas da sociedade ocorre em função do prestígio. No candomblé, irei utilizar o conceito para marcar uma relação inversa, ou seja, consome-se grandiosamente a fim de obter prestígio e marcar seu status religioso frente a outros terreiros. Com esse objetivo, os pais de santo associam a celebração de seus orixás ao luxo, ao brilho e à fartura, buscando respaldo para tais associações na própria mitologia: a fartura é associada a Oxóssi, o ouro a Oxum, a vaidade a Iemanjá, a realeza a Xangô entre outras associações possíveis. Toda riqueza exibida é convertida em prestígio simbólico. No contexto ritual, o vestuário do babalorixá ou ialorixá deveria simplesmente marcar o exercício da função sacerdotal, no entanto acaba se tornando um dos principais itens de ostentação.

Muitos terreiros oferecem-se em espetáculo para outros terreiros. A realização da festa é o momento de expressar diferenças na igualdade, ou seja, é o momento de um determinado terreiro se diferenciar de outro, é o momento de traduzir status e poder através das roupas, do brilho e da fartura. As festas de candomblé podem ser consideradas sob vários aspectos, Festas-Potlatch:

Ora, se nas relações internas é a cooperação socioeconômica a regra, nas relações externas, de terreiro a terreiro, é a lei do potlatch que atua. O prestígio do candomblé é função da beleza da festa, da disciplina que aí reina, da abundância de alimentos que são oferecidos, do esplendor do cerimonial. (...) o que importa para o sacerdote é o prestígio pessoal e o prestígio coletivo de sua seita. Ele luta num combate suntuário com outros sacerdotes donde sairá vencedor ou vencido, mas nunca o mesmo homem de antes. (Bastide, 1971, p. 320)

Gasta-se muito com a organização de uma festa de candomblé, em muitos contextos, gasta-se mais do que efetivamente o grupo que a promove pode gastar. Depreende-se, desse quadro, que o aspecto espetacular não é somente uma consequência “natural” da apresentação dos elementos componentes do ritual (objetos, roupas, dança, o colorido, a música, etc), é algo também intencional,

---

<sup>52</sup> Sobre consumo ostentatório ver: Burke, 1992.

elaborado, desejado pelos integrantes da casa. Com esse objetivo, entram em jogo idiosincrasias, narcisismo e o marketing do próprio terreiro. O consumo ostentatório acaba produzindo sinais diacríticos que distinguem os terreiros “pobres” dos terreiros “ricos”, os tradicionais dos modernos, os anônimos dos midiáticos.

A participação crescente da classe média no candomblé foi responsável pela introdução de novos itens de consumo. As diferenças sociais refletem-se nas roupas exibidas durante a realização das festas anuais, causando muitas vezes um certo desconforto ou inibições naqueles que não podem seguir o mesmo padrão. Durante o trabalho de campo, presenciei o diálogo entre duas filhas de santo antes do início da festa de Nanã, no terreiro Ilê Axé Oiá Gele Ginan<sup>53</sup>. Uma delas reclamava do fato de não ter uma roupa nova para participar da festa, lamentava-se das condições de uso de suas roupas por se mostrarem impróprias a exibição pública em dia de festa. Com a realização de outras entrevistas, passei a entender que existiam posturas e opiniões similares àquela as quais, apesar de não serem consensuais, refletiam as preocupações estéticas dos filhos-de-santo no sentido de haver um interesse em oferecer uma roupa nova ao seu orixá ou de sentirem-se envergonhados por estarem trajando a mesma roupa em todas as festas:

*O aniversário do meu santo é como se fosse meu aniversário. Eu ia vir para o meu aniversário de roupa velha? Não, então a lógica tá aí. Então se você faz obrigação pro santo, o santo quer vestir uma roupa também nova, ele não quer vestir uma roupa do ano passado. Até porque, no nosso meio existe esse tipo de coisa, as piadinhas que o povo diz assim: ah aquela saia ela tava no ano passado, ele não teve dinheiro nem pra comprar uma saia nova. Se ela vestir a saia amanhã e daqui a um ano outra pessoa vestir a mesma saia, alguém vai dizer: aquela saia que aquela menina tá usando era de Maria que vestiu no ano passado. Então por isso que existe o fato de você comprar roupa, de você enfeitar o santo. (Elieson, ogã alabê-Aracaju).*

Em contrapartida, existem posturas que interpretam a preocupação com a roupa nova, a exibição de adereços e aparatos mais luxuosos como expressão de vaidade:

---

<sup>53</sup> Festa realizada no dia 17 de agosto de 1998.

*Eu costumo dizer assim sobre você se sentir inferior a outras pessoas. Eu acho assim, quando você entrou no candomblé, você entrou pra cuidar do seu orixá e não da sua estética. Toda aquela roupa que está no seu corpo foi com seu custo, com seu dinheiro, com seu esforço, é mais um motivo para você ter orgulho, então eu fico falando com muita gente hoje em dia dentro do axé que tem essa visão de não querer entrar na roda porque a roupa está velha. Eu acho que é o contrário, você deve entrar, quem vai brilhar não é a roupa é o seu orixá. Entra no candomblé pessoas que têm muito dinheiro e gosta muito de se amostrar pra isso e aquilo. Se eu sou uma simples funcionária e consigo fazer uma obrigação eu sou uma vencedora muito rica.*

*Eu tenho essa visão por ter nascido dentro do axé, por ter visto muita coisa, a simplicidade que era e que agora está mudando de tal forma que as pessoas querem comprar tudo coisa luxuosa e se achar a “Rainha da cocada preta” porque está com richilieu na cabeça, porque está com uma pulseira de ouro. O axé não é essa demonstração de riqueza é exatamente o contrário, a persistência, o amor à religião. (Iraídes, filha-de-santo. Salvador).*

*No meu tempo a roupa era muito simples. Simples quer dizer, não era como hoje que querem botar cassa, richilieu. Porque naquele tempo a roupa era simples. Era algodão, era estampado, a seda poucas vezes, só pro santo e os outros panos eram mais simples. Como hoje tem fazendas [tecidos] caras, algumas quer se vestir melhor do que as outras e naquele tempo não tinha isso as pessoas eram simples não tinha esse negócio de muita vaidade. Tinha mais assim, a preocupação de cuidar do orixá, fazer as obrigações, não era assim como tá hoje muito evoluído. (Nidinha, filha- de- santo. Salvador).*

Existe uma preocupação por parte dos filhos de santo em justificar o espetáculo do fausto como conseqüência das idiossincrasias dos participantes do culto e não como uma exigência do orixá.

*O santo não tem esse luxo, a gente é que quer fazer esse luxo. Se você botar um algodãozinho no santo, ele sabe que tá lindo. Agora eu sou vaidosa, dentro do santo sou vaidosa, eu faço tudo. Eu posso não ter roupa boa pra sair, mas pra festa nesse barracão eu tenho mais de vinte saias lindas, cada uma mais linda. (Marizete, ialorixá. Aracaju).*

O brilho das roupas tem uma importância fundamental no visual da festa. Os tecidos sintéticos são usados com mais freqüência para produzir esse efeito. O uso do brilho nas roupas e nas insígnas reflete a representação que o indivíduo faz de sua divindade, de sua religião e de si mesmo.

### 1.3.3. Dimensão Performativa

As cerimônias públicas do candomblé englobam performances como a música e a dança em seus rituais privados e públicos. A performance dos filhos-de-santo durante o xirê tem no corpo o seu principal canal de expressão e de comunicação com o sagrado. A festa pública do candomblé revela, ao mesmo tempo em que afirma, uma cultura do corpo, um corpo que funcionou para os negros como *locus* de alteridade. A disciplina e as mutilações impingidas aos negros durante o cativeiro não conseguiram aniquilar a arte de servir-se dos seus corpos em consonância com sua cultura de origem. As práticas religiosas por eles organizadas, mais do que as palavras e a escrita, encontraram na linguagem dos gestos seu principal veículo de expressão<sup>54</sup>.

Para Mauss (2003, p.401), a arte de utilizar o corpo humano envolve o aprendizado de técnicas corporais, “entendendo por essa expressão as maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de uma forma tradicional, sabem servi-se de seus corpos”. Com esse conceito, Mauss evidencia a natureza social dos nossos atos, gestos e movimentos, interpretando a arte de utilizar o corpo humano como um fato de educação. Entenda-se educação no sentido mais lato do termo, aquela que se processa não só nas escolas, mas no interior de nossas casas, na rua, nos terreiros de candomblé ou em qualquer outro espaço social. Ainda sobre esse aspecto, o autor sublinha a importância da tradição no processo de transmissão oral das técnicas corporais: “não há técnica e não há transmissão se não houver tradição. Eis em quê o homem se distingue antes de tudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas e muito provavelmente por sua transmissão oral.” (2003, p.407)

O trabalho de campo apontou a presença de uma linguagem corporal que marca a identidade corpóreo-gestual dos adeptos do candomblé em relação aos demais segmentos religiosos que integram o universo religioso brasileiro. Quando aplicamos essa chave de explicação para entender as performances dos filhos de

---

<sup>54</sup> Essa mesma arte continua a ser recriada todos os dias pelos afros-descendentes integrando um circuito comunicativo que relaciona, combina e une as experiências e os interesses dos negros em várias partes do mundo originando uma transcultura negra. Ver: Gilroy 2001.

santo no xiré, facilmente se chega ao entendimento de que essa experiência ritual remete a uma tradição cultural vivida e atualizada pelos atores sociais que dela participam, “o ritual reconhece-se como sendo o fruto de uma aprendizagem, implicando na continuidade das gerações, dos grupos etários ou dos grupos sociais em que se produz”. (Segalen, 2000, p.22).

A participação nas festas, nas atividades cotidianas que movem a vida de um terreiro dá origem ao “*Habitus*”, no sentido conferido por Mauss (2003, p.404) para se referir ao que é adquirido por intermédio das necessidades e das atividades corporais. “(...) Esses “hábitos” variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, variam sobretudo com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, lá onde geralmente se vê apenas a alma e suas faculdades de repetição”

O saber e o fazer ocupam um lugar de importância na estrutura do candomblé, na medida em que ele garante a manutenção e reprodução do próprio sistema religioso. O rito, como ato performativo implica em treinamento e em aprendizado. No candomblé, esse processo de aprendizagem dá-se no cotidiano da vida do terreiro, porém ocorre mais intensamente durante o processo de iniciação. Na base do aprendizado do primeiro tipo, encontra-se a observação e a imitação. Os filhos-de-santo, oriundos da comunidade onde se encontra localizado o terreiro, começam a se familiarizar com esse repertório cultural desde muito cedo, mesmo antes de optar pela iniciação. Sobre esse ponto esclarece Bastide (1978, p.39):

É verdade que esta [a iaô], em geral, conhece os cânticos e as danças, pois desde cedo a mais tenra infância viveu à sombra dos candomblés; assistiu já às festas, já conhece muita coisa; mas é preciso que se aperfeiçoe nesse conhecimento, passando por assim dizer da experiência empírica ao conhecimento organizado. Deve aprender termos nagô, ouvir os mitos explicativos, familiarizar-se com os deveres e obrigações de sua tarefa futura. É a “escola da selva” transplantada da África para Bahia. O termo “escola” parece bastante exato; um dos meus informantes comparava a estada da candidata na aliaché à escola primária, dizendo que a instrução prossegue pela vida toda; se quisermos atingir os graus mais elevados da hierarquia, é preciso passar pela escola secundária.

Um exemplo significativo é o da presença de crianças nas cerimônias públicas do candomblé. Algumas filhas-de-santo costumam levar os seus filhos em

dia de festa para os terreiros, muitas vezes porque não têm com quem deixá-los. Essas crianças acabam, na maioria das situações, participando da roda ritual, cena que tive a oportunidade de presenciar de forma recorrente durante o trabalho de campo. Sem dúvida alguma, a natureza da participação dessas crianças ganha para elas um sentido mais lúdico. É comum vê-las alternando a permanência e a saída da roda ritual durante toda a cerimônia. O riso, a brincadeira e até mesmo o choro acompanham as suas participações. Observei várias crianças executarem as coreografias das danças com um certo esmero e graciosidade, acrescentando, à cena ritual, um brilho a mais com suas performances. A mesma familiaridade com a tradição cultural pode ser percebida com a percussão dos atabaques, quando é possível assistir crianças e jovens do sexo masculino percutindo esses instrumentos com maestria.

A presença nas festas públicas é um canal de aprendizado não só para as crianças como também para os neófitos do candomblé. Na base dessa educação, está o princípio da senioridade que orienta a relação estabelecida entre os mais velhos e os mais novos.

## A Música

Se tomarmos como referência a diferenciação feita por Durkheim entre festas alegres e festas tristes<sup>55</sup>, sem dúvida alguma, podemos afirmar que a festa do candomblé é uma festa alegre e parte dessa alegria decorre do fato de ser a cerimônia pública, uma cerimônia essencialmente musical. A celebração das divindades é seguida por um sentimento de alegria, no entanto essa alegria não está posta, não se manifesta de imediato, é algo processual que se mostra num fluxo crescente. Recordo meu estranhamento quando observei pela primeira vez uma festa pública no Terreiro do Gantois<sup>56</sup>, o famoso terreiro de Mãe Menininha, em Salvador, uma referência que por si só gerou em mim grande expectativa. Todavia,

---

<sup>55</sup> As festas alegres são realizadas em estado de confiança, alegria e entusiasmo, enquanto as festas tristes são celebradas na inquietação e na tristeza, elas objetivam se opor a uma calamidade, ou simplesmente, lembrá-la e deplorá-la. (Durkheim, 1989, p. 463).

<sup>56</sup> Festa de Omolu realizada no dia 18 de agosto de 2002.

esforcei-me para pôr em prática o exercício de estranhamento que deve acompanhar a observação etnográfica<sup>57</sup>.

Quando teve início o xiré, o quadro que se delineou perante os meus olhos apresentava uma cena pouco estimulante, as filhas-de-santo adentraram o salão exibindo sinais de cansaço em suas fisionomias, eram em sua grande parte mulheres de meia idade que se movimentavam sem entusiasmo aparente. A dança executada por elas, naquele momento, apresentava movimentos contidos, cadenciados pelos pés que praticamente se arrastavam pelo salão. No entanto, na medida que novos membros foram integrando a roda ritual, que novos cantos foram sendo entoados sucessivamente um após outro, e os primeiros transes foram desencadeados, a atmosfera da cerimônia mudou completamente; o entusiasmo e a alegria foram contagiando a todos, oficiantes do culto e o público da festa. As danças passaram a ser executadas com mais graciosidade, podia-se ouvir os cantos entoados pelos membros da comunidade local, que se faziam presentes naquela ocasião, formando um único coro com os filhos-de-santo da casa. As mesmas mulheres contempladas por mim no início da cerimônia – extenuadas talvez pelo trabalho que antecede a organização das festas públicas - agora sorriam, cantavam e algumas delas já se encontravam possuídas pelos seus orixás. A energia coletiva produzida na festa pode ser interpretada como fluxos que atingem seu momento de maior intensidade durante a dança pública dos orixás. Nos momentos de maior fluxo, os oficiantes do culto movimentam-se mais ativamente, com mais graciosidade, esmeram-se na execução da coreografia, o coro canta mais alto, os atabaques são percorridos com mais rapidez. Toda a cerimônia pública desenvolve-se como um drama, possui seu prelúdio, seu desenvolvimento, seu clímax e seu epílogo.

A música ritual é vocal e instrumental<sup>58</sup>. A música vocal é produzida pelos filhos-de-santo que entoam os cantos em yorubá, em uníssono e em voz alta. A comunicação com os orixás não se dá através do silêncio ou de atos de contrição e, sim, através da música, do canto e da dança, formando juntos uma unidade ritual. Nas cerimônias públicas, a música instrumental e o canto revestem-se de um caráter mais expressivo, mais alegre. A dança é cantada e encenada, envolvendo a

---

<sup>57</sup> Depois de freqüentar uma dezena de festas, muitas cenas, comportamentos, gestos e imagens tornam-se corriqueiras, dificultando o exercício de estranhamento.

<sup>58</sup> Para estudo mais pormenorizado sobre a música ritual no candomblé ver: Amaral & Silva, 1992.

decoração do corpo e uso de vestes especiais. A voz humana é parte integrante da cerimônia, no entanto, em termos musicais, os atabaques são os grandes protagonistas, no conjunto da cerimônia a qualidade vocal pesa menos do que a qualidade rítmica. Em determinadas seqüências rituais o ritmo se sobressai mais do que o canto, a exemplo do início da cerimônia quando os atabaques são tocados sem o acompanhamento de cantigas ou de danças. Nas cerimônias privadas ocorre o inverso, a melodia afirma-se com mais intensidade do que o ritmo, esse é marcado com palmas ou sinetas (Verger, 2000).

A música é um elemento ordenador da cerimônia: indica o momento de adentrar no barracão para dar início ao xiré; iniciar as saudações rituais; o momento



exato de realizar uma determinada coreografia; a saída do orixá para o quarto de santo. A música instrumental é produzida por uma pequena orquestra composta por três atabaques (grande, médio e pequeno), o agogô – campânula de ferro simples ou composta - e cabaças

cobertas com rendas de contas, que produzem um som semelhante ao chocalho<sup>59</sup>. Na nação ketu, os atabaques recebem, respectivamente, por ordem de tamanho as denominações *rum*, *rumpi* e *lê* e são percutidos com varetas chamadas *agidavi*. O solo musical é feito pelo atabaque maior (*rum*) e o acompanhamento pelos dois menores (*rumpi* e *lê*). O agogô e as cabaças são usados para marcar o ritmo dos atabaques. A percussão dos atabaques envolve o domínio de técnicas corporais próprias ao *habitus* do grupo, ou seja, um determinado uso do corpo com base na tradição, de modo a produzir movimentos precisos com as mãos e com os braços além de determinadas posturas corporais necessárias à produção do som e do ritmo a partir de batidas específicas. Na tradição dos Orixás, a percussão dos atabaques é uma atividade masculina realizada pelos ogãs. Em termos de espetáculo religioso, a performance dos tocadores de atabaques é uma das mais admiradas pelo público da festa.

<sup>59</sup> Durante o trabalho verifiquei a presença das cabaças num pequeno número de terreiros.

Durante toda a noite, é possível ver o suor descer copiosamente da fronte dos ogãs, em especial dos ogãs alabês<sup>60</sup> que tocam e cantam ao mesmo tempo. Muitos orixás, em especial aqueles cujos ritmos são mais ligeiros, são capazes de levar muitos tocadores a exaustão. A dança do orixá parece estabelecer um diálogo entre ele, os atabaques e os tocadores; parte do sucesso da festa depende desta interação, daí a competência exigida dos ogãs pelos babalorixás e ialorixás no cumprimento da tarefa. A performance dos ogãs alabês é fundamental para o bom andamento das cerimônias públicas, dele espera-se que deva conhecer as cantigas da nação e da casa, bem como o momento e a ordem certa de executá-las. Por diversas vezes presenciei babalorixás ou ialorixás interromper os ogãs alabês, em meio à cerimônia, para repreendê-los ou corrigi-los na execução da música ou do ritmo exigido na ocasião.

No candomblé, o som é considerado um condutor de axé, daí a necessidade de realização de rituais específicos para consagrar os instrumentos que o produzem (Santos, 176). Reconhece-se a sacralidade dos atabaques devido à sua condição de mediador entre o *ayê* e o *orum*. A eles são destinadas oferendas para revitalizar seu axé. Certos preceitos são observados: o manuseio e a conservação, são da responsabilidade exclusiva dos ogãs alabês, o mesmo não ocorre com outros instrumentos que podem ser tocados por pessoas que não possuem esse cargo; a percussão dos atabaques é vetada às mulheres; quando terminam os rituais, eles devem ser recobertos com panos e guardados longe dos olhares externos; não costumam ser emprestados para outros grupos. O caráter hierático dos atabaques faz com que os sacerdotes, os filhos-de-santo e os orixás dirijam-lhes determinadas saudações durante as cerimônias públicas.

Cada nação de candomblé tem o seu repertório musical e coreográfico, por isso é possível encontrar variações na performance do mesmo orixá em terreiros de nações diferentes. A modificação rítmica produz uma modificação gestual. Cada orixá possui um ritmo associado a seu perfil e temperamento. A música, a exemplo de outras artes, comporta uma função expressiva; no caso em análise, ela é interpretada como uma expressão espontânea do temperamento do orixá:

---

<sup>60</sup> O ogã é um posto da estrutura social do candomblé ocupado por pessoas do sexo masculino. A eles são destinadas importantes funções no ritual e na administração da casa de culto. O ogã alabê é o encarregado da orquestra do candomblé, personagem da maior importância na hierarquia da casa. O alabê deve conhecer todas as cantigas da nação da casa, seus toques especiais, a adequação das cantigas, ter uma forte personalidade, além

Assim, como seus ritmos característicos, cada orixá expressa, na linguagem musical, suas particularidades, criando uma atmosfera na qual estas se tornam inteligíveis e plenas de sentido religioso. Daí podermos falar dos ritmos mais freqüentes no candomblé em termos do que representam e de sua relação com as entidades às quais homenageiam. (Amaral & Silva, 1992, p.170).

Os principais ritmos da nação ketu são: o *adarrum*, o *aguerê*, o *opanijé*, o *bravum*, o *alujá*, o *ijexá*, o *agó*, o *sató*, o *bata* e o *vamunha*. Estabelece-se no plano ritual uma correspondência entre ritmos e temperamento dos orixás:

O *adarrum* é o ritmo mais citado como característico de Ogum. É um ritmo “quente”, rápido e contínuo (...). O *aguerê* é o ritmo de Oxóssi. É acelerado e exige agilidade do mesmo modo que a caça exige a agilidade do caçador. O ritmo de Obaluaê é o *opanijé*, um ritmo pesado, “quebrado” (por pausas) e lento. Este ritmo lembra a circunspeção deste deus das epidemias, ligado à terra. O *bravum*, embora não seja atribuído especialmente a algum orixá, é freqüentemente escolhido para saudar Oxumarê, Ewá e Oxalá. É um ritmo relativamente rápido, bem dobrado e repicado. A dança preferida de Xangô se faz ao som do alujá, um ritmo quente, rápido, que expressa força e realeza, recordando, através do dobrar vigoroso do Rum, os trovões dos quais Xangô é o senhor. Ijexá, o único ritmo tocado com as mãos no rito ketu é, por excelência, o ritmo de Oxum. É um ritmo calmo, balanceado, envolvente e sensual, como a deusa da água doce, à qual faz alusão. Ele é tocado ainda para o orixá filho de oxum, Logun-Edé e, algumas vezes para Exu e para Oxalá. Para Iansã, a divindade dos raios e dos ventos, toca-se o Agó, Ilu, ou Aguerê de Iansã, termos que designam um mesmo ritmo que de tão rápido, repicado e dobrado é também conhecido como *quebra-prato*. É o mais rápido ritmo do candomblé, correspondendo à personalidade agitada, contagiante e sensual desta deusa guerreira, senhora dos ventos e que tem poder de afastar os espíritos dos mortos (eguns). Sató, um ritmo vagaroso e pesado, é geralmente tocado para Nanã, considerada a anciã das iabás (orixás femininos). O batá, talvez um dos ritmos mais característicos do candomblé, pode ser tocado em duas modalidades: bata lento e bata rápido, sendo o primeiro executado para os orixás cuja dança comedida denota certas características de suas personalidades, como a dança de Oxalufã, deus arcado e velho que, com seu paxorô (cajado), criou o mundo. (...) Vamunha é um outro ritmo tocado para todos os orixás. É um toque rápido, empolgado e tocado em situações específicas como a entrada e saída dos filhos-de-santo no barracão e para retirada do orixá incorporado. É nesse momento que o orixá saúda

---

de ser excelente músico e cantor (...) O alabê é figura indispensável nas grandes cerimônias dos terreiros como nas festas privadas. (Lima, 2003, p.97)

os pontos de axé da casa e se retira sob a aclamação dos presentes.  
(Amaral & Silva, 1992, p.170)

Ritmos contagiantes como o aguerê de Oxóssi e o ijexá de Oxum estimulam a participação do público da festa. Essa identificação com o ritmo, com a música do orixá constitui um dos fatores que estimula a formação de grandes assembléias nas festas anuais. Outros ritmos a exemplo do sató e do opanijé, tocados respectivamente para Nanã e para Obaluaê, são menos apreciados.

No candomblé, a comunhão entre o ayê e o orum integra além da música outros sons os quais assumem, ao longo da cerimônia, várias funções. Destaco aqui o valor ritual do som, por reconhecê-lo como um dos elementos que participa da na construção do espetáculo religioso. A oposição entre silêncio/som = sagrado/profano não se aplica nesse caso. No sistema religioso em estudo, as duas categorias estão associadas tanto ao sagrado como ao profano. Vale lembrar que em outros contextos religiosos essa associação pode aparecer invertida, mas nem por isso menos válida. Vejamos alguns desses sons:

a) Queima de fogos. Ao longo da festa a queima de fogos funciona como uma espécie de marco de referência no ordenamento do tempo. Em alguns terreiros, o espetáculo pirotécnico marca o início da cerimônia pública e anuncia a chegada do orixá. Os fogos são utilizados também para saudá-los durante a execução de suas danças rituais<sup>61</sup>.

b) O dobrar dos atabaques. A interrupção da música ritual durante a festa, para fazer vibrar em seu lugar os atabaques, é uma prática de saudação dirigida aos dignitários da casa (ogãs, mãe de santo, mãe pequena) e aos visitantes ilustres.

c) O som dos adjás. Os adjás são pequenas sinetas de ferro ou chocalhos de ferro acionados pelo babalorixá ou ialorixá ou seus auxiliares diretos em diferentes momentos do xiré. Quando agitados próximo ao ouvido dos filhos-de-santo, têm como função estimular o transe.

---

<sup>61</sup> Lea Perez (2002, p.40) destaca a grande incidência de fogos de artifício nas encenações festivas brasileiras.

d) A batida das palmas da mão. A batida rítmica dos atabaques e das palmas serve para enfatizar o ânimo lúdico e mantê-lo firme e contagiante durante a apresentação pública dos orixás.

e) As ovações do público. A participação do público constitui um espetáculo à parte, muitas vezes sob a forma de aplausos e saudações efusivas características de cada orixá: Larôê Exu!, Eparrei Iansã! Ora-iêê ô Oxum!, Kawô Kabiecilé, Xangô! A interação entre os atores rituais e o público é fundamental para a vitalidade da festa. As saudações rituais estimulam a performance do orixá durante a apresentação de suas danças. Pode-se afirmar que o som no candomblé é simbólico, possui um valor expressivo, festivo e representativo.

## A Dança Ritual

Os orixás comunicam-se com seus filhos através do jogo de búzios e da possessão. No primeiro caso, a comunicação é mediada pela figura do babalorixá que lê e traduz “a palavra” do santo expressa em cada jogada dos búzios. No segundo, pelos filhos-de-santo através da possessão de seus corpos (Bastide, 1978). Por ocasião das festas anuais, o orixá desce do “*orun*” (o outro mundo) para dançar com seus filhos no “*ayê*” (a terra), o que explica o uso do termo “baixar” ou “cair no santo” para marcar a presença do orixá em terra. A dança é também considerada um mecanismo de transmissão de axé.

Na festa pública, o sagrado manifesta-se, torna-se visível, ganha cor, forma e movimento. A dança e a música constituem os principais canais de comunicação com o sagrado, dotando a cerimônia de um caráter altamente intenso e emocional, reafirmando a posição dessas duas linguagens como veículos de expressão de sentimentos, idéias e valores. “(...) a prática do culto mostra que linguagens musicais e coreográficas são tão essenciais quanto a expressão verbal para a modelagem e a transmissão da idéia multifacetada de cada divindade”. (Segato, 1995, p.167).

A dança ritual pode ser executada individual ou coletivamente, de forma consciente ou inconsciente. Durante o xiré, particularmente, ocorre a apresentação pública de danças coletivas e individuais. As danças conscientes são executadas

pelos filhos-de-santo que integram a categoria dos não-rodantes, ou seja, aqueles que não servem de cavalo (médium) para os orixás, a exemplo das equedes e dos ogãs. No xiré, os iniciados dançam de modo consciente até o momento da chegada do orixá e, de modo inconsciente, durante a possessão. Nesse momento, a dança ganha um caráter individual, o orixá que atendeu o chamado, imprime seu ritmo, seu estilo, e executa sua coreografia específica. Do ponto de vista do religioso, quando o filho-de-santo cai em transe ele se torna o próprio orixá, ele não é visto como uma representação, mas como a presença da própria divindade. Do ponto de vista do leigo ou do visitante, prevalece os aspectos de estéticos da possessão.

As danças do xiré se realizam em círculo (sempre da esquerda para direita). A formação da roda simboliza o reino sagrado, o círculo mágico. Sua função consiste em dividir a esfera sagrada da profana. Dessa maneira, ela transforma o centro do barracão no palco da dança. Essa forma de dançar pode ser encarada como um dos fatores que contribuem para desencadear a possessão dos filhos-de-santo por seus orixás. Durante as danças no xiré, alguns gestos e comportamentos representam indícios dessa ruptura: o rodante sente tremores no corpo que o faz perder o equilíbrio; efetua pequenos giros; leva as mãos à cabeça indicando sinais de tontura ou mal-estar; outros tapam os ouvidos para impedir os estímulos sonoros provocados pelo adjá. Todos esses gestos preliminares são observados com muita atenção ou, até mesmo, com certo receio pelas pessoas leigas que se encontram na assembléia.

A dança do xiré é uma dança coreografada com base em ritmos, passos e gestos específicos. Trata-se de uma dança mimética que se dá em conformidade com modelos de execução, requerendo para tanto uma aprendizagem. A pantomima é um dos seus principais elementos. Tomemos como exemplo a dança de lansã. Os cantos entoados em iorubá afirmam que esse orixá é a divindade dos ventos e das tempestades, concomitantemente, os filhos-de-santo executam movimentos rápidos com seus corpos que visam representar a força do vento. Outros cantos descrevem o poder de lansã de controlar os eguns (espíritos dos mortos), os filhos-de-santo movimentam os braços com as mãos espalmadas como estivessem dispersando ou expulsando os eguns. Os cantos que a representam como guerreira, são seguidos por gestos que expressam mais vigor, são mais rápidos e fortes, mimetizam o uso da espada em combate.

A dança dos orixás é uma representação dramática de ações, comportamentos e seqüências fornecidas pela mitologia do candomblé. Fragmentos de narrativas míticas que falam do perfil, dos feitos e dos valores associados a cada orixá são mimeticamente representados. Tomemos outro exemplo, a dança de Xangô realizada durante a cerimônia do *ajeré*. Nesse tipo de ritual, seus filhos colocam sobre a cabeça um alguidar contendo brasas ou fogo em chamas e desse modo executam as danças no barracão como prova inequívoca da veracidade da posse pelo orixá. As filhas de Iansã, por sua vez, realizam o ritual do *akará* que consiste em engolir pequenas mechas de algodão em chamas. “O mito expresso em gesto é ainda mais rico que o mito narrado, não só porque ele aparenta um “como

se” da existência e nos engaja na vida imaginária, mas sobretudo porque extrai o mito da linguagem e o substitui na rede de uma comunicação”.(Duvignaud,1983, p.88)

A narrativa mítica que serve de referência às danças rituais da cerimônia do *ajeré* conta como Xangô conquistou o domínio do fogo. Quando o rei de Alafim morreu, houve muita confusão na indicação do sucessor. Contrariando os interesses dos grupos que rivalizavam o trono entre si, a família real escolheu o jovem Xangô, um simples escravo, como sucessor do rei, gerando, com essa escolha, muitos



descontentamentos. Buscando reverter a situação, Xangô decide enviar uma das suas três esposas à terra de Bariba em busca de um trabalho mágico que o fizesse ganhar prestígio entre seus súditos. Então envia Iansã por ser ela a mais fiel e mais companheira

de suas esposas. No caminho de volta, de posse da porção mágica,

**Ilustração 12. Dança de Ogum com Iansã. Axé Ilê Obá, São Paulo.**

Iansã decide experimentar um

pouco, ao fazê-lo, sente de imediato seus efeitos que a faz soltar fogo pela boca. Iansã conta o ocorrido a Xangô, deixando-lhe muito enfurecido; ele por sua vez, não teve outra opção senão tomar o restante da porção que ela lhe havia roubado. Em

seguida, partiu com lansã para falar aos seus súditos e, numa demonstração de força e poder, lança fogo pela boca com muita fúria provocando grandes destruições. Diante do fato, o povo reconheceu o seu poder e o aclamou rei. (Verger, 2000)

Como foi mencionado na introdução deste trabalho, tive a oportunidade de assistir a cerimônias do ajeré no terreiro Ilê Alaketu Xangô Airá por ocasião da festa de aniversário de vinte e um anos de sacerdócio do babalorixá Pérsio de Xangô. Na ocasião, o xiré ocorreu como de praxe, sendo saudados todos os orixás cultuados na casa. Não seria o caso de descrever toda a festa, irei destacar apenas a seqüência ritual de maior espetacularidade. Enquanto ocorria o xiré, uma fogueira queimava próxima à entrada do barracão. O Babalorixá incorporado por Xangô Airá executa as suas danças ao som do alujá, depois parte em direção ao seu assentamento localizado na parte externa do terreiro, acompanhado por um filho-de-santo. Logo em seguida, as filhas de lansã saem do barracão e seguem na mesma direção, aglomerando-se em frente à porta do assentamento. O Xangô de Pérsio passa a colocar pequenas mechas de algodão em chamas na boca das lansãs que disputam entre si o privilégio de receber o fogo das suas mãos. Com a ajuda dos filhos-de-santo, o orixá de Pérsio coloca uma rodilha de pano na cabeça e sobre ela um alguidar contendo brasas originárias da fogueira que queimou por toda noite. As que restaram foram espalhadas pelos ogãs da casa formando um lastro por sobre o qual Xangô dançou ao lado das lansãs, sob o olhar atento do público da festa que assistia atentamente o espetáculo.

Todo o repertório coreográfico traduz ações e valores emblemáticos, correspondentes a cada orixá evocado, revelando seu perfil e temperamento. Logo, a representação e a individualização de cada orixá integrante do panteão estão atreladas, entre outros elementos, a uma identidade gestual: Ogum guerreira, Oxóssi caça, Oxum olha-se no espelho, Nanã ara a terra etc. O quadro abaixo pode nos dar uma idéia dessa correspondência, uma vez que na prática ela é muito mais rica e multifacetada:

ORIXÁ	PERFIL	VALOR	Gesto
OGUM	Guerreiro	Força, trabalho, virilidade, violência, coragem.	Mimetiza o uso da espada, o ataque, a defesa, combate.

OXÓSSI	Caçador	Riqueza, astúcia	Mimetiza o uso de arco e flecha, a caça.
OMOLU	Médico	Vida, morte.	Mimetiza a exposição da doença
OXUMARÉ	Zoomórfico (Serpente)	Riqueza	Mimetizam os movimentos da serpente
XANGÔ	Rei	Justiça, poder, força, ambição.	Gestos que representam realeza, força.
IANSÃ	Rainha, guerreira.	Força, beleza coragem.	Mimetizam o movimento do vento, o combate.
OXUM	Mãe, mulher, esposa.	Fertilidade, Beleza, vaidade,	Mimetizam o movimento das águas dos rios
YEMANJÁ	Mãe	Maternidade, Beleza, Vaidade, calma.	Mimetizam o balanço das ondas do mar
NANÃ	Anciã	Ancestralidade, tradição	Mimetizam o uso da terra
OXALUFÃ	Ancião	Paz, sabedoria, respeito, paciência.	Mimetizam o andar de um ancião
OXAGUIÃ	Guerreiro	Força, poder, juventude.	Mimetizam, luta combate.

O gesto é sempre um ato expressivo<sup>62</sup>, durante a execução da dança ele funciona como símbolo, transmitindo idéias e valores associados a cada orixá: luta, beleza, ancestralidade, vaidade, realeza, feminilidade, masculinidade etc. A forma dos gestos segue o ritmo dos toques dos atabaques, ele pode ser expansivo ou contido, rápido ou lento, livre ou nervoso sempre de acordo com o perfil de cada orixá. As coreografias que acompanham a dança coletiva ou individual são tecidas em padrões rituais, permitindo a participação do grupo em determinadas seqüências reconhecidas. Na festa de Iansã no terreiro “Abassá São Jorge”, recordo-me da

<sup>62</sup> Todo movimento de dança é gesto ou elemento na exibição do gesto. O gesto de dança é um movimento expressivo, repleto de significados. (Langer, 1980, p. 182).

alegria com que o público da festa acompanhou a saída de Iansã do interior do barracão em direção à rua para expulsar os eguns (espíritos dos mortos) com seu *eruexim*. Grande parte do público demonstrava uma certa familiaridade com aquela seqüência ritual, acompanhando-a com visível entusiasmo. Na mitologia do candomblé, Iansã é a rainha e mãe dos eguns. O *eruexim* é o símbolo do seu domínio sobre o mundo dos mortos.

As seqüências das danças não se dão aleatoriamente, ao contrário, seguem uma ordem de invocação com base em critérios estabelecidos pela tradição de cada terreiro. Cito alguns deles: durante as cerimônias públicas, são invocados apenas os orixás cultuados na casa; costuma-se levar em consideração as relações míticas do



**Ilustração 21. Xangô dança com sua esposa Iansã. Festa de Xangô no Axé Ilê Obá Ode Bamirê. Aracaju. 17/06/2000.**

orixá homenageado com os demais orixás do panteão; em tese, numa festa de Xangô, deverão ser invocadas igualmente as suas esposas: Iansã, Oxum e Obá; em obediência ao princípio da senioridade, um orixá mais novo (em tempo de iniciação) jamais deverá dançar antes do orixá mais velho da casa.

O tempo de execução das danças varia muito de acordo com o número de canto dirigido a cada orixá e com a performance de cada orixá. Uma das cenas mais emocionantes que tive a oportunidade de assistir ocorreu durante a festa de Oxum no Axé Opô Afonjá<sup>63</sup>. Na ocasião, Mãe Georgete, uma senhora com mais de setenta anos, foi

possuída por seu orixá Oxum. As equedes, ao perceberem o fato, apressaram-se em despachar<sup>64</sup> o orixá, iniciativa que não logrou sucesso. Ao contrário, a Oxum de Mãe Georgete dançou a noite toda, sob os aplausos da assembléia da festa, foi a última a ter seu santo suspenso.

Como foi dito anteriormente, a execução da dança envolve treinamento e aprendizado. Aprender a dançar para o santo constitui um dos principais

<sup>63</sup> Festa de Oxum, realizada no dia 17 de novembro de 2002.

fundamentos do candomblé, a dança é vista como uma forma de celebração, daí a importância de executá-la com perfeição. Dançar bem significa dançar de acordo com os gestos, procedimentos e seqüências regulamentadas pela tradição. A esse respeito é interessante observar o depoimento do babalorixá Reginaldo Flores<sup>65</sup> quando estabelece um paralelo da dança dos orixás na África e sua adaptação em terras brasileiras:

*A dança é uma arte própria da linguagem sacra africana. Um africano que vem para o Brasil entende perfeitamente a coreografia dos orixás. Nós somos brasileiros colonizados por ocidentais. Na África, você não precisa de instrução para você dançar para o seu orixá. No Brasil, o sacerdote aprende a dançar para o seu orixá, para tal orixá. No Brasil, nós temos uma ferramenta básica que foi a codificação dos movimentos. Aqui houve uma necessidade de se criar uma unidade, um modelo de dança para os orixás. Você vai ver na cultura nagô que o orixá tem um padrão de movimento baseado na interpretação dos sacerdotes negros que vieram para o Brasil.*

Na África, a dança de possessão não obedecia a modelos coreográficos, era antes a expressão das técnicas corporais das diversas etnias que a praticavam, revelava um movimento e um ritmo próprio na maneira de executá-la livre de qualquer estereotipia. No Brasil, a codificação dos movimentos representou a iniciativa de algumas lideranças religiosas que objetivavam criar no mínimo alguma unidade ritual.

Podemos então afirmar que, no candomblé, a dança ritual é uma dança codificada cujos significados religiosos só são percebidos por aqueles que os dominam. Aqueles que desconhecem os códigos apreciam apenas o espetáculo coreográfico. Porém, mesmo o observador laico que desconhece esses códigos consegue perceber a existência de



**Ilustração 13. Performance de Ogum no Axé Ilê Obá. Festa de Oxóssi. São Paulo 27/04/2002.**

<sup>64</sup> Despachar o orixá significa “despedir o santo”, ou seja, fazer o filho-de-santo sair do transe e voltar ao estado de consciência. O despacho deve ser feito por um filho-de-santo mais velho, por ser detentor dos fundamentos necessários ao cumprimento da tarefa.

<sup>65</sup> O babalorixá Reginaldo Daniel Flores é licenciado em dança pela Universidade Federal da Bahia e já atuou como bailarino profissional.

um certo padrão ou modelo de movimentos que se repete em cada festa. O domínio desses códigos e das técnicas corporais por parte dos filhos-de-santo é o que determina uma boa apresentação das danças rituais. Dançar bem é um valor no *ethos* festivo do candomblé a ponto de alguns filhos de santo se notabilizarem entre seus pares pela beleza da exibição de suas performances ritualísticas, reconhecimento que se estende ao público da festa que sabe apreciar também uma boa dança.

Por ocasião das festas públicas anuais, a dança do orixá constitui a seqüência ritual de maior espetacularidade, contando com o auxílio de roupas e ornamentos especiais para a sua exibição. Apesar do seu caráter sagrado, a dança não perde as suas funções de arte. A dança dos orixás é exibida publicamente diante de uma assistência e sob esse aspecto não deixa de ser uma dança espetáculo. Cada filho-de-santo manifesta pendores, garbo, exibicionismo, elegância, agilidade, ritmo, doçura, leveza, dramaticidade e gestualidades que configuram estilos mais ou menos espetaculares no modo como as danças são exibidas. A execução das danças dos orixás diante dos atabaques - em especial por aqueles que executam brilhantemente as coreografias - constitui um dos momentos de grande entusiasmo coletivo. Comumente, os filhos-de-santo param de dançar e aglomeram-se próximo aos atabaques a fim de estimular a performance do orixá homenageado com exclamações laudatórias, batendo palmas e repetindo entusiasticamente a sua saudação ritual.

Existe uma preocupação por parte de alguns babalorixás e ialorixás em não permitir que o exagero dos movimentos e a sensualidade descaracterizem ou desvirtuem o caráter hierático da dança preocupação que se estende em especial aos adés. Sobre esse aspecto, Birman (1995) chama atenção para a exploração estética do modelo de possessão efetuada por esse segmento, transformando a prática ritual, mais precisamente, o “virar no santo” em um momento de exibição. A dimensão estética dos rituais, assim como os aspectos teatrais implicados na possessão são usados como argumentos para explicar esse tipo de comportamento:

O açambarcante valor concedido à elaboração do rito de incorporação dos orixás com todo peso estético possível é uma faceta entre outras afins. O que importa destacar é a idéia de que são os adés que se colocam integralmente nesse espaço de virtualidades aberto pela distinção de gêneros engendrada através da possessão (...) Por isso mesmo o modelo da possessão é

cultivado nos seus mínimos detalhes; cada figuração dos orixás merece um cuidadoso preparo, capaz de exprimir a africanidade mais bem feita, com todo o luxo possível, além do empenho em demonstrar toda a destreza e habilidade gestual de seu filho na dança. (p.116)

Para alguns adeptos, a beleza do orixá aparece associada à maneira como ele dança; nesse caso, a apreciação dá-se quando sua execução revela o caráter do santo e quando suas expressões corporais são apresentadas em conformidade com os padrões rituais ditados pela tradição. Seu caráter sagrado faz com que a simulação pública da possessão – dar ekê -, em dia de festa, seja reprovada pela maioria dos filhos de santo, sendo aceita ou tolerada apenas nos momentos de lazer ou de menor informalidade durante a execução das atividades cotidianas do terreiro, ou entre as crianças durante as suas brincadeiras. Para elas, a simulação do transe ganha um sentido lúdico, não deixando de ser igualmente uma espécie de caricatura de comportamentos e imagens que integram seu cotidiano.

A falsa possessão reveste-se quase sempre de um caráter espetacular. Geralmente são os filhos de santo que dominam a técnica corporal, a coreografia dos santos e os ritmos próprios a cada orixá, que transformam a dança pública do orixá num verdadeiro espetáculo coreográfico. Esse tipo de comportamento é motivado muitas vezes pela vontade de ser visto e admirado por todos que participam da festa.

Durante as cerimônias públicas a espetacularidade da dança aparece associada com mais força à possessão<sup>66</sup> do que a sua configuração estética. O que atrai, o que chama atenção é a possessão, “é a possibilidade da experiência direta com o sagrado, tendo como intermediário seus próprios corpos” (Goldman, 1987, p.88). O corpo aparece como o lugar do sagrado, da experiência indizível. Através das imagens construídas pelo ritual, o orixá mostra-se, revela-se, manifesta-se, todos os sentidos são acionados para captar a sua presença. Sem dúvida alguma,

---

<sup>66</sup> Remeto o leitor ao texto de Gilberto Velho “Indivíduo e religião na cultura brasileira”, no qual o autor sugere a existência de uma ordem de significados que gira em torno da crença em espíritos. O transe, a possessão e a mediunidade são vistos como fenômenos religiosos recorrentes na sociedade brasileira: “Para uma população de mais de cento e trinta milhões de habitantes, parece ser um cálculo modesto dizer que cerca de metade participa diretamente de sistemas religiosos em que a crença em espíritos e na sua periódica manifestação através dos indivíduos é característica fundamental. Mas parece-me que o mais fundamental não é tanto saber quantas pessoas na sociedade brasileira se identificam publicamente como umbandista, espírita, etc., mas ser capaz de perceber o significado desse conjunto de crenças e sua importância para construções sociais da realidade em

um dos aspectos mais admiráveis do candomblé é que a possessão, no dizer de Bastide, realiza-se musicalmente; ela começa e termina com a dança, obedecendo o ritmo dos cantos e dos atabaques.

#### A Performance do Público

A festa não se desenvolve sob o olhar de um público passivo. A música, a representação do mito através da dança, os ritmos dos atabaques e o transe suscitam reações do público, fazendo com que, em diferentes momentos da cerimônia, ele atue ao mesmo tempo como ator e como espectador. O público participa do espetáculo de diferentes formas:

a) Vestindo-se nas cores do orixá homenageado ou do seu orixá em particular. Apesar do branco ser a cor emblemática do candomblé e prevalecer em todos os rituais desta religião, durante as festas anuais muitos filhos-de-santo e até mesmo os membros da comunidade local que dominam os códigos cromáticos do sistema, costumam vestir-se nas cores do orixá homenageado ou do seu orixá pessoal. Muitos reconhecem nessa prática uma forma de prestigiar o seu santo, outros o fazem para exibir a sua filiação publicamente, seja através dos fios-de-contas ou de pequenos detalhes como: bordados das insígnias dos orixás nas roupas, o uso de anéis e pulseiras nas cores de seus orixás. Em alguns terreiros, o simbolismo da cor é observado com mais rigor em determinadas cerimônias públicas. Na Festa de Oxalá – Orixá funfun, do branco imaculado - no terreiro da Casa Branca em Salvador, presenciei um ogã da casa impedir a entrada de uma jovem no barracão por estar trajando um vestido vermelho.

b) Executando as danças dos orixás na assembléia. É possível distinguir dois tipos de participação: a dos leigos que se esforçam em acompanhar o ritmo e imitar a coreografia das danças, e a dos filhos-de-santo que se encontram na assembléia. A frequência às festas de candomblé é um comportamento comum ao povo de santo. Mesmo sem integrar a roda ritual, muitos desses visitantes conseguem oferecer verdadeiros espetáculos de dança. É possível vê-los sempre próximo aos atabaques, ensaiando e exibindo seus passos, batendo palmas, saudando os orixás entusiasticamente. A participação do povo de santo e da comunidade local é decisiva para o brilhantismo da festa. Nas festas das iabás no Axé Ilê oba em São

Paulo, chamou-me atenção em especial a performance de um grupo de adés durante apresentação de lansã. A coreografia do orixá era executada simultaneamente por todos, a exemplo do que acontece com um grupo de bailarinos. A saudação ao orixá era exclamada exageradamente, debochadamente, gritavam sem parar: Eparrei! Eparrei lansã! Observei que o ritmo de lansã provocou euforia não só nesse grupo, mas também na assembléia da festa como um todo.

c) Entoando os cantos. O público expressa suas preferências cantando com mais alegria e entusiasmo os cantos que mais lhe agradam, seja pelo ritmo ou pela melodia. As canções de certos orixás são mais apreciadas do que outras, a exemplo dos cantos dedicados a Oxum e a Iemanjá, bastante apreciados, seguidos por participações efusivas. Cito dois exemplos:

Canto de Iemanjá

Iyá Lodê recê

Ô Kiê Iemanjá

Iyá Kotá dê rêcê

Aoyê

Iya dorofim ô niá

Xó elê ô

Canto de Oxum

Yyá omin ni bú

Omirô d'órixá

Orê rê

d) Interagindo com os orixás. Em sinal de agradecimento ou como prova de carinho, as pessoas costumam entregar ramalhetes de flores aos Orixás, em especial as divindades femininas.

e) Participando do *ajeum*. As partes dos animais sacrificados que não são oferecidas aos orixás são preparadas e distribuídas entre a comunidade do terreiro e a assembléia da festa, esse momento de comunhão alimentar é denominado ajeum. Em alguns terreiros realiza-se ao final da cerimônia; em outros, no intervalo que antecede a aparição pública do orixá paramentado com suas vestes rituais. Nos bairros mais carentes, esse momento da festa é o mais esperado, sobressaindo-se a dimensão lúdica da festa para esse segmento que a reconhece como uma alternativa de lazer. A Festa dos *Ibejis*, sincretizados com os santos católicos São Cosme e Damião costuma ocorrer em muitos terreiros no mês de setembro, atraindo, em especial, um grande número de crianças, devido à distribuição de balas e doces em geral. Os adultos são atraídos pela distribuição do caruru. Muitas

peças freqüentam as festas de candomblé apenas para comer, a ponto de eleger as cerimônias que deverão se dirigir pela qualidade da refeição comumente servida.

f) Caindo no santo. Durante as festas públicas, um orixá pode possuir uma pessoa pela primeira vez, quando isso acontece, diz-se que o indivíduo “bolou”. As reações que acompanham esse tipo de experiência variam muito: desmaio, tremor no corpo, movimentos bruscos e desordenados. Como todo acontecimento inusitado, o fenômeno provoca uma espécie de quebra no fluxo natural da cerimônia. Somente quando a pessoa é conduzida para o quarto de santo, o ritmo da festa volta a sua normalidade.

## 1.4. ESPETÁCULO E REALEZA

### 1.4.1 O Espetáculo do Rei

O terreiro Agbàlá Akokó Obá Ti Ilé Brasil localiza-se na zona norte da cidade de São Paulo no bairro Freguesia D’Ó. A referência ao local como terreiro é contraditória, uma vez que a identificação do prédio através de uma placa indica a sede da Federação de Candomblé do Estado de São Paulo. No entanto, sua força simbólica reside em sua representação como palácio do Rei do Candomblé do Brasil e não enquanto terreiro ou federação.



Na configuração espacial do palácio do rei é possível encontrar elementos comuns a outros terreiros como salão de danças, cozinha, quarto de santo e assentamentos. Os sinais diacríticos encontram-se nos símbolos de realeza dispostos no ambiente ou ostentados em certas solenidades e festas. Na ante-sala que dá acesso ao barracão, encontram-se dispostos na parede retratos onde o babalorixá José Mendes aparece ao lado de reis africanos e de personalidades políticas a exemplo do Rei Ydo Osun da

Nigéria e da senadora Benedita da Silva, respectivamente. No interior do salão real, há

**Ilustração 14.** José Mendes - o rei do candomblé.

imponentes colunas revestidas de dourado que participam, ao lado de outros símbolos materiais da construção, da sua realeza. As paredes do salão são ornamentadas com lindas máscaras africanas trabalhadas em madeira emolduradas como retratos. Próximo ao trono real, aparecem esculturas de ferro dos Orixás sob pilares de gesso. No centro do teto, distingue-se um acabamento em gesso sob a forma de arco e flecha (o ofá de Oxóssi). No centro do salão, o ariaxé é assinalado por uma estrela de cinco pontas pintada sobre o piso branco. Num plano mais elevado do salão, encontra-se o trono do rei - feito de madeira, com assento e encosto revestidos de veludo vermelho, grafado com a seguinte inscrição: “Obá Dr. José Mendes Ferreira Gelejú III”. Ao seu lado direito, encontra-se posicionada a bandeira do Brasil, e ao lado esquerdo, a bandeira de São Paulo. Nesse mesmo plano, encontram-se dispostas ao lado do trono seis cadeiras de madeira, destinadas às autoridades e personalidades políticas ou religiosas que se fazem presentes por ocasião das cerimônias públicas. Na parede de fundo, distingue-se, ao lado direito do trono, uma flâmula com o brasão real e do lado esquerdo, seu retrato oficial, no qual aparece representado trajando as vestes reais, as quais, segundo o rei do candomblé, teria pertencido ao seu tataravô Zumbi dos Palmares<sup>67</sup>.

:

*Essa roupa pertenceu ao meu tataravô Zumbi dos Palmares. Essa roupa é couro de onça já velho, quando o recebi, estava deteriorado, cheio de perfurações. Eu levei essa roupa em couro para Mãe África, os artesãos de lá acharam melhor colocar veludo para valorizar a roupa e revesti de precioso coral. É uma das roupas mais rica, nem o rei africano possui uma roupa dessa.*

Seus trajes são combinados com outros símbolos reais. Na cabeça, traz uma coroa semelhante às usadas pelos antigos reis africanos, em forma de cone; na mão direita, segura o erukéré, símbolo de Oxóssi rei de ketu; na esquerda, o paxorô de Oxalá. A exemplo dos antigos dignitários africanos, utiliza um imenso guarda-sol em suas aparições públicas<sup>68</sup>. Independente do reconhecimento dos demais terreiros, são nos rituais públicos que sua realeza ganha vida. A construção simbólica de sua

<sup>67</sup> Entrevista realizada no dia 08/11/2001.

<sup>68</sup> O guarda-sol constituiu um dos símbolos de realeza de dignitários africanos. “Tanto na África quanto na península Ibérica, o rei cercava-se de rituais e símbolos que reforçavam publicamente seu lugar de chefe político,

realiza por si só mereceria a realização de uma pesquisa específica, na impossibilidade de abordar exaustivamente esse tema, utilizo-o como pano de fundo em minha análise sobre a dimensão espetacular das festas públicas do candomblé.

No calendário litúrgico do terreiro, a festa de Boi Itá Odé ocupa um lugar de destaque. A festa homenageia Oxóssi, orixá principal da casa e dono da cabeça do babalorixá. Segundo José Mendes, em 05 de maio de 1978, a festa passou a integrar o calendário turístico da secretaria de esportes e turismo do Estado de São Paulo, através da resolução de Lei nº18, publicada no diário oficial. A iniciativa teria partido do então deputado paulista Rui Silva, como forma de agradecimento aos serviços religiosos a ele prestados pela casa. O fato representa o diálogo que o “palácio do rei” tem mantido com as autoridades constituídas e com os órgãos estaduais e municipais que participam da infra-estrutura do evento.

### Festa de Boi Itá Odé

O ciclo da festa integraliza sete dias e envolve a realização de rituais públicos e privados<sup>69</sup>. No primeiro dia, realiza-se a procissão dedicada ao Boi Itá Odé. Na madrugada do dia anterior, em cerimônia privada, há o ritual da matança do boi oferecido a Odé (Oxóssi). A cabeça do boi é levada, no início da manhã, para casa de um filho-de-santo cujo nome é indicado previamente pelo jogo do Opelê Ifá. Posteriormente (ainda no mesmo dia), Oxossi pega a cabeça no local determinado, e trazendo-a de volta ao terreiro, desencadeia a procissão que passo a descrever.

### A Procissão de Boi Itá Odé

Quando cheguei às 10 h, o movimento em frente ao prédio da Federação já era grande. Os filhos-de-santo vestidos de branco, acompanhados de parentes, curiosos, visitantes e moradores da comunidade local já aguardavam a aparição pública de Oxóssi. A rua José Acioli (onde está situada a sede da Federação) bem como algumas ruas circunvizinhas estavam enfeitadas com bandeirinhas de seda

---

juiz supremo, representante de seu povo, e elo entre este mundo e a esfera do além, também da qual era representante”. Souza, 2002, p. 228.

<sup>69</sup> Em 2001, as comemorações tiveram início no dia 11 de junho às 17:00h, encerrando-se no dia 17. Por ocasião da pesquisa observei as atividades dos dias 14/06 e 16/06.

coloridas. Duas faixas foram estrategicamente colocadas próximo ao terreiro convidando os moradores do bairro a participarem da festa:

Sua Majestade Real: Doutor José Mendes F. Guelejú III Rei Negro do Brasil tataraneto de Zumbi dos Palmares, convida a todos para a grande Festa do Boi Itá Odé no dia 16/06 às 20h. Rua José de Sá Acioli 159. Cruz das Almas. Haverá churrasco e distribuição de choop para a comunidade.

Como parte da organização e divulgação da festa, viam-se pequenas faixas no frontispício da Federação exibindo mensagens de congratulações ao babalorixá José Mendes, reverenciando-o como rei do candomblé, iniciativa atribuída pelos organizadores da festa aos representantes de outros estados brasileiros (Alagoas, Bahia e Pará) que se fizeram presentes por ocasião da festa. Em frente ao prédio da Federação se encontravam posicionadas três charretes nas cores vermelha, branca e azul, que iriam participar da procissão fazendo o transporte do babalorixá João Mendes e dos membros da comitiva real durante a procissão.

Às 9h30m, o ogã alabê e os demais tocadores da orquestra deslocam-se do interior do terreiro em direção à rua, carregando em suspenso os seus atabaques. Posicionam-se ao lado direito da entrada do prédio e dão início a percussão. Surgem dois filhos-de-santo conduzindo a representação iconográfica do Boi Ita Odé - uma grande máscara africana de madeira toda contornada por búzios tendo a sua frente um Ofá de madeira todo incrustado de pequenos búzios e dois chifres de boi dispostos num suporte de madeira – até o carro que puxará a carreata pelas principais ruas do bairro.



**Ilustração 15. Charrete responsável pela condução de Oxóssi. Festa de Boi Itá Odé. São Paulo. 14/06/2001**

Na seqüência, surge Oxóssi paramentado com suas roupas rituais, seguido por duas ebomis da casa, posicionando-se em frente aos atabaques. Sua chegada é anunciada com fogos de artifício. Ao som dos atabaques, os filhos-de-santo formam a roda ritual na rua sob os olhares atentos da multidão e Oxóssi principia as suas danças; a multidão, como resposta, bate palmas, dança e ovaciona. Alguns minutos depois, tem início a organização do cortejo. O rei de Ketu, ao lado da Yakekerê da casa e da sua equede, dirigem-se às charretes, para dar início ao cortejo sob a

forma de carreata. A procissão é liderada pelo carro que transporta a representação iconográfica do orixá, logo atrás seguem as duas charretes (vermelha e azul) com a comitiva real; a maior e mais bonita em cor vermelha traz Oxóssi e as duas ebomis, os demais componentes da comitiva seguem na charrete azul. A carreata percorreu as seguintes ruas e avenidas: a rua José de Sá Acioli, av Elísio Teixeira Leite, av Itaberaba, rua Parapuã, e a Estrada do Sabão. A organização do trânsito contou com o apoio da CPTM (Companhia Paulista de trens Metropolitanos); durante todo o percurso, guardas de trânsito monitoraram o deslocamento do cortejo, interditando o trânsito nas ruas citadas.

Na rua José Monteiro, a procissão chega ao seu destino, as carruagens param em frente à casa do filho-de-santo onde se encontrava a cabeça do boi sacrificado na madrugada do mesmo dia. As pessoas que seguiram a pé tentavam se acomodar na rua e na pequena sala de estar que funcionou, por alguns minutos, como palco da cerimônia. Oxóssi desce da carruagem e executa novas danças na rua, e logo em seguida, adentra a casa para pegar a oferenda que se encontra em um cesto coberto com tecido branco a sua espera. As pessoas reunidas em volta do orixá, deram início a algumas orações e rituais. Oxóssi dança mais uma vez, e como parte da sua performance passa a conversar com os participantes da procissão em inglês e francês..

Decorridos alguns minutos, Oxóssi coloca o cesto contendo a oferenda em sua cabeça por sobre uma rodilha de pano e dirige-se para a rua onde faz uma nova exibição de dança antes de entrar na carruagem. A procissão segue em direção ao palácio. No cruzamento da rua José de Accioli com a Estrada do Sabão, Oxossi desce da carruagem para fazer o restante do percurso a pé. Cerca de aproximadamente duzentos metros, antes do terreiro é feito o despacho de Exu. Um grande círculo é formado; ao som dos atabaques, Oxóssi começa a dançar na via pública; as pessoas vão se aglomerando para assistir à cena. Em seguida, dança em direção ao terreiro, seguido de perto pelos filhos-de-santo. Lá chegando, conduz a cabeça do boi para o



**Ilustração 25. Performance de Oxóssi na rua. São Paulo. 14/06/2001.**

quarto de santo; enquanto isso, em meio à danças e cantos, vão ocorrendo sucessivos transe em frente ao terreiro. Pouco a pouco todos adentram o salão de danças, dando prosseguimento à festa. O pai-de-santo, ainda em estado de transe, senta no trono para assistir às apresentações dos grupos de capoeira que fizeram parte das comemorações. Foram distribuídos sanduíches e refrigerantes entre os membros da assembléia finalizando as atividades religiosas da manhã.

### A Festa de Boi Itá Odé

Todos os rituais que foram realizados durante a semana de comemorações visaram o bom andamento da grande festa pública que ocorreu no sábado, na véspera do feriado de *Corpus Christi*, dia consagrado a homenagear Oxóssi em vários terreiros da tradição Ketu no Brasil. Nesse ano em particular, a primeira parte da festa consistiu em cerimônia de entrega do título de Chanceler Honorário do Mérito Cívico Afro-Brasileiro para assuntos internacionais, e da Grã Cruz da Ordem do Mérito Cívico Afro-brasileiro ao babalorixá José Mendes, por iniciativa do Centro de Integração Cultural e Empresarial de São Paulo. A entrega das honrarias foi feita pelo Chanceler Executivo da Ordem, Comendador Regino Barros, responsável pela condução da cerimônia.

Na rua e na entrada principal do terreiro montou-se um forte esquema de segurança com o controle de entrada e saída de pessoas no terreiro. O acesso ao salão principal ficou restrito aos nomes que constavam na lista dos convidados entre eles: babalorixás de Alagoas, representantes dos Filhos de Gandhi, representantes do Terreiro do Gantois, o cônsul do Uruguai, sacerdotes africanos e alunos da Universidade de São Paulo. O salão real tornou-se pequeno em relação ao número de seus convidados, nada que não tenha sido previsto na organização da festa. Objetivando estender o espaço



Ilustração 16. Entrada triunfal do Rei do Candomblé. São Paulo.

público do terreiro à rua, uma câmera filmadora fez o registro da festa transmitindo, simultaneamente, todo o ritual através de um telão localizado, estrategicamente, na fachada do terreiro com duas faces contrapostas. Dessa forma, as imagens podiam ser visualizadas tanto pelos convidados que ocupavam o pátio externo do terreiro, quanto pelas pessoas da comunidade que se aglomeraram em frente ao palácio.

A aparição de José Mendes em meio aos seus convidados é feita de forma triunfal; com suas vestes reais, surge sob um imenso guarda-sol (símbolo de realeza em algumas etnias africanas), carregado por um dos seus filhos-de-santo, e toma assento em seu trono. Em seguida, dois lanceiros do Regimento da "Cavalaria 9 de Julho" adentram o salão e permanecem em posição de guarda ao lado do trono do rei. O cerimonial da festa seguiu os trâmites oficiais que acompanham a entrega de títulos honoríficos.

A cerimônia é encerrada com atividades culturais, a apresentação do Grupo de Capoeira Cativeiro e do Grupo de Dança Afro II. Logo após, o chefe do cerimonial convocou os convidados ilustres a comparecer diante do rei para render-lhe as devidas homenagens. Encerrados os cumprimentos é feito um pequeno intervalo para dar início à cerimônia religiosa.



Passados alguns minutos, os ogãs alabês começam a percutir os atabaques. As filhas-de-santo da casa organizadas em fila adentram o barracão, cada uma portando uma quartinha colorida enfeitada com flores naturais, formando uma grande roda. Na seqüência, surge Oxóssi paramentado com roupas africanas <sup>70</sup>. A performance, durante a execução das suas danças é admirável, corre pelo salão, interage com os atabaques, uma cena difícil de ser descrita dado a intensidade e diversificação dos movimentos realizados. Não há qualquer semelhança entre as suas danças com as que são executadas em outros terreiros. Os gestos são livres de qualquer estereotipia. Em seguida, Oxóssi senta em seu trono para descansar, os filhos de

**Ilustração 27. Performance de Ogum.**

<sup>70</sup> Sobre a roupa usada por Oxóssi naquela ocasião, o babalorixá prestou o seguinte esclarecimento: “cada ano eu recebo a muito tempo de meus amigos roupas que são preparadas pelos nativos. Elas são diferentes porque são confeccionadas pelos artesãos da África, da Nigéria, ninguém copia. A roupa de Oxóssi veio trabalhada em caco de coco em pedaços de madeira

santo dão prosseguimento ao xiré. Todos os orixás da casa são homenageados através de danças e cantos, apenas Ogum atendeu ao chamado.

Naquela noite, presenciei uma das mais espetaculares performances ritualística. Ogum se apossa de uma jovem de mais ou menos trinta anos. Alta, corpulenta, bem-apessoada, cabelos elegantemente presos, trajava uma túnica azul-marinho com detalhes bordados em dourado. Quando foi possuída por Ogum, seu corpo saltou desgovernadamente, seus olhos pareciam querer se desprender, fixos, esbugalhados. À Medida que se deslocava pelo salão em saltos homéricos, sua boca espumava. Em diversos momentos, parte agressivamente em direção aos atabaques, simula cenas de combate e de guerra com agressividade fazendo uso da espada que trazia em punho. Permaneceu dançando por mais de uma hora. A festa estendeu-se até às 5h, chegando ao fim as atividades do ciclo festivo.

Paralelamente ao xiré, realizou-se um grande churrasco no pátio externo ao terreiro para a comunidade. Toda cerimônia pôde ser acompanhada pelo público externo através do telão.

#### 1.4.2. Candomblé e Realeza

O trabalho de observação das festas anuais nos terreiros “Axé Ilé Obá” e “Agbàlá Akokó Ti ilé Brasil”, localizados na cidade de São Paulo, apontou a importância do tema da realeza no ethos festivo dos terreiros<sup>71</sup>. A mitologia do candomblé refere-se à existência de guerreiros valentes e conquistadores como Ogum, rei de Irê; de belas mulheres guerreiras e sensuais como Iansã, rainha de Oyó; de reis destemidos como Xangô. A mitologia dos iorubá, nas palavras de Bastide, é uma tradução sobrenatural das realezas africanas. Segundo o mito ioruba a monarquia é uma instituição criada por Deus, aspecto esse destacado por Eduardo Silva, em seu estudo sobre Dom Obá II, D’África, um tipo de rua que viveu no Rio de Janeiro nas últimas décadas do século dezenove, que foi reverenciado como príncipe real, o príncipe do povo, por seus irmãos de cor :

(...) Para o ioruba, a monarquia era uma criação do Deus supremo, Olodumaré, por intermédio de seu filho e enviado Oduduwa, criador da terra e, sobre ela, dos homens e da primeira cidade-estado, Ile-Ifé. Antes de morrer, Oduduwa, o primeiro rei, deu

<sup>71</sup> O Trabalho de observação ocorreu em 2001 e 2002.

a cada um dos seus sete filhos uma coroa de contas – o símbolo por excelência do poder monárquico – e os enviou pelo mundo afora para que fundassem seus próprios reinos, nascendo assim as cidades de Ijebu, Ondo, Ilesha, Ketu, Sabe, Benin e Oyó (...). (SILVA, p.131).

A realeza é dramatizada nos ritos e representada materialmente sob a forma de insígnias. Vejamos algumas delas:

Insígnia	Descrição	Orixá
Opaxorô	Cajado de madeira ou metal prateado, encimados por globo, pomba, pendendo correntes com folhas, peixes, estrelas, moedas e guisos. Todos prateados	Oxalá
Eruexim	Um cetro de couro com pêlos da cauda do boi.	Iansã
Erukerê	Cetro feito de longos fios da cauda do touro ou cavalo, presos num pedaço de couro, diferenciam-se do eruexim de Iansã por ter os fios mais longos.	Oxóssi, Oxaguiã.
Akorô	Pequena coroa	Ogum
Coroa	Peça de metal ou latão, símbolo de realeza.	Xangô, Oxaguiã

Na festa de Xangô<sup>72</sup>, no terreiro da Casa Branca, em Salvador, o teto foi decorado com bandeiras brancas e vermelhas – cores-símbolo do orixá homenageado. Nas paredes do salão, ao lado dos retratos das antigas ialorixás da casa, foram suspensas, na parede, flâmulas vermelhas com o desenho do machado de Xangô pintado em branco. As quatro colunas que circundam o poste central foram ornamentadas com faixas de tecido estampado cor de vinho, encimada sobre as colunas surge a imensa coroa de madeira consagrada a Xangô Airá. Na base de

<sup>72</sup> Festa realizada no dia 09/10/2002

cada coluna foram dispostos pequenos jarros ornamentados com folhas e flores avermelhadas. Entre as duas colunas, voltadas para a porta principal do salão, distingue-se um belíssimo quadro de Xangô, pintado a óleo, posicionado estrategicamente de maneira a ser a primeira imagem visualizada por todos que adentram o salão. Na fachada do prédio foram colocadas duas flâmulas vermelhas com letras brancas, contendo a seguinte inscrição:

Kabiesi

Alafin oyó

Senhor supremo do palácio de Oyó.



Entre os símbolos de realeza que são ostentados, merece destaque a coroa de Xangô. Na mitologia iorubá o orixá Xangô personifica a figura do grande rei, o Rei de Oyó, o dono do palácio de cem colunas de bronze, do exército de cem mil cavaleiros. Segundo Verger (00, p.308), ele é considerado pelos reis iorubas como o quarto rei legendário de Oyó. Depois de sua morte, Xangô foi divinizado tornando-se um poderoso orixá. A construção da sua identidade mítica reúne características como força, poder, justiça, compatíveis com as narrativas que o

apresentam como destemido, justiceiro e viril. O fogo e os trovões são as forças naturais que o

**Ilustração 17. Coroa de Xangô Airá. Axé Ilê Obá. São Paulo.**

representam. No Axé Ilê Obá, o esforço para traduzir a sua realeza pode ser verificado na ostentação do grande ícone do terreiro - a coroa de Xangô Airá – toda revestida de dourado, pesando 75 quilos, encimada sobre o ariaxé do terreiro localizado no centro do barracão, integrando o cenário de todas as festas promovidas.

Interessante observar o próprio nome do terreiro Axé Ilê Obá = Força da casa do rei. A casa do rei não pode ser qualquer casa, a imponência e o poder do rei nela deve ser refletida. Sendo assim, em 1974, o fundador do terreiro - Pai Caio - com o

objetivo de homenagear seu orixá Xangô, dá início a construção numa área de 4.000m<sup>2</sup> daquele que, sem dúvida, é até hoje um dos maiores terreiros em extensão do Brasil. (Egydio, 1980)

Os babalorixás encontram respaldo nas narrativas míticas para transformar seus terreiros em verdadeiros “palácios”. Silva (1995, p.179) descreve o requinte do terreiro de Pai Laércio em Itapecerica da Serra, em São Paulo, mais conhecido como “Palácio da Oxum”:

O barracão, em estilo colonial, [...] possui uma área coberta de mais de cem metros quadrados e um elevado pé direito, tendo o piso revestido por lajotas de cerâmica, cuidadosamente enceradas nos dias de festa. Nas paredes, emblemas decorativos relacionados diretamente ao culto, como quadros dos orixás ou em termos de alusão, como vitrais de resina coloridos nas cores das divindades padroeiras da casa (amarelo para Oxum e azul para Oxóssi) dão ao ambiente um aspecto asséptico, luminoso e de “bom gosto”, garantido, aliás, pelos harmoniosos vasos contendo arranjos de flores penduradas nas cunhas de madeira rústica do Teto.

O epíteto de rei e de rainha de candomblé, para se referir a pais e mães-de-santo, foi freqüente na história do candomblé e alguns desses líderes, seja por sua biografia, por seus feitos ou por carisma pessoal, chegaram a gozar de prestígio nacional, a exemplo de Mãe Menininha, Joãozinho da Goméia<sup>73</sup> e Mãe Senhora. O fenômeno possui também sua face local, Oliveira (1978, p.18), em trabalho pioneiro sobre o candomblé em Sergipe, refere-se à Mãe Nanã como a “Rainha do candomblé Sergipano”, destaca a sua posição de líder de grande prestígio e notoriedade: “Naná já fez novecentos e nove feitorios e possui inúmeros filhos-de-santo espalhados por diversos estados brasileiros principalmente em Sergipe, no Rio de Janeiro, São Paulo, em Alagoas, em Pernambuco e na Bahia”. Erundina Nobre Santos (Mãe Nanã), é considerada a fundadora de um tronco angola que leva seu nome: candomblé de Nanã de Aracaju<sup>74</sup>.

Para além das fronteiras do terreiro, a figura do rei negro fincou raízes no imaginário brasileiro, tendo na coroação dos reis de congo sua principal instituição. Outras manifestações culturais brasileiras de origem banto como as congadas, os cucumbis, os catopés de Minas Gerais, o maracatu do Recife, os cambindas da

<sup>73</sup>Para saber mais sobre a importância desses personagens no campo afro-brasileiro ver: Silva (2002).

Paraíba e as taperas de Alagoas, com seus reis, rainhas, príncipes, embaixadores e damas, são consideradas por Ney Lopes (1988, p.151) como reminiscências das solenidades de coroação dos reis de congo, abolidas no Brasil por volta de 1830. O autor reconhece nas apresentações em cortejo, o sentido de embaixada nas figuras do mestre-sala e da porta-estandarte ou porta-bandeira, elementos que serviram como modelo para outras manifestações como os ranchos carnavalescos e posteriormente as escolas de samba.

Ao analisar as festas de coroação de reis congo no Brasil, Souza (2002) destaca a coroa como um dos principais símbolos europeus de realeza incorporado aos paramentos dos reis eleitos pelas Irmandades leigas no Brasil. A coroa de metais preciosos foi introduzida na África pelos europeus, sendo adotada pelos chefes tribais ao lado de mantos, espadas, jóias e tecidos finos, como sinais de destacada posição na hierarquia social. “Da mesma forma que qualquer outro rei, os da festa também se cercavam do luxo que lhe era possível e de insígnias da sua posição, tendo prevalecido nessa exposição do poder emblemas da corte européia, como já havia acontecido antes do Congo”(p.219).

A opção das Irmandades Negras (laicas ou religiosas) pelo luxo, pelos emblemas da realeza portuguesa, pela exibição de roupas luxuosas, não pode ser lida apenas como sinais de aculturação ou de inversões rituais. No entender de Mary Del Priore, a festa revela o conjunto de representações que os grupos de negros, mulatos e pardos eram capazes de elaborar sobre si mesmos, sobre a cultura do colonizador e sobre sua disposição de utilizar a festa como seu objeto cultural, através da ostentação: “aparato, luxo e riquezas jamais sonhadas para esses segmentos, considerados tradicionalmente pela historiografia como subalternos, enfatizam, como já dissemos, sua capacidade de acumulação. Seu potencial político frente à comunidade reafirma-se, nesse momento, pela apresentação do que poderia parecer uma inversão completa: a sagração de um rei negro...Mas é justamente essa capacidade de expor outras realidades que devolve a festiva dignidade aos negros e à sua cultura” (p.83).

Segundo Ney Lopes (1988), a constituição de Estados Monárquicos na África verificou-se entre os sudaneses e bantos, no entanto a importância dessa instituição naquele continente e no Brasil aflorou com mais força na cultura banto. Não tenho

---

<sup>74</sup> Cf. Prandi, 1991.

aqui a intenção de dar continuidade à tradição antropológica que alinhou de um lado uma África Sudanesa superior (guardiã das manifestações religiosas mais puras) e do outro lado, uma África Banto inferiorizada (guardiã das manifestações populares vinculadas aos povos de Congo e Angola) nem tampouco estou interessada em velhos africanismos. Estudar o tema da realeza no interior da cultura festiva dos terreiros é tentar compreender uma questão maior, qual seja, a importância da figura do rei em nosso imaginário festivo e cultural e a partir daí entender as relações que se verificam entre os rituais do candomblé e a cultura brasileira.

Com muita frequência, recriamos e reatualizamos a figura do rei em nossas vidas. Temos rei para todos os tipos e gostos: rei do futebol, rainha dos baixinhos, rei do maracatu e temos também rei do candomblé. Prefiro apresentar uma linha de interpretação que considera o rei como um símbolo utilizado por diversos grupos, sejam eles culturais ou religiosos, para comunicar mensagens distintas. Entendo que não há um único significado que possa ser atribuído a todos os segmentos sociais, o que vem ocorrendo e ainda ocorre são apropriações diferenciadas do mesmo ícone. Vejamos alguns exemplos.

A figura do rei esteve presente nos movimentos messiânicos rurais de bases sebastianistas no início do século XIX<sup>75</sup>, a exemplo do movimento liderado por Antônio Conselheiro. Suas representações de natureza político-religiosa são a de um monarca magnificente que inverte a ordem estabelecida a favor dos menos favorecidos. Esses movimentos se contrapunham politicamente à República, defendendo a figura do rei como representante de Deus na terra. A figura messiânica do rei foi também registrada entre os índios do Nordeste durante todo reinado de D. Pedro II, fato explicado pela ação dos missionários que trabalharam longamente a figura do rei como um senhor todo-poderoso a quem os índios deviam prestar obediência e como um pai de quem esperavam proteção. (Cunha, 1992)

A força simbólica do rei é dada pelos valores sociais a ele associados: força, poder, carisma, obediência, riqueza. O rei e seus micros reinos - rei dos palmares, rei negro e etc-, tornaram-se uma metáfora social de um país onde um poder paralelo, anárquico, e atemporal é sempre solicitado para subverter a ordem instituída, evocando privilégios e benefícios. Personagens emblemáticos como

---

<sup>75</sup> “O sebastianismo é uma crença de origem portuguesa que prometia a vinda de um grande príncipe e senhor, o Encoberto, que daria infalivelmente a Portugal a hegemonia sobre as outras nações. No Brasil, o mito sofre

Zumbi, o Rei dos Palmares; Chico Rei; Rainha Ginga figuram como símbolos da luta política dos negros brasileiros pelos seus direitos como cidadão.

No candomblé a força simbólica não reside na figura do rei em si, o que se verifica é uma apropriação em especial do tema da realeza, mais precisamente na idéia de poder, grandeza, magnificência, suntuosidade que ele evoca. Uma realeza expressa pelos seus líderes em posturas que transmitem dignidade, altivez, autoridade; no cumprimento da etiqueta religiosa; nas representações da hierarquia (seja através de objetos como a cadeira do babalorixá que ocupa sempre um lugar mais elevado ou de destaque; no uso de vestes distintivas ou na ostentação de símbolos de realeza como os cetros, coroas e mantos); na exibição de poder, riqueza e luxo. O tema da realeza motiva a realização de grandes festas públicas que oferecem verdadeiros espetáculos do fausto a quem delas participam. Não há como negar a importância das imagens estilizadas do sagrado oferecidas pela festa no processo de reconhecimento público do candomblé. As imagens celebram os orixás e com eles toda uma tradição cultural de origem africana. As imagens gestadas não só nos terreiros mas também nas festas de rua, foram utilizadas pelos negros e por seus descendentes para compor uma outra narrativa que se contrapõe aos relatos dos viajantes, ao que foi divulgado nos livros de história oficial ou até mesmo ao que foi escrito pelos antropólogos a seu respeito.

---

algumas transformações. D. Sebastião é visto como um grande rei que distribuirá entre seus adeptos imensas riquezas e cargos honoríficos, instalando no mundo o paraíso terrestre". (Queiroz, 1965, p. 197).

## CAPÍTULO 2: CANDOMBLÉ COMO ESPETÁCULO DA RELIGIÃO

### 2.1. O OLHAR ANTROPOLÓGICO SOBRE A DIMENSÃO ESPETACULAR DA FESTA

Um primeiro conjunto de referências à dimensão espetacular das festas públicas do candomblé é um capítulo dentro de um campo mais vasto de pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras. Não é minha pretensão oferecer um quadro exaustivo de todos os autores que, direta ou indiretamente, abordaram o tema em estudo, destaco aqueles que julgo serem representativos desta questão.

Nina Rodrigues (1935) é o primeiro a distinguir, na liturgia das religiões dos yorubás, um culto exterior que assume uma forma complexa, brilhante e ruidosa, realizado em templos especiais denominados terreiros, e um culto doméstico, que se dá nos pequenos oratórios ou capelas de residências particulares (p.61). A exterioridade dos cultos é interpretada pelo autor como sendo fruto do primarismo espiritual que caracterizava as populações negras, em decorrência do espírito acanhado e inculto próprio de uma raça supersticiosa ao extremo. Suas descrições criticam a forma ruidosa do culto, a extravagância das danças, a monotonia, a gravidade e a tristeza da música e do canto africano. O transe, em especial, devido às associações com estados mórbidos e patológicos, ganha caráter mais espetacular em suas descrições. A dança é referida como o agente mais poderoso do fenômeno, realizando-se com um furor constante, exaltando e excitando o filho-de-santo até a manifestação do orixá:

É preciso ter sido testemunha dos trejeitos, das contorções, dos movimentos desordenados e violentos a que negros se entregam nas suas danças sagradas, por horas e horas (...) é preciso tê-las visto coberta de suor copiosissimo com as vestes literalmente encharcadas de suor e a dançar sempre (...) É com uma espécie de furor crescente, de raiva, de desespero que eles acompanham em

contorções as variações cadenciadas, porém mais acelerada do batucajé, até a manifestação final do santo. (p.110)

Arthur Ramos, discípulo e sucessor de Nina Rodrigues, e posteriormente toda uma geração de autores por eles influenciada, associam o caráter espetacular do transe a comportamentos desencadeados por perturbações mentais; ao uso de drogas; ao alcoolismo e a histeria. Nos escritos desses autores a referência à cena ritual como espetáculo ganha o sentido pejorativo.

No esquema evolucionista de Nina Rodrigues, que confere uma superioridade cultural aos sudaneses, os bantos aparecerão como sendo mais espetaculares em suas manifestações culturais e religiosas. Essa visão do banto como sendo mais inclinado ao espetáculo continuará presente nos escritos de Arthur Ramos (1971) e, posteriormente, nos escritos de Bastide (1973), ambos associam a espetacularidade de seus ao fato dos bantos terem se mostrado menos resistentes às influências estrangeiras, a exemplo do candomblé de caboclo e da macumba carioca. Para Ramos, (1971, p.105) o candomblé baiano de origem sudanesa, ao contrário das macumbas cariocas, de origem banto, conseguiu preservar um culto esotérico completamente desconhecido, fechado aos olhos e ouvidos curiosos, enquanto as macumbas banto tornaram-se mais espetaculares, oferecendo-se em espetáculo para os turistas nos morros do Rio de Janeiro.

De Kerskovits (s/d, p.274-275), destaco a referência ao elemento estético e lúdico das cerimônias públicas do candomblé. Para ele a importância social do candomblé reside, entre outras coisas, em sua capacidade de criar valores estéticos. A festa pública é vista como o principal meio de expressão dessa função estética, sobretudo, para os não-iniciados que, por desconhecerem os fundamentos do culto, acorrem a essas cerimônias festivas apenas para apreciá-las como espetáculo:

Aí o canto, acompanhado pelos atabaques, agogôs, cabaças e outros instrumentos de percussão, as danças, as vestimentas, a grande aglomeração de espectadores, tudo se combina para proporcionar o prazer e a tensão emotiva de que, em outras culturas, se encarregam o teatro e o cinema, os concertos e a ópera [...] sob a pressão dos valores europeus, os cultos africanos fizeram sobressair os elementos que tinham em comum com os padrões estéticos da Europa, em suas representações para o público, reservando os aspectos menos familiares à experiência europeia para os ritos

privados, que somente os membros do culto, mas nem todos, podem presenciar.

Roger Bastide, no seu já clássico “O Candomblé da Bahia”<sup>76</sup>, chamou atenção para o fascínio que as festas públicas exerceram sobre os primeiros estudiosos do candomblé, reclamando, por sua vez, da falta de realização de pesquisas sobre o culto individual ou doméstico tão imprescindíveis quanto os cultos públicos à compreensão do sistema religioso em questão. O culto público, em si, sempre foi reconhecido como objeto válido de pesquisa, criticou apenas a maneira como foi inicialmente abordado, já que as posturas teóricas de fundo positivista e evolucionista acabaram por desvirtuar seu significado em detrimento de uma imagem caricata da festa pública.

Roger Bastide representa um dos poucos estudiosos das religiões afro-brasileiras que trabalhou a analogia entre candomblé e teatro em diferentes momentos de sua obra. No seu quadro de análise, o fenômeno da possessão é de natureza psico-social; quando ele acontece, a personalidade do filho-de-santo é metamorfoseada. O ritual não se restringe à repetição mecânica de gestos, é antes um ritual-experiência-vivida. Toda vez que o iniciado no candomblé “cai no santo” ou seja, entra em transe, sua personalidade cede lugar para uma outra que foi moldada durante o processo de iniciação. Esse tem como objetivo domesticar o transe do noviço, transformando o espontâneo em algo institucional, isso implica em “construir no seu corpo um certo número de gestos estereotipados, ditados pelos mitos, eles aparecerão cada vez que este indivíduo for montado por seu Deus”. (1992, p.146). Esse conjunto de seqüência de comportamentos, movimentos e gestos apreendidos nessa fase de iniciação é que condicionarão a futura representação do papel que lhe é devido. A possessão em si “consiste em ser habitado por uma divindade e em representar esta divindade – ou seja, consiste numa mudança de personalidade” (1975, p.145). Durante a possessão o rosto do filho-de-santo transforma-se em máscara, o corpo inteiro transforma-se em um simulacro da divindade:

Não são mais costureirinhas, cozinheiras, lavadeiras que  
rodopiam ao som dos tambores nas noites baianas; eis Omolu

---

<sup>76</sup> 2ª edição publicada em 1978 pela Editora Nacional, p.105.

recoberto de palha, Xangô vestido de vermelho e branco, lemanjá penteando seus cabelos de algas. **Os rostos se metamorfosearam em máscaras**, perderam as rugas do trabalho cotidiano, desaparecidos os estigmas dessa vida de todos os dias, feita de preocupações e de miséria; Ogum guerreiro brilha no fogo da cólera, Oxum é toda feita de volúpia carnal Por um momento, confundiram-se África e Brasil; aboliu-se o oceano apagou-se o tempo da escravidão. Eis presentes aqui os Orixás, saudando os tambores. (1978, p.26).

Bastide (1992) compara o fenômeno da possessão a um jogo litúrgico que mais se aproxima da representação teatral que das crises de loucura recorrentes nos hospitais psiquiátricos. Longe de ser um fenômeno de natureza histórica, marcado por movimentos desordenados ou por convulsões, o transe, no candomblé, é ordenado e obedece a regras específicas. Como todo ritual, ele é regulado por modelos míticos. Assim como na ópera que seguem um roteiro, as danças, os cantos e os gestos desencadeados na possessão têm seu conteúdo previamente determinado pelo mito. A combinação dessas três linguagens nas cerimônias públicas faz com que o autor se refira à dança ritual como uma “ópera fabulosa” - expressão por ele atribuída a Rimbaud (1978, p.201).

Ele reconhece que algumas possessões revestem-se de aspectos espetaculares ou dramáticos, é o caso da possessão de uma pessoa por um santo bruto<sup>77</sup> ou por um orixá que possua um perfil mais violento, a exemplo de Exu e de Ogum. No entanto, para Bastide o transe é real, admite uma certa teatralidade, mas não chega a concebê-lo como uma representação teatral propriamente dita<sup>78</sup>.

Em outro texto em que discute o Teatro Negro Brasileiro, Bastide (1974, p.553) faz a seguinte observação: “Não há no Brasil um, mas dois teatros folclóricos negros (dois, pelo menos na medida em que se coloca entre parêntese o aspecto religioso do candomblé para reter dele seu aspecto de espetáculo que, se não é o elemento mais importante, não é um elemento que se pode negligenciar”. Para ele o candomblé funciona para o negro como um psico ou sociodrama, exercendo, no

<sup>77</sup> O santo bruto é o santo não batizado, ou seja, é o santo da pessoa que ainda não foi submetida ao ritual de iniciação.

<sup>78</sup> Na introdução à edição francesa de 2000 de “O Candomblé da Bahia”, Jean Duvignaud faz a seguinte observação: “O candomblé não é um espetáculo como o é o ofício de uma ou outra das religiões monoteístas do livro. Aqui um roteiro visível, falado, metáfora antropomórfica da sorte dos vivos sujeitos à obediência de um Deus único, absoluto, invisível. Uma invocação ao céu, do qual se espera a resposta. O candomblé – e a maior parte das manifestações desse gênero – não é um espetáculo: a gestualidade física abre regiões de experiência,

presente, as mesmas funções que, no passado, o teatro teve para os gregos, qual seja, o de catarse coletiva. Nessa outra leitura do transe, também de fundo psicológico, o candomblé aparecerá como a expressão do desejo inconsciente. O autor não está a se referir ao desejo libidinoso e sim “ao desejo racial, estruturado, organizado, disciplinado pela religião africana que fornece [ao negro] o conjunto dos símbolos nos quais esse desejo pode penetrar para poder se manifestar”(p.555). Para Bastide o sono profundo provocado pelo transe é responsável pelo enfraquecimento das censuras da sociedade repressiva, dando origem a uma outra cidade sob a forma de um teatro do imaginário.

O transe com efeito é um meio de extrair da sociedade presente “outra” que pode ser o contraponto desta sociedade presente. Ele pode sem dúvida não o ser sempre, porque os caminhos do imaginário são múltiplos. A sociedade “outra” dos candomblés tradicionais é uma sociedade onde humildes vendedoras ambulantes e domésticas de grandes casas representam o papel de Deuses e Heróis. (1992, p.149)

Esse teatro do imaginário, produzido pelo candomblé, permite aos filhos-de-santo representar personagens que possuem um status mais elevado do que o seu, levando-os através da experiência do transe a experimentar uma espécie de “compensação”.

Outros antropólogos que abordaram direta ou indiretamente o aspecto espetacular das festas, fizeram-no a partir de esquemas conceituais mais amplos fornecidos pelas teorias do ritual<sup>79</sup>. Nessa perspectiva, o transe e a possessão são abordados como ações rituais dotadas de significados, livrando-os dos modelos biologizantes e psiquiatrizantes que os ligavam às diferentes patologias (Goldman, 1987).

Na maior parte das etnografias publicadas na década de 70 e 80, quando há referência entre religião e teatro, estas são assinaladas através de metáforas para evidenciar o caráter espetacular das danças rituais e do transe sem trabalhar

---

que muda com o nome de “espíritos” dos quais se simula a existência. **Uma teatralização, sim, mas não um teatro.**” In: Candomblé da Bahia. São Paulo: Companhia da Letras, anexos da edição de 2001, p.342.

<sup>79</sup> Monique Augras (00, p.55) identifica entre os estudiosos das religiões afro-brasileiras a influência de dois grandes enfoques teóricos: “a de Victor Turner, para as pesquisas de cunho mais etnográfico e, na linha mais sociológica, a de Max Weber. A primeira enfatiza o ritual como dramatização de opostos; a segunda abarca desde as relações de poder dentro do terreiro até a inserção na sociedade mais ampla”.

teoricamente essa analogia<sup>80</sup>. Essa forma de “olhar” acaba sublinhando os aspectos mais religiosos e estéticos da festa. Esses pesquisadores generalizam um entendimento e uma vivência da festa que não é a mesma para o povo de santo. Entendem que os rituais públicos assumem caráter espetacular apenas para aqueles que desconhecem os seus significados religiosos, quando o inverso não é menos verdadeiro. Há muito tempo as descrições do transe no conjunto das etnografias das festas acabaram deslizando para uma linguagem puramente literária.

Na grande parte dos trabalhos antropológicos, consultados o emprego da categoria espetáculo para se referir a determinadas seqüências rituais não tem qualquer conotação pejorativa, é apenas uma forma de se referir esteticamente à cena ritual descrita. Sobre esse aspecto é válido sublinhar a observação feita por Raul Lody (1995, p.107): “A situação de espetáculo não é pejorativa à ocorrência ritual-religiosa e sim uma maneira de situar como a festa é culminância e momento social que traz a vida ritualizada do terreiro”.

Na década de noventa, o trabalho de Rita Amaral (1992) evidencia também o caráter espetacular das festas públicas do candomblé, a partir da analogia da festa com o teatro. Os elementos constitutivos do lado público da festa - o canto, a dança, o figurino, o transe - conferem à festa o caráter de drama ritual no sentido de representação teatral, um drama que tem como tema principal a vida dos orixás.

Para Amaral, toda a vida ritual do terreiro é marcada pelo desempenho de papéis, mas, é sobretudo no momento da festa que eles são expressos em sua plenitude. Isso acontece porque a festa favorece o encontro de todos os membros do terreiro, transformando o barracão no palco onde contracenam entre si, na presença do público. O barracão funciona como um teatro no qual os papéis são construídos com base nos mitos, no figurino, no conjunto de signos rituais, posturas e gestos. Cada papel exige a realização de comportamentos específicos. Daí a importância do xirê dentro dessa estrutura dramática: “além de ser uma estrutura seqüencial ordenadora das cantigas (louvações), o xirê denota também a concepção cosmológica do grupo, funcionando como elemento que “costura” a atuação dos

---

<sup>80</sup> Levar a analogia dramática a sério, significa levar a investigação além das ironias comuns, e chegar a meios de expressão que façam da vida coletiva alguma coisa que valha pena (...) Por terem tratado a linguagem teatral de forma um tanto ou quanto leviana, alguns cientistas sociais acabaram descobrindo que se haviam enrolados nos fios meio embaralhados de sua estética” ( Geertz ,1997, p.44)

personagens religiosos em função dos papéis e dos momentos adequados à sua representação”. (1992, p.89)

O desconhecimento dos significados dos signos religiosos faz com que muitos integrantes do público retenham da festa apenas sua dimensão de lazer e de espetáculo:

Para assistência não iniciada, entretanto, muito pouco do que está acontecendo é inteligível, pois poucas pessoas, além do povo-de-santo, dominam o complexo código religioso ou mesmo a “etiqueta” do candomblé. Muita gente está ali apenas para **assistir ao “espetáculo”**, sem se perguntar por significados particulares. (2002, p. 54) (grifos meus)

De acordo com Amaral a percepção da festa como espetáculo é uma leitura que se vincula mais fortemente ao segmento leigo da festa, ao contrário do povo de santo que, apesar de também identificar essa dimensão espetacular da festa, a vivencia no sentido religioso.

Se for possível identificar um ponto em comum para o qual converge a maior parte dos autores pesquisados é o reconhecimento da importância das formas artísticas do rito na liturgia do candomblé, ao ponto de, como afirma Bastide : “a arte se confundir com o próprio culto”. Parece haver certo consenso entre os autores na compreensão do espetáculo como a linguagem privilegiada da festa.

Jean Duvignaud (2001) comentando a obra de Bastide, lembra-nos que o terreiro não é apenas um espaço sagrado e sim a base invisível de uma intensa atividade que associa todos os sentidos do corpo e todos os modos de expressão – gestualidade, mensagem sonora, odores, perfumes, ritmo do tambor. Trata-se, portanto, de uma linguagem sem escrita. Assim como Bastide, Duvignaud (1972, p.225) destaca a importância sociológica do candomblé para os escravos transportado da África para América Latina, “a religião restaurou a presença concreta da sociedade e da civilização perdidas, reatou os laços sociais afrouxados pela deportação, através da expressão direta dos mitos. Em larga escala, essas danças de possessão permitiram aos africanos desarraigados e dessocializados” recuperar a humanidade social através da religião representada”..

## 2.2. O NEGRO ESPETÁCULO

Em todo período colonial, as religiões de origem africana eram vistas como “um outro cultural” que despertava e atraía diferentes olhares, suscitando suposições, medos, associações e ficções, frente ao “desconhecido”. A possessão dos negros por orixás, inquices ou vodus durante as cerimônias públicas era considerado um dos traços mais primitivos da cultura religiosa dos africanos e de seus descendentes que inspirava medo, repulsa e ao mesmo tempo fascínio. Cronistas e viajantes imbuídos de posturas etnocêntricas descreveram as danças rituais dos negros executadas nos terreiros das Casas Grandes, nas plantações ou nas ruas das cidades, como expressões espetaculares de puro ludismo ou sensualidade<sup>81</sup>.

Podemos afirmar que as grandes rodas formadas pelos negros ao redor da fogueira nas plantações de açúcar, nos terreiros localizados em frente às senzalas, funcionavam como palco natural das suas manifestações, na medida em que o que se mostrava, nesses espaços, atraía os olhares dos brancos por serem percebidos como hábitos e comportamentos que se diferenciavam da civilização européia.

Antes de qualquer classificação de natureza sociológica, o candomblé foi visto como “coisa de negro”, o estatuto de religião faz parte da sua história recente. A relação entre ver e conhecer, apesar de se mostrar muitas vezes enganosa, esteve na base das primeiras formulações sobre o culto dos orixás em terras brasileiras. Sob a influência dos esquemas evolucionistas e positivistas, as religiões de origem africana foram inicialmente interpretadas como religiões primitivas, caracterizadas por um sistema ritual desprovido de interioridade, ou seja, sem conteúdo espiritual, sem sentimentos religiosos<sup>82</sup>. Nesse caso, o caráter espetacular das cerimônias religiosas é associado à suposta inferioridade racial do negro, a religião do “outro” por definição é inferior ou menos complexa do que a religião da sociedade, do “eu”.

As representações do candomblé como religião de negros fundamentada na magia e na possessão, continuaram a ser divulgadas, reafirmadas, recriadas em

---

<sup>81</sup> “Aliás, como aos ouvidos dos estrangeiros em geral os sons dos tambores negros eram interpretados sempre como música de dança, o desenho de um soldado alemão, Zacharias Vagner, chegado a Pernambuco em 1636 [...] reproduzia sob o título de ‘Negertanz’ não a dança de negros que o autor pensava ver, mas a primeira cena ritual negro-africana fixada ao vivo no Brasil”(Tinhorão, 2000, p.57).

<sup>82</sup> Para Mary Douglas (1976, p.79) “é um erro supor que pode haver uma religião totalmente interior, sem regras, sem liturgia, sem sinais exteriores de estados interiores. Em religião como em sociedade, a forma exterior é a própria condição da existência”.

jornais e revistas, em programas televisivos e documentários. Comumente suas dimensões mágica e festiva são apresentadas em contraposição a um modelo de religiosidade ética e racional.

O problema da espetacularização das imagens e práticas associadas ao negro sejam elas sagradas ou profanas, está relacionado ao modo como historicamente o branco viu o negro e como transformou sua cor e seus costumes em objeto de classificação. Esse tipo de representação é tributário de um imaginário social que nega o negro como *homo sapiens* limitando-se a afirmar as suas qualidades como *homo faber e homo Ludens*<sup>83</sup>. Posturas racistas costumam apresentar o negro como um ser naturalmente voltado para o lúdico, com aptidões para a dança, a música e todas as atividades que envolvem o movimento do corpo<sup>84</sup>. Segundo Leach (1985), o racismo apresenta elementos de ambigüidade, as atitudes para com o “o outro” traduz um misto de medo, ódio, mas também de inveja: “Nos clássicos casos de racismo do mundo moderno, seja na África do Sul e nos Estados Unidos, como noutros lados, o etnocentrismo leva os membros da cultura branca, politicamente dominante, a desprezar as capacidades intelectuais dos seus vizinhos negros, mas ao mesmo tempo, a atribuir-lhes uma potência sexual verdadeiramente excepcional”. No Brasil, essa atitude ambígua atribuiu ao negro certas qualidades: o negro é bom de samba, as negras são excelentes cozinheiras, os negros são ótimos atletas e jogadores de futebol.

Em nosso país, a construção de estereótipos dos negros esteve atrelada ao conjunto das representações sociais informadas pelas teorias raciais do século XIX, as quais estabeleciam correlações entre características físicas e atributos morais (Skidmore, 1976; Ortiz, 1985; Schwarcz, 1993). A raça negra aparece como sendo possuidora de uma natureza alegre, expansiva, sensual, extrovertida, afetiva. Uma alegria associada à desordem, à malandragem, à futilidade, ao gosto pela festa em oposição ao trabalho.

---

<sup>83</sup> Segundo Paul Gilroy (2001) o racismo científico confinou o negro à categoria intermediária entre o animal e o homem. Uma postura semelhante é encontrada em alguns escritos filosóficos que se mostraram céticos quanto à capacidade cognitiva dos negros, a exemplo das obras de filósofos Iluministas como Kant e Voltaire.

<sup>84</sup> Em oposição a essas posturas, reverbera o discurso de Levi-Strauss sobre Raça e História pronunciado na Unesco em 1952. “Por isso, quando falamos, neste estudo, de contribuição das raças humanas à civilização, não queremos dizer que as contribuições culturais da Ásia ou da Europa, da África ou da América, retirem uma originalidade qualquer do fato de que estes continentes são, grosso modo, povoados por habitantes de troncos raciais diferentes. Se esta originalidade existe – e não se deve duvidar dela - deve-se a circunstâncias geográficas, históricas e sociológicas, e não aptidões distintas, ligadas à constituição anatômica à constituição anatômica ou fisiológica dos negros, amarelos ou brancos”. (Levi-Strauss, 1993, p. 329)

É possível encontrar historiadores do início do século XIX, que distinguem traços psicológicos como sendo inerentes a determinados grupos étnicos, como Braz do Amaral e Calógeras, citados por Arthur Ramos em sua obra “Introdução à Antropologia”. Em muitas passagens, os autores destacam a “aptidão” dos negros para a festa e o gosto pelo ornamento. Vejamos algumas delas:

Os minas-fanti teriam em comum com os angolas em darem bons servidores urbanos, inteligentes, **loucos por divertimentos e adornos**. (Calógeras, apud Ramos, 1961 p.312). (grifos meus).

Os angolas eram conhecidos por loquazes, imaginosos, indolentes e insolentes, sem persistência para o trabalho [...] **muito fáceis de conduzir pelo temor dos castigos e ainda mais pela alegria de uma festa** (...) entusiasmando-se por qualquer assunto e fazendo chacota dele pouco depois, **mostrando ter predileção pelo que é reluzente e ornamentado**, como todos os povos de imaginação viva e ligeira. (Braz do Amaral, apud Ramos, 1961, p.357-358). (grifos meus).

A naturalização da alegria do negro repercutiu na forma como, historicamente, as elites intelectuais analisaram as suas manifestações culturais, que amiúde foram encaradas como possuidoras de um caráter exótico, folclórico e espetacular.

Imagens e interpretações do homem negro como expansivo, plástico, extrovertido, sensual, vivo, alegre foram freqüentes no imaginário popular, na arte, na poesia e na literatura brasileira. Destaco, pela sua importância sociológica, a obra de Gilberto Freyre *Casa Grande & Senzala*, na qual o autor sublinha a alegria como uma das principais contribuições do negro ao estilo de vida do brasileiro<sup>85</sup> :

Foi ainda o negro quem animou a vida doméstica do brasileiro de sua maior alegria. O português, já de si melancólico, deu no Brasil para sorumbático, tristonho; e do caboclo nem se fala: calado desconfiado, quase um doente na sua tristeza. [...] A risada do negro é que quebrou toda essa “apagada e vil tristeza” em que se foi abafando a vida nas casas-grandes. Ele que deu alegria aos São Joões de engenho; que animou os bumbas-meu-boi, os cavalos marinhos, os carnavais, as festas de reis. Que à sombra da igreja inundou das reminiscências alegres de seus cultos totêmicos e fálicos as festas populares do Brasil [...] (Freyre, 1989: 462).

Gilberto Freyre (1989) reporta-se aos estudos de Ruth Benedict sobre povos apolíneos em oposição aos povos dionisíacos, para subscrever a diferença comportamental entre negros e índios no Brasil. Contrapõe o comportamento taciturno e moroso dos indígenas ao comportamento alegre, vivo e loquaz do negro; contrasta ainda as populações influenciadas pelo sangue negro às de sangue indígena. Representando o primeiro tipo, teríamos a população baiana - alegre, expansiva, sociável, loquaz. Ressalta o autor: “[...] na Bahia tem-se a impressão de que todo dia é dia de festa”.( p.289). O segundo tipo estaria representado pelas populações piauiense, paraibana e pernambucana, adjetivadas pelo autor como tristonhas, caladas, sonsas e até sorumbáticas.

No imaginário brasileiro a alegria do negro aparece sempre relacionada a festa. Segundo Reis (2001, p.339) os negros estiveram envolvidos em quase todo tipo de festa na colônia e no império, seja como protagonista nas festas organizadas pelas Irmandades e Confrarias, ou como coadjuvantes nas festas privadas “de branco” atuando como serviçais, e, em alguns casos como músicos. A rua constituiu-se o espaço por excelência dos negros para exposições das suas manifestações culturais toleradas pelos brancos como espetáculos públicos. O intercâmbio entre eles se verificou sobretudo, no campo dos folguedos e diversões.

Na leitura de Roberto da Matta (1997) casa e rua são esferas de significação social fundamentais para compreender as relações sociais que se processam na sociedade brasileira. Cada uma dessas esferas de sentido abriga visões de mundo e éticas particulares. As relações entre brancos e negros nessas esferas se deram dentro de uma estrutura altamente hierarquizada a qual define, sem ambigüidades, o lugar que deve ser ocupado por cada um deles. Desse ponto de vista, podemos interpretar a interação que vem se processando entre negros e brancos nas atividades lúdicas, não só como sinal de tolerância, mas igualmente como produto de um “sistema social onde a diferenciação seria inclusiva, posto que complementar e estrutural, já que é constitutiva da sociedade” (p.50). No imaginário brasileiro o negro é considerado o grande representante da dimensão dionisíaca da nossa cultura, e “suas expressões culturais, estão associadas às dimensões do folclore e

---

<sup>85</sup> No que diz respeito à utilização das noções de raça e cultura em *Casa Grande & Senzala*, ver Araújo (1994).

do lazer, contrapondo-se ao sério e ao racional da vida brasileira” (Pereira, 1987, p.178).

No campo religioso, a naturalização da alegria do negro, repercutiu na supervalorização dos elementos lúdicos e estéticos das cerimônias públicas em detrimento de seus aspectos religiosos. Tal fato pode ser primeiramente observado na controvérsia sobre a origem do termo *candomblé* que foi referido, no passado, como sinônimo de festa pública, dança e instrumentos musicais<sup>86</sup>. Inicialmente, foi empregado para indicar o local onde se realizavam as cerimônias públicas e mais tarde a própria religião. Lima (2003, p.44) sublinha o desconforto causado por essa associação entre alguns *babalorixás* mais antigos da seita: “Sabe-se que antigos líderes *nagôs* não gostavam de usar a palavra *candomblé*, que nos velhos tempos certamente possuía uma significação mais lúdica que religiosa. Uma das etimologias sugeridas para o *candomblé* é precisamente “dança de negros”. O depoimento do secretário da Federação Nacional dos Cultos Afro-Brasileiros, sobre a importância da festa pública no reconhecimento social do *candomblé* é exemplar desse ponto de vista:

Há uma diferença que eu particularmente gosto muito de distinguir, é quanto à festa no terreiro. Esse título festa na verdade, eu acredito, não devia ser o título daquele ato que é realizado em barracão publicamente, porque na verdade, para aqueles que não sabem o ritual afro ele é dividido em duas partes: A primeira parte que é realizada por nós sacerdotes, filhos da casa e todas as pessoas ligadas ao terreiro, em horário previamente estabelecido. De preferência isso acontece ao amanhecer do dia a depender do ritual que está sendo realizado e só participam as pessoas que tem ligação direta com a casa. O ato em barracão de tarde ou de noite, eu digo sempre as pessoas, que é a **parte social do candomblé**.(...) Quando se fala em festa pensa logo assim numa coisa que não tem fundamentação, sei lá uma brincadeira. E eu não considero como brincadeira. (Antoniél Bispo. Salvador)

Os brancos referiam-se as cerimônias públicas do *candomblé* e toda manifestação cultural de origem negra como “brincadeira” ou “função”, sempre situando-as na esfera lúdica. Durante o período de repressão aos terreiros de *candomblé*, os processos movidos contra os adeptos da religião eram da alçada da Delegacia de Jogos e de Costumes. A menção ao *candomblé* com o vocábulo *brincadeira*, representou inicialmente uma leitura etnocêntrica dos cultos africanos,

---

<sup>86</sup> Sobre as diferentes conotações do termo *candomblé* ver: Rodrigues, 1935; Lima, 2003; Carneiro, 1991.

feitas pelos brancos, que não reconheciam o caráter hierático das suas danças e músicas. Depois, os próprios negros, seja pela imposição ou como estratégia contra a ação dos seus senhores, continuaram a usar o termo para aludir às suas práticas rituais.

O emprego desse termo, nos dias atuais, entre os adeptos mais velhos do culto, pode ser interpretado como uma questão de eufemismo, ou de retórica<sup>87</sup>. Apesar de sabermos das profundas relações entre o sagrado e o lúdico<sup>88</sup>, naquele contexto, a utilização dos termos - dança e brincadeira - para denominar o culto dos orixás visava desqualificar ou negar o sentido religioso de suas práticas rituais.

### 2.3. OCULTAR MOSTRANDO: A MAGIA DA FESTA DE CANDOMBLÉ

O mundo do candomblé, marcado ao longo de um processo histórico por recusas, discriminações e perseguições policiais, a partir da segunda metade do século XX começou a ganhar visibilidade e importância, estendendo seu campo de comunicação social para além das fronteiras dos seus terreiros. Durante anos, as instâncias de poder definiram os espaços possíveis de ocupação pelo povo de santo na geografia religiosa, os quais, freqüentemente, se localizavam em lugares ermos e distantes. Foi-se o tempo em que a noite era cúmplice daqueles que, movidos pela curiosidade ou pelos mais variados interesses, dirigiam-se aos terreiros de candomblé, atraídos pelas suas práticas mágicas e pelas suas cerimônias festivas. A saída desta religião do isolamento social, das margens para o domínio público implicou conflitos e alianças com a sociedade mais ampla. Enquanto as zonas de conflitos eram facilmente identificadas aos aspectos mágicos, as festas públicas sempre representaram o lado mais “palatável”, mais tolerável do candomblé. Apesar da magia e da religião coexistirem no sistema de crenças e práticas do candomblé, assim como no de qualquer religião, cada um desses aspectos ocupou um lugar e uma importância diferenciados em sua história<sup>89</sup>.

---

<sup>87</sup> Durante a pesquisa de campo na cidade de Aracaju, as Ialorixás Mariinha e Marizete fizeram uso do termo brincadeira para se referirem as cerimônias públicas dos seus terreiros.

<sup>88</sup> Ver Durkheim, 1989; Huizinga, 1990, Caillois, 1979.

<sup>89</sup> Em respeito a relações entre magia e religião esclarece Levi-Strauss (1970, p.255): “Porque, se, num sentido, pode dizer-se que a religião consiste em uma *humanização* das leis naturais e a magia, em uma *naturalização* das

A leitura do candomblé como expressão fetichista, animista e mágica por parte das elites intelectuais do final do século XIX e início do século XX dificultou seu reconhecimento como religião<sup>90</sup>, visto que as práticas mágicas constitutivas dos cultos de origem africana mostravam-se incompatíveis com o modelo de civilização por elas idealizado. No imaginário das elites brasileiras, a África figurava como continente da magia, cultor de superstições grosseiras e crenças bárbaras. Por sua vez, a relação do grande público com o candomblé era ambígua, ora rendendo-se à atração de seus cultos ora expressando reações de repulsa, de vergonha e do medo confessado da feitiçaria.

Ao lado da magia, a possessão constituía o quadro primitivo e assustador da cultura negra e era considerada um de seus aspectos mais aberrantes (Goldman, 1987). Apesar de se mostrarem incompatíveis, não havia como negar a presença dessas práticas em nossa sociedade desde os tempos coloniais, merecendo por parte do poder constituído uma série de proibições e regulamentações. Diante de um quadro de intolerância seguida de violência - inicialmente pela ação dos senhores de engenho, posteriormente, pela ação do Estado- era preciso escolher o que devia ser mostrado e o que devia ser ocultado. É possível mostrar ocultando? “Sim, mostrando uma coisa diferente do que seria preciso mostrar”<sup>91</sup> (Bourdieu, 1997, p.24) O que foi ocultado foram as práticas mágicas do candomblé. Enquanto na África as práticas mágico-religiosas pertenciam ao domínio público, essas mesmas práticas, quando transplantadas para terras brasileiras, foram obrigadas a operar em domínios separados. A primeira, ficando circunscrita ao domínio privado, a segunda, ao domínio público.

A repressão teve como contrapartida a constituição de zonas de segredo na religião. “Assim uma das peças importantes dessa estratégia de defesa parece ser o segredo, isto é, a criação de códigos específicos ao grupo, a manipulação do

---

ações humanas – tratamento de algumas ações humanas como se elas fossem uma parte integrante do determinismo físico – não se trata aí dos termos de uma alternativa, ou das etapas de uma evolução. O antropomorfismo da natureza (em que consiste a religião) e o fisiomorfismo do homem (pelo qual definimos a magia) formam dois componentes sempre dados e cuja dosagem ,apenas ,varia. Cada um implica o outro. Não há mais religião sem magia, do que magia que não contenha, ao menos, um grão de religião. A noção de uma supernatureza só existe para uma humanidade que se atribui poderes sobrenaturais e que empresta, em troca, à natureza, os poderes de sua super-humanidade.

<sup>90</sup> Nesse contexto prevaleciam as discussões interessadas em marcar o antagonismo entre religião e magia. Segundo Paula Montero (1986, p.8) as distinções concentraram-se em torno de duas oposições básicas: enquanto a magia trabalha com forças imanentes à natureza, a religião adora forças transcendentais; enquanto a magia possui um caráter individual, a religião possui um caráter coletivo e público.

mistério e do misterioso, criando uma zona geradora do medo, fonte de perigo potencial para o “outro” (Pereira, 1984, p.181). A constituição do candomblé como religião do segredo, liga-se igualmente a razões de natureza religiosa, o segredo é um dos princípios que regula a transmissão dos fundamentos dessa religião, seu conhecimento se dá pela via da iniciação. Fato que serve também para configurar as relações de poder na estrutura do grupo religioso, quem detém mais conhecimento detém mais poder. Esse véu que envolve as religiões de origem africana, inquieta o branco, desperta o medo, ele teme que essas forças mágicas seja usada contra eles.

A violência desencadeada pelo Estado pode ser vista como consequência de um determinado modo de ver o candomblé que o ligava, irremediavelmente, ao primitivo, ao mágico, a elementos contrários a uma ordem social que proclamavam ideais positivistas. Maggie (1992, p.24) relativiza a hipótese de repressão do Estado às religiões afro-brasileiras e ao espiritismo, com base na análise de processos criminais instaurados no período de 1890 a 1945 contra os líderes e participantes dessas religiões, sob suspeita de prática ilegal da medicina, de magia e curandeirismo<sup>92</sup>. A autora procura demonstrar que os mecanismos reguladores criados pelo Estado a partir da República não extirparam a crença, mas, ao contrário, foram fundamentais para sua constituição.

Seguindo a esteira de Maggie é possível afirmar que a invisibilidade social imposta aos cultos afro-brasileiros pelo Estado teve um efeito contrário, contribuiu para o aumento da sua visibilidade social. A escolha da festa por agentes internos e externos para representar o caráter religioso do candomblé não se deu sem razões, ela pode ser interpretada como um reflexo de uma religiosidade popular já consolidada que tinha na festa uma das suas principais expressões. Ora, as festas religiosas já vinham sendo respaldadas pela religião hegemônica – o catolicismo – como empreendimento catequético desde o Concílio de Trento (Del Priore, 1994,

---

<sup>91</sup> Nesse ponto específico estou me valendo de um argumento utilizado por Pierre Bourdieu na discussão sobre o princípio de seleção que orienta os jornalistas na edição de suas matérias.

<sup>92</sup> Sobre os mecanismos de regulamentação das práticas mágicas, esclarece Maggie (1992, p.22): “A magia brasileira, desde a colônia, dispõe de mecanismo reguladores das acusações a bruxos e feiticeiros nos terreiros e locais de culto; e diferentemente de muitas sociedades onde é forte a crença na feitiçaria, aqui não se pune os feiticeiros com a morte. Foi a partir da República, no entanto, com o decreto de 11 de outubro de 1890, que o Estado criou mecanismos reguladores do combate aos feiticeiros, instituindo o Código Penal. No Código introduziu-se três artigos referentes à prática ilegal da medicina, à prática da magia e à proibição do curandeirismo. Ao serem instituídos, os artigos revelaram, da parte dos autores, temor dos malefícios e necessidade de se criar modos e instituições para o combate a seus produtores”

p.23). Outra razão a ser considerada refere-se à festa e ao espetáculo como valores constitutivos do *ethos* brasileiro. Esse jogo de espelhamento entre o candomblé e a cultura da festa foi fundamental para o diálogo estabelecido entre os terreiros e a sociedade brasileira. Mais uma vez buscou-se na religião do “outro” o que nos era mais familiar – a festa. Como assinala Lima, (1995, p.78) “O apelo à festa é um dos recursos essenciais da valorização da religião popular. Ele se firma na idéia de um valor humano específico que ultrapassa o quadro religioso”.

Não podemos esquecer que a instituição candomblé, tal como a conhecemos hoje, foi construída socialmente. Buscou-se aproximar a sua ritualística do modelo religioso hegemônico para estabelecer o diálogo; aproximou-se estrategicamente a hagiologia dos santos católicos das mitologias dos orixás; em vez de confrarias para o aprendizado de práticas mágicas tal como acontecia na África, surgiram as irmandades para organizar as festas religiosas, comprar alforrias e enterrar os seus mortos. Em termos ritualísticos, muitas práticas foram abolidas, outras foram adaptadas e criadas. Os aspectos religiosos do culto dos orixás, frequentemente lidos na chave do sincretismo, redefiniram o lugar do candomblé no universo religioso brasileiro.

A festa pública tornou-se um dos principais elementos responsável pela publicização do candomblé na medida em que através dela a religião foi sendo integrada à vida cultural e religiosa de nosso país. As imagens produzidas pela festa, tornaram-se a face mais visível do culto aos orixás, a ponto de o termo candomblé, usado inicialmente para se referir às danças rituais, passar a ser utilizado para denominar a própria religião. A dimensão mágica, tanto quanto, ou até mais do que a dimensão lúdica e estética do candomblé sempre despertou interesses das elites e da classe média, no entanto ela reclamava uma participação mais discreta e silenciosa. Os aspectos mágicos, por sua vez, permaneceram nas regiões de segredo desta religião, sendo veiculados à população em geral sob a forma de serviços. Sua presença no espaço público continuou a se dar através do depósito de ebós, despachos e oferendas nas matas, nas ruas, nas encruzilhadas, mas sempre de forma enigmática e surpreendente, mas nem por isso menos espetacular.

A festa representou um dos principais fatores no reconhecimento social do candomblé. Por se tratar de uma religião de tradição oral, o conhecimento do seu sistema religioso se dá pela via da iniciação para o adepto; já para o leigo, o acesso

se dá pela freqüência às festas públicas, ocasião em que o universo institucional ganha maior visibilidade. Na ausência do dizer, há o mostrar-se, o exhibir-se. Para Reginaldo Flores, babalorixá do Axé Opô Oxogum Ladê, “A festa é um se expor”:

*A festa foi fundamental, porque se os procedimentos religiosos se mantivessem limitados aos rituais internos, devido à opressão que se processou desde a colonização, o conhecimento dos valores religiosos, o significado da religião como um todo, não conseguiria ser entendido nem percebido pela maioria. Prejudicaria o processo de memória cultural. A festa é um se expor, ela foi fundamental para que a religiosidade africana pudesse ganhar forma no Brasil. (Reginaldo Flores, babalorixá - Aracaju).*

No caso específico do candomblé, a exposição pública dos seus rituais nos terreiros, além dos significados religiosos teve igualmente um significado social. O domínio público é o domínio da visibilidade e “tudo que vem a público pode ser visto e ouvido por todos”. Na estrutura física do terreiro o espaço de exposição corresponde ao espaço do barracão. Porém a exposição nem sempre é acompanhada do entendimento do que está sendo apresentado. O público leigo da festa parece demonstrar ter consciência do fato, quando afirma que se dirigem aos terreiros para apreciar ou assistir o candomblé. Nesse sentido, os valores estéticos da festa parecem ser compartilhados mais facilmente, uma vez que eles estão presentes em outras manifestações culturais. Para Amaral (1992, p.100) a festa pública funciona para o público da festa como uma “vitrine”, uma síntese do que o povo de santo pode apresentar publicamente em termos de imagem da religião: “(...) para assistência, a festa é não só um verdadeiro espetáculo de estética ímpar, mas, também uma “vitrine” da alegria, do ludismo, da sensualidade e beleza vividos pelos adeptos desta religião. Vitrine de um estilo de vida”.

A idéia de exposição remete ao tema do olhar. A clandestinidade do candomblé em relação à religião oficial, e mas tarde a própria posição marginal que ocupou no universo religioso brasileiro, foi acompanhado por um desejo de reconhecimento público. Nada mais compreensível, uma vez que esse sentimento é uma expressão da vida em sociedade. O reconhecimento atinge todas as esferas da nossa existência e não seria diferente com a esfera religiosa. A festa desempenhou um papel fundamental nesse processo:

*Antes diziam que candomblé era coisa do cão, de satanás. Mas hoje não, hoje as portas estão abertas, eles estão acreditando mais, estão precisando mais. **Não vem só gente pobre não, vem gente da alta assistir candomblé:** advogado, juíza, vereador, deputado, prefeito. Antigamente não vinha, não queriam nem saber. Candomblé hoje tá a coisa mais linda do mundo, eu to achando. Naquele tempo eu tinha vergonha de dizer que era do candomblé, porque o povo discriminava. Eu saía muito com minha mãe<sup>93</sup>, ela era minha tia, mas chamo mãe porque foi ela que me criou. Quando ela saía de casa usava saia de candomblé. Usava aquela saia, aquela bata, o pano de cabeça, o pano da costa, o xale de lado. O povo saía tudo na porta pra ver, outros jogavam pedra nela. Eu dizia: - não xingue a minha mãe. Tinha hora que ela ficava brava, dizia muitas coisas, mas depois ela acalmava. Naquele tempo eu era mocinha, menina, fui acusada muitas vezes de ser macumbeira, feiticeira. Diziam, que feiticeira matava e fazia outras coisas, mas, não tinha nada disso.(Marizete, Ialorixá-Aracaju).*

Mãe Marizete é sobrinha carnal e filha-de-santo de Mãe Nanã, uma das mais prestigiadas mães de santo da cidade de Aracaju, falecida na década de noventa. Depois de sua morte, Marizete sucedeu-lhe na direção do terreiro “Abassá São Jorge”, conseguindo manter o mesmo prestígio social e cultural da casa. Sua atuação como ialorixá estendeu-se à cidade do Rio de Janeiro, onde abriu uma roça de candomblé e lá permaneceu por alguns anos.

No seu depoimento, mãe Marizete lembra que, no passado recente, o candomblé era adjetivado como “coisa do cão”<sup>94</sup>. No imaginário brasileiro, “coisa de cão” é coisa do diabo, do satanás, ou seja, é uma entre outras representações do mal, concepção característica das religiões cristãs. Tudo que representa o mal implica em evitação, em medo. Naquele contexto, os adeptos do candomblé eram percebidos como seres marginais por estarem excluídos da ordem social, simbólica e geograficamente, levando-se em consideração a própria localização dos terreiros, antes situados em lugares ermos e distantes. A condição marginal da religião a identificava como fonte de perigo e, ao mesmo tempo, como fonte de poder. Daí as acusações de macumbeira, feiticeira, lançadas à Ialorixá Nanã e a sua filha Marizete durante o período em que o candomblé não gozava de reconhecimento social na cidade de Aracaju. A feitiçaria quando definida em termos estruturais pode ser

---

<sup>93</sup> A entrevistada refere-se à Erundina dos Santos conhecida pelo povo de santo como Nanã de Aracaju. Para saber mais sobre a história de vida de Nanã ver: DANTAS, 2002.

considerada como “a manifestação de um poder físico, anti-social oriundo de pessoas situadas nas regiões relativamente não estruturadas da sociedade”. (Douglas, s/d, p.124). Para Marizete, o candomblé se tornou “a coisa mais linda do mundo” quando deixou de ser fonte de estigmas e preconceitos não só para si como para todos os adeptos do candomblé. Como ela ressalta, as portas do seu terreiro estão abertas para todos, pobres e “gente da alta”. Em sua fala, destaca a presença de elementos da classe média e da elite nos terreiros, como a indicar o prestígio e o reconhecimento social do seu terreiro. As práticas rituais deixaram de ser consideradas pela comunidade local como “coisa de cão” e passam a ser reconhecidas como expressões religiosas. De uma maneira geral, a festa e com ela as suas imagens de fartura, luxo e beleza foram responsáveis pelo distanciamento do candomblé dos estereótipos que a definia como religião de negros e pobres.

#### 2.4. NA ENCRUZILHADA DA FOLCLORIZAÇÃO E DO NACIONALISMO CULTURAL

Outra face da publicização do candomblé liga-se a sua transformação em símbolo nacional e ao processo de folclorização da cultura negra desencadeado pelo nacionalismo cultural. Este último entendido nos termos definido por Dantas (1988, p.150): “modalidade de integração vertical, que se sobrepõe às classes, etnias e demais formas de identificação intermediária, tentando eliminar as diferenças e ressaltando a solidariedade que se expressaria por um patrimônio cultural comum”. A década de 30 é emblemática do reconhecimento da herança africana como ingrediente básico desse nacionalismo. O candomblé aparecerá como uma variante da cultura negra e essa por sua vez como uma variante da cultura nacional. Porém, como observa Dantas a celebração da cultura negra nesse contexto foi sintomaticamente seletiva: “limita a identidade do negro a espetáculo ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica numa mercadoria folclórica destituída do seu significado cultural e religioso.” (p.209) (grifos meus). A visibilidade cultural alcançada pelo negro não representou visibilidade política e

---

<sup>94</sup> Na atualidade renovam-se as acusações dirigidas as divindades do candomblé e as entidades da umbanda através de práticas de exorcismo no interior das Igrejas Pentecostais, em especial nos templos da Igreja Universal do Reino de Deus. A respeito desta questão ver: Soares, 1993.

econômica. a ambiguidade foi a marca de todo o processo que valorizou culturalmente o negro e negou-lhe as condições de igualdade social. A exaltação da cultura negra nos discursos nacionalistas apresentou-se como uma reelaboração de uma lógica destinada a assegurar a continuidade da dominação política e econômica. A ênfase na integração cultural serviu apenas para ocultá-las. Esses dois processos ao mesmo tempo em que deram visibilidade as tradições negras no cenário nacional, foram responsáveis também pela espetacularização das suas manifestações que passaram a ser vistas e comentadas na linguagem do folclore.

Segundo Borges Pereira (1983) quando o discurso nacionalista desvincula a cultura negra do grupo racial a que esteve histórica e, até logicamente associada, ela promove o espraiamento das suas expressões em quase todos os níveis da sociedade brasileira tendo como efeito a sua folclorização: “tal processo consiste em transformar as manifestações culturais dos negros em algo irrelevante ou em recheios ideais para se montarem esquemas de entretenimento para vastas camadas da população. (...) essa cultura não é levada a sério; é, ao mesmo tempo, uma cultura da puerilidade e do pitoresco” (ibid, 1983:97). O processo de folclorização erigiu a imagem do negro como o grande representante da dimensão dionisíaca da nossa cultura transformando-o no homem-espetáculo: “Ao se folclorizar a cultura, folclorizam-se com ela, o indivíduo e o grupo racial. Examinadas deste ponto de vista, a folclorização é parte de um mecanismo histórico de produção do homem-espetáculo ou espetaculoso, do ser exótico e leviano, e, como tal incorporado à dimensão não séria –histriônica e mágica- da vida nacional” (p.97). A apropriação da cultura negra pela cultura nacional serviu para que o mito das três raças se difundisse socialmente e se tornasse senso comum, ideologicamente ela representava a prova de que não havia quaisquer restrições no Brasil “as coisas de negros”(p.96). Logo o nacionalismo cultural não representou a valorização do negro enquanto sujeito social, quem passou a gozar de certo prestígio foi a cultura negra.

Edison Carneiro em “Ladinos e Crioulos” (1964, p.115) identifica a realização dos Congressos Afro-Brasileiros realizados em Recife e em Salvador respectivamente em 1934 e 1937, como o marco inicial do que ele denominou de “estação de espetáculos do negro”, a metáfora trazia embutida uma crítica contumaz ao esoterismo que orientou os estudos brasileiros sobre o negro até a década de 50. Gostaria de ressaltar a importância desta crítica pelo fato de ter apontado os

intelectuais e pesquisadores desse período como os primeiros agentes responsáveis pela espetacularização do negro e de sua cultura.

Embora esses Congressos tivessem recolhido boa soma de trabalhos originais – muitos deles simples depoimentos, sem consistência científica, mas também alguns de primeira qualidade - muito mal fizeram à inteligência do problema do negro. (...) Parece incrível que os estudos do negro, tentados, na melhor das hipóteses, com o objetivo de lhe fazer justiça, fossem repercutir com um tom de exaltação que sua precariedade não justificava. Mas foi o que aconteceu. O negro, que por essas alturas do século já era um velho cidadão brasileiro, identificado com as vicissitudes da nossa gente, se fez mais ainda, para os estudiosos e para os elementos negros de elite, um estrangeiro. (p.100)

Carneiro critica os organizadores do Congresso realizado em Recife em 1934, por ter levado terreiros de candomblé ao Teatro Princesa Isabel para exibir publicamente as suas músicas rituais. Vale salientar que, nesses congressos, as delegações dos terreiros eram requisitadas não só para apresentar e discutir os assuntos ventilados como também para recepcionar os congressistas em festas especiais. Os capoeiristas e sambistas, por sua vez, participavam da programação com exibições do que era considerado como expressão do folclore negro. Na edição do Congresso Afro-brasileiro da Bahia, Edison Carneiro (1964) organizou uma programação com visitas aos terreiros da cidade, de modo a garantir aos congressistas o conhecimento da música e da dança no seu contexto de origem. Essa iniciativa objetivou apresentar imagens reais dos cultos afro-brasileiros que se distanciassem dos estereótipos negativos imputados as suas práticas religiosas:

Este “colorido único” teve, pelo menos, uma vantagem: acabou com o espantinho que ainda eram, para as classes chamadas superiores da Bahia, os candomblés. Muita gente graúda, que se inscrevera como congressista, ficou sabendo que os negros não comiam gente nem praticavam indecências durante as cerimônias religiosas. (p.100)

Na década de oitenta, Dantas (1988, p.150) retoma a temática dos Congressos Afro-brasileiros, para destacar entre outros aspectos o papel dos intelectuais nordestinos no processo de legitimação do candomblé. Para a autora, os

congressos foram uma das vias utilizadas pelos intelectuais, em especial os antropólogos para apresentar o candomblé como religião. Era preciso difundir essa idéia que se encontrava restrita ao mundo acadêmico, entre os setores mais amplos da sociedade, visando construir, com essa iniciativa, uma imagem menos negativa do candomblé.(p.194). A única maneira de fugir ao estigma imposto aos adeptos do candomblé foi lutar pelo seu reconhecimento como religião, “limpando” os terreiros dos elementos mágicos tidos como maléficos. Essa tarefa em especial foi empreendida pelos intelectuais que atuaram com base em sistemas de classificação que opunham a religião à magia. Nesse quadro, as obrigações do culto através de cerimônias festivas com música, dança e comida foram perfiladas do lado religioso, sendo interpretadas como práticas que se valiam do saber africano para adorar os seus deuses e fazer religião. Já os despachos, as oferendas, os ebós foram perfilados do lado da magia e renegados como práticas que se destinavam a fazer o mal e a explorar o povo. Sobre esse aspecto esclarece a autora:

Lidando com um sistema constituído de elementos de religiosidade (harmonia, solidariedade, etc.) e atributos de magia (dissensões internas, individualismo, disputas políticas), os intelectuais vão fixar-se no religioso, no ritual público, no coletivo, naquilo que se constituiria, por assim dizer, a atividade de palco, enquanto omitem o ritual privado, o individual e o mágico, que integram as atividades dos bastidores. Essa ruptura entre as atividades mágico-religiosas interdependentes de bastidores e de palco é fruto da tentativa feita pelos intelectuais de “limpar” os terreiros dos aspectos tidos como negativos e termina por se constituir numa visão romantizada do dominado. (p.185-186)

No plano ideológico, a cultura negra aparecerá como um dos ingredientes básicos da nossa formação social e a legitimação do candomblé, como um sinal de nossa democracia racial. Essa celebração da cultura acaba reificando o negro e suas manifestações culturais: “Sintomaticamente a celebração é seletiva, limita a identidade do negro a espetáculo ao transformar, involuntariamente ou não, sua produção simbólica numa mercadoria folclórica destituída do seu significado cultural e religioso.”(p.209).

Uma face desse processo de folclorização a ser observado, refere-se à exibição de práticas e danças rituais do candomblé pelos filhos-de-santo em

espaços públicos, em programas de televisão, em rádios, em quadras de escola de samba, em congressos, em clubes, em universidades etc. Em sua grande maioria, são eventos promovidos pelas Secretarias de Cultura ou órgãos de turismo, os quais abordam em suas programações a contribuição do negro à cultura nacional sob a ótica do sincretismo ou através da atualização do “mito das três raças”. A participação também se verifica em reuniões, congressos e seminários que trabalham a temática da cultura negra. Em ambos os casos, a cultura dos terreiros, sobretudo a dança, a música e as roupas rituais são vistas como legítimas expressões daquela. O que chama mais a atenção é que essas participações se dão de maneira consciente, os pais e mães-de-santo que já foram envolvidos com esse tipo de atividade, consideram importante a participação dos terreiros em eventos culturais promovidos pelo estado e pelo município. Apesar de um quadro social e político adverso que insistia em reificar as suas práticas, os filhos-de-santo, os babalorixás e lalorixás conseguiam jogar com essas forças sociais a seu favor.

Michael Turner (1976, p.62) identifica o período posterior a segunda guerra mundial como o período de “maior aceitação e adoção das tradições afro-brasileiras pela sociedade branca que resultou numa cooptação da tradição pelo grupo majoritário”. Toma aqui como exemplo “A noite dos Cambones” um dos principais eventos ocorridos em Aracaju no final da década de 60 envolvendo os cultos afro-brasileiros da cidade. A festa foi realizada no Ginásio de Esporte Charles Moritz, no dia 25 de maio de 1969, tendo como entidade promotora o Departamento de Turismo da Prefeitura Municipal de Aracaju. O que se apresentava como expressão local refletia naquele contexto um movimento mais amplo dessas religiões no plano nacional. Na ocasião, os terreiros de umbanda e de candomblé da cidade foram convidados a apresentar publicamente seus rituais concebidos e apreciados nesse contexto como manifestação folclórica. Destaco um trecho significativo da matéria sobre esta festa veiculada pela revista *Alvorada*<sup>95</sup>:

Começamos pela lalorixá Nanã, com um dos seus terreiros afamados, o terreiro São Jorge [...] Ela se apresentou no Ginásio Charles Moritz com seus cambones alabê [...] para melhor acatamento apresentou uma obrigação que é o bori soltando depois um pombo branco dentro do Ginásio sobre as cabeças de 4.000 assistentes, para que o povo presente ficasse impressionado”.  
(Grifos meus)

<sup>95</sup> A Noite dos Cambones é referida na *Revista Alvorada*, ano II, n.23, maio 1969 apud. Maia, (1988).

Apesar do folclore ser visto por Edison Carneiro (1964) como o destino lógico dos cultos afro-brasileiros, considero que, contraditoriamente, foi pela via do folclore e do lazer que teve início uma nova fase de inserção do candomblé no espaço pública. É como folclore que as formas artísticas do ritual são deslocadas do seu contexto de origem e passam a ser exibidos em congressos, em festivais culturais, em escolas, em universidades, e numa série de eventos promovidos pelas secretarias de cultura e turismo. Por um lado, a percepção do candomblé como folclore contribuiu para desfazer a sua imagem como algo maligno, perigoso; por outro, reificou suas práticas transformando-as em objetos de exibição.

Proponho uma outra leitura da inserção do negro no espaço público que a veja como uma manifestação do poder do fraco. Essa maneira de ver contribui para relativizar algumas leituras do processo de folclorização da cultura negra que reduz a participação do negro a objeto e desconhece ou minimiza a sua condição de sujeito. A visão romântica dos oprimidos nos impede muitas vezes de ver o seu poder de barganha, ou de situar seus interesses na esfera do humano, a necessidade do reconhecimento público, o desejo de ascender socialmente etc. Seu poder de troca se concentra no que foi possível produzir, acumular simbólica ou materialmente, diante de condições sociais tão adversas.

Turner (1974, p.133) refere-se ao poder do fraco “como os atributos permanentes ou transitoriamente sagrados, relativos a um status ou posição”. No seu quadro de análise, a sociedade é percebida como um processo dinâmico. Um dinamismo que não se confunde com as idéias de ordem e harmonia, ao contrário ele emana das contradições e conflitos ocultos no sistema social. Para o autor, “ a dinâmica empregada no relacionamento contínuo entre estrutura social e anti-estrutura social é a fonte de todos as instituições e problemas culturais”. O poder do fraco atribuído aos inferiores estruturais é uma das manifestações da *communitas*. A anti-estrutura (ou *communitas*) se instaura na liminaridade, rompe nos interstícios da estrutura, na marginalidade. Em quase toda parte a *communitas* é considerada sagrada ou santificada, possivelmente, porque transgride ou anula as normas (p.156). Costuma-se atribuir às situações e papéis liminares propriedades mágico-religiosas, considerando-as como perigosas e impuras, a exemplo do que aconteceu com as cerimônias religiosas que mantiveram a tradição dos orixás em terras

brasileiras. As manifestações da *communitas* aparecem como forças anárquicas e perigosas que precisam ser controladas, submetidas a prescrições, proibições e condições (p.133). Temos aí uma objetivação da complexa e fundamental relação entre estrutura e anti-estrutura “ a *communitas* unicamente pode ser apreendida por alguma de suas relações com a estrutura.

Não podemos esquecer que foi nos espaços liminares da nossa estrutura social que os negros e seus descendentes desenvolveram suas ações políticas. Sem esquecer a situação de dominação, os grupos minoritários criaram maneiras engenhosas de viver com ela em seu cotidiano. É o que se verificou e ainda se verifica nas inúmeras manifestações da cultura popular da quais os descendentes de africanos continuam a participar. Para esse segmento em especial, as festas populares tornaram-se um espaço privilegiado para o exercício da *Trampolinagem* - expressão criada por Michel de Certeau (1994, p.79) a partir de um jogo de palavras que se ligam à idéia de acrobacia, trapaçaria, astúcia e esperteza, para se referir à engenhosidade do fraco para tirar partido do forte. A trampolinagem refere-se “as mil maneiras de jogar/desfazer o jogo do outro, ou seja, o espaço instituído por outros, caracteriza a atividade, sutil, tenaz, resistente, de grupos que por não ter um próprio, devem desembaraçar-se em uma rede de forças e de representações estabelecidas”.

Contudo, o poder dos fracos não consegue mudanças estruturais efetivas, o diálogo que o negro vem mantendo historicamente com os poderes estabelecidos, vem se processando a partir de lugares bem definidos no interior da estrutura social. A natureza das relações ao longo desses anos não mudou muito, as manifestações da cultura afro-brasileira se movimentam lentamente além dos limites impostos pela geografia do lazer, do folclore e do turismo. No que diz respeito ao candomblé, alguns segmentos empenham-se em elaborar críticas as iniciativas que tentam impor a reificação de suas práticas religiosas e são contrários a sua posição de mercadoria no interior da indústria cultural. Depoimentos recolhidos durante a pesquisa apontam nessa direção, por exemplo, para alguns entrevistados a ausência deliberada de muitos filhos-de-santo em manifestações religiosas sincretizadas com símbolos e práticas do catolicismo, a exemplo da Festa de Iemanjá, é uma maneira de fazer frente a essa situação. Destaco o trecho da entrevista de João Marcos, filho-de-santo do terreiro Ilé Axé Ode Bamirê e membro

da Coordenação Nacional de Entidades Negras, e o depoimento de Rita, filha-de-santo do Axé Opô Afonjá:

*Para nós esse culto da beira da praia, é uma coisa folclórica, é uma coisa pra turista ver. O dia de hoje, por exemplo, o oito de dezembro, que as pessoas vão a praia levar presentes pra Oxum, isso é uma dádiva, é uma obrigação, um ritual de fundamento. Você não precisa se exhibir pra turista ver ou pra ganhar novos clientes. Na praia quem tá indo realmente pra exhibir o seu terreiro, e com isso tentar ganhar clientes, é o povo da umbanda. O pessoal do candomblé, ketu, angola, puro, autêntico, de fundamento, eles não vão pra praia porque é folclore. (João Marcos, filho-de-santo/ Aracaju).*

*O dois de fevereiro eu acho que é uma festa profana, podia ter sua parte religiosa, se fosse feita todas as obrigações dentro de um terreiro, as obrigações internas e depois saíssem com os presentes pra botar na água. Mas, do jeito que fazem aquele mundo de presente, aquela coisa toda, aquele folclore todo e caindo no santo, eu acho que não é um modo convencional. (Ana Rita, filha-de-santo/ Salvador)*

Em julho de 1983 “O Jornal da Bahia” publicou uma carta aberta ao público assinada por quatro lideranças femininas<sup>96</sup> de grande prestígio vinculadas aos terreiros mais antigos da cidade do Salvador. Neste documento as lalorixás afirmam o caráter religioso do candomblé e negam sua condição de seita sincretizada. Denunciam a apropriação do candomblé como folclore pelos seus opositores e órgãos oficiais do estado e a utilização de símbolos litúrgicos na produção de propaganda turística. Politicamente esse documento não teve nenhuma repercussão, apenas reverberou em alguns pequenos círculos religiosos e na imprensa local, que tentou espetacularizar a notícia sem alcançar o objetivo. Pode-se dizer que na Bahia, a década de noventa foi uma das décadas que mais se apropriou dos símbolos e práticas do candomblé na promoção do setor turístico e em propagandas políticas. Nos últimos anos, as apropriações feitas pelos produtores do carnaval baiano, têm gerado muitos conflitos e insatisfação, no povo-de-santo:

*Houve uma manifestação no ano passado ou ano retrasado quando as baianas iam ser homenageadas no carnaval. Aí começaram a botar muitas coisas do candomblé para enfeitar*

<sup>96</sup> Assinaram a carta: Menininha do Gantois, Stella de Oxossi, Tetê de Iansã e Olga do Alaketu.

*Salvador, houve manifestação da Federação e conseguiram tirar muita coisa que já estavam botando, estavam mesmo vulgarizando mesmo a religião, botando as roupas, os colares etc e músicas também que não podiam colocar. Quando começa a invadir demais o povo de candomblé bota o pé na frente eles começam a protestar e consegue tirar porque nem tudo pode ser colocado Quando são coisas assim inofensivas que eles acham que não vai denegrir a imagem do candomblé eles não ligam deixam pra lá.(Iraíldes, filha-de-santo-Salvador).*

A respeito do mesmo acontecimento Antoniel Ataíde Bispo o secretário da Federação Nacional dos Cultos Afro-brasileiros, assim se pronunciou<sup>97</sup>:

*Se não me falha a memória dois anos atrás o tema do carnaval foi “Os Orixás da Bahia”. Tomamos conhecimento que a cidade de Salvador seria ornamentada com imagens dos orixás. E a Federação entrou com uma ação na justiça e acionou a prefeitura que por sinal nem precisou, a ação não teve andamento, porque fiz uma visita ao nosso prefeito da capital que é um homem sensibílíssimo a essas questões e realmente já estava tudo pronto e a ornamentação do carnaval foi toda transformada em respeito à exatamente isso. Esse ano estamos com um pequeno problema de menos monta, o tema do carnaval é “Baiana de acarajé”, como vender acarajé hoje é uma atividade comercial, não é mais como era antigamente, como obrigação, nós não vamos criar obstáculo.*

A posição de órgão representativo dos cultos afro-brasileiros não é reconhecida por todos os terreiros da cidade, sua ação e diálogo com os poderes instituídos se equipara a dos terreiros mais famosos de Salvador. Entre o povo de santo não há consensos, são muitas vozes dissonantes falando sobre o mesmo tema, com posturas diferenciadas.

Excetuando-se os trabalhos dos antropólogos, a cultura do terreiro dificilmente é abordada pelo Estado e pelo turismo a partir de seus próprios termos, ela é vista como uma variante da cultura afro-brasileira, e essa por sua vez, como expressão da cultura nacional. O discurso do candomblé como símbolo nacional foi incorporado pelos filhos-de-santo e não poderia ser diferente, a partir da década de 30 um grande pacto político em nome da nação incorporou as manifestações populares ao Estado, produzindo nas elites e no povo uma visão compartilhada de nacionalidade (Montero). Os filhos-de-santo, como a maioria da população recebem

---

<sup>97</sup> Entrevista realizada na sede da Federação, localizada no Centro Histórico de Salvador, no dia 14.10.2002.

essa forma de perceber a nação brasileira como um legado sem maiores questionamentos:

*A visão que se tinha era que o candomblé era uma festa ligada ao demônio, principalmente os jesuítas, os padres dentro do Brasil-Colônia colocaram isso. Então com a festa pública e o reconhecimento desta religião então ficou provado que o candomblé é uma cultura afro-brasileira e também quando o governo começou a ver os turistas tendo acesso, pessoas do alto escalão, da burguesia começando a freqüentar por questão também de necessidade doenças, problemas familiares que eram resolvidos através de consulta, de ebós etc., então o candomblé começou a ter um espaço e também porque não dizer os estudiosos começaram a freqüentar as casas de candomblé e deram uma grande força a casa. Os livros que foram publicados ofereceram uma visão melhor do candomblé apesar de que eu acho que hoje talvez 20% ainda não aceitem essa religião. (Raimundo, filho-de-santo.Salvador)*

José Mendes, ufana-se do papel do candomblé na construção da cultura nacional e na participação da vida cultural do país:

*Eu sou fundador da Escola de samba Rosa de Ouro. O candomblé faz parte dessa cultura. O Brasil nos solicita, se hoje temos escolas de samba tão lindas se deve ao candomblé. Isso é coisa de candomblé. É o samba do crioulo, é o samba do negro, é Exu se divertindo. É o afoxé, tudo isso nasce do candomblé. Quando aqui não era nada, fundamos essa escola, hoje denominada Rosas de Ouro, na cidade de Brasilândia na rua G. Eu fui Destaque da "VAI VAI", eu fechei o desfile da escola com o carro "Águas de Oxalá", o carro mais lindo, uma praça linda, iluminada quilômetros e mais quilômetro como se fosse as luzes de alguma festa junina. Procissão de Oxalá, água de cheiro na avenida, tudo isso foi idéia minha. (Jose Mendes, babalorixá- São Paulo).*

A partir destes dois depoimentos, gostaria de sublinhar um dos aspectos que considero mais importantes relativos à inserção do candomblé no espaço público, o diálogo do terreiro com grupos que compartilham tradições de performances.

A relação entre candomblé e cultura na fala de José Mendes, revela a importância das tradições de performances que se encontram na base das formas culturais negras. As linguagens expressivas constitutivas do espetáculo religioso integram outros espetáculos e com a mesma força comunica mensagens diferenciadas. O comportamento restaurado é a principal característica das

performances culturais realizadas pelos membros do candomblé em outros espaços que não o terreiro. O comportamento restaurado independente do sistema causal (pessoal, político, tecnológico...) que o levou a existir. Ele tem vida própria. Essa característica possibilita o deslocamento de um comportamento do lugar onde ele é aceitável ou esperado, para um espaço ou situação em que seja inaceitável ou inesperado. (Schechner, 2003, p.32-33). Por exemplo o afoxé, ritmo característico do orixá Oxum é dançado nas ruas pelos blocos afros durante o carnaval, do mesmo modo o transe, a possessão pelo Orixá poderá ser representada no palco de um teatro ou nas escadarias de alguma Igreja.

O comportamento restaurado é um comportamento que significa nunca pela primeira vez, ou seja, a representação é um comportamento repetido que está sempre sujeito a revisões e mudanças (Schechner, 2001, p.206). Ele não é considerado um processo em si, mas um item, uma coisa passível de sofrer novas reordenações, logo, o trabalho de restauração dos executores (bailarinos, atores, os filhos-de-santo quando atuam fora do espaço religioso, entre outros.) mudam as partituras das representações:

(...) As restaurações não precisam ser explorações. Às vezes elas são arranjadas com tal cuidado que após um tempo o comportamento restaurado enxerta-se no seu passado presumido e seu contexto cultural presente tal como uma nova pele. Nesses casos uma “tradição” se estabelece rapidamente e é difícil fazer um julgamento sobre sua autenticidade.

As restaurações ocorrem durante os ensaios ou durante a transmissão do saber performático do mestre para o discípulo. Portanto, a ênfase recai no ator social como agente consciente, interpretativo e subjetivo. Um das principais características da performance é a reflexividade, durante a performance os participantes refletem sobre si mesmos, sobre o grupo e a sociedade. Nesse sentido a performance ritual não é uma mera repetição de atos.

Muitas vezes as mudanças em representações tradicionais são feitas pelos que estão dentro e não impostas de fora. Os executores das performances quando entram em contato com essas seqüências de comportamentos restaurados recuperam-nas, lhes dão nova vida (Schechner, 2001,p.205). Durante o processo a pessoa pode agir como outra “a pessoa social ou transindividual é um papel ou conjunto de papéis. Nesse sentido o comportamento restaurado transforma em

teatro – fora do sentido da encenação de dramas sobre um palco – diferentes processos (social, religioso, estético, médico, educacional).

A música e a dança de origem africana sempre exerceram um grande poder de atração frente ao público em geral. A sedução emana dos ritmos e dos movimentos corporais por eles sugeridos. No caso específico do candomblé suas danças e músicas rituais são introduzidas e executadas em outros espaços que não o seu de origem, ao mesmo tempo que são resignificadas, sendo alvo de leituras diferenciadas. Alguns segmentos do movimento negro reconhecem nessas duas expressões (a música e a dança) traços de uma africanidade preservada, ao mesmo tempo em que outros segmentos sociais reconhecem naquelas sinais de nossa brasilidade. Através dessas tradições de performances a identidade é experienciada pelas populações negras por meio de práticas significantes como a mímica, o gesto, a expressão corporal, o vestuário etc

Durante a festa de Oxóssi no terreiro Axé Ilê Obá Bamirê, tive a oportunidade de entrevistar Mestre Zequinha diretor musical do Grupo Afoxé Filhos de Gandhi. Na ocasião, procurei saber seu ponto de vista sobre as gravações das músicas rituais por grandes nomes da MPB como Clara Nunes, Caetano Veloso, Maria Bethânia entre outros. Ele respondeu: “Não tem problema. Sabe por quê? Eles não cantam dentro do ritmo, dentro do fundamento. Eles floreiam a coisa diferente, é a música em si, mas não é como se dá na seita”. Nesse sentido a música e a dança ritual quando transpostas para outros espaços ganha novos significados, sendo o caráter sagrado ou profano definido pelo contexto onde se realizam.

## 2.5. CANDOMBLÉ E PUBLICIZAÇÃO

Na medida em que a festa de candomblé foi ganhando mais visibilidade social, novos canais de divulgação passaram a ser exigidos, para ampliar a rede de informação do terreiro que promove a festa<sup>98</sup>. O candomblé precisou definir estratégias para legitimar-se e, à maneira de outras religiões, não permaneceu imune à sedução da mídia, valendo-se do seu poder de penetração para estabelecer diálogos e alianças com os diferentes setores da sociedade. Foi assim com o jornal,

---

<sup>98</sup> Sobre a importância da rede de informação do povo de santo na divulgação da festa esclarece Amaral (1992, p.62): “Essa rede passa por diversos ambientes freqüentados pelos adeptos do candomblé, especialmente as festa

o rádio, a televisão e, contemporaneamente, com a Internet. Divulga-se a festa e juntamente com ela a religião.

Como exemplo, vejamos a divulgação das festas públicas do candomblé na imprensa sergipana na década de 70 e 80. Nos jornais consultados,<sup>99</sup> as matérias e notas referentes às festas públicas do candomblé figuram nas colunas sociais. As matérias do Jornal da Cidade são assinadas por João de Barros um dos mais prestigiado colunista social da cidade daquele período, que nutria certa simpatia para com as religiões afro-brasileiras, num exemplo inequívoco das alianças entre os terreiros de candomblé e a elites. As matérias enfatizam os aspectos culturais, folclóricos e espetaculares das cerimônias. É o caráter de festa e, portanto, a sua associação com a alegria e com o lazer o mais destacado pelo colunista, o que justifica a presença de palavras como “brincadeira”, “curtição”, “alegria” “cor” e “visual” no conteúdo de suas matérias:

Para quem **curte** as manifestações afro-brasileiras uma boa pedida serão as comemorações no terreiro Oxóssi Tauamim<sup>100</sup> (...). Haverá caruru, vatapá, rabada de Xangô (...) e uma série de **brincadeiras**.(Aracaju, Jornal da Cidade, 21/01/1978). (grifos meus).

Mãe Iná espera contar com o apoio do povo sergipano em mais esta sua promoção que tem como objetivo **festejar com alegria e fé** o dia consagrado à Rainha da Águas. (Aracaju, Jornal da Cidade, 01/02/ 1985).

O abassá de Nanã baterá os seus atabaques em honra a Oxóssi, com muita **cor, movimento** e fé religiosa. Uma boa oportunidade para um **visual** dos melhores. (Aracaju, Jornal da Cidade, 12/04/1979).

Um aspecto comum a essas notas jornalísticas é a ênfase dada aos elementos que se constituem como pontos de atração para o público da festa:

---

de outras casas, as lojas de artigos religiosos, escolas de samba, boates gays, além de mil telefonemas e principalmente através das relações de parentesco de santo e de nação”.

<sup>99</sup> Quase a totalidade das matérias jornalísticas referentes ao candomblé foi encontrada apenas no *Jornal da Cidade*: trinta matérias distribuídas entre os anos de 1978 e 1997. O número de matérias divulgadas no espaço de dezenove anos, é um dado por si só muito significativo, podendo ser usado como um indicador da baixa visibilidade social do candomblé nesta cidade de forte tradição católica.

<sup>100</sup> O terreiro Oxossi Tauamim tem a sua frente o babalorixá Gilberto da Silva, mais conhecido na cidade de Aracaju como “Lê”. Filho-de-santo de Mãe Nanã tornou-se um dos babalorixás mais conhecidos na cidade na década de 70 e 80. Ao lado do aspecto religioso, o terreiro de Lê ganhou notoriedade através das apresentações artísticas do grupo folclórico por ele criado, em entidades culturais.

comidas, bebidas, dança, música, beleza plástica e alegria (curtição). Identifica-se o uso de uma linguagem capaz de garantir uma dinâmica relacional entre o povo-de-santo e a sociedade mais ampla. Os terreiros de candomblé não são comunidades fechadas, impossível discutir o conjunto de valores e práticas religiosas que lhe são característicos sem considerar suas inserções em diferentes contextos históricos. Um exemplo deste diálogo do candomblé com outras esferas da vida social e outros grupos religiosos é a integração de temas e práticas que lhe são características à vida cultural da cidade de Aracaju, a exemplo da festa de Oxum e de Iemanjá realizada na praia de Atalaia:

O orixá Oxum, rainha das águas, será homenageada pela passagem do seu dia. A praia de Atalaia estará repleta de filhos da fé, babalorixás e ialorixás dançando e cantando ao ritmo dos atabaques. (Aracaju, *Jornal da Cidade*, 08/09/ 1982).

No dia 08 do mês corrente será celebrada, em homenagem a Oxum, a lavagem das escadarias da catedral, no dia de N.Sra. da Conceição. (Aracaju, *Jornal da Cidade*, 08/12/1997).

A divulgação da festa de candomblé na imprensa passou a atrair a atenção de um público mais amplo: curiosos, pesquisadores, admiradores que a ela podiam se dirigir, devido à democratização do acesso através da divulgação da data e do local da sua realização. Nas matérias consultadas de antemão, os convidados são colocados na posição de espectadores e o candomblé como algo a ser visto, apreciado. As matérias jornalísticas destacam o glamour, a estetização das cerimônias, elementos que por si só fazem um contraponto à banalidade da vida cotidiana, apresentando uma religião que associa a fé à alegria e à beleza. A ênfase na música, na dança, na estética dos rituais aproxima o candomblé de outras manifestações culturais afro-brasileiras:

Para os **admiradores** dos cultos afro-brasileiros, **curiosos** e **pesquisadores**, uma dica das melhores: o babalorixá, Gilberto da Silva, está convidando para festa no terreiro Oxossi Tauamim no **dias 22, 23 e 24 próximos (rua Gararu, 589)**. A abertura das festividades será com todos os erês de todos os Orixás. (Aracaju, *Jornal da Cidade*, 08/04/ 1978). (grifos meus)

Prosseguem neste domingo, a partir das 21 horas, a série de promoções artísticas que a secretaria do município vem realizando

na concha acústica da Praça Tobias Barreto com apresentação da banda de música do 28º Batalhão de Caçadores e do Grupo Oxóssi Tauamin, que **exibirá números de candomblé**. Os **espetáculos** têm levado bom público à concha acústica (...). (Aracaju, *Jornal da Cidade*, 26/12/ 1979). (grifos meus)

O uso social do jornal serviu também para atender a outras demandas da religião nesta cidade: o anúncio de serviços mágico-religiosos; a realização de entrevistas com babalorixás e ialorixás de grande notoriedade em Aracaju; a divulgação da mensagem religiosa e dos diferentes eventos relacionados à vida do terreiro; a veiculação às críticas e acusações emitidas pelos opositores ou ainda para configurar prestígio de determinadas lideranças religiosas.

A análise das matérias e notas jornalísticas sobre as festas públicas nos jornais pesquisados diz mais da estética do que da liturgia do candomblé, elas refletem as representações sociais que se tornaram consensos numa determinada época. O aspecto espetacular de suas cerimônias é assinalado indiretamente como consequência de uma maneira específica de olhar e tratar as religiões afro-brasileiras característica dos meios de comunicação brasileiros que, na maioria das vezes, não aborda o candomblé a partir do seu sistema religioso e sim, por meio da cultura nacional, ou da chamada cultura afro-brasileira. A exemplo do que acontecia em todo país, no contexto em questão, os jornais sergipanos veiculavam uma leitura da festa que o apresentava ou como espetáculo ou como folclore.

O rádio e a televisão também se constituíram em instrumentos eficientes na publicização das festas de candomblé. Mãe Mariinha<sup>101</sup> e Mãe Marizete destacam o uso que já fizeram e ainda fazem do rádio na divulgação das festas de candomblé:

*A divulgação da festa.... eu dou convite, boto no rádio. Só boto no rádio por que televisão....eu nunca procurei televisão, eles é que me procuram. Se eu botar, eles até botam, mas é a **televisão que vem pra minha casa**. (Marizete, ialorixá- Aracaju).(grifos meus)*

*No tempo que tinha Federação, saia o dia da festa na rádio Atalaia. Todo dia de sábado, dava no programa na rádio Atalaia. Então quer dizer que as pessoas já ficam sabendo a data da festa. Quando chega a época ,diz, tal dia é dia de Cosme e Damião e Dona*

---

<sup>101</sup> Ialorixá do Centro Espírita de Umbanda Arimanjá. Esse terreiro é representante de uma das linhagens mais antigas da nação Congo-nagô do Estado de Sergipe.

*Marinha tá tocando. Aí aparece. Mas pra eu fazer convite, nunca precisei. (Marinha, lalorixá- Aracaju).*

É extremamente significativa a declaração de Mãe Marizete quando afirma : “- É a televisão que vem pra minha casa”. A exposição pública das práticas do seu terreiro não é imposta, mas negociada, ou seja, ela não precisa da televisão para existir, ou para angariar prestígio, fama, poder. É por reunir todas essas qualidades que ela aparece na televisão. Nas últimas décadas, o terreiro de Mãe Marizete foi alvo de reportagens televisivas e de documentários. No início dos anos noventa seu terreiro foi objeto de reportagem do Globo Repórter, fato alardeado no período por ter permitido, pela primeira vez fazer o registro, com uma câmara de televisão, de uma *yaô* dentro da camarinha no momento ritual em que a cabeça da iniciada era raspada com um canivete. O objetivo da reportagem era apontar os terreiros de *candomblé* como grupo de risco na disseminação do vírus HIV, devido ao uso compartilhado de instrumentos cortantes como canivetes e giletes durante o feitorio de cabeça.

A exposição do *candomblé* em muitos contextos parece se mover pelo princípio que afirma: “o que não se dá a vista, é excluído da existência”. Há uma preocupação dos líderes e dos adeptos, para que o *candomblé* compartilhe os mesmos espaços de visibilidade ocupados por outras religiões:

*O fato do candomblé está na mídia é algo positivo porque o candomblé tem que ser visto como todas as religiões desde quando o candomblé é uma das religiões mais velhas do mundo. (Nilo, filho-de-santo. Salvador)*

A relação dos terreiros e de seus representantes com a mídia é defendida por alguns dos entrevistados e vista com muita cautela por outros. Para os primeiros, o diálogo com as diferentes mídias constitui oportunidade para desfazer os estereótipos que desqualificam não só a religião mas também os seus adeptos; é útil também para esclarecer sobre a sociedade quanto as acusações de magia negra que são feitas pela IURD (Igreja Universal do Reino de Deus); divulgar as datas de suas festas e os serviços religiosos prestados pelos terreiros. Essas lideranças

reconhecem na mídia um poderoso instrumento de divulgação da própria religião. Alguns sacerdotes do culto, a exemplo do babalorixá José Mendes, o Rei do candomblé, compartilham desse ponto de vista:

*- O candomblé está na mídia. Como o senhor ver essa presença?*

*-"Quando Mãe Regina me viu em todas as revistas "Fatos e Fotos", " Planeta" ela disse que eu fui a pessoa escolhida pelos Deuses, mas eu não podia permanecer mais na família, porque ela não gostava de mídia, de publicidade (...) não concordei com a decisão dela, porque eu achava que todas as religiões se expandiam menos o candomblé. E a negligência de quem era? Dos próprios babalorixás e das lalorixás, que me perdoem a ausência. Mas eles foram negligentes, talvez hoje o candomblé estivesse muito mais expandido. Foi através de nós jovens naquela época que com briga ou sem briga saímos divulgando o candomblé, e hoje você vê o candomblé na mídia.*

Pai Cido de Oxum é outro babalorixá de grande notoriedade em São Paulo que tem defendido a presença do candomblé na mídia como forma de divulgar os fundamentos da religião dos orixás. É dele a seguinte entrevista que concedeu a Leandro Colling, publicada no jornal "Correio da Bahia":

*Leandro - Com a exposição na mídia, o candomblé não corre risco de virar apenas um espetáculo para gringo ver, ou para outras pessoas verem?*

*Pai Cido – Aqui em São Paulo, eu não corro este risco porque a cidade não tem este perfil turístico, mas eu adoraria ter muitos gringos no meu terreiro. Além do mais eu não sou tão famoso, não estou todo dia na tevê. Só quero ajudar o candomblé mostrar como ele é lindo acabar com essa idéia de que há coisas macabras que fulano sai com o bode nas costa .(27/12/2000, p.5).*

Por que essa associação tão imediata da presença do candomblé na mídia como espetáculo? O problema parece estar relacionado à produção e a veiculação dessas matérias. Será coincidência o fato da maior parte delas serem apresentadas em programas como Fantástico e Globo Repórter cujo formato jornalístico comumente espetacularizam as alteridades, o exótico e a novidade. Nem sempre a lógica que rege o mundo jornalístico é a que mais agrada a quem a ela se submete. Quando os terreiros abrem as suas portas para uma reportagem só sabem o que vai

ser veiculado quando ligam a televisão, sem ter qualquer participação na escolha do que pode ou não ser editado.

A proposta da televisão de levantar o véu de mistério que envolve o candomblé desde seu nascedouro, enquanto religião que lida com forças sobrenaturais, não poupou sequer os rituais mais privativos da religião, como o culto dos Egumgum<sup>102</sup> e o feitorio de cabeça<sup>103</sup>, objetos de documentários exibido na rede Globo de televisão no início dos anos oitenta e noventa respectivamente. Durante anos os trabalhos etnográficos, realizados pelos antropólogos, tiveram seus registros visuais e escrito limitado pelo que era permitido a conhecer ao não iniciado. Em tempo de globalização, as religiões, a exemplo do candomblé utilizam todas as formas disponíveis para difundir produtos e idéias que possam implementar seu movimento de expansão<sup>104</sup>, disponibilizando serviços como “Disque Ebó” a exemplo do que acontece na cidade do Rio de Janeiro, consultas como babalorixás e ialorixás e jogo de búzio pela internet

Para o babalorixá Zé D’Obacossô, a presença do candomblé no espaço público e na mídia é uma forma de valorização da religião. A exposição de práticas e rituais no espaço público não fere sua natureza religiosa, desde que o babalorixá ou ialorixá saiba como, onde e o que está mostrando:

*- Qual a opinião do senhor sobre o transe que se realiza diante das câmaras televisivas?*

*-Não vejo absolutamente problema algum, porque o médium está ali consciente. Olhe tive uma apresentação no Rio de Janeiro que vieram africanos, e gente do mundo inteiro, e nós fomos pra lá, no Aterro do Flamengo, não me lembro mais como foi o nome, já tem muitos anos. Foram vários terreiros, inclusive eu fui. Nós apresentamos danças, cantos e toques de atabaques. Às vezes já fui por uma ou duas vezes, apresentar aqui numa dessas universidades, a convite de Nazaré de Carvalho. Porque se você não apresenta aquilo que você tem de estima e aquilo que você tem de valor, se você não apresentar, é porque você não está tendo muita confiança no que tem, então você ta com medo. Certo? (Zé d’Obacossô, babalorixá. Aracaju)*

<sup>102</sup>“O objeto primordial do culto Egúngún consiste em tornar visíveis os espíritos ancestrais, em manipular o poder que emana deles e em atuar como veículo entre os vivos e os mortos. (...) Os Egúngún, Baba Egún, ou simplesmente Baba, espíritos daqueles mortos do sexo masculino especialmente preparados para ser invocados, aparecem de maneira característica, inteiramente recobertos de panos coloridos, que permitem aos espectadores perceber vagamente formas humanas de diferentes alturas e corpo. Acredita-se que sob as tiras de pano que cobrem essas formas encontra-se o Egún de um morto, um ancestral conhecido ou, se a forma não é reconhecível, qualquer aspecto associado à morte.” (Santos, 1976, p.120)

<sup>103</sup> O feitorio de cabeça corresponde ao período de iniciação do filho-de-santo na camarinha durante um determinado período para o aprendizado dos fundamentos da religião.

<sup>104</sup> Cf. Oro & Steil, 1997

A presença na mídia representa para muitos a saída da invisibilidade social que lhe foi imposta enquanto expressão religiosa de homens marginais, que a princípio, foram duplamente excluídos por serem negros e pobres. “A escravidão por força dos estigmas sociais, econômicos, ideológicos e políticos, é ainda um elemento da situação atual, não tendo sido magicamente abolida pelo ato jurídico da abolição”. (Rivière, 1992, p.79). Lembro-me da queixa de um sacerdote paulista ao me relatar os constrangimentos que ele e seus filhos-de-santo eram obrigados a passar, durante as blitz promovidas por policiais rodoviários, quando precisavam trafegar por rodovias estaduais para despachar as oferendas em lugares mais afastados da cidade.

Através da mídia os babalorixás e ialorixás tornaram-se agentes de publicização do candomblé. Na ausência de uma doutrina escrita<sup>105</sup>, os sacerdotes são considerados os detentores dos fundamentos da religião, guardiões da tradição e zeladores das divindades. No imaginário popular o sacerdote de culto e a própria religião se confundem, a posição que ocupa na hierarquia religiosa o torna porta-voz do grupo religioso e da religião nas entrevistas em rádio e televisão, nos documentários, nas matérias jornalísticas etc. Os líderes religiosos tiveram um papel fundamental no reconhecimento público do candomblé, seja a nível local nas cidades onde exercem o sacerdócio, ou a nível nacional como representantes oficiais da religião. São figuras que se destacam pelo seu carisma pessoal ou pela autoridade moral que infundem. Entre o povo de santo, além dessas qualidades, conta, sobretudo, seu conhecimento e domínio sobre o culto dos orixás. Muito desses líderes foram responsáveis pela projeção e prestígio social alcançados pelo candomblé na sociedade brasileira, foram responsáveis também por alianças estabelecidas com o poder instituído, lideranças políticas e artísticas. A construção do candomblé como religião do segredo, do mistério, contribuiu para afirmação do poder simbólico dos babalorixás e ialorixás, aspecto esse reforçado nas etnografias que passaram a ser publicadas a partir da década de 30. O jogo de Búzio tornou-se

---

<sup>105</sup> Essa autoridade que os babalorixás e ialorixás se vêem revestidos os autorizam a escrever livros sobre a sua religião. Tendência cada vez mais crescente que representa uma nova forma de inserção social que busca alcançar visibilidade através do respaldo do mundo da escrita. Em parte essas iniciativas podem ser vistas também como mecanismos que visam intelectualizar o candomblé. A respeito das relações do candomblé com o mundo da escrita ver Silva, 1995; Augras, 2000.

emblemático da relação estabelecida entre a elite e a classe média com os pais e mães-de-santo mais famosos.

Ângela Lühning (1996) identifica na Bahia certo modismo nas relações estabelecidas entre a classe artística, a elite e os grupos de candomblé : “tornou-se chique consultar um pai-de-santo, ter contato com alguém do candomblé”. Mas, acredita que não se trata de um simples modismo, afirma: “se não existisse um fundo de interesse verdadeiro, se o candomblé não satisfizesse a alguma necessidade, nenhuma moda teria tanto “sucesso” durante décadas (p.219). Mas a questão do modismo não pode deixar de ser considerada, ao mesmo tempo que o candomblé ganhou visibilidade social, ele passa também dar visibilidade social a quem o frequenta.

Um dos primeiros líderes religiosos que mais se destacou no processo de publicização do candomblé foi sem dúvida Joãozinho da Goméia, pai-de-santo nascido na Bahia em 1914, cuja história e projeção social se confundem com um dos capítulos mais polêmicos da história do candomblé:

A história de vida de Joãozinho da Goméia é reveladora, metonimicamente, das intermináveis séries de olhares transversos com os quais a cultura religiosa afro-brasileira vem-se modelando a partir de trocas, diálogos, trânsitos, conflitos e rupturas existentes entre os grupos que dela participam em variados níveis. Joãozinho da Goméia seja flexibilizando regras ortodoxas da vida religiosa [...] seja inserindo a performance das danças sagradas e a estética dos orixás no show business e nas passarelas dos desfiles de samba do carnaval carioca (espaço tidos como profanos) foi certamente um dos personagens que anunciaram as transformações que a partir dos anos 60 se verificaram na legitimação e expansão dos cultos afro-brasileiros, sobretudo na região sudeste do país, para além dos muros dos terreiros.(Lody; Silva, 2002, p.153-154).

As décadas de 50 e 60 estão ligadas a seu nome na história do candomblé. Entre as suas iniciativas, destaca-se em especial a exibição de danças sagradas em shows folclóricos memoráveis como os que aconteceram no Cassino da Urca durante a década de cinquenta, no Rio de Janeiro e no Teatro Jandaia em Salvador, 1946. Essas exibições vistas por muitos como transgressão dos costumes e das tradições religiosas abriram caminho através da arte para os diálogos do candomblé com outros domínios da cultura nacional. O conjunto das suas iniciativas tinha além do sentido religioso um sentido político e social na medida em que ela se

contrapunha à invisibilidade e o anonimato impostos aos adeptos desta religião. “Uma das marcas do seu sacerdócio foi a exaltação do candomblé como valor espetacular que tinha, ao lado, obviamente da dimensão religiosa” (Idem, p.163).

Na impossibilidade de inventariar as inúmeras participações dos babalorixás e das lalorixás em capas de revistas, jornais, e programas televisivos cito alguns exemplos com base no material da minha pesquisa.

Zé d’Obacossô abriu as portas do seu terreiro quando ainda morava no Rio de Janeiro para a equipe de jornalistas e fotógrafos da Revista “O Cruzeiro”. A matéria assinada por Dino Rocha, foi intitulada “No terreiro de Zé d’Obacossô a festa é de Oxóssi”. Uma cena da matança ocorrida por ocasião da festa, ilustrou a capa da revista, exibindo vários recipientes e bacias cobertas de sangue, penas, velas e galinhas sacrificadas. A festa de Oxossi era o tema da matéria, a referência a matança ocupava apenas um parágrafo do texto divulgado, no entanto atendendo ao princípio jornalístico da busca do espetacular, foi a cena da matança que ocupou o maior destaque<sup>106</sup>.

Em agosto de 97 a revista “Claudia” publicou uma matéria intitulada “O Império das Mães de Santo” assinada por Andréia Peres, na qual são destacadas as figuras de três grandes sacerdotisas do Brasil: Mãe Silvia, do Axé Ilê Obá, Olga do Alaketu do Terreiro Maroialaji e Mãe Estela do Axé Opô Afonjá. A matéria explora o poder feminino no campo religioso associando as figuras dessas mulheres a três dos mais famosos terreiros do Brasil. Em relação à primeira, a matéria destaca entre outras coisas a sua atuação para além das fronteiras do terreiro: “Sylvia de Oxalá atende clientes de vários países via Internet, além de participar de encontros internacionais e fóruns que já a levaram até a Academia de Ciências da Rússia e ao Clube Humanista de Moscou, onde representou o Brasil a convite do Instituto da América Latina” (p.190). Olga de Alaketo é apresentada como Imperatriz, ligando o seu nome a personalidades políticas e artísticas que a reverenciam como uma rainha, dentre eles destaca a amizade da sacerdotisa com o presidente João Figueiredo e o escritor Jorge Amado. Mãe Stella é destacada pela liderança e autoridade que exerce junto ao povo de santo dentro e fora do terreiro: “Mãe Stella é hoje uma das personalidades baianas mais convidadas para palestras no exterior. Já fez conferências na Universidade de Harvard, nos Estados Unidos, em Florença ,

---

<sup>106</sup> As fotos divulgadas na revista “O Cruzeiro” ano 1, nº21 são de autoria de Heinz Prellwitz e Ronald Salgado.

na Itália, e em Londres, ao lado do famoso antropólogo Pierre Verger” (p.23). A matéria é exemplar do conjunto das novas representações das Sacerdotisas do candomblé -e por extensão da própria religião- que as distancia cada vez mais dos velhos estereótipos de feiticeiras. É a capacidade de inserção social e política dessas mulheres a mais destacada pela revista.

A revista Carta Capital, do dia 12 de junho de 2002 trouxe como matéria de capa a sucessão do Terreiro do Gantois, depois de ter permanecido fechado por quatro anos em cumprimento ao luto de Mãe Cleuza, filha carnal de Mãe Menininha do Gantois, e primeira a suceder-lhe depois de sua morte :

O PODER DO CANDOMBLÉ: MÃE CARMEM ASSUME DEPOIS DE QUATRO ANOS DELUTO NO GANTOIS. A ROMARIA DE GRAÚDOS E COMUNS MOSTRA A FORÇA DA RELIGIÃO AFRICANA.

A revista destaca o poder simbólico do Candomblé a partir de um acontecimento que, a princípio, é do interesse exclusivo dos filhos-de-santo do terreiro. No entanto, tornou-se um evento público, com divulgação na imprensa televisiva local e na imprensa nacional através da própria revista. Isso não acontece todos os dias nem tampouco em todos os terreiros, trata-se do terreiro de Mãe Mininha do Gantois, a mãe de santo mais famosa da Bahia e um dos principais ícones do candomblé. É o consenso em torno do conjunto de representações sociais que cerca essa personagem religiosa que torna o evento um objeto de reconhecimento público tanto por parte dos chamados “graúdos” (referência à elite) como das “pessoas comuns”, referidos pela revista. O poder do Candomblé destacado no título da reportagem, encontra-se na presença de personalidades artísticas e políticas no evento para reverenciar a nova liderança. O ato representa simbolicamente a renovação de antigas alianças que o terreiro do Gantois tem sabido manter desde a segunda metade do século XIX.

Entre a galeria de filhos-de-santo e simpatizantes do terreiro do Gantois são citados pela revista: Gal Costa, Caetano Veloso, Antônio Carlos Magalhães, Jorge Amado, Pelé, Getúlio Vargas, entre outros.

Ainda como prova do reconhecimento público do candomblé a revista Carta Capital refere-se ao encontro entre o rei da nação Ketu em Benin, Adê Tutu e Dahgbo Hounon (descendente direto da linhagem de Oxóssi, uma das divindades do

panteão yorubá) com Dom Lucas Moreira Neves, na cidade de Salvador, destacando através da foto publicada, o exato momento em que o cardeal ofereceu um cafezinho, chamando atenção do leitor com a seguinte legenda:

Quando o cardeal se curvou.  
Dom Lucas Moreira Neves serve um cafezinho para o descendente do orixá, que se senta ao lado do rei da nação Ketu.

Um fato aparentemente banal - servir um cafezinho a alguém – ganha através da divulgação da revista, um caráter de excepcionalidade, principalmente quando se trata de veicular uma imagem de uma autoridade eclesiástica. Para os jornalistas, a regra parece ser grosso modo o interesse pelo excepcional, pelo o que é excepcional para eles. O que pode ser banal para outros poderá ser extraordinário para eles ou o contrário (Bourdieu, 1997, p.26). Na matéria em foco, o extraordinário é identificado com o fato de um representante da Igreja reverenciar – ao servir um cafezinho - um representante africano da tradição dos Orixás. Essa é a mensagem sugerida pela foto, “paradoxalmente, o mundo da imagem é dominado pelas palavras. A foto não é nada sem a legenda que diz o que é preciso ler” (Idem).

A contraface dessa exposição na mídia é a banalização da própria religião, em especial das imagens da festa. As imagens dos filhos-de-santo possuídos por seus orixás, paramentados com suas roupas rituais se tornou a imagem clichê da festa. A banalização dessas imagens tem levado alguns babalorixás a estabelecer restrições ao uso da câmara de fotografia e de filmagem em suas cerimônias<sup>107</sup>.

Podemos afirmar que a história do candomblé liga-se a história da sua visibilidade. Desde cedo o ver e o ser visto se colocou como um problema para esta religião. A tradição antropológica nos ensina que idéias e opiniões dependem do lugar de onde vemos o real. Quem olha, olha de algum lugar. O que o espectador vê? O que o antropólogo vê? O comportamento das pessoas em face do objeto observado diz respeito à cultura do ato de ver, e essa cultura por sua vez, sente os efeitos diretos da logosfera que nos rodeia como um meio. “Essa logosfera é-nos dada pela nossa época, a nossa classe, o nosso ofício: é um ‘dado’ do nosso sujeito” (Barthes, 1987, p.194). Vemos o mundo sob a perspectiva da cultura em que estamos inseridos, “o olho que vê é o olho da tradição”. Os antropólogos, os

intelectuais, os filhos-de-santo, a mídia e o estado, criaram “modos de ver” o candomblé, fundamentados em categorias como negro, religião, magia, primitivo, folclore, cultura, África, exótico. O problema não está nas categorias em si, mas, no uso que se fez delas para fundamentar diferenças alimentadas pelo sentimento de superioridade. As inúmeras manifestações comportamentais, valorativas e psicológicas que acompanham o olhar supõem intrinsecamente a alteridade. Nesse sentido em diferentes contextos não só o negro mas também a sua religião é constituída como espetáculo.

---

<sup>107</sup> Voltarei a essa temática no terceiro capítulo.

### CAPITULO 3: RELIGIÃO COMO ESPETÁCULO DE CULTURA

#### 3.1. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE A DIMENSÃO ESPETACULAR DAS FESTAS DE LARGO DA BAHIA

A reclusão nos mosteiros, o recolhimento espiritual pela via da oração, o ideal ascético, a mortificação dos corpos na penitência são formas de vivenciar a religião que encontram sua contraface num tipo de religiosidade marcada pelo caráter festivo e lúdico. Para alguns estudiosos<sup>108</sup>, esse tipo de religiosidade apresenta-se como sinal diacrítico do universo religioso brasileiro. Uma religiosidade pouca afinada com a ortodoxia e com o ascetismo, que mantém estreitas relações com a cultura dos sentidos. Trata-se, portanto, de “uma religiosidade dionisiaca e carnavalesca, vivida mais teatralmente, pública e coletivamente, do que sentida na solidão do foro interior, no fundo de si mesmo”. (Perez, 2002, p.47)

A familiaridade do povo brasileiro com a religião-espetáculo não é um fato recente, seu sucesso remonta ao primeiro século da colonização brasileira sob a forma de procissões espetaculares que tinham como parâmetro o modelo português da procissão de *Corpus Christi* inspirado em grande parte nos ritos pagãos da Idade Média (Priore, 1994; Tinhorão, 2000). Essas manifestações de caráter profano-religioso, ao mesmo tempo em que serviram à afirmação do poder espiritual da Igreja, assumiram igualmente um caráter de diversão coletiva para a gente comum dos primeiros centros urbanos coloniais. Queiroz (1999) chama atenção para o gosto do povo brasileiro pelos espetáculos laicos e religiosos como marca de um estilo de vida que veio se delineando desde o período colonial, e firmou-se como um dos valores do *ethos* brasileiro.

O espetáculo, em suas diferentes modalidades, tem sido um poderoso canal de expressão do *homo religiosus*. Na sociedade brasileira, em particular, diferentes segmentos religiosos, historicamente, utilizaram-se dessa linguagem como meio para viver, expressar, inculcar e divulgar a mensagem religiosa. Uma das suas mais importantes expressões é a festa religiosa.

---

<sup>108</sup> Sobre a importância da festa no *ethos* brasileiro ver: Da Matta, 1980; Freyre, 1989; Queiroz, 1992; Perez, 1992; Amaral, 1998.

Entre as grandes festas religiosas que ocorrem no Brasil, figuram as festas de largo, algumas das quais estão igualmente vinculadas ao universo das religiões afro-brasileiras: a Festa do Bonfim (sincretizado com o orixá Oxalá), as Festas de São Roque e de São Lázaro (sincretizados com o orixá Omolu), a Festa de Santa Bárbara (sincretizada com o orixá Iansã), e a Festa de Nossa Senhora da Conceição (sincretizada com os orixás Oxum e Iemanjá). Temas, rituais, mitos, cores, divindades, personagens religiosos que pertencem ao universo do candomblé integram a dinâmica das festas enumeradas. Todos esses elementos são dinamizados pelos adeptos e simpatizantes do candomblé, responsáveis que são, enquanto atores sociais, pelas aproximações de símbolos, pela conjugação de práticas e crenças de sistemas religiosos distintos.

Para melhor compreensão das festas de largo, utilizo, de forma sumária, a caracterização apresentada por Serra (2000). De modo geral, as festas de largo compreendem um rito ou conjunto de ritos sacros cujo foco espacial é um templo, mas as cerimônias sagradas centradas no templo não constituem a totalidade da festa desse tipo. Os ritos podem ocorrer no interior do templo, ou para ele se voltar; além das cerimônias sagradas, incluem performances que têm lugar nas imediações do templo; associam comércio com diversão pública. A duração da festa é definida pela duração do rito sagrado. Segundo o autor, tais características são tributárias do modelo das celebrações católicas populares da Europa, cristalizado na Idade Média, que se mantiveram vivas na modernidade a despeito dos esforços levados a cabo pela Igreja Católica e pelo Estado para inibi-las.

Serra faz questão de lembrar que uma das características mais importante dessas festas “é que elas são interpretadas e vividas à luz de diferentes perspectivas religiosas – segundo crenças, valores, doutrinas e símbolos diferentes em sua origem, mas que se combinam aos olhos de expressivos segmentos da população” (p.80).

No estado da Bahia, as grandes festas populares são agrupadas em dois ciclos: o de verão, que tem início no mês de dezembro, estendendo-se até o início da quaresma e o ciclo junino, restrito ao mês de junho. Desde já, é importante sublinhar a relação entre estação climática e ciclo festivo, com base no estudo realizado por Mauss (2003) sobre as variações sazonais das sociedades esquimós. Nele, o autor demonstra como as formas sociais de agrupamento dessas populações são condicionadas pelas variações climáticas características do inverno

e do verão, a ponto de promover mudanças nos diferentes modos de atividade coletiva. Este estudo de caso, em particular, leva-o a acreditar, na existência de uma lei de grande generalidade:

A vida social não se mantém no mesmo nível nos diferentes momentos do ano, mas passa por fases sucessivas e regulares de intensidade crescente e decrescente, de repouso e atividade, de dispêndio e de reparação. Dir-se-ia que ela causa aos organismos e as consciências dos indivíduos uma violência que eles só podem suportar durante um certo tempo, e que chega um momento em que eles são obrigados a atenuá-las e a subtrair-se a ela em parte. (p.501).

Em Salvador, o verão tem seu ritmo determinado pela periodicidade das festas (profanas e religiosas), é a estação do ano em que a sociedade baiana vivencia momentos de grande efervescência coletiva, é o tempo da alegria, do dispêndio, das licenciosidades, da dança e da música alegres. Ao se abrir em festa durante o verão, a cidade de Salvador tem sua densidade populacional alterada temporariamente pelo grande número de turistas que recebe nessa estação. Podemos citar como exemplo a Lavagem do Bonfim que atrai cerca de um milhão de pessoas (entre devotos do santo, moradores da cidade e turistas brasileiros e estrangeiros) a cada edição da festa. Esse crescimento da demanda tem efeitos diretos nos setores formais e informais da economia, fazendo com que a atividade turística ocupe um lugar de destaque no conjunto das políticas públicas. De acordo com a Secretaria de Cultura e Turismo, a atividade turística representa hoje 6,8% do PIB da Bahia, aparecendo nas estatísticas como o segundo mais importante pólo receptor do turismo internacional de lazer e de longa distância no Brasil. Segundo dados da Embratur, entre os dez Estados brasileiros que mais recebem turistas estrangeiros, a Bahia ocupa a terceira colocação, com 21,16%, brigando número a número com São Paulo, que recebe 21,44% do fluxo. Entre as capitais, Salvador, com 15,76%, é superada apenas pelo Rio de Janeiro (36,9%) e São Paulo (18,53%)<sup>109</sup>. Grande parte desse crescimento encontra-se relacionado aos apelos da propaganda turística que têm sabido apresentar com sucesso a idéia de que a Bahia tem uma maneira singular e única de fazer festa: “É na capital baiana que todas as divindades se reúnem para festejar e ser homenageadas pelo povo. Salvador irradia

a magia que faz toda a cidade brilhar e sua gente convida céus e terra para descobrir porque a capital baiana foi batizada de capital da alegria”<sup>110</sup>. Em 1979, a Bahiatursa criou o slogan Bahia – terra da felicidade, veiculando-o no mercado internacional como uma das estratégias da política de promoção e captação de vôos internacionais. Ao longo dos anos, novos slogans com idéias correlatas foram criados. Esse *ethos* festivo é associado pelos órgãos de turismo e pelos jornais à chamada baianidade, estilo de vida característico da população baiana marcado por valores como alegria, hedonismo e festa:

A Lavagem do Bonfim é das festas mais documentadas da Bahia. Talvez por reunir, em um só momento, todos os símbolos daquilo que se convencionou chamar ‘**baianidade**’. (Flávio Oliveira. A Tarde. 16/1/2003. Verão – 7)

Acreditamos que a Lavagem do Bonfim revela o aspecto mais alegre e lúcido da baianidade, um modo particular de ser e de crer no sagrado. (Eduardo Moraes Guimarães. A Tarde. 06.01.2001)

Armando Bião (2000,p.18) compreende a baianidade como uma espécie de elogio ao aqui e ao agora, um hedonismo feito simultaneamente, de preguiça, trabalho e festa. De certa maneira, os jornais exploram a baianidade valendo-se dos velhos estereótipos do baiano, entenda-se negro, como preguiçoso, festivo e indolente. E nesse aspecto, a festa de largo representa uma ruptura momentânea com o mundo do trabalho.

A especificidade das festas de largo advém, dentre outras razões, da forma como o sagrado e o profano nelas se combinam. Serra (00, p.58) identifica, nesse tipo de evento, a presença de dois campos festivos que aglutinam desempenhos de sentidos opostos: o campo festivo do templo, englobando a ordem, a solenidade, a circunspeção, o recolhimento, o decoro, a discrição e o campo festivo do largo, englobando condutas informais e espontâneas: sensualidade, irreverência, intermitência de conflitos e tumultos com a ênfase voltada para o efêmero. Entre os participantes das festas, existem aqueles que circunscrevem as suas ações em

---

<sup>109</sup> Disponível on-line no site [http:// www.sct.ba.gov.br](http://www.sct.ba.gov.br) capturado no dia 21/11/2004

<sup>110</sup> Disponível on-line em [http:// www.emtursa.salvador.ba.gov.br](http://www.emtursa.salvador.ba.gov.br) capturado no dia 30/06/05. Em 1979 a Bahiatursa (Empresa de Turismo da Bahia S/A) criou o slogan Bahia - terra da felicidade, veiculando-o no mercado internacional como uma das estratégias da política de promoção e captação de vôos internacionais. Ao longo dos anos novos slogans foram criados explorando idéias correlatas. No momento prevalece o slogan Bahia terra da alegria.

algum desses campos e outros que transitam de um para outro com facilidade e sem conflito. Para o autor, essas duas linhas de conduta invertem-se quando se efetua a passagem de um domínio a outro, no entanto há algo em comum entre ambas: são atitudes extracotidianas de fortes contornos dramáticos. O campo festivo do templo e do largo formam uma contraditória unidade ritual (p.62).

Outra homologia entre os dois campos identificada por Serra tem como referência as formulações de Roberto Da Matta sobre o binômio casa e rua, rediscutindo-o em termos de simetria e não do seu contrário. Em sua interpretação, o templo é percebido como casa, mas não se trata de qualquer casa e sim, a casa de Deus, que abriga os santos, os seres de outro mundo, exigindo do ponto de vista religioso um comportamento cerimonioso, ao contrário da casa familiar, vista como um local marcado por relações de intimidade. Por sua vez, o largo da festa permite alguns usos domésticos como comer, beber, atendimento de necessidades fisiológicas, ou, até mesmo, práticas sexuais (p.60-61).

O caráter misto da festa atrai grande público com participações diferenciadas. De imediato, é preciso entender como ocorrem as inserções na festa diante de suas diferentes dimensões (econômica, política, religiosa, estética). Ir para uma festa de largo assume, para alguns indivíduos, um caráter lúdico. Nesse caso, tal como acontece nos ritos profanos, a participação na festa reflete “[...] adesões transitórias ou habituais a uma cultura ou subcultura determinada, entendida como estilo de vida, como conjuntos de valores e comportamentos. Indicam mais uma participação num sistema institucional do que a interiorização de um conjunto de crenças” (Segalen, 2000, p. 86). Um grande contingente da população que vivencia as festas de largo na Bahia e participa delas, identifica-se com sua matriz africana, representada pelos símbolos e práticas do candomblé, sem contudo, admiti-la publicamente como religião, é o que em parte aponta-nos os resultados dos censos estatísticos. É como “vivência” que muitos se permitem participar da festa. Esse tipo de comportamento remete ao entendimento do religioso como “*Erfahrung*” e “*Erlebnis*”. Esclarece Carvalho (1992, p.149):

Proponho, então que possamos falar agora do religioso como ***Erfahrung*** (a tradição, recriada pelo indivíduo e vivida no seio da comunidade religiosa no processo mesmo de mantê-la viva), e também do religioso como ***Erlebnis***, mera vivência, isto é, a religião vista como conexão imediatista e muitas vezes fugaz com uma técnica ritual ou um conjunto de crenças das quais se desconhecem

suas implicações simbólicas, suas articulações cosmológicas, seus mitos, seu sentido interno mais transcendente etc., ou seja, o vínculo que o indivíduo estabelece com uma técnica ritual ou com um conjunto de crença não implica necessariamente que o mesmo tenha conhecimento ou consciência das suas implicações simbólicas, sua cosmologia, sua mitologia, seu sentido mais transcendente”.

Serra (2000) aponta o enfraquecimento do sentido religioso das festas de largo e sua transformação em fenômeno de massa, levando-as a assumirem características de prévias carnavalescas, em especial aquelas que ocorrem durante o verão. Acredita que o carnaval autonomizou-se de sua matriz religiosa, tal como aconteceu na Europa e na América Latina. Identifica em terras baianas um vigoroso processo de mudança das festas de largo no mesmo rumo:

Isto se evidencia no distanciamento cada vez maior entre os campos simbólicos correspondentes aos domínios opostos onde elas transcorrem (o templo e a rua – enquanto lugares do festejo, evidentemente): isto se vê no fato de que os acontecimentos do largo tendem a assumir independência total com respeito aos ofícios celebrados na Igreja, de modo que a oposição destes espaços faz-se progressivamente menos complementar do ponto de vista simbólico”.  
(p.78)

É difícil encontrar um correspondente empírico para a polaridade sagrado/profano de maneira tão definida. A compreensão de certos fenômenos religiosos implica o reconhecimento da continuidade existente entre o sagrado e o profano em determinados contextos. A idéia de oposição herdada da tradição durkheimiana cede lugar a um novo entendimento, segundo o qual o sagrado e o profano são definidos pelo contexto das situações “[...] o que é sagrado pode sê-lo apenas em certas ocasiões e não em outros” (Evans-Pritchard, 1978, p.93). Em Salvador, o sagrado e o profano formam uma única face das festas de largo. As interpretações que denunciam a transformação da festa em fenômeno de massa esquecem muitas vezes de considerar que as transformações simbólicas não se deixam explicar apenas pelo peso econômico adquirido nesse processo.

Há três anos acompanho a realização dessas festas com o objetivo de analisar a dimensão espetacular que assumem e suas relações com temas e práticas ritualísticas do candomblé. Na impossibilidade de abordar todas as festas, limito-me a apresentar a descrição etnográfica da Lavagem do Bonfim e da Festa de

lemanjá com base na pesquisa de campo realizada entre 2001 e 2003 na cidade de Salvador. O trabalho de campo foi complementado com uma pesquisa documental na Biblioteca da Bahiatursa, nos principais jornais da cidade e na Internet.

### 3.2. A LAVAGEM DO BONFIM.

A devoção ao Senhor Bom Jesus do Bonfim foi introduzida na Bahia pelo português Teodósio Rodrigues de Faria, capitão de Mar e Guerra. Acreditando ter vencido uma terrível tempestade com ajuda do santo, firmou uma promessa de construir uma capela em seu louvor num lugar que pudesse ser visto de qualquer ponto da cidade. A capela foi construída em 1754, no Alto de Monserrat, conhecido hoje como Alto do Bonfim. Com o passar do tempo, a fama do Senhor do Bonfim de santo milagreiro transformou-o em alvo de devoção popular e de romarias. A dificuldade com o transporte obrigava os devotos e romeiros a chegarem com três ou mais dias de antecedência para a festa. Este deslocamento até a sagrada colina, feito em cavalos e em carroças é considerado pelos historiadores o embrião do que hoje é o cortejo. Até então, não havia uma ligação direta entre o cortejo e a lavagem como passou a existir alguns anos mais tarde.

Antes de ser evidenciada como ritual religioso, a lavagem da capela representava apenas uma das etapas do processo de preparação para as missas festivas em louvor ao orágon da colina. Dela tomavam parte os romeiros, os escravos e a vizinhança da Igreja. Hoje, as baianas são as grandes protagonistas desse evento. A lavagem do interior da Igreja na quinta-feira que antecedia as missas festivas realizadas no domingo fazia parte das atividades de preparação da Igreja, que era também iluminada e ornamentada nos padrões da época. Para muitos, a lavagem assumia a forma de pagamento de promessa.

O ato era realizado em clima de festa, com consumo de bebidas alcoólicas, música e canto, guardava muitas semelhanças com as festas pagãs da Idade Média. Acredita-se que até o início do século XIX, a devoção obedeceu unicamente ao ritual cristão com a realização de novenas, cânticos, ex-votos e missas. Por outro lado, existem relatos, do mesmo período, sobre a ocorrência de transe no interior da Igreja entre os negros que participavam da lavagem.

A presença negra na festa sempre foi altamente significativa, eram os negros que realizavam a lavagem da Igreja a mando dos brancos que assim procediam em agradecimento às graças alcançadas. Sua participação nas atividades religiosas e profanas foi responsável pelo caráter sincrético que a festa assumiu, aspecto esse que pode ser observado na ênfase dada pelos negros ao ato da lavagem – que passou a ser realizado com água de cheiro<sup>111</sup> - fato que o aproximou simbolicamente do ritual das águas de Oxalá realizado no interior dos terreiros. Na década de cinquenta, as baianas, muitas das quais eram filhas-de-santo e sacerdotisas do candomblé, passaram a protagonizar a festa.

A relação da festa com o candomblé começa com o sincretismo baiano entre Senhor do Bonfim e a figura de Oxalá. A correspondência entre ambos é buscada na mitologia Yorubá, na qual Oxalá aparece como filho de Olorum (entidade suprema) equiparada simbolicamente a Deus. Nesse caso, Jesus Cristo seria o equivalente católico da figura de Oxalá. Seu culto na sexta-feira é explicado com base nessa mesma equivalência, uma vez que Jesus Cristo morreu nesse dia. A cor da festa do Bonfim é o branco, cor dos orixás funfun (efun significa pó branco), também conhecidos como orixás do branco por serem detentores do poder da criação, Oxalá é o seu maior representante. Entre as versões dos nagôs sobre o mito da criação da terra, existe aquela em que Olorum entrega a Oxalá a bolsa da existência para que ele proceda à criação da humanidade, de todos os seres naturais do *àyé* (o mundo), e dos seres sobrenaturais do *órun* (além). Dentro dela encontrava-se o sopro da existência representado pelo ar e pela respiração, ambos pertencentes ao domínio do branco. O ar e as águas, enquanto princípios que geram vida, são também associados a Oxalá. O branco representa criação, nascimento, passagem, transformação, renascimento, equilíbrio (Santos, p.1976). O alá, o grande pano branco, é o emblema dos funfuns. O uso ritual da cor branca nas vestes é obrigatório a todos os filhos de Oxalá.

O ritual da lavagem das escadarias e do adro da Igreja do Senhor do Bonfim é associado aos ritos lustrais que se realizam nos terreiros de candomblé por ocasião da festa pública conhecida como “Águas de Oxalá” na qual um dos mitos de Oxalá é revivido anualmente. O mito trata da viagem de Oxaguiã (Oxalá velho) às terras de seu filho Xangô. Antes de concretizar sua intenção, Oxalá consulta o

---

<sup>111</sup> A água de cheiro é preparada com folhas sagradas, alfazema e flores.

babalaô e é por ele aconselhado a não partir, o dia não era favorável, oferecia-lhe perigo de vida. No entanto, Oxalá sentia muita saudade de seu filho e temia morrer sem vê-lo pela última vez. Antes de partir, consultou o babalaô por uma segunda vez e perguntou-lhe se não haveria uma alternativa para evitar a morte durante a viagem. Ele respondeu-lhe que isso seria possível com a condição de nunca recusar ajuda a ninguém durante a viagem e nunca se queixar de coisa alguma. Então, Oxalá partiu e, no caminho, foi abordado três vezes por Exu. Na primeira vez, ele solicitou que Oxalá ajudasse-lhe a carregar um recipiente contendo azeite de dendê; na segunda, uma carga de carvão e por último, óleo de amêndoas. Nas três vezes, Exu deixou cair sobre Oxalufã o conteúdo dos recipientes. Lembrando-se das orientações do babalaô, não reagiu, nada reclamou, lavou-se no rio e prosseguiu em viagem. Ao chegar ao reino de Xangô, reconheceu o cavalo branco que pastava livremente como se estivesse perdido, era o cavalo que havia dado de presente a seu filho. O cavalo também o reconheceu e passou a segui-lo. Os servos de Xangô que já estavam à procura do cavalo do rei, acusaram Oxalá de tê-lo roubado. Quebraram-lhe as pernas e os braços a pauladas e o prenderam. Durante sete anos, permaneceu injustamente encarcerado; nesse mesmo período, uma série de desgraças e pestes recaíram sobre o reino de Xangô. Em busca de solução, o rei decide consultar um babalaô para saber as razões de tudo o que estava acontecendo. Este lhe revela que todo o mal provinha do fato de um inocente estar preso, sofrendo injustamente. Oxalufã é então levado junto com os demais prisioneiros à presença de Xangô que, ao vê-lo, de imediato, o reconhece. Oxalá estava com o corpo e as roupas sujas de lama. Diante da injustiça cometida contra seu pai, Xangô decide enviar seus escravos vestidos de branco, em silêncio, até a fonte para buscar água para lavar Oxalufã. Depois de lavar o corpo e vestir roupas limpas, Oxalufã decide voltar ao palácio de Oxaguiã, seu filho mais novo. Como não podia caminhar, devido aos maus tratos na prisão, Xangô solicita a Airá que carregue seu pai nas costas até o reino de seu irmão que já estranhava a ausência prolongada de seu pai. Ao vê-lo decide realizar um grande banquete para celebrar o seu retorno.

Nos terreiros de candomblé, o ritual da águas de Oxalá é realizado durante sete dias para lembrar os sete anos da sua prisão. Todos os axés que se encontram em seu assentamento são retirados e colocados em outro lugar, representando com esse gesto a viagem por ele empreendida ao reino de seu filho Xangô. Na

madrugada do sétimo dia, as filhas-de-santo vestidas de branco imersas em profundo silêncio seguem em direção a alguma fonte de águas limpas, para trazê-las em seus jarros até o terreiro para efetuar a lavagem de todos os objetos rituais e das pedras sagradas que foram retiradas do assentamento. A segunda procissão, que se dá com o retorno à fonte, simboliza o retorno de Oxalufã ao palácio de seu filho Oxaguiã, as pedras já lavadas são colocadas no peji do terreiro. Essa cerimônia representa renovação, renascimento, limpeza das máculas que se encontram nas coisas e nas pessoas e que serão, por intermédio dela, purificadas. (Verger, 2000).

Na Festa do Bonfim, é atribuído o mesmo conjunto de significados ao ritual da lavagem, a água limpa, purifica, renova, gera vida, promove o renascimento. Para aqueles que acreditam na força do ritual, a purificação pelas águas não se limita apenas às escadarias e ao adro da Igreja, estende-se a todos os que se deixam lavar com a água de cheiro trazida pelas baianas, a todos que participam da festa, enfim estende-se a toda população baiana. A realização da lavagem no mês de janeiro marca o início do ano na Bahia sob a égide de Oxalá (Senhor do Bonfim) e de todos os orixás (santos). Nos terreiros de candomblé, as águas de Oxalá (independente do mês em que é realizado) marca o início do ano litúrgico. Segundo Nina Rodrigues (1935, p.177), a equivalência simbólica entre Senhor do Bonfim e Oxalá deu-se também pelo fato de a Igreja do Bonfim estar localizada no alto de um monte, da mesma forma como Oxalá, na África, era adorado no Monte Oukê.

Serra (2000, p.71) chama atenção para a associação que hoje se faz entre o ritual da lavagem e o candomblé, essa semelhança faz supor muitas vezes que o rito tenha sido criado pelo povo de santo, quando se trata, na realidade, de uma velha tradição ibérica que na Bahia foi reinterpretada, combinando-se à lógica do culto do candomblé. O modelo da lavagem foi estendido para outros espaços não necessariamente religiosos como bares, restaurantes, hotéis etc. Em todos os eventos dessa natureza, a presença das baianas ou de mulheres que representam essa personagem é indispensável para garantir a eficácia simbólica do ato da lavagem no imaginário de quem dele participa.

Em 1889, o arcebispo da Bahia, Dom Luís Antônio dos Santos, proibiu a lavagem que volta a ser realizada somente no início do século XX. Depois da segunda guerra mundial, foi expedida uma nova proibição, é desse período a iniciativa de circundar o templo com grandes de ferro para coibir as iniciativas. Nos anos 50, o governo baiano começa a explorar o potencial turístico da festa. Uma

comissão composta por jornalistas, comerciantes, políticos e representantes da Federação Nacional de cultos afro-brasileiros, passa a organizar a festa com o apoio dos órgãos de turismo municipal e estadual. A década de 60 é apontada pelos historiadores como o ano de consolidação da festa. O caráter carnavalesco da lavagem, inerente às festas populares, é potencializado para atender aos interesses das novas demandas. Com o passar dos anos, mais precisamente na década de noventa a festa passa a assumir a configuração de prévia carnavalesca com a participação de blocos animados por trios elétricos. Surgem as primeiras iniciativas encabeçadas por representações da Igreja Católica e do candomblé, para separar a festa profana da festa religiosa, fato que vai ocorrer apenas em 1998.

A festa da lavagem do Bonfim, nos moldes atuais, tal como iremos descrevê-la, não tinha os significados culturais que têm hoje, eles foram incorporados à festa pelos seus organizadores e participantes enquanto agentes produtores de novas tradições que conferiram novas características ao evento, a ponto de a Festa do Bonfim transformar-se emblematicamente na Lavagem do Bonfim. Vemos nessa mudança de ênfase da festa para uma das etapas que a precede – a lavagem do adro da Igreja – o exemplo inequívoco da dinâmica cultural caracterizada pelo “processo permanente de reorganização das representações na prática social, representações estas que são simultaneamente condição e produto desta prática” (Durham, 2004:231). Os símbolos (os orixás, a cor branca, a roupa de baiana, os fios de contas) e as práticas das religiões afro-brasileiras (a lavagem, o banho de água de cheiro, o transe) assumiram, nessa dinâmica, uma importância social e cultural que até a metade do século vinte não desfrutavam.

### Descrição Etnografia da Festa

A Lavagem do Bonfim integra o ciclo festivo religioso que homenageia o Senhor Bom Jesus do Bonfim na cidade de Salvador. O ciclo compreende novenas, cânticos, ex-votos, missas, lavagem das escadarias e do adro da Igreja e atividades profanas. No calendário litúrgico da Igreja Católica, a festa do orago é comemorada no segundo domingo de janeiro após a Epifania ou Festa dos Reis, tendo como *locus* de celebração a Igreja do Bonfim, situada no Monte Serrat. Na manhã da

quinta-feira que antecede o domingo da festa, um grande cortejo parte do adro da Igreja de Nossa Senhora Conceição da Praia, localizada no centro da cidade baixa em direção à colina Sagrada (Península de Itapagipe) onde está a Basílica do Bonfim. Com a chegada do cortejo, as baianas dão início à lavagem das escadarias da Igreja com a água de cheiro trazida em jarros com flores.

Nesse dia, ao contrário de outras celebrações católicas, o santo homenageado não participa da festa, não é sequer permitido aos fiéis penetrar o interior da Igreja, durante todo dia suas portas permanecem fechadas. O espaço de celebração é constituído pela rua e pelas regiões liminares do templo – as portas, o adro e as escadarias. Na ausência dos sacerdotes da Igreja Católica que não reconhecem o sentido religioso da lavagem, o povo e as baianas são seus protagonistas. O fato de muitas baianas serem adeptas do candomblé faz com que o sentido religioso da lavagem seja reafirmado pelo sincretismo baiano que aproxima Nosso Senhor do Bonfim do Orixá Oxalá e, conseqüentemente, aproxima a lavagem das escadarias aos ritos lustrais que lhe são dedicados nos terreiros de candomblé.

A cidade baixa é o cenário da grande festa, o comércio e os bancos são fechados e uma imensa infra-estrutura é formada ao longo do circuito através dos postos de serviço montados pelos órgãos e secretarias municipais e estaduais envolvidos na organização do evento: Secretaria da Saúde, de Segurança Pública, Corpo dos Bombeiros, Superintendência de Engenharia de Tráfego, Polícia Militar, entre outros.

A extensão do trajeto percorrido pelo cortejo deu origem ao bordão mais conhecido da festa: Quem tem fé vai a pé. Existe uma preocupação em afirmar através dele a dimensão e a intensidade da fé dos baianos e, por conseguinte, reafirmar a religiosidade como sinal diacrítico da cidade. Não existe uma precisão em termos de medidas, durante muitos anos a imprensa divulgou que o trajeto teria 8 km; nas edições mais atuais da festa, a extensão divulgada diminuiu para 6,5 km. O jogo com os números faz parte do marketing que tem como objetivo vender, no mercado turístico nacional e internacional, a imagem da lavagem do Bonfim como a maior festa popular da Bahia. Essa mesma preocupação estende-se para o número de participantes estimado em torno de 1 a 1,5 milhão de pessoas. De uma maneira geral, os jornais, em especial, expressam a magnitude da festa sempre em números, contribuindo para ratificar essa representação.

Em 2002, a saída do cortejo foi antecedida por um culto ecumênico em favor da paz no adro da Igreja da Conceição da Praia. Participaram do evento representantes do candomblé, do espiritismo kardecista, luteranos, judeus e mulçumanos sob a liderança da Igreja Católica. Às nove horas, os sinos anunciaram o início da celebração, prosseguindo com cantos e orações dirigidas, em especial, às vítimas do atentado de 11 de setembro nos Estados Unidos. Em deferência à paz, fez-se um minuto de silêncio. Os líderes religiosos que participam do evento fizeram pronunciamentos a favor da paz. A celebração contou também com a participação do coral da igreja. Uma salva de fogos de artifício e uma revoada de pombos anunciaram o fim da cerimônia. A celebração do culto dá-se num contexto marcado pela agitação natural que antecede a saída do cortejo. A concentração dos grupos recreativos acontece nas imediações da Igreja da Conceição da Praia e na Avenida Contorno. O burburinho, o consumo de bebidas alcoólicas, a atuação dos vendedores ambulantes (refrigerantes, cervejas, chapéu de palha, óculos escuros etc.), protestos políticos, o aquecimento do couro dos tambores dos grupos de percussão e outras tantas diligências que acontecem simultaneamente definem o tom da atmosfera local.

Nas ruas da cidade baixa, a multidão aglomera-se nas calçadas e nos largos a fim de ver o cortejo passar. Muitas pessoas assistem das janelas de suas casas, dos prédios comerciais, saudando-o com aplausos e chuva de papel picado. Nos principais pontos do circuito, a sua passagem é anunciada com foguetório. Muitas pessoas entusiasmam-se a ponto de acompanhá-lo, movidas pelo já mencionado ditado popular 'Quem tem fé vai a pé'.

De motivação religiosa a interesse simplesmente lúdico, as razões que levam a participação das pessoas nessa celebração são variados. Isso faz com que sua composição seja bastante heterogênea, com representantes de segmentos religiosos, civis e políticos. A festa abre espaço para diferentes expressões de fé, para reivindicações políticas, protestos populares, propaganda comercial, propaganda política e divulgação de mensagens educativas. Em 2002, segundo dados da Emtursa, divulgados nos jornais locais, o cortejo foi integrado por sessenta e seis entidades recreativas.

Os cavaleiros foram os primeiros a sair em direção à colina sagrada, meia hora antes da saída oficial do cortejo, seguidos de perto pela polícia montada. A antecedência reflete a preocupação dos organizadores da festa com a segurança

dos participantes que cumprem o trajeto a pé. Logo em seguida, partiram os batedores da polícia militar e os ciclistas. Antes do cortejo, parte o grupo de apoio formado pelo carro abre-ala, responsável pela execução do Hino do Senhor do Bonfim ao longo de todo percurso; depois o carro da imprensa, responsável pelo transporte dos jornalistas credenciados e a banda de sopro da polícia militar. Às dez horas, uma queima de fogos anunciou a saída do cortejo. Todos os anos, o cortejo é liderado pelo grupo das baianas seguidas pelo o Afoxé dos Filhos de Gandhi. Em 2002, particularmente isso não aconteceu, o cantor Carlinhos Brown e os integrantes da Timbalada trajados de árabes abriram o cortejo. Depois, seguem as carroças enfeitadas, grupos folclóricos, bandas de assopro, grupos de pagodes, bandas de percussão e os mais diferentes blocos que surgem a cada ano, vinculados a sindicatos, partidos políticos, associações, grupos de amigos etc. A seqüência desses grupos no cortejo obedece à ordem de chegada na concentração.

Essa composição heterogênea sugere que o cortejo seja visto não só em seu aspecto religioso, mas como um instrumento vivo e abrangente de comunicação social utilizado pelos diferentes grupos que dele participam para tornar público conteúdos, valores e símbolos. À medida que se desloca ao longo do percurso, o cortejo é capaz de impor seu “panorama móvel”, uma espécie de imagem pública, repleto de significados. Na lavagem, sua comunicação além de ser visual e sinestésica, é todo um corpo entrando em movimento, liberando as potencialidades lúdicas, expressivas e táteis (Canevacci, 1990).

Feito o mapeamento dos grupos, passei a integrar o cortejo com os olhos impactados diante da densidade do evento. Durante os oito quilômetros do percurso, emergiu a certeza da impossibilidade de captar seu “cenário emocional”, de fazer o registro dos “imponderáveis da festa”, nenhuma máquina de registro visual poderia ajudar-me nessa tarefa.

Quando cheguei à colina sob um calor de quase 40°, uma multidão aglomerada na praça e no adro da igreja já aguardava o início da lavagem. O acesso das baianas à igreja é assegurado por um cordão de isolamento formado pela polícia de choque, aspecto esse muito criticado pela população que se sente excluída da cerimônia. As baianas que chegam depois do cortejo e não conseguem mais ter acesso ao local compartilham da mesma opinião, em especial as que não participam do cortejo oficial organizado pela Emtursa (Empresa de Turismo de Salvador S/A) através da ABA (Associação das Baianas de Acarajé). Para garantir a

participação no ritual, as baianas mais velhas optam por esperar a chegada do cortejo sentadas nas escadarias da igreja.

Em 2002, a ala das baianas foi recepcionada com fogos de artifício e ovações entusiásticas da multidão. Logo em seguida, o coral das crianças de Salvador executou o Hino de Nosso Senhor do Bonfim. A multidão voltada para a Basílica, em posição de reverência, canta com as crianças formando um só coro. Durante a execução do hino, observei as mais variadas reações entre as pessoas que estavam próximas a mim, choro, orações, gritos de louvor, agradecimentos e exclamações laudatórias.

O ritual da lavagem teve início ao meio dia e trinta minutos. Munidas de vassouras, as baianas derramam a água de cheiro que trouxeram em suas jarras sobre as escadarias da igreja. Em seguida, começa o assédio do público ao seu redor, todos querem ser molhados com a água de cheiro espargida de seus vasos de flores. Nesse momento, a multidão torna-se a grande protagonista da festa. Muitos se prostram de joelhos na porta da igreja e pronunciam orações e agradecimentos fervorosos, outros acendem velas, amarram fitas no portão e fazem seus pedidos. Os turistas apressam-se em pousar para fotos ao lado das baianas que ostentam incansavelmente um sorriso nos lábios como parte da sua performance. Todos parecem sorrir, todos parecem desfrutar de um contentamento, de uma satisfação por estar ali, numa manifestação inequívoca do riso carnavalesco, referido por Bakhtin (1999) como marca das manifestações populares:

Ele não é uma reação individual diante de um ou outro fato “cômico” isolado. O riso carnavalesco é em primeiro lugar patrimônio do povo (...) todos riem, o riso é “geral”; em segundo lugar, é universal, atinge a todas as coisas e pessoas, o mundo inteiro parece cômico e é percebido e considerado no seu aspecto jocoso, no seu alegre relativismo; por último, esse riso é ambivalente: alegre cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente. (p.10)

Para muitas pessoas a festa termina com a Lavagem, para outras ela tem continuidade nas barracas de comida e bebida armadas nas mediações do templo ou nos circuitos alternativos localizados ao longo do percurso. Desde já é preciso ressaltar que a prática de lavar as escadarias e o adro da igreja assume para os

baianos um caráter religioso, variando os seus significados de acordo com as chaves de interpretação fornecidas pelos segmentos religiosos que participam da festa. Para o católico, a lavagem pode ser lida como uma tradição cuja origem remete às práticas devocionais orientadas unicamente por princípios do cristianismo. Para os adeptos do candomblé, ela pode significar um rito lustral associado ao culto de Oxalá, cujos sentidos vão ser buscados na mitologia da religião dos orixás. Para muitos, a lavagem pode assumir ambos os sentidos, fundindo em uma única representação a figura do Senhor do Bonfim e a figura de Oxalá. Outros não reconhecem nesse tipo de prática nenhum tipo de significado religioso, identificando-a como folclore ou lazer. Cada segmento religioso e social que participa do evento elege seus símbolos, atribuindo-lhes diferentes significados.

### O Espetáculo do Sincretismo

A Secretaria de Turismo de Salvador e órgãos congêneres apresentam as festas de largo como exemplo do sincretismo que está na base da construção da cultura baiana. A metáfora de caldeirão cultural é amplamente utilizada para configurar a cidade como espaço que abriga e convive harmoniosamente com as diferenças, sobretudo a religiosa: “Salvador é fé. A mesma fé que move os que acreditam do candomblé ao espiritismo. Salvador tem espaço para todos os credos. Salvador é singular porque é plural”<sup>112</sup>. O nome atribuído ao principal cenário natural da cidade – Baía de Todos os Santos – simboliza, na perspectiva dos poetas, jornalistas e escritores, a sua maior característica – a pluralidade religiosa. Nesse sentido, transcrevo abaixo o texto sobre a Festa do Bonfim veiculado no *site* da Secretaria de Turismo da Bahia exemplar do conjunto de ações voltadas para a divulgação e venda dessa imagem da Bahia no circuito nacional e internacional do turismo:

Caracterizada pela combinação de diferentes traços étnicos e culturais, a Bahia tem no sincretismo religioso uma das suas peculiaridades mais intrigantes. De suas igrejas, a maioria erguida entre os séculos XVII e XVIII, pode se ver a força do catolicismo,

---

<sup>112</sup> Disponível on-line em <http://www.emtursa.ba.gov.br> capturado no dia 08/03/04

trazido pelos portugueses para fazer de índios e negros, novos adeptos à sua religião. Os negros africanos, por sua vez, trouxeram consigo o culto aos orixás, Deuses dos yorubás, considerados como espíritos da natureza e provenientes de seus elementos fundamentais terra, água, fogo e ar. Misturas como essa entre o candomblé e o catolicismo, que permite adorar Oxalá como sendo Senhor do Bonfim, é que fazem da Bahia um lugar ao mesmo tempo misterioso e mágico, concebido sob a égide da fé de todo o mundo. (disponível on-line em [http:// www.sct.ba.gov.br/cultura/religião.asp](http://www.sct.ba.gov.br/cultura/religião.asp), capturado no dia 21/11/04).

O sincretismo é explorado pela imprensa local de todas as formas, porém, apesar da referência ao Senhor do Bonfim ser mais numerosa, são os símbolos do candomblé que são mais usados na divulgação do evento através das propagandas turísticas e dos jornais locais. As imagens da festa exploram, sobretudo, a figura da baiana derramando a água de cheiro nas escadarias, carregando seus jarros de flores na cabeça e realizando a ato da lavagem nas escadarias. A Festa do Bonfim é apresentada como uma das principais expressões do sincretismo afro-baiano:

Baianos e turistas se unem na lavagem do Bonfim, a maior festa sincrética do Estado. (*Correio da Bahia*. 17.01.03.)

Um tapete de fé, alegria e emoção formado por milhares de baianos e turistas cumpriu ontem o rito sagrado da Lavagem do Bonfim. **Tradução maior do sincretismo religioso da Bahia** – onde o Senhor do Bonfim dos católicos é reverenciado como Oxalá, a divindade maior entre os orixás do candomblé, o cortejo foi aberto por mães, pais e filhos-de-santo que carregavam jarros com flores e água-de-cheiro, na cadência do afoxé Filhos de Gandhy. (Fernando Carvalho). *Correio da Bahia*. Poder, p.1.17/01/2003.

Além do sincretismo religioso, é estandardizado também o sincretismo laico. O termo refere-se aos híbridos culturais, aos sincretismos urbanizados, que são os resultados de um processo de “redemoinhos e obstruções entre os vários movimentos urbanos que nascem nas metrópoles e devoram a variedade de idiomas, cores e cheiros que se entrecruzam”. Cada peça desse quebra-cabeça é o “resultado aberto de combinações espontâneas, casuais, precárias, e no entanto harmonizáveis” (Canevacci,1990,p..) . O bloco Olodum, a Timbalada de Carlinhos Brow são expressões desse sincretismo cultural exportável para o mundo. Em tempo de globalização, a tradição da festa é exaltada para reforçar a cultura local. A

relação entre festa e identidade pode ser traduzida aqui como um jogo de espelhamento, ser baiano é participar das festas de largo, é ter a festa, o espetáculo, a alegria, a música, a dança como valores; por sua vez, ser baiano é ser brasileiro.

### O Espetáculo das Baianas

De acordo com Nina Rodrigues (1988, p.357), o qualificativo de baiana era utilizado para se referir às negras operárias da Bahia que adotaram e conservaram um vestuário de origem africana. Da Bahia, a expressão estendeu-se para todo o país originando a expressão popular: “uma mulher vestida à baiana ou uma baiana”. O autor assim as descreve: “As operárias pretas usam saias de cores vivas, de larga roda. O tronco coberto da camisa é envolvido no pano da costa, espécie de



**Ilustração 29. Baiana na Lavagem do Bonfim. Salvador. 2002**

comprido xale quadrangular, de grosso tecido de algodão, importado da África (...) na cabeça trazem o torso, triângulo de pano cuja base cinge a circunferência da cabeça...”. Uma versão mais luxuosa e aparatosa do vestuário de baiana era usado pelas negras que ostentavam nos braços “vistosos braceletes de ouro” e traziam pendentes na cintura “volumoso molho de variados berloques” destacando-se entre eles grandes figas.

Muitas dessas mulheres eram mães-de-santo ou possuíam algum tipo de vínculo religioso com os terreiros de candomblé. Na lavagem, o traje da baiana é a referência simbólica mais forte ao universo dos terreiros, por ser similar à indumentária utilizada pelas filhas-de-santo nas cerimônias públicas e privadas. No entanto, sua exibição no espaço da festa tende a ser uma caricatura das vestes referidas, tudo aparece superdimensionado, os adereços são exibidos em maior quantidade, em especial, os fios-de-conta, cuja variação de cores não encontra nenhuma correspondente no interior dos terreiros. As anáguas são mais volumosas e armadas do que o comum, a forte maquiagem no rosto, a performance junto aos turistas, tudo contribui para atualizar a imagem folclorizada da baiana.

A aproximação simbólica entre a lavagem do Bonfim e os ritos lustrais que se dão nos terreiros durante a festa de Oxalá transformou a baiana em um dos principais ícones da lavagem. A edição da festa pelos jornais escritos e televisivos folclorizam sua figura. Cantada em verso e prosa pelos poetas, exaltada em sua beleza pelos compositores musicais, a figura da baiana tornou-se a imagem-símbolo da cultura baiana, divulgada em propagandas turísticas e políticas, em cartões postais e nas artes plásticas em geral. No Brasil, quando se pensa na Bahia, pensa-se a partir de suas imagens e não a partir de impressões reais – o berimbau, os capoeiristas negros, os orixás, o acarajé, a baiana que, não sem razão, aparece sempre sorrindo<sup>113</sup>. Muitas dessas imagens divulgadas pela propaganda turística através de materiais audiovisuais ou impressos estão associadas ao universo religioso do candomblé, tendo na figura dos orixás e das baianas seus principais ícones. Destaco algumas manchetes jornalísticas que evidenciam a baiana como personagem emblemático da festa:

A tradição das baianas confere prestígio de ritual sacro à lavagem do bonfim. (*A Tarde*, 06.01.2001)

O secular ritual de lavagem das escadarias da Igreja do Senhor do Bonfim pelas negras baianas do candomblé acontece mais uma vez hoje e contabiliza mais de 200 anos. (*Correio da Bahia*. 16/01/2003. Aqui Salvador - 1).

Roupa branca engomada e toda rodada, pesando em média 10 quilos. Pescoço coberto de guias e um torço amarrado na cabeça. Além destes tradicionais apetrechos, outros acessórios costumam fazer parte do visual das baianas. Peça chave do cortejo da Lavagem do Bonfim, elas desfilam 8,5 quilômetros carregando potes de água de cheiro e flores para a lavagem da escadaria da Igreja do Bonfim. O ritual é o ponto mais alto da festa profana. (*Tribuna da Bahia*, 15.01.2003)

As baianas chegaram animadas à colina sagrada e se divertiram enquanto cultuavam as figuras de Oxalá e Senhor do Bonfim. (*A Tarde*, 18/01/2002).

Muitas baianas, quando chegam na colina, lançam-se ao chão para fazer o dobalê e o iká para saudar Oxalá. Nas proximidades das escadarias, não é difícil ver algumas dessas mulheres entrarem em transe. Em meio às saudações dirigidas ao

---

<sup>113</sup> Já tivemos oportunidade de trabalhar no primeiro capítulo a naturalização da alegria do negro.

orago da colina, ouve-se, concomitantemente, a saudação dirigida pelo povo de santo a Oxalá: Epa Babá! Oh, meu pai Oxalá. Todos esses comportamentos rituais são atentamente registrados pelas lentes das máquinas fotográficas e de filmagem dos jornalistas e pesquisadores nacionais e internacionais que se fazem presentes na festa. O crescimento da Lavagem e sua transformação em evento turístico e midiático fez com que muitos terreiros da capital retirassem-se do evento, em especial os que se opõem ao sincretismo. Em contrapartida, a imprensa local faz questão de divulgar a presença de filhos-de-santo dos municípios baianos e de outros estados brasileiros que organizam caravanas e dirigem-se a Salvador para participarem da festa.

Muito antes de o tradicional cortejo chegar à Colina Sagrada, a Festa do Bonfim/2000 já mostrava a sua força. Ou pela presença de dezenas de baianas como filhos e netos em frente da escadaria, esperando o cortejo, ou por causa dos devotos do culto de outros Estados como o babalorixá do terreiro de Ilê Axé Obá Omi de Olinda (PE). “O importante é a fé, e o que me faz vir aqui todo ano é o milagre que o Senhor do Bonfim operou, por isso, para mim, o que importa é a obrigação”(José Araújo Neto. A Tarde. Local, p.3, 18/01/2002.)

A Exposição dos símbolos e das práticas do candomblé nos jornais e nas propagandas turísticas é fundamental para a propaganda do evento como “A maior festa sincrética do Estado, quiçá do Brasil”. Na edição do dia 17 de janeiro de 2003, o jornal “Correio da Bahia” dedicou uma página inteira para divulgação da participação do povo-de-santo na festa. Duas fotos registram o momento em que uma filha-de-santo fazendo o iká no adro da igreja para saudar Nosso Senhor do Bonfim. Outra foto apresenta uma baiana voltada para a Igreja do Bonfim. O recorte fotográfico focaliza o pescoço para destacar entre os inúmeros fios-de-conta um ofá de ferro. A legenda traz a seguinte inscrição: “Baiana carrega flores e o símbolo de Oxóssi para dar proteção”.

Independente da ausência de alguns terreiros, a presença do povo de santo é ainda bastante significativa na festa, isso não significa dizer que todos reconheçam o sentido religioso da lavagem. Muitos filhos-de-santo limitam-se a participar do circuito profano da festa.

Para garantir a presença das baianas nas festas de largo de Salvador, a Emtursa criou a “baiana de evento”, categoria usada para se referir a mulheres

negras e mulatas contratadas para se caracterizarem com o traje de baiana e atuarem em eventos e espaços públicos. Na festa do Bonfim, podemos encontrá-las integrando o cortejo das baianas, realizando a lavagem das escadarias, pousando para fotografias ao lado dos turistas (principalmente os estrangeiros). Sua atuação estende-se a outros espaços, como em recepções de hotéis, ruas do centro histórico e nos rolls dos aeroportos. Filhas-de-santo e baianas de acarajé são arregimentadas também para atuarem como “baiana de evento”. A maneira como essas mulheres representam seus papéis no cotidiano da cidade faz-nos lembrar a noção de ator sincero, elaborado por Goffman (1985, p.25). No processo de interação que se dá na vida cotidiana, os atores sociais representam papéis de maneira a garantir aos seus observadores uma impressão de realidade, o ator sincero é aquele que se empenha de tal forma na atuação de seu papel que acaba convencido de que a impressão de realidade que encena é a verdadeira realidade<sup>114</sup>. O povo baiano, a exemplo de Dorival Caymmi, sabe diferenciar a “verdadeira” da “falsa” baiana. A performance das baianas de evento nem sempre recebe aprovação da população e da imprensa local:

Na verdade, já vai longe o tempo em que as baianas lavavam realmente a Igreja do Bonfim com seus potes de água-de-cheiro, enfeitando o local com flores. Essa época é lembrada pela yalorixá Claudice dos Santos Cerqueira, 70 anos, que ontem completou 58 anos participando da lavagem. Do terreiro Ylê Axé Omin Caiodê, Claudice sai todo ano para marcar presença na festa que considera ser apenas “um grande cenário para os turistas e a imprensa internacional que acabou com o encanto da fé dos milhares de baianos que transformaram a lavagem numa das festas mais importantes do calendário baiano. (A Tarde. Local-3, 14/01/2000)

Hoje, os órgãos municipais isolam a área e orgulham-se de fazer da festa um teatro, para poucos assistirem pela televisão e onde quem menos conta é o povo. (A TARDE, Local. 3,14/1/2000)

Nas últimas edições da festa, a arregimentação das baianas que participam do cortejo tem sido feita pela Associação das Baianas de Acarajé (ABA) em parceria

---

<sup>114</sup> Para Goffman (1985, p.71) “a vida é uma encenação dramática. O mundo todo constitui evidentemente um palco, mas não é fácil especificar os aspectos essenciais em que não é”. Ele parte do pressuposto que o comportamento em situação social implica na idéia de representação, significando “toda atividade de um indivíduo que se passa num período caracterizado por sua presença contínua diante de um grupo particular de observadores e que tem sobre estes alguma influência” (p.29).

com a Emtursa. As baianas e as mulheres dispostas a desempenhar esse papel recebem uma diária de R\$ 25,00. Segundo a ABA, esse dinheiro é repassado com objetivo de ajudar nos gastos relativos à lavagem, engomação das roupas e na preparação da água de cheiro. Apesar de todo glamour que as cercam, as baianas, em sua grande maioria, são mulheres simples pertencentes aos segmentos de baixa renda. Porém muitas delas participam do cortejo voluntariamente, como ato de devoção a Oxalá ou a Senhor do Bonfim, sem receber qualquer tipo de subsídio econômico.

A condição da baiana de ícone da cultura local é explorada pelos políticos que participam da festa. O marketing político visa estabelecer uma relação virtual entre os políticos e os segmentos mais populares. A edição de 17 de janeiro de 2003, do Jornal “Correio da Bahia” abre a matéria sobre a Lavagem do Bonfim com a fotografia do senador Antônio Carlos Magalhães, do prefeito Antônio Imbassahy e do governador Paulo Souto rodeados de baianas com a seguinte Legenda: “Na escadaria da Conceição da Praia ACM é rodeado pelas filhas-de-santo, abrindo o cortejo da Lavagem do Bonfim”. O teatro é a marca por excelência da festa, nesse caso a dramatização que a política desencadeia através de estratégias particulares de comunicação configura-se como espetáculo. Nas festas que tem a rua como palco, todos querem ao mesmo tempo ver e serem vistos. Os candidatos sabem beneficiar-se da visibilidade que é dada pela mídia a esta festa; sabem fazer-se notícia ao associar-se estrategicamente aos eventos populares, misturando-se à linguagem da festa de maneira oportunista<sup>115</sup>.

### O Espetáculo do Branco

O branco tornou-se a cor emblemática do candomblé, participando da construção da identidade religiosa dos seus adeptos no espaço público. No imaginário popular, o branco simboliza paz, espiritualidade<sup>116</sup>, beleza, pureza, valores que se contrapõem aos estereótipos atribuídos aos negros. Em termos de

<sup>115</sup> A análise do espetáculo político oferecido pelas festas de largo enseja a realização de um trabalho específico.

<sup>116</sup> A cor branca é a soma das três cores primárias, simboliza a síntese do diferente. O branco é a sétima cor do arco íris situando-se no centro, em analogia com o centro do espaço. Tradicionalmente o branco é assimilado ao andrógino, ao ouro, à divindade. No livro do Apocalipse, o branco é a cor da vestimenta dos que saíram da

visibilidade pública, o branco é associado aos aspectos religiosos do candomblé enquanto o vermelho é associado aos aspectos mágicos. Nesse caso a estética do branco contrapõe-se, em muitos casos, à estética dos despachos e dos ebós, principalmente quando esses exibem o vermelho do sangue dos animais sacrificados.

Os filhos de Oxalá costumam vestir-se de branco, em obediência ao preceito que manda guardar o dia da semana consagrado ao seu orixá. A força desse simbolismo é tão grande que as pessoas que se vestem de branco nas sextas-feiras são identificadas como adeptos do candomblé ou de qualquer outro culto afro-brasileiro, mesmo que o uso do branco não seja justificado por essa razão por aqueles que o usam.

O sincretismo entre Oxalá e Nosso Senhor do Bonfim reflete-se entre outros aspectos na escolha da cor branca como cor-símbolo da festa. A ala das baianas e o afoxé dos Filhos de Gandhy aparecem como os dois maiores representantes do branco, em termos de simbolismo religioso e em termos de estética respectivamente. Ambos possuem ligações com o universo das religiões afro-brasileiras, no caso específico dos Filhos de Gandhy, grande parte do reconhecimento público decorre da apropriação que o grupo faz dos símbolos e das práticas do candomblé, sem esquecer que muitos dos seus integrantes estão vinculados a esta religião. Este vínculo é afirmado, sobretudo, através dos rituais propiciatórios que se dão no momento da saída do Afoxé, a exemplo das oferendas direcionadas a Exu e a Oxalá no dia da Lavagem, que se tornou uma das imagens mais espetaculares da Festa.

O branco toma conta da Colina Sagrada. Hoje é dia de louvar Nosso Senhor do Bonfim, o pai Oxalá para os devotos do candomblé. Da roupa à oração, tudo clama pela paz. Do ato ecumênico às 9 horas, no adro da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Praia, ao culto afro dos Filhos de Gandhy. Antes de deixar sua sede, **os afoxés fazem oferenda pedindo a Exu que abra os caminhos e os levem com paz ao pai.** A mais importante das manifestações culturais da Bahia e uma das mais famosa do Brasil, a Lavagem do Bonfim leva hoje milhares de devotos e turistas à Colina Sagrada". (*Tribuna da Bahia*. 16.01.2003, p.6)

Um tapete branco formado pelas baianas, as “donas da festa” já descia pela avenida Miguel Calmon rumo à colina sagrada do Bonfim. Mais de um milhão de pessoas participaram da festa. (Tribuna da Bahia, 14.01.2000)

Depois da ala das baianas, o Afoxé dos Filhos de Gandhi é o cortejo de maior impacto visual e estético da festa, devido ao simbolismo da cor branca e a expressiva representação numérica de seus integrantes. Durante a sua passagem,



Ilustração 30. Tapete branco formado pelos Filhos de Gandhi. Salvador. 2002.

uma imensa mancha branca parece invadir as principais avenidas do percurso. Nesta edição da festa, duas crianças caracterizadas com a roupa dos filhos de Gandhi desfilaram em cima dos principais emblemas da Associação, o elefante e o camelo, o primeiro representando Oxalá e o segundo Mahatma Gandhi. É um dos mais tradicionais cortejos da Bahia em termos de popularidade e prestígio. Durante a sua passagem, crianças, jovens e adultos procuram o melhor ângulo, lutam por um espaço em meio à multidão para ver os Filhos de Gandhi. O Branco é também a cor-símbolo dos filhos de Gandhi cujo patrono é Oxalá.

### Performances Culturais

Ao longo dos oito quilômetros do percurso que conduz às escadarias da Igreja do Bonfim, foi possível identificar diferentes *performances* ligadas ao núcleo mais profano da festa. Com a saída dos trios elétricos da lavagem em 1998, os grupos de percussão ganharam mais espaço e visibilidade. O som das guitarras elétricas foi substituído pelo som dos tambores e dos instrumentos de percussão e bandas de sopro. Os grupos de samba, de pagodes e os blocos afros abrem espaço para as tradições de performances afro-brasileiras. As danças e as músicas dos terreiros junto ao samba de roda e ao pagode vão para rua e reafirmam a estética afro-brasileira.

Em 2002, acompanhei a performance do grupo Zárabe, formado pelos integrantes da Timbalada, que participam do cortejo travestidos de árabes. Sob a liderança do músico e compositor Carlinhos Brown, cada componente realiza individualmente ou em grupo coreografias com o timbal e com os instrumentos de sopro ao longo do percurso. A saída do grupo é um espetáculo à parte e segue um modelo muito próximo dos rituais realizados pelos participantes dos blocos afros Ilê Aiyê e Filhos de Gandhi. A saída do grupo envolve queima de pólvora e de incenso.

Ainda no mesmo ano, o Show Folclórico do SESC/BA apresentou uma ala com dançarinas caracterizadas de baianas exibindo coreografias durante o percurso com o auxílio dos vasos enfeitados com flores que conduziam nas mãos. A tradução da lavagem em forma de dança conferiu ao cortejo um dos mais belos visuais nesta edição da festa.

Os vendedores de cafezinho do centro de Salvador, organizam-se em forma de bloco e exibem seus carrinhos de café totalmente adornados e aparelhados com



**Ilustração 31. Show Folclórico do SESC. Lavagem do Bonfim. 2002.**

som. Flores, fitas, fotografias de familiares, brinquedos, espelhos, vários elementos e materiais são combinados na construção do visual que os distanciam do mundo do trabalho e converte-os em expressões vivas de criatividade.

Existem espaços para performances individuais, a exemplo da

performance de Samuel Souza, mais conhecido como Pelé de Túnel que se tornou um dos personagens mais conhecidos da Lavagem do Bonfim. Samuel participa do cortejo efetuando performances malabarísticas com um tonel de lixo ao longo do percurso.

Há 18 anos, Turuca, mecânico, tratou de inventar um carro. Todo diferente, quer dizer armengado, mas bem arrumadinho, com madeira cortada, pintura e motor legal. A idéia era usá-lo para o cortejo da Lavagem do Bonfim. Turuca, apelido de Luis Carlos Bastos, 50 anos, saiu com seu carro de fabricação própria todo “empalhado”, como disse. ‘É para preservar a tradição da festa’. Fé no Senhor do Bonfim? ‘Claro! Eu disse que iria chegar e cheguei para ver meu pai veio e agradecer. (A Tarde, local, p.3 16/01/2004).



**Ilustração 32. Grupo de Percussão Mutuê na Lavagem do Bonfim. 2003**



**Ilustração 33 .Grupo Zárabe na Lavagem do Bonfim. 2002**



Merecem ser aqui mencionados também os diferentes personagens criados por indivíduos anônimos que se destacavam da multidão através de pinturas no corpo, máscaras, vestuários ou aparatos exóticos. Entre os mais conhecidos, encontra-se Severiano José Vicente Neto, morador de Mussurunga que se fantasia de Papai Noel para acompanhar o cortejo, pratica que realiza como pagamento de uma promessa feita a Senhor do Bonfim em



1997. A roupa de Papai Noel é uma lembrança do período que trabalhou no comércio durante o natal representando esse personagem. Os principais jornais da cidade registram outras participações:

Totalmente pintado de preto, com peruca, minivestido preto e meia calça, o pedreiro Luiz Carlos Sacramento incorporou ontem na Lavagem do Bonfim a exótica negra maluca. O personagem chamou a atenção de jovens, adultos e crianças, que não hesitavam fazer brincadeiras. (Correio da Bahia, 17.01.2003)

Rosa Maria Dias, 51 anos, exibiu uma exuberante fantasia de Carmem Miranda, com direito a saia rodada e frutas plásticas penduradas na cabeça. No corpo, uma faixa com a mensagem Recife saúda a Bahia. ( Correio da Bahia, 17.01.2003)

O travestimento, o uso de fantasias e máscaras é uma das características elementares das festas populares. O deslocamento do cortejo evoca uma dramaturgia que põe em cena diversos personagens. O travestimento e o mascaramento têm como função a intercomunicação. Os personagens criados ou representados – Papai Noel, Nega Maluca, Carmem Miranda – dão visibilidade a pessoas, que no cotidiano, são socialmente invisíveis. “Os personagens, disfarçados das cerimônias ou das festas, representam uma oportunidade, uma eventualidade de mudança da ordem das coisas ou do mundo, recordam a realidade do virtual ou

do possível em uma ordem estabelecida que parece ignorá-los” (Duvignaud, 1983, p.90).



### 3.3. FESTA DE IEMANJÁ

A Secretaria de Cultura e Turismo da Bahia considera a Festa de Iemanjá como a maior manifestação religiosa pública do candomblé, cuja visibilidade social e importância extrapola as fronteiras do Estado. É considerada a 3ª maior festa popular de Salvador. A década de 60 é apontada como a década em que a festa desponta com mais força no cenário cultural e religioso da cidade, no entanto, é na década de 70, com a implementação da atividade turística no governo de Antônio Carlos Magalhães, que se dá o reconhecimento do seu potencial turístico, conferindo-lhe novas dimensões. Sua transformação em evento de massa ocorre com a participação direta de órgãos e instituições públicas em sua organização.

O evento integra o calendário de Festas Populares da cidade, porém, diferentemente de outras festas religiosas que se voltam para celebrar algum santo católico, ela celebra uma divindade africana, aspecto esse destacado pelo jornal “Correio da Bahia” durante a edição da festa em 2002:

É interessante notar que a festa do Rio vermelho é a única das grandes celebrações do calendário baiano que não tem relação com o sincretismo. No caramanchão montado ao lado da colônia de Pesca, onde fica o presente principal, os rituais seguem a tradição do candomblé. ( 3/2/2002,p.9)

Esse modo de ver a festa é compartilhado pelo antropólogo Ordep Serra (00, p.86). Para ele, a festa de lemanjá destaca-se entre as congêneres por encontrar-se centrada de forma expressa e exclusiva em atos do culto afro-brasileiro. Durante o trabalho de campo, a ausência total de aspectos sincréticos foi de imediato afastada por mim diante de algumas evidências. Não podemos esquecer que a festa é realizada nas imediações da Igreja de Santana, santa sincretizada com o Orixá Nanã que é uma divindade das águas (iabá), assim como lemanjá. Se por um lado o tema da festa remete ao universo das religiões afro-brasileiras, de outro lado, sua forma é também tributária do modelo das celebrações católicas populares.

lemanjá é uma das divindades nagô integrantes do panteão cultuado nos terreiros de candomblé no Brasil. Na África, lemanjá é a divindade das águas doces e salgadas, em terras brasileiras, os negros redefiniram seu domínio natural, reconhecendo-a apenas como a divindade das águas salgadas, daí o seu epíteto de Rainha do mar, figurando como a grande protetora dos marinheiros, pescadores e estivadores. lemanjá é apenas um entre outros nomes usados para se referir a esse orixá sendo também conhecida como Mãe d'água, Princesa do Aiocá, Janaína, Dandaluna, Inaê etc., (Carneiro, 1964, p.1991). Na mitologia do candomblé lemanjá participa do grupo de orixás associados à criação, representando a figura da grande mãe, o princípio da fertilidade por excelência. As iconografias religiosas a representam como uma bela mulher, de cabelos longos (símbolo de feminilidade), seios fartos e quadris largos (símbolo de fertilidade). Outras representações de influência européia a retratam como sereia. Carneiro identifica, nessa festa, uma intersecção de vários cultos das divindades das águas, como o da lara dos índios e da sereia européia. Nos santuários (peji) e nos assentamentos de vários terreiros, prevalece as suas representações com a efígie de sereia.

Na Bahia, lemanjá é cultuada no interior dos terreiros e em determinados espaços públicos em datas diferentes, no dia 08 de dezembro devido ao sincretismo com Nossa Senhora da Conceição da Praia e no dia 02 de fevereiro devido ao sincretismo com Nossa Senhora das Candeias.

Para o povo-de-santo, a festa de lemanjá integra o ciclo de festividades dedicado as iabás – divindades femininas cujo domínio natural são as águas. São elas: lemanjá, Oxum, Nanã e Iansã. lemanjá é a divindade das águas salgadas e Oxum das águas doces. Nanã é a dona do pântano e Iansã é a divindade dos ventos e das tempestades. O princípio religioso que estrutura a festa de lemanjá é

dados pelo sistema de crenças e práticas do candomblé, o qual estabelece uma relação de troca entre os fiéis e a divindade por meio de oferendas lançadas ao mar.

Segundo o histórico organizado pela unidade de documentação e estudos culturais da Bahiatursa, as primeiras referências à prática de lançar presentes ao mar em oferenda à Mãe d'água, remonta à metade do século XVII<sup>117</sup>. A longevidade da prática pode ser também atestada na obra “Costumes Africanos no Brasil”, de autoria de Manoel Querino (1988), quando o autor faz referência ao presente de lemanjá por iniciativa dos negros no final do século XIX, apresentando aquela que no dizer de Edison Carneiro constitui a notícia mais antiga sobre essa prática: “Um pequeno saveiro de papelão, armado de velas e outros utensílios de náutica, era lançado ao mar, conduzindo como dádiva à mãe-d'água figuras ou bonecos de pano, milho cozido, inhamé com azeite-de-dendê, uma caneta e pena, e pequenos frascos de perfumaria”.(Querino, 1988, p.42-43).

Segundo Carneiro (s/d, p.292) diferentes *loci* de celebração foram constituindo-se: na Ilha de Itaparica, no Rio Vermelho, em Amaralina, no Dique do Tororó, em Itapoã, nas cabeceiras das pontes, em São Bartolomeu e no Monte Serrat. No entanto, a praia do Rio Vermelho tornou-se o mais conhecido entre todos os locais de oferenda a esse orixá – nacionalmente e internacionalmente – com a realização da grande festa pública no dia 02 de fevereiro, promovida pela Colônia de Pescadores Z-1. De acordo com a tradição oral, o embrião daquela que viria a se tornar a Festa de lemanjá, remonta a década de vinte, quando um grupo de pescadores do bairro, insatisfeitos e preocupados com o fraco rendimento da pesca, decidem pedir a intercessão de lemanjá com o auxílio de uma mãe-de-santo, que sugere naquele contexto a entrega da oferenda à divindade. O que de início representou uma iniciativa de um grupo de pescadores e dos seus familiares, foi atraindo a participação dos moradores do bairro e posteriormente da população da cidade de Salvador. Hoje o evento integra milhares de pessoas provenientes de outros estados brasileiros e turistas estrangeiros.

### Descrição Etnográfica da Festa

---

<sup>117</sup> Documento de autoria desconhecida ou não citada.

Em 2002, a festa de Iemanjá teve início às cinco horas, com a chegada do presente principal à colônia de pescadores Z-1 do Rio Vermelho, entidade promotora do evento desde o início da década de 20<sup>118</sup>. Neste ano, o presente assumiu a forma de uma baleia de madeira, nas cores cinza e branco, medindo cerca de um metro e meio, de autoria do artista plástico André Alves dos Santos. O momento de sua chegada foi anunciado por uma alvorada de fogos e pelo som de uma charanga que executou a música “Oração à Mãe Menininha”, de autoria de Dorival Caymmi. De acordo com os jornais que noticiaram o evento, a realização dessa atividade musical nesta edição da festa, teria partido de um grupo de intelectuais, artistas e moradores do bairro Rio Vermelho, testemunhando ao lado de tantas outras iniciativas que não foram divulgadas, o processo de reinvenção da festa que a mantém viva como tradição.

O presente principal, antes oculto e envolto em mistérios, foi exposto para visita pública no barracão de madeira coberto e ornamentado com palhas de coqueiro, construído entre a Igreja de Santana<sup>119</sup> e a Casa de Iemanjá para recebimento das oferendas. O barracão armado todos os anos por ocasião da festa é composto por três compartimentos. O primeiro, destinado à exposição pública do presente; o segundo, à organização das oferendas nos balaios; o terceiro, aos componentes dos terreiros de candomblé que se revezam durante todo o dia na apresentação de danças e cantos rituais ao som da percussão dos atabaques.

Ao longo do ano, a Casa do Peso ou Casa de Iemanjá funciona como a sede da Colônia de Pescadores do Rio Vermelho, no dia 02 de fevereiro ela se transforma no principal cenário da Festa de Iemanjá juntamente à Praia da Paciência e ao Largo de Santana, atraindo cerca de 250 mil pessoas, incluindo turistas nacionais e internacionais. A Casa do Peso ou Casa de Iemanjá é uma pequena casa pintada de branco com janelas e portas azuis construída inicialmente para pesar, armazenar o pescado e abrigar os instrumentos de pesca. Com o passar dos anos, suas funções foram redefinidas pela dinâmica da festa. No primeiro compartimento da casa encontra-se um oratório sob a forma de gruta, distingue-se no seu interior uma representação de Iemanjá sob a forma de sereia e uma pequena fonte luminosa. Em

---

<sup>118</sup> A colônia conta com o apoio da prefeitura e dos órgãos de turismo que garantem a infra-estrutura do evento. Em 2002, a Emtursa divulgou nos jornais da cidade a liberação de R\$ 25.000,00 destinados a subsidiar a compra dos balaios usados para depositar as oferendas do público da festa, ao pagamento do presente principal, orçado em R\$ 3.500,00 e a compra de fogos e camisetas usadas na divulgação.

<sup>119</sup> A Igreja de Santana permanece fechada por todo dia, a exemplo do que acontece na Lavagem do Bonfim.

frente à Casa do Peso, avista-se um monolito por sobre o qual encontra-se uma escultura de Iemanjá, representada em sua forma latinizada de sereia – metade peixe, metade mulher – com seios fartos e uma longa cabeleira preta, segurando em uma das mãos um abebê – emblema de Iemanjá (leque de forma arredondada que possui um espelho em seu centro)<sup>120</sup>. A imagem recebe com frequência flores e velas que são depositadas em sua base por anônimos como forma de devoção ou por agradecimento.

No dia da festa, duas grandes filas são formadas para receber as oferendas levadas pelo público da festa, uma em frente ao barracão e a outra, em frente à Casa de Iemanjá sob a proteção de um forte esquema de segurança montado pela Polícia Militar. São ofertadas bonecas, sabonetes, perfumes, flores, jóias, bijuterias, pentes, espelhos, desodorantes, cremes hidratante etc. Junto aos presentes são encaminhados, por escrito, pedidos, agradecimentos e súplicas. A natureza dos presentes oferecidos liga-se às representações de Iemanjá como Iabá, ou seja, orixá feminino. As representações mais divulgadas nos jornais por ocasião da festa retratam-na como uma mulher bonita, vaidosa e de encantos irresistíveis, que gosta de receber presentes e é voluntariosa quando contrariada em seus desejos e pedidos. No candomblé, Iemanjá também é associada à fertilidade, à maternidade, representando a figura da boa esposa e da grande mãe.

No barracão, os presentes são recebidos e organizados em grandes balaios – cestos de palha arredondados – por pescadores, filhas-de-santo e sacerdotisas do candomblé. Durante a entrega do presente, como parte do ritual, as pessoas são barrufadas com alfazema. Entre o público da festa, existem aqueles que preferem levar as suas oferendas à Casa de Iemanjá. O acesso a esse recinto é negado a pessoas que esteja fumando ou alcoolizadas. Em frente à gruta, os fiéis acendem velas, elevam orações, depositam pequenas oferendas e molham-se com a água da fonte. Diante do grande fluxo de pessoas, os organizadores controlam o tempo de permanência na casa.

Assim como acontece com todas as festas, o lado público da Festa de Iemanjá é precedido por práticas rituais que garantem sua organização e sucesso. Algumas delas possuem caráter religioso e são protagonizadas pelo povo de santo que dela participam. Na madrugada do dia 02 de fevereiro, realiza-se o ritual de

---

<sup>120</sup> Sobre as relações de Iemanjá com o mito europeu da sereia ver : Rodrigues(1988); Carneiro(1964)

entrega de presentes ao orixá Oxum, nas águas do Dique do Tororó. Nos últimos dez anos, essa atividade vem sendo liderada, pela ialorixá Valdelice Maria dos Santos, mais conhecida como Mãe Aice, responsável também pelo jogo de búzios que define o presente a ser ofertado a Iemanjá e pelo jogo que se realiza depois da festa para confirmar se o mesmo foi aceito ou não pela divindade. O ritual tem chamado atenção da mídia, ganhando mais visibilidade nas últimas edições da festa. O presente principal, antes de ser levado ao barracão, é consagrado ao orixá, por meio de práticas rituais que têm como objetivo “plantar as coisas de axé”. Esse procedimento, oculto aos olhares da festa e de conhecimento restrito às sacerdotisas responsáveis por essa atividade, é realizado no Terreiro Odé Mirim.

No início da manhã, já era grande a movimentação dos vendedores de flores no Largo de Santana e nas imediações da casa de Iemanjá. O comércio informal que se organiza por ocasião da festa é expressivo nesse setor, tendo em vista que as flores é um dos principais itens ofertados à Rainha do Mar. Como todas as festas populares, a festa de Iemanjá atrai um grande número de vendedores ambulantes que põem em circulação uma variedade de produtos: fitas de Nosso Senhor do Bonfim, crucifixos, os tradicionais colares de contas azuis e brancas dos filhos de Gandhi, chapéu de palha, óculos escuros, balas, berimbaus, refrigerantes e bebidas alcoólicas, imagens de Iemanjá em gesso, protetores solares etc.

Na Praia da paciência, alguns pescadores da colônia disponibilizam os seus barcos para fazer o transporte de pessoas ou grupos que preferem depositar suas oferendas em alto mar, cobrando R\$ 5,00 por esse serviço. Os barcos dos pescadores possuem nomes sugestivos e engraçados: “Pitu I”, “Miraguaia”, “Quem tem fé em Deus não cai”, “Bico doce”. “Coqueiro” etc. Resolvi então contratar uma dessas embarcações, objetivando acompanhar a entrega das oferendas em alto-mar, no entanto, a iniciativa foi abortada no meio do caminho. O barco balançava demais, o mar estava agitado e não havia nenhum tipo de equipamento de segurança, apesar de os jornais e de os próprios pescadores afirmarem que o serviço é fiscalizado pela Marinha.



Durante todo o dia, pessoas, solitariamente ou em grupo, dirigem-se aos fundos da casa de Iemanjá onde existe uma rampa que dá acesso ao mar. Com

dificuldade, movidas pelo sentimento de fé e esperança, as pessoas locomovem-se entre as pedras que compõem a paisagem natural do local até chegar ao mar. Nas mãos, alguns trazem uma rosa, um pequeno balaios, um vaso de perfume ou qualquer outro presente para ofertar à Rainha do Mar, mas antes de lançá-los, fazem seus pedidos em forma de oração, agradecem a graça alcançada ou rogam por sua proteção. No ato de lançar as oferendas, muitos “caem no santo”, ou seja, são incorporados pelo orixá, comportamento que se verifica também durante as visitas à casa de Iemanjá, além dos já costumeiros transe à beira da praia.

Em meio à multidão que ali se aglomerava, distingui um grupo de adeptos da umbanda carregando um barco de madeira ricamente ornamentado com flores e presentes. Todos os membros estavam trajando roupas brancas, portando suas guias coloridas no pescoço e com os pés descalços. Antes da entrega da oferenda, foram entoados alguns cantos marcados ritmicamente com palmas. Passado alguns minutos, a mãe de santo entra em transe, causando uma certa euforia no grupo. De longe, as pessoas, ao perceberem o ocorrido, aproximaram-se rapidamente para acompanhar a cena espetacular. O grupo continuou a louvar o orixá com cantos e danças ritmadas por palmas. Ruas que integram o circuito da festa funcionam como palco para as inúmeras performances das rodas de capoeira que atraem, em especial, a atenção dos turistas estrangeiros. Palanques improvisados nas fachadas dos prédios e das casas promovem apresentação de grupos de pagode e de axé,



para a multidão, que participa cantando, dançando e consumindo bebidas alcoólicas. Às dezesseis horas, os pescadores dão início ao deslocamento dos balaios concentrados no fundo da Casa de Iemanjá e na Praia da Paciência em direção às embarcações que participarão da procissão marítima, atracadas na praia. Segundo informação divulgada pela Colônia de Pescadores, em 2002 foram lançados ao mar 400

balaios repletos de presentes. O palanque anuncia a saída do Presente principal, o coral da cidade dá início

**Ilustração 35. Balaios com flores ofertados à Iemanjá.**

à execução do Hino de Iemanjá. Enquanto isso, o tumulto aumenta próximo ao barracão. O presente foi conduzido pelo cortejo formado pelos pescadores da colônia Z-1 ao barco Rio Vermelho (pintado com as cores da bandeira da Bahia) ao som do ritmo ijexá dos Filhos de Gandhi. De acordo com a tradição, não é permitida

a presença de mulheres neste barco. Junto ao presente principal, seguiram os representantes da colônia de pescadores e os tocadores de atabaques que vão saudando Iemanjá até o local onde é depositada a oferenda. Os jornais divulgam a participação de cerca de 300 a 4000 embarcações na procissão marítima, incluindo iates, escunas, saveiros e lanchas que percorrem uma distância de aproximadamente 12 km da costa para lançar os presentes em alto mar. O início da procissão foi saudada com um show pirotécnico seguido por uma chuva de papel picado, centenas de balões coloridos foram lançados ao céu da Praia da Paciência. De longe era possível ver o Barco Rio Vermelho liderando a procissão. A multidão bate palmas diante da beleza do espetáculo. Chegando no local determinado pelo orixá através do jogo de búzios, a oferenda é lançada ao mar. Segundo a tradição, depois de lançado ao mar, o presente deve submergir, se acaso flutuar, o fato é interpretado como sinal de recusa, Iemanjá não aceitou o presente. Em 2002, a festa de Iemanjá atraiu um público estimado pela polícia civil em torno de 180.000 mil pessoas.

#### A Espetacularização da Oferenda



No candomblé, a oferenda aos orixás é uma das obrigações de natureza religiosa que o filho-de-santo contrai com seu orixá depois de iniciado. Tal prática ritual consiste no oferecimento de materiais e substâncias que contêm axé. Sua realização

garante a manutenção do sistema religioso, já que através dela ocorre sua revitalização:

**Ilustração 36. Presente principal oferecido à Iemanjá em 2002**

“O ébó, no sentido amplo de oferecimento de animais ou outros objetos, é um dos principais e mais freqüentes meios de propiciar beneficentemente as divindades das religiões afro-brasileiras para realizarem os desejos humanos ou de agradecer dádivas recebidas, ou ainda simplesmente reafirmar os laços de união destas com seus filhos” (Silva, 1995, p.224). A prática de lançar presentes ao mar no dia 02 de

fevereiro, independente da filiação religiosa de quem a realiza, visa pedir ou agradecer algum tipo de benefício através da intervenção da Rainha do mar.

Assim como a festa da Lavagem do Bonfim, a magnitude da festa é também explorada pelos jornais locais através de números. Os jornalistas responsáveis pelas matérias alusivas à festa, a cada nova edição fazem questão de standardizar o crescimento do número das oferendas, dos números das embarcações que participam da procissão marítima, e do número de pessoas que comparecem ao evento. Essa estratégia de marketing é facilmente percebida nas informações veiculadas pelos jornais da cidade. Em 2001, divulgou-se o lançamento de duzentos e cinqüenta balaios ao mar; em 2002, trezentos; em 2003, trezentos e cinqüenta. A tendência é a divulgação de um número cada vez maior. Um dos apelos visuais da festa fica por conta do presente principal oferecido ao orixá pelos pescadores da Colônia Z-1 do Rio Vermelho. Segundo os organizadores da festa, o presente é indicado pelo jogo de búzios de Mãe Aíce, babalorixá do Terreiro Odé-Mirim, localizado no Bairro Engenho Velho da Federação.

Iemanjá está alegre e satisfeita este ano, garante Mãe Aíce, 67 anos, a ialorixá responsável, por quase uma década, a jogar os búzios para a Colônia de Pescadores Z-1 e perguntar à mãe das águas o que ela quer como presente anual – que este ano foi um farol, segundo ela para iluminar a cabeça dos humanos para paz. (A Tarde. Verão – 7. 3/2/2003).

Em 2001, o presente ofertado foi uma lagosta-caiçara esculpida em madeira; em 2003, um porta-jóia em forma de farol; em 2004, uma imagem de Iemanjá em fibra de vidro, medindo 1,60 de altura. A cada ano, é mantido o segredo em torno do presente, o mistério só é desvendado para o grande público na madrugada do dia 2 de fevereiro, quando uma alvorada de fogos e toques de clarins anunciam o início da festividade. Os jornais locais contribuem para gerar um clima de expectativa:

“Mistério envolve a oferenda à Iemanjá”. (Manchete do jornal A Tarde, 2/02/2002).

O presente dos pescadores vai ser mantido em segredo até a saída do Cortejo. (Correio da Bahia, 02/02/2001.)

As oferendas do candomblé exibidas em locais públicos como encruzilhadas, cemitérios, praias, praças públicas etc., sempre suscitaram curiosidade, admiração, repulsa, reprovação, medo, associados ao tipo e a combinação de materiais expostos. Configura-se uma estética pouco apreciada pelo observador leigo: velas, animais mortos (galinhas, pombos, bodes, etc.) inhamé, farinha, dendê e sangue. A apreciação estética das oferendas liga-se não só a qualidade, mas também a quantidade do material oferecido, dando origem às oferendas espetaculares, exploradas de maneira sensacionalista pelo foto-jornalismo brasileiro. O que assistimos no dia 02 de fevereiro é uma versão estilizada dessas oferendas. Nas cinco últimas edições da festa, a idealização e confecção do presente tem ficado a cargo de artistas plásticos ou artesãos. Trata-se de uma oferenda de ostentação cuja estética contrapõe-se à estética das oferendas exposta publicamente nas ruas. Destaco aqui a descrição do presente principal ofertado a Iemanjá em 2002:

O mistério acerca do presente à Rainha das Águas fora decifrado e exibido ao público logo cedo. Em cores cinza e branco, medindo cerca de um metro e meio, uma baleia de madeira estava em cima do carramanchão. Flores em pétalas o adornavam, enquanto integrantes do terreiro de Oxóssi, de mãe Aíce, no Engenho Velho da Federação, depositavam embaixo da escultura o ebó (comida do orixá) que alimentará a divindade nas profundezas do mar: comidas a base de milho branco, camarão, azeite de dendê, cebola, além de ovos cozidos. A baleia de madeira foi esculpida no município de Valença, pelo artista André Alves dos Santos. Uma pequena caixa forrada levava jóias. Além do presente principal, havia 300 balaios com ofertas menores. (A Tarde. 3/02/2002)

A publicização do culto, antes restrito às fronteiras dos terreiros, revela a presença deste último na cidade, através da apropriação e sacralização dos seus espaços naturais, fenômeno esse que não se restringe apenas à cidade de Salvador, verificando-se o mesmo em outras cidades brasileiras com semelhante grau de importância. Silva (1995, p.205) chama atenção para esse aspecto quando analisa a Festa de Iemanjá no município de Praia Grande em São Paulo (1995, p.205):

Os rituais públicos em louvor a Iemanjá nas praias das cidades brasileiras demonstram, assim, como a religião vai consagrando espaços naturais, “institucionalizando-os” conforme sua

visão sagrada e abrindo canais de diálogos com outras esferas da sociedade abrangente para tornar esta visão legítima e aceita como parte integrante do cotidiano da vida cultural e religiosa da cidade.

A imagem latinizada de Iemanjá, que a representa como sereia, tornou-se o ícone não só da celebração religiosa, mas do bairro Rio Vermelho como um todo. Sua imagem, seja sob a forma de pinturas ou esculturas, é encontrada em diferentes estabelecimentos comerciais, shoppings, farmácias, restaurantes etc. No Largo da Mariquita, área conhecida pela concentração de serviços e lazer que oferece ao bairro, é possível visualizar uma escultura de Iemanjá exposta em seu centro, como a sinalizar o poder simbólico da divindade no espaço que abriga a sua festa<sup>121</sup>.



**Ilustração 37. Praia da Paciência. Festa de Iemanjá.2002**

---

<sup>121</sup> No dia 02 de fevereiro, o Largo da Mariquita concentra a maior parte das atividades comerciais e profanas da festa, abrigando barracas de comidas, bebidas e postos de serviço ligados aos órgãos municipais e estaduais responsáveis pela infra-estrutura da festa.

## Carnavalização dos Cortejos

Religiosos, particulares, e a Secretaria de Cultura e Turismo organizam cortejos para levar as oferendas à Iemanjá motivados por razões diferenciadas. A ação dos religiosos dá-se em concordância com os fundamentos das religiões afro-brasileiras que estabelecem alianças com as divindades por intermédio das oferendas. Os particulares organizam os cortejos a fim de agradecer ou pedir algum benefício ou simplesmente pelo prazer de participar da festa; são em sua maioria grupos de amigos, de moradores de bairro, associações, e esses grupos juntam-se às já tradicionais figuras ou personagens que estão presentes em todas as festas de largo da Bahia. A prefeitura patrocina algumas dessas iniciativas em apoio às políticas públicas voltadas à implementação do turismo na cidade.

Grande parte dos cortejos assume a forma de blocos carnavalescos, acompanhados por pequenas bandas de sopro ou grupos de percussão. Os cortejos partem de diferentes pontos do circuito da festa. O repertório musical é variado, abrangendo os *Hit's* da moda executados nas rádios, marchinhas carnavalescas, músicas da MPB em ritmo de carnaval, sambas e pagodes.

A ornamentação dos blocos explora imagens, temas, formas, cores (o branco e o azul) e motivos decorativos relacionados ao domínio natural do orixá – cavalos-marinhos, golfinhos, peixes, estrelas do mar etc. No visual da festa, predomina as representações de Iemanjá como sereia, com seios fartos e longa cabeleira. O abebê, insígnia de Oxum e de Iemanjá, é freqüentemente associado a sua imagem. Esculturas em gesso, resina e isopor são exibidas nos cortejos em charretes e carros de pequeno porte, que se transformam no contexto da festa em verdadeiros carros alegóricos. Durante o percurso, populares e turistas somam-se aos integrantes do cortejo que dançam e cantam em direção à casa de Iemanjá, a fim de depositar as suas oferendas. A dança e a música são elementos dinamizadores da festa. Os integrantes exibem o nome do cortejo e os seus respectivos patrocinadores em camisetas, em faixas e em cartazes: “Cortejo do Altamir da Praia do Forte”, “Grupo Amigos do Rio Vermelho”, “Cortejo do Balaio Verde”, “Grupo de Folguedos populares 2 de fé”.

O deslocamento dos cortejos pelas ruas do bairro do Rio Vermelho transforma-se num grande espetáculo sob céu aberto. As festas de largo, assim

como todas as festas que se dão ao ar livre, são espetáculos de um tipo particular, no qual todos se mostram a todos.



**Ilustração 38. Cortejo do Altamir da Praia do Forte. Festa de Iemanjá -2001**



**Ilustração 39. Cortejo dos Filhos de Gandhi na festa de Iemanjá.2002**



Quando o Transe é o Espetáculo.

A festa constitui o momento de renovação das convicções religiosas, mas funciona como espaço de propaganda religiosa, através da exibição de suas práticas e dos seus símbolos religiosos, mais do que o adepto, busca-se, sobretudo, a figura do cliente. Durante todo dia até o final da tarde quando tem início a procissão marítima, pequenas rodas rituais são formadas na praia do Rio Vermelho por agentes religiosos do candomblé e da umbanda<sup>122</sup> - esse último segmento representado em maior número.



**Ilustração 41. Transe na beira da praia. Festa de Iemanjá. 2002**

Ao som dos atabaques, os filhos-de-santo cantam, dançam e viram no santo (entram em transe).

O público da festa, atraído pelo fenômeno mediúnico, forma pequenas aglomerações ao redor dos grupos para assistir ou participar da cena – dançando com os filhos-de-santo, batendo palmas, tirando fotos, dialogando, filmando. Há os que demonstram uma certa familiaridade com o culto, outros não, especialmente os turistas estrangeiros atraídos pela performance dos agentes religiosos.

Durante as festas de largo, a rua transforma-se no grande cenário para a exibição de performances rituais vinculadas às tradições afro-brasileiras. Para entendermos o processo de criação que envolve a realização desses eventos no espaço público, aplicarei a noção de fachada pessoal elaborada por Goffman. A fachada corresponde ao “equipamento expressivo de tipo padronizado intencional ou inconscientemente empregado pelo indivíduo durante sua performance” (1985, p.31). Existem os itens do equipamento expressivo que são fixos, como o cenário, e outros que acompanham o ator, como é caso da fachada pessoal. O terreiro, mais precisamente o barracão, corresponde ao cenário fixo das práticas ritualísticas do candomblé, no entanto por ocasião das festas de largo a praia torna-se por algumas horas o cenário dessas performances. Alguns itens desse cenário são transpostos, como os atabaques e o adjá – elementos fundamentais na invocação dos orixás. A

<sup>122</sup> Participam da festa representantes de terreiros de municípios baianos.

fachada pessoal diz respeito aos distintivos da função ou da categoria, vestuário, sexo, idade, altura, aparência, atitude, padrões de linguagem, gestos corporais, entre outros. Os filhos de santo são identificados em meio à multidão pelos seus trajes rituais, roupas brancas, fios de conta, torso, roupas de baiana. Em público, fazem uso de uma linguagem específica, cantos, músicas, gestos e saudações rituais. Essa fachada acaba sacralizando esses personagens, diferenciando-os dos demais participantes da festa.

A espetacularização do transe constitui também um dos focos de atração de outras festas de largo. Na festa de São Lázaro, celebrada no dia 30 de janeiro e de São Roque, no dia 16 de agosto, o cenário, as personagens, as imagens são outras, mais o caráter espetacular do transe é o mesmo. No candomblé, São Roque e São Lázaro são sincretizados com Omolu, divindade da varíola. No largo da Igreja de São Roque, vários filhos-de-santo, babalorixás e ialorixás – ou indivíduos que representam este papel visando vantagens econômicas no lucrativo comércio da fé – realizam o banho de pipoca nas pessoas que solicitam-nos por R\$1,00. Grande filas são formadas pelos participantes da festa desejosos de serem purificados com “as flores do velho” – referência às pipocas de Omolu. Durante todo o dia, em



escadarias da Igreja de São Lázaro, em frente às câmaras de televisão, dos pesquisadores e dos turistas, tal como acontece na festa do Bonfim ou na festa de Iemanjá.

O fenômeno repete-se no dia 04 de dezembro, durante a festa de Santa Bárbara, sincretizada com o orixá Iansã. Da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a imagem de Santa Bárbara segue em procissão pelas principais ruas do centro histórico e entra no Corpo de Bombeiros antes de retornar à igreja. Uma das cenas mais espetaculares relacionadas ao contexto da celebração ocorre no

diferentes horários, chegam os filhos-de-santo carregando sobre suas cabeças imensos tabuleiros ou cestos cheios de pipocas. Antes de começar o ritual da lavagem, as pipocas são levadas ao interior da igreja para serem abençoadas por São Roque. Não é difícil encontrar filhos-de-santo entrando em transe nas

**Ilustração 42. Transe na escadaria da Igreja de São Lázaro. Salvador. 2002**

momento sucedâneo em que a água da mangueira é abençoada pelo padre da corporação e, em seguida, espargida na multidão presente. Nesse momento, vários fiéis entram em transe e começam a gritar 'Eparrei! Eparrei lansã!', saudação característica desse Orixá. Depois de participar da cerimônia no corpo de bombeiros, muitos fiéis dirigem-se ao Mercado de Santa Bárbara, a fim de repetir um gesto que se conserva até os dias atuais, o de beber a água da velha fonte localizada em seu interior, por acreditar-se que se trata de uma água repleta de axé. Vê-se nesse ato um reflexo das relações que os fiéis estabelecem entre o elemento água e o orixá lansã, pelo fato desse orixá ser considerada na cosmologia do candomblé uma iabá, ou seja, uma divindade das águas.

O espetáculo do transe oferecido pelas festas de largo aponta para questões muito profundas se levarmos em consideração a homologia entre transe e festa proposta por Duvignaud (1983, p.222): "A festa, assim como o transe, permite às pessoas e às coletividades sobrepujarem a "normalidade" e chegarem ao estado onde tudo se torna possível porque o indivíduo, então, não se inscreve apenas em sua essência humana, porém em uma natureza, que ele completa pela sua experiência, formulada ou não". O transe, assim como a festa, favorece uma experiência transcultural, transubjetiva, e, nesse sentido, ambos correspondem a momentos de subversão e de ruptura; "o sistema da festa tem outro alcance porque implica, como o transe no qual ela tem expressão mais freqüente, a intensidade de uma natureza descoberta por intermédio das suas manifestações extremas" (idem). Para Duvignaud, o transe constitui o ponto nodal da estratégia de sobrevivência dos sistemas culturais de origem negra, a partir dele, os negros organizaram uma negativa às condições sociais que lhe foram impostas e que tinham como objetivo reificá-los.

A Lavagem do Bonfim e a festa de lemanjá são duas manifestações religiosas que no seu nascedouro eram vistas como atividades marginais que aconteciam paralelamente ao poder hegemônico da Igreja Católica. Eram igualmente figuras marginais que dela tomavam parte, no caso da Lavagem do Bonfim, os romeiros, os escravos e as mulheres; na Festa de lemanjá, os pescadores e seus familiares. Nesse contexto, a lavagem e a festa de lemanjá podem ser interpretadas como um fenômeno liminar que faz emergir momentos de *communitas*, nos quais a estrutura social é subvertida temporariamente. O anonimato e a invisibilidade social impostas a esses grupos em seu cotidiano fazem com que os mesmos conheçam e vivam, no

momento da festa, o seu contrário a super-exposição de seus corpos, dos seus símbolos e das suas práticas religiosas, uma superexposição real e virtual. Uma série de linguagens não-escritas é posta em cena, são dramatizadas; valores são reafirmados, papéis são invertidos; o corpo torna-se um dos principais canais de expressão.

### 3.3. CANDOMBLÉ E TURISMO

Uma das faces do turismo na cidade de Salvador, diz respeito à visitação de turistas brasileiros e estrangeiros a terreiros de candomblé, especialmente durante a realização das grandes festas públicas. Este tipo de prática só pode ser compreendido dentro de um quadro mais amplo, explicitado no início deste capítulo a respeito dos empreendimentos do Estado baiano neste setor da economia.

A apropriação do candomblé pelos principais órgãos de turismo do Estado – a Bahiaturisa e a Emtursa – é seletiva. As políticas públicas implementadas nestas últimas décadas reconhecem na beleza natural da cidade e na cultura baiana as duas principais vias para a Bahia angariar vantagens em relação aos demais estados brasileiros na disputa de novas demandas. Segundo o guia de turismo Paulo José, as medidas encabeçadas por esse órgão foram fundamentais no crescimento desse segmento turístico:

*A Emtursa quando ela foi criada, quis assim divulgar um pouco mais essa cultura do candomblé porque o turista antes não tinha nenhuma informação sobre isto, a não ser nos guias, nos livros, algum material literário que eles traziam e falavam alguma coisa. Com a criação da Emtursa, os terreiros passaram a ser incluídos nos guias turísticos da cidade, nos panfletos, passaram a aparecer a direção, o endereço e o telefone dos terreiros, foi criado o disque turismo. (Paulo José)*

No *site* oficial da Emtursa, o candomblé é apresentado na página que veicula informações sobre a cultura soteropolitana, mais precisamente no item referente às manifestações culturais e religiosas. Na Bahia, o candomblé é celebrado ao mesmo tempo como expressão da cultura local e nacional e o negro aparece como o grande

artífice de todas as suas expressões. De todas as Áfricas criadas simbolicamente no Brasil, a África baiana é a mais festiva de todas elas, uma representação em parte tributária da expressiva representatividade numérica da população negra nesta cidade. O candomblé é apresentado como “coisa da Bahia” e como todas as demais manifestações culturais, é marcado pela presença da música, da dança, da alegria e da boa comida. O discurso fundamentado na tríade Bahia-candomblé-cultura, divulgados nos *sites* dos órgãos, é reproduzido na fala dos guias de turismo e do baiano de uma forma geral:

Eu digo o seguinte: o governo tinha que vender algo da Bahia, eles têm que vender a Bahia lá fora, a intenção é chamar o turismo para o Estado. Então o que é que faz hoje a Bahia ser um dos estados do Brasil que recebe maior número de turistas do Brasil? Qual é o diferencial da Bahia? O diferencial é esse povo, a energia do povo, é o místico, é a parte religiosa, o sincretismo, então é tudo isso, é isso que faz a diferença, então você vende isso lá fora. Tem que saber que a Bahia é o Estado brasileiro que você encontra a maior população de negros, então se vende tudo isso. Então vindo para o Brasil você está vindo para África, então você vende tudo isso e o candomblé vai no meio por está inserido. (Josuel)

O candomblé é uma presença viva na cidade de Salvador. As imagens e símbolos dos orixás integram sua paisagem urbana. Caminhando pela cidade, encontraremos fachadas de prédios comerciais e residenciais, de restaurantes e hotéis, identificadas com nomes dos Orixás. Sua presença faz-se notar até mesmo em órgãos públicos, a exemplo da Central da Empresa de Correios e Telégrafos, localizado no bairro da Pituba, que exhibe na área externa do prédio quatro imagens moldadas em bronze, em tamanho natural dos orixás Exu, Oxalufã e Iemanjá. Outro exemplo significativo é o Dique do Tororó, localizado na Avenida Vasco da Gama, cujas águas são consideradas sagradas pelos adeptos do candomblé. Nele encontra-se a bacia de Oxum, de Iemanjá e de Nanã, convertido em local de recebimentos de oferendas e celebrações, a exemplo da festa de Oxum que acontece anualmente no dia primeiro de janeiro. Na última reforma do Dique, promovida pela prefeitura municipal em 1998, foi introduzida em sua paisagem natural esculturas dos orixás iorubanos, de autoria do artista plástico Tati Moreno, tornando-se um dos mais belos cartões postais da cidade. As esculturas de Ogum

(deus do ferro e da guerra), Oxóssi (deus das matas e das caças), Xangô (deus dos raios e dos trovões), Iansã (deusa das tempestades), Oxum (deusa dos rios, lagos e fontes) e Nanã (a mais velha dos orixás). Iemanjá (deusa do mar) e Oxalá (o pai de todos os orixás) foram colocadas nas águas do dique, dispostas em círculo, para representar o xirê. No centro da roda, foi instalada uma fonte cujo jato atinge 40 metros de altura.

Esses dois exemplos ilustram a familiaridade do povo baiano com os símbolos do candomblé. Logo, o que o turismo faz é estandardizar uma presença que já existia. A exposição e divulgação desses símbolos espalhados na cidade têm, entre outros objetivos, o fim de ratificar a presença da magia na cidade em consonância com as representações divulgadas em letras de música<sup>123</sup>, em romances, em revistas de turismo especializadas, em guias de turismo etc. Exemplar desta constante afirmação sobre o lado mágico da cidade é o texto elaborado a respeito da religiosidade baiana divulgado no *site* da Emtursa:

A cidade é embalada por uma mágica atmosfera, na qual circulam as forças (há quem diga até sobrenaturais) que regem o seu povo. Estando em Salvador é impossível acreditar que tantas dádivas sejam atribuídas ao acaso. Para conhecer Salvador em sua plenitude é preciso acreditar que existe algo muito além dos nossos olhos. Algo que, embora intangível, invisível e disforme, habita o coração de todo baiano e é um dos aspectos que fazem desta terra um canto sagrado: a fé. (<http://emtursa.salvador.ba.gov.br>). Capturado no dia 26/06/2005.

No mapa turístico de Salvador, distribuído nos postos de informação da Bahiatursa espalhados na cidade<sup>124</sup>, encontram-se assinalados oito terreiros dentre os mais antigos da cidade. Um pequeno oxé (machado duplo) de Xangô é utilizado como símbolo para identificar os terreiros na legenda. Dois dos terreiros assinalados são identificados com o nome das suas principais sacerdotisas, o Gantois, referido com o nome “Casa de Mãe Menininha”, o outro não chega a fazer qualquer referência escrita à denominação casa ou terreiro, como é comum na religião,

<sup>123</sup> A Música do compositor Gerônimo que diz : Nessa cidade todo mundo é de Oxum, tornou-se uma espécie de hino da cidade.

<sup>124</sup> A Bahiatursa possui oito postos de informação instalados na cidade: no Pelourinho (Posto Central), Forte São Diogo, Porto da Barra; Aeroporto Internacional Deputado Luis Eduardo Magalhães, Terminal Rodoviário, Mercado Modelo, Centro de Convenções, e nos Postos de Serviço de Atendimento ao Cidadão-SAC, na barra e no Shopping Center Iguatemi. Informações disponibilizadas no *site* da Bahiatursa.

aparece simplesmente o nome da ialorixá Olga de Alaketo. Aspecto que vem respaldar o que eu já havia afirmado no segundo capítulo, a importância incontestável das grandes sacerdotisas na inserção pública do candomblé. Nos dois casos, os nomes das sacerdotisas figuram como símbolos da religião e da cidade. Os demais terreiros assinalados são: O Oxumaré, o Ilê Axé Ibá Ogum, Zogodô bogum Malê Rudô, SDC. Bens São Jorge, o Terreiro da casa Branca e o Ilê Axé Opô Afonxá.

Dessa forma, a própria cidade encarrega-se de apresentar o candomblé ao turista por meio de apelos visuais e propagandas sob a forma de cartão postal, camisetas, esculturas, quadros, patuás, fios-de-conta etc. Segundo o guia de turismo, essa presença do candomblé na cidade transforma o que *a priori* deveria parecer exótico aos olhos do estrangeiro, em algo banal, um item cultural a ser consumido como tantos outros. Essa publicização do candomblé no espaço público para fins turísticos foi implementada pelos órgãos de turismo do Estado desde a década de setenta, ganhando um novo impulso nas décadas de oitenta e noventa do século XX.

À geografia religiosa se juntam as representações, leituras, impressões e notícias da cidade publicadas nos guias de turismo e livros de viagem. No Guia 4 Rodas, edição de 2004, nas páginas que apresentam a cidade de Salvador, o candomblé é assinalado no item eventos, juntamente às festas religiosas e ao carnaval. O pequeno texto apresentado estabelece uma sinonímia entre festa e candomblé:

A melhor ocasião para conhecer os terreiros são as festas dedicadas aos santos africanos, que têm datas fixas. Os cultos também podem ser acompanhados pelos turistas, com restrições: bermudas, máquinas fotográficas e filmadoras estão proibidas. (2004, p.661).

Na seqüência, o texto informa que o “Solar do Unhão” e o “Balé Folclórico da Bahia” oferecem apresentações de dança que incluem alguns aspectos do candomblé. Fica implícita no texto uma diferenciação sutil, portanto, nem sempre compreendida por todos que o lêem, entre candomblé autêntico e não-autêntico. O acesso ao primeiro ocorre através da visita ao terreiro, a festa é sugerida como sua síntese; o segundo, através da teatralização das danças rituais e da possessão pelo Balé Folclórico da Bahia. Segundo os guia de turismo, depois de terem assistido a

performance dos bailarinos, muitos turista manifestam interesse em conhecer o candomblé verdadeiro:

*Quando comecei a ter contato com turistas estrangeiros eu sentia que muitos tinham interesse em conhecer a verdadeira raiz do candomblé, desde quando a gente levava esses visitantes a um “Bahia Noite”, a um show folclórico, eles se interessavam em ver “o autêntico” daquele folclore, daquela demonstração folclórica que era mostrado no palco. Eles queriam ver realmente como era que acontecia aquilo de uma forma verdadeira. (Paulo José)*

O desejo de conhecer a religião, despertado pela beleza plástica da apresentação artística, esbarra em um problema de natureza religiosa, as festas seguem um calendário litúrgico, portanto, o período em que o turista encontra-se na cidade nem sempre coincide com as datas das festas públicas do terreiro. É esse ponto específico que dá margem à simulação da festa, o chamado “candomblé para turista ver”. A configuração de uma demanda em torno da visita de turistas em dia de festa, tem levado alguns guias de turismo a estabelecer acordos com determinados terreiros, objetivando a organização de toques fora do calendário litúrgico da casa.

As visitas dos turistas aos terreiros em grande parte são monitoradas por guias de turismo, que oferecem a festa de candomblé como qualquer outra programação turística. Segundo os guias entrevistados, até o final da década de oitenta, os turistas demonstravam pouco interesse nesse tipo de programação, a formação e o crescimento de uma demanda específica teve início na década de noventa.

*Eu sou guia a mais de vinte anos, eu sou de uma época que era muito difícil você ver um turista no candomblé, quando se via era mais brasileiro, mas era muito difícil mesmo, só quando era uma festa assim num terreiro muito tradicional é que se via alguns brasileiros principalmente carioca, paulista. Da década de noventa pra cá ficou uma coisa assim muito grande, muita propaganda muita publicidade com relação ao candomblé. Hoje qualquer recepção de hotel, qualquer agência de turismo até os cafés-internet, a gente passa e ver as placas: candomblé, candomblé. Então hoje não é mais o turista que me pede pra **ver um candomblé**, geralmente eu tenho que oferecer, porque é tanta publicidade que termina o visitante achando que aquilo é uma coisa comum que não é verdadeiro, que é folclore. Então já não tem mais aquele interesse que ele tinha antigamente. (Paulo José)*

O turista independente de ter ou não interesse em conhecer o candomblé, antes de chegar a Salvador, tem acesso às imagens do candomblé divulgadas pela *internet*, veiculadas em documentários e em livros de viagem sobre o Brasil. A imagem da baiana, dos orixás, integra o conjunto das representações folclorizadas da cultura negra.

Os estrangeiros que visitam os terreiros de candomblé podem ser agrupados em duas categorias: a primeira representada por aqueles que possuem um conhecimento prévio da religião obtido através da literatura<sup>125</sup>, da *internet* ou documentários; a segunda categoria formada pelos turistas que têm a sua curiosidade aguçada em meio ao apelo de signos espalhados por toda cidade ou são seduzidos pelos guias de turismo a conhecê-lo. A visita do turista aos terreiros de candomblé é constante ao longo do ano, observando-se período de maior ou menor fluxo de brasileiros e estrangeiros de acordo com as estações climáticas. Sobre esse aspecto o guia de turismo Paulo José esclarece:

*O maior interesse de turista estrangeiro pelo candomblé sempre veio da Argentina e do Uruguai. Da Argentina porque é um povo que conhece muito a nossa cultura. O argentino é um povo que lê muito, conhece muito a literatura baiana por causa de Jorge Amado, por causa das telenovelas, do filme e tudo que é argentino conhece demais a cultura afro. Do Uruguai por ser vizinho ao nosso país, por ter tido Jorge Amado exilado lá e todos eles conhecem demais toda a nossa cultura. Quando a Argentina não estava em crise, durante a época do verão, janeiro, fevereiro e março, os terreiros eram abarrotados de argentinos. Eu mesmo já levei 40 argentinos à Casa Branca. Depois da crise, o turista argentino sumiu do Brasil. Hoje na alta temporada, no verão o turismo estrangeiro aqui é muito pouco. O maior fluxo é o turismo interno, então os turistas que vão ao candomblé a maioria são paulistas e cariocas (...) O maior fluxo de turista estrangeiro no candomblé é durante o inverno, porque são as férias na Europa, que é o mês de julho e de agosto. A demanda é muito grande de espanhol, muitos franceses e muitos italianos, mas entre esses estrangeiros europeus os países que possuem maior interesse é a Alemanha e a França, italiano é*

---

<sup>125</sup> Segundo Rabassa, os turistas referem-se com mais freqüência às obras de Jorge Amado. Para Rabassa (1965, p.321), os romances de Jorge Amado estão repletos de informações, referências e descrições dos rituais do candomblé tendo como cenário o Estado da Bahia. Sua descrição não tem como objetivo banalizar ou folclorizar essas práticas, ao contrário, sua preocupação maior é destacar a importância da religião na vida do negro brasileiro. Com esse objetivo os quadros da religião africana são descritos em detalhes. Seus romances atravessaram fronteiras e com eles a certeza de que os ritos religiosos de origem africana são praticados no Novo Mundo. Amado, a sua maneira, afirmou a idéia de um Brasil mestiço, tal como o personagem João Archanjo, do romance Jubiabá, ele acreditava que a cultura afro-brasileira forma a base não apenas da alma popular, mas também da alma nacional. A respeito do mesmo tema ver: Brookshaw, 1983.

*pouco porque é um povo difícil, espanhol e português muito pouco (Paulo José).*

A mediação entre os guias e o turista é estabelecida pelas pousadas, agências de turismo, gerentes e recepcionistas de pousadas e hotéis. De todos os segmentos envolvidos no esquema de venda da programação de festas de candomblé, os guias sublinham, sobretudo, a atuação dos recepcionistas de hotéis. Destaco trechos de duas entrevistas que nos dá uma idéia de como funciona essa rede:

*Se eu conheço o recepcionista de algum hotel e ele sabe que eu levo turistas as candomblé ele indica meu trabalho. O turista diz: olha seu fulano, **eu queria ver um candomblé** você sabe como é que eu faço para eu ver um candomblé? Então o recepcionista diz : “ah! tá, eu tenho um amigo que faz, eu vou ligar pra ele” ou então “tome aqui o telefone dele e o senhor liga”, quando ele liga eu digo Ok!, eu vou ter candomblé tal dia, o senhor está na cidade? “está” ou “não está”. É assim que funciona, isso é normal você vai, o recepcionista lhe indica, você vai lá e dá uma gorjeta. (Moisés)*

*Eu tenho uma programação, tenho as datas das festas, se não tenho corro atrás de uma programação, tenho as datas das festas. Às vezes ligo para meus contatos e digo que tenho festa tal dia, tenho uma cerimônia tal dia e qualquer coisa pode marcar a hora, então as pessoas marcam, me passam o nome do turista, então eu passo para pegá-los.*

*- Quem são esses contatos?*

*São os hotéis, os recepcionistas de hotéis. Nós fazemos contatos com as agências de viagem também. Você deixa o cartão e começa a criar um vínculo. De repente tem um primeiro trabalho, se você faz um trabalho legal, eles começam a lhe chamar não só para isso, mas para outros trabalhos. (Josué)*

Vender a programação ou ter uma programação significa ter informação sobre a data da festa pública de candomblé. O guia de turismo tem acesso ao calendário litúrgico das casas de candomblé por vias diferenciadas. Existem aqueles que possuem vínculos religiosos ou de amizade com os sacerdotes ou com os ogãs dos terreiros, outros obtêm as informações através de parentes, amigos, esposas, vizinhos, enfim pessoas que possuem alguma relação com adeptos do candomblé. De posse do calendário litúrgico do terreiro, o guia fica sabendo exatamente em que dia pode levar o turista para assistir a festa. De acordo com o guia de turismo Josué,

os recepcionistas embolsam 20% do valor cobrado ao turista, enquanto as agências chegam a embolsar 50%. No período da pesquisa, o valor cobrado variava entre R\$ 30,00 e R\$ 60,00, a depender da distância do terreiro, já que o serviço prestado envolve o transporte até o local da festa. O recepcionista ganha apenas para fazer a mediação, o restante da atividade é de responsabilidade do guia, este por sua vez contrata os serviços de vans para fazer o transporte, diminuindo ainda mais a sua margem de lucro. A mediação entre turistas e guias de turismo é feita também pelos funcionários públicos da Bahiatursa, que atuam nos postos de informações espalhados pela cidade. A Federação Nacional de Cultos Afro-brasileiros repassam as datas das Festas públicas dos terreiros de candomblé aos postos da Bahiatursa, de posse dessa informação, os funcionários do órgão oferecem o serviço dos guias de turismo que participam da sua rede de comunicação. Transcrevo aqui trechos de entrevistas que criticam a forma como os funcionários favorecem um determinado grupo de guias que atuam como autônomos, sem credenciamento da Embratur (Empresa Brasileira de Turismo), em detrimento dos guias que atuam profissionalmente.

*Hoje todos os terreiros de candomblé, os mais importantes, quando vão bater, eles vão à Federação, tira a permissão, paga a taxa que têm de pagar e toda essa informação é passada para Emtursa, para Bahiatursa. O que acontece é que esses órgãos não foram feitos pra vender nada, eles foram criados para informar o visitante, o que ele quer saber a nível de Salvador, Bahia. Se o turista vai nesses órgãos e pergunta: Ah! Onde está tal candomblé, a obrigação deles é informar, passar o endereço para o turista e não vender nem terceirizar. Porque eles vendem passam pra outra pessoa levar e ganham comissão, ganham dinheiro por fora. Essas pessoas pra quem eles vendem, levam o turista pra terreiros que eles não conhecem, não sabem se é um lugar apropriado, se o bairro é violento [...] (Paulo José).*

*Antes a Bahiatursa se limitava ao trabalho de informação, mas atualmente, de pouco tempo pra cá isso tem mudado. Antes ela tinha uma relação de guias, ela sempre indicava ou dava o endereço e dizia também: Se o senhor quiser tenho aqui um guia que faz o serviço, que leva ao terreiro, se o senhor se sentir melhor, mais seguro, ele dá informações, está aqui o nome dele, ele cobra uma taxa pelo transporte". A Bahiatursa funcionava assim, agora quando o turista chega lá, eles indicam um único guia, estou aborrecido com isso, o posto de informação não pode indicar somente um guia como estão fazendo, a Bahiatursa é um órgão público. (Moisés)*



**Serviço de Vans**  
Tudo em turismo receptivo  
Guias credenciados

City Tours  
Passeios as ilhas  
Litoral Norte " Projeto Tamar "  
Candomblé autentico  
Bahia in night ( show folclórico)  
Transfer para Aeroporto

**Cassio Uzêda**  
Guia de Turismo  
(71) 9137-9094

O conflito entre guias de turismo e funcionário da Bahiatursa pela disputa do mercado estende-se a outros segmentos, sem nenhum tipo de qualificação profissional para atuar na área: ex-presidiários, prostitutas, analfabetos, cuja atuação como “guia de turismo” dá-se preferencialmente no Centro Histórico da cidade (o Pelourinho). No conjunto dos depoimentos é claro o jogo de acusações, sobretudo no que diz respeito à falta de formação profissional e ausência de conhecimento sobre o candomblé:

*Tem um monte de gente que está atuando como guia levando os turistas em cerimônias de candomblé, pessoas que não sabem nem quem é Xangô, pessoas que não sabem nem o que é o Amalá, pessoas que não tem nada haver com a cultura negra e me entristece pessoas que deturpam de uma certa forma a religião, porque você não sabe explicar, você não explica o que você não sabe. Não é nem a questão de saber fundamento, mas, não saber o básico do básico. Você está ali para somente ganhar dinheiro, não sabe o que é pegar R\$ 10,00 e chegar lá passar no ori do orixá e deixar pra casa. Não sabe chegar com R\$ 20,00 reais e deixar pra os ogãs. Então só pensam na grana, no retorno. Esses guias de turismo não dão nada e vão embora (Josué)*

Os guias defendem a importância da visita monitorada por profissionais qualificados. Somente esses estariam aptos a orientar o turista quanto ao procedimento correto no interior do templo. De um modo geral, a orientação prestada consiste em orientar o turista quanto ao uso de roupas apropriadas para

assistir a cerimônia. Não é permitido o uso de biquínis e maiôs, shorts e roupas pretas. Aconselham de preferência o uso de roupas brancas. Esclarecem que não é permitido fumar no interior do barracão nem portar bebidas alcoólicas. Determinados terreiros proíbem o uso de máquinas fotográficas e de filmagens para fazer o registro da festa. Os guias de turismo que são adeptos da religião ou que se preocupam em obter conhecimento sobre o candomblé prestam esclarecimentos quanto à dinâmica ritual, ou seja, o que vai acontecer durante a cerimônia, além de oferecer informações mínimas a respeito da mitologia do candomblé.

*Eu pelo menos esclareço que o candomblé não se paga, não se cobra entrada, o guia cobra pelo transporte. O que eles vão ver é um ritual, não tem lugar reservado se a gente chegar e tiver cadeira senta, se não tiver fica em pé, se sentou e levantou para tomar um ar, para beber uma água não tem lugar reservado, porque eu já presenciei casos no candomblé, do turista chegar para o guia e falar: “Eu paguei meu lugar”. É por isso que eu volto a dizer a informação é importante por isso eu não gosto quando eu vejo o turista chegar sozinho no candomblé, ele vai chegar desinformado, vai incomodar, vai fazer coisas que não deve fazer, o cara vai sentar no lado das mulheres, então, isso não pode acontecer (Moisés)*

Nem todos os profissionais que atuam nessa área estão devidamente instruídos na tradição dos orixás, nem mesmo são capazes de diferenciar o candomblé dos demais segmentos religiosos afro-brasileiros. As informações são quase sempre superficiais e repletas de erros. Durante o trajeto do hotel ou pousada até o local da cerimônia, os turistas buscam adquirir mais informações sobre a cerimônia a que vão assistir, informações que muitos guias não possuem ou não estão aptos a responder. Durante o trabalho de campo, um guia de turismo que não aceitou gravar a entrevista segredou-me: “Quando um turista faz uma pergunta e eu não sei, simplesmente invento uma resposta”. As perguntas ligam-se, sobretudo, à possessão dos filhos de santo pelo orixá.

*Uma das coisas que eles perguntam muito é se vai ter sacrifício de animais e no final, de volta ao hotel, são muitas dúvidas. Qualquer gesto, qualquer coisa eles vão perguntar, porque você está ali naquela sala com muitas pessoas e cada um fazendo uma coisa diferente, às vezes tem um bolando de um lado e tem outro batendo palma. Você leva quatro ou cinco pessoas, uma está olhando pra um lado e outra está olhando para o outro lado, então as perguntas são*

*diversas, perguntam porque colocam a mão assim, porque ela foi ao piso e se deitou no chão, virou pra cá, virou pra lá, basicamente é isso, detalhes, turista pergunta qualquer coisa até quantos metros quadrados tem o Iguatemi (Moisés)*

Diante desse quadro, o guia de turismo Durval Carneiro Bacelar em parceria com a FENACAB-Federação Nacional dos Cultos Afro-Brasileiros, promoveu dois cursos de capacitação para guias de cerimônia de candomblé na cidade de Salvador. Com relação aos motivos e as causas que o levaram a idealizar este curso, destaco aqui parte de sua entrevista:

*A vontade de realizar este curso nasceu da observação que venho fazendo há muitos anos com relação ao candomblé. A coisa de dois a três anos pra cá se modificou muito. A quantidade de pessoas que estão fazendo esse tipo de coisa é muito grande, fazendo de forma incorreta muitas vezes desrespeitando as casa fazendo e vendendo o que eles não têm pra vender. Candomblé não é pra ser vendido, **candomblé é pra ser admirado** (...) O público alvo do curso é o guia, porque os cursos de guia não qualificam pra isso, ele dá uma noção dos cultos afro-brasileiros muito superficial, não chega, por exemplo, a dizer o que é uma casa de culto, detalhes da cerimônia, qual deve ser o comportamento do turista na festa, as pessoas precisam saber disso, então essa foi a idéia do curso.*

Com objetivo de obter dados sobre a relação entre os terreiros de candomblé e os guias de turismo participei do segundo curso, o qual chegou a cumprir apenas 40% da programação prevista no cronograma de atividades. O sucesso do primeiro curso ocorrido no ano anterior não repetiu o êxito em 2002. A segunda edição teve uma pequena demanda, participaram junto comigo apenas quatro guias de turismo e uma turista chilena que assistiu o curso porque estava curiosa por conhecer um pouco mais sobre a religião. O curso em si foi pautado pela improvisação e no repasse de algumas informações com base na experiência do coordenador do curso que atua nesse segmento turístico a mais de quinze anos.

Durval defende o controle do número de turistas nas festas de candomblé, sobretudo nos terreiros de pequena extensão, nos quais o turista “torna-se um invasor do espaço da comunidade”. Propõe que esse controle seja realizado pela

FENACAB<sup>126</sup>, limitando o número de turistas em cada terreiro. Isso seria uma forma de respeitar a organização da festa. Segundo ele, os pequenos terreiros reclamam a ausência de espaço para os membros da comunidade, diante do número excessivo de visitantes, quando isso ocorre, os próprios turistas (principalmente os estrangeiros) acabam achando que foram vítimas de uma grande armação, já que a própria comunidade que participa e dá vida à cerimônia encontra-se ausente ou em pequeno número. Esse mesmo aspecto é apontado por outros guias:

*Você sente em vários terreiros que há um incômodo, eles não falam nada, mas eles sabem da exploração. Eles não gostam principalmente quando eles vêem a sua casa, o seu Ilê, o seu terreiro cheio de turistas e a comunidade, o povo de axé fora do terreiro porque não tem mais lugar, porque não tem mais local onde ficar. Eles não gostam, eu tenho certeza disso, eu já recebi esse retorno de alguns babalorixás. (Josué).*

Os guias descreveram durante as entrevistas a situação embaraçosa de alguns babalorixás e ialorixás com a chegada inesperada de grupos de turistas em seus terreiros, afirma: “não é justo preparar uma festa pra 30 pessoas e aparecer 100”. A preocupação recai em especial sobre a quantidade de comida preparada para ser distribuída durante o jejum, “... as próprias pessoas da casa não se sentem bem em oferecer para um e não poder oferecer para outro”. Muitos guias, quando vão vender a programação da festa para o turista, destacam a distribuição de comidas como um dos atrativos da festa.

Em todas as cerimônias a que tive oportunidade de assistir no Gantois, na Casa Branca, e no Axé Opô Afonjá, a presença do turista corresponde a 50% ou mais da assembléia da festa. Diante do crescimento da demanda, os terreiros citados precisaram organizar-se para receber o turista, disciplinando a sua participação. Para tanto, algumas restrições são observadas. Esses terreiros contam com uma estrutura mínima para recepcionar os turistas. Os ogãs de salão são responsáveis pela orientação e organização do fluxo de pessoas no espaço religioso, cabendo aos mesmos indicar aos visitantes o lado da assembléia que deverão ocupar, de acordo com o sexo; não permitir a permanência na porta de acesso ao barracão do terreiro; impedir que os turistas encostem ou sentem em lugares considerados sagrados, como por exemplo, a casa de Exu, localizada em

---

<sup>126</sup> Trata-se de um ponto de vista por ele defendido, o qual, naquele momento da pesquisa estava longe de tornar-

alguns terreiros próximo à entrada do barracão. Alguns guias de turismo conseguem manter relações amistosas com os terreiros, através da mediação dos ogãs ou de algum conhecido, outros são mal vistos pelos membros do terreiro e chegam até mesmo a enfrentar situações de conflito.

Tive a oportunidade de presenciar no terreiro do Gantois uma guia de turismo expulsar grosseiramente pessoas da comunidade do local onde estavam sentadas, a fim de que fosse ocupado pelo grupo de turistas estrangeiros que a acompanhava. Não registrei a presença de nenhum ogã na ocasião. Uma situação oposta a essa ocorreu no terreiro da Casa Branca, quando essa mesma mulher foi expulsa por um dos ogãs do terreiro, que a ela se dirigiu como se tratasse de uma velha e indesejada conhecida e bradou fortemente: “- saia fora, aqui você não entra”. Os turistas que não recebem qualquer tipo de orientação do guia ou são por ele ludibriados comportam-se como se tivessem pagado o bilhete para assistir a um show e exigem a exclusividade do assento por todo o período de realização da cerimônia, inclusive nos momentos que por algum motivo precisam ausentar-se do barracão. Esse fato acaba gerando alguns conflitos, uma vez que essa não é a norma do terreiro e sim, uma entre outras informações equivocadas repassadas ao turista pelos falsos guias ou pelos maus profissionais da área. Outro tipo de incidente muito comum é o abandono dos turistas estrangeiros pelos guias nos terreiros situados em bairros ou zonas afastadas da cidade, transformando-os em alvo fácil para ação de marginais.

*Eu pelo menos esclareço que o candomblé não se paga, não se cobra entrada, o guia cobra pelo transporte. O que eles vão ver é um ritual, não tem lugar reservado se a gente chegar e tiver cadeira senta se não tiver fica em pé, se sentou e levantou para tomar uma ar, para beber uma água não tem lugar reservado, porque eu já presenciei casos no candomblé, do turista chegar para o guia e falar : “Eu paguei meu lugar”. É por isso que eu volto a dizer a informação é importante por isso eu não gosto quando eu vejo o turista chegar sozinho no candomblé, ele vai chegar desinformado, vai incomodar, vai fazer coisas que não deve fazer, o cara vai sentar no lado das mulheres, então, isso não pode acontecer.(Moisés) essa citação já foi transcrita mais acima*

Existem aqueles que orientam os turistas a fazer alguma contribuição econômica para casa, outros que contribuem economicamente para a realização da festa:

*Eu recomendo que o turista quando for ver a festa, deixar sempre um agrado para casa, uma contribuição. Porque a despesa que se tem com uma casa de candomblé é muito alta. Qualquer coisa que entra pra ajudar a casa é bom. Eu não sou contra que se faça. Só não coloco isso para o turista como uma obrigação. (Durval)*

*Tem alguns terreiros que eu já vou há muito tempo que eu tenho muita amizade porque eu não levo só turista já que o terreiro me ajuda já que eu ganho aquele dinheiro livre usando a religião, usando o templo, eu também procuro ajudar da minha maneira. Então se eu trabalho com os visitantes se ele quer um jogo de búzios, ele quer fazer um trabalho de descarrego, então eu tenho aquelas casas que eu costumo levar sempre. Essas pessoas criaram no passar dos anos um vínculo de amizade muito grande comigo e quando tem as festas costumam telefonar, mandar o convite. (Paulo José)*

Segundo Santos (2000), os terreiros mais tradicionais, desde a década de setenta, vêm se posicionando contra o desvirtuamento do candomblé pelo turismo. Os sinais diferenciadores vão ser buscados, sobretudo, na tradição, alinhando de um lado os candomblés considerados “sérios” e, do outro, os candomblés “para turista ver”. Com base nos dados etnográficos da minha pesquisa, considero que tal estratégia parece ter tido um resultado contrário, já que os candomblés “mais sérios”, considerados como os mais autênticos, são os que atraem um maior número de turistas. Os guias de turismo e as agências de viagem fazem seu *marketing* voltado para a venda desse produto, aproveitando-se da imagem do candomblé tradicional, sério e autêntico.

Os guias entrevistados também recorrem a esse tipo de diferenciação:

*Às vezes o turista não vem a fim de ver candomblé, então chega o cara da agência de turismo e diz: “-Você vai ver um candomblé autêntico, as mulheres vestidas, os santos, as pessoas entram em transe, é uma coisa muito espetacular”. Eu já presenciei colegas fazendo isso. Pintam o ritual de uma maneira exótica, então o turista vai nessa a fim de ver uma coisa diferente. Isso é uma das coisas que faz o turista a ir ao candomblé. E muitos guias que atuam dentro do centro histórico, são guias do Pelourinho como eu já fui, chegam*

*para um turista que entrou e diz : - “ O senhor não tem interesse em ver um candomblé autêntico”, oferece e ele vai assistir.(Moisés)*

Os chamados terreiros mais antigos da Bahia – Casa Branca, Gantois e o Axé Opô Afonjá – preocupam-se em diferenciar suas cerimônias religiosas da idéia de espetáculo. Uma das medidas adotadas consiste em não permitir fotografar nem filmar as suas cerimônias, proibição esta, expressa em placas e cartazes expostos na entrada ou no interior do barracão, cujo conteúdo encontra-se escrito em inglês, francês e espanhol. Cito como exemplo o cartaz exposto na Casa Branca:

ESTE É UM TEMPLO RELIGIOSO NÃO UMA CASA DE ESPETÁCULO. NÃO SE SENTE NO CHÃO. COMPORTE-SE COM RESPEITO. É PROIBIDO FOTOGRAFAR, FILMAR OU GRAVAR O RITUAL OU O TEMPLO EM SI.

Segundo os guias, existem terreiros que alegam razões de natureza religiosa para justificar a proibição, outros barganham a autorização em troca de dinheiro. Entre os guias entrevistados, os que possuem ou já tiveram algum vínculo religioso com o candomblé são contrários à comercialização das imagens da festa, é o caso de Paulo e de Josuel:

*Nem todo turista bate aquela fotografia ou vai filmar aquele ritual pra ele, muitos vão colocar em revistas, vão fazer documentários, ganham dinheiro em cima daquilo então é por isso que é proibida a filmagem. (Paulo José)*

*O fato de não tirar foto e não filmar isso é uma questão muito velha, não é só uma questão comercial. O candomblé é uma religião cheia de segredos. Então a partir do momento que os turistas permitem tirar fotos até mesmo fotografar altar, quarto de santo, eu acho que isso é errado porque de uma certa forma quando uma religião, no caso o candomblé, passa a não ter mais segredo. Cadê o mistério? Cadê a essência”. Então esse fechamento do candomblé pra esse tipo de postura eu acho interessante. (Josuel)*

O turista nem sempre respeita a interdição e vários conflitos já ocorreram em decorrência desse tipo de postura. Os guias entrevistados relataram algumas

dessas ocorrências envolvendo os ogãs de salão responsáveis pelo cumprimento da norma e turistas estrangeiros:

*Eu presenciei no Axé Opô Afonjá o turista tirar foto durante o ritual e vários ogãs foram até ele e pediram a máquina, retiraram o filme da máquina e mandou alguém pegar outro, não sei aonde comprou um filme, isso aconteceu à noite, e devolveu o filme virgem e a máquina. Eu achei isso muito bom”. (Moisés, guia de turismo).*

No entanto, no estágio atual da pesquisa, é preciso questionar até que ponto não existe um pacto informal entre os terreiros mais tradicionais com as agências e órgãos de turismo, já que a presença do turista no espaço religioso representa potencialmente uma fonte de renda para eles<sup>127</sup>. O turista poderá requisitar os serviços mágico-religiosos da casa, e como todo serviço deverá pagar para usufruí-lo a exemplo do jogo de búzios ou poderá também despertar seu interesse pela religião, iniciando-se no terreiro onde realizou a visita turística. Não posso deixar de mencionar, a comercialização de comidas e bebidas (água e refrigerante) no espaço externo do terreiro por pessoas da comunidade que têm um vínculo direto ou indireto com a casa. Sem falar do comércio informal, que já se faz representar em alguns terreiros, com a venda de litografias com imagens dos orixás, fios de conta e peças de artesanato.

Um outro sinal de partilha de interesse é a divulgação desses terreiros no jornal “A TARDE”, o jornal de maior circulação do Estado da Bahia. Uma das colunas do caderno que anuncia as opções culturais e de lazer da cidade, informa o endereço e o horário de funcionamento dos terreiros mais tradicionais, com chamadas que evidenciam sua importância na história do candomblé, diferenciando-os, assim, dos demais terreiros da cidade, como nos seguintes exemplos:

- TERREIROS

- CASA BRANCA

- O ilê Axé Iyanasso Oká é o mais antigo em atividade na Bahia (fundado em 1830). No comando está a ialorixá Tatá. Av Vasco da Gama, 463, Rio Vermelho (334-2900). Diariamente, das 10 às 18h. (Grifos meus)

---

<sup>127</sup> Alguns guias de turismo costumam instruir os turistas a contribuir economicamente com o terreiro visitado.

## GANTOIS

Também chamado Ilê Iya Omi Axé Yamasse, é o mais conhecido da Bahia, por causa da lendária Mãe Menininha. Mantém a tradição iorubá. Alto do Gantois, 23, Federação (331-9231). Ter a sex, das 10 as 12 e das 14 às 17; sáb, das 10 às 12h. (Grifos meus)

## ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ

A ialorixá é mãe Stella de Oxóssi. Fundado em 1910, foi o segundo a ser tombado no país. O primeiro foi a Casa Branca, do qual é dissidente. Rua Direita de São Gonçalo do Retiro, 557, Cabula (301-2723). Diariamente, das 10 às 18h. (Grifos meus).

Para os guias de turismo o retorno econômico para os terreiros é praticamente zero, excetuando-se os giros-de-caboclo que vendem as suas festas como produto para agências de turismo. São unânimes em excluir desse esquema comercial os terreiros tradicionais e aqueles aos quais se referem como “candomblé sério”. Atribuem aos giros de caboclo a simulação de festas, fora do calendário litúrgico da casa para atender às demandas das agências de turismo.

*Nos terreiros de candomblé eu nunca ouvi falar que se montasse um candomblé para turistas, mas, giro de caboclo monta. Inclusive às vezes chega muitos turistas, e não tem candomblé previsto para ocorrer naquele dia. Eles [os guias] vão chamar os terreiros pra bater, dão dinheiro, arrecadam dinheiro entre os guias, dão dinheiro para poder fazer aquele ritual. Só que isso tem uma repercussão terrível, os visitantes não gostam daquilo é totalmente diferente daquilo que eles esperavam ver, que eles já leram, que eles já viram em televisão, em documentários. Eles sabem que no candomblé tem as mulheres vestidas, tem aquela coisa toda, chega lá vê um giro-de-caboclo, uma coisa totalmente diferente (Paulo José).*

*Eu ouvi casos que uma agência de turismo tinha um grupo grande de turistas, então ele ligou para um terreiro e pediu para eles arrumarem uma festa para levar aquele grupo de turistas, a mulher [mãe de santo] cobrou a ele e vestiu todo mundo e tudo certo, fizeram a festa. Tem guias que também fazem isso com terreiros pequenos localizados em favelas. Acerta com a zeladora da casa, levava os turistas e depois dava alguma coisa para casa, isso acontece. (Josuel)*

Segundo os guias entrevistados, esse tipo de especulação econômica é exercido pelos “falsos guias”, os quais conseguem convencer o turista a pagar mais caro pela visita monitorada, alegando que parte desse dinheiro é dirigido para comunidade, quando de fato assim não procede. Existem guias que orientam os turistas a fazer alguma contribuição econômica para casa, outros que divulgam os serviços religiosos da casa, a exemplo do jogo de búzios.

*Eu recomendo que o turista quando for ver a festa, deixar sempre um agrado para casa, uma contribuição. Porque a despesa que se tem com uma casa de candomblé é muito alta. Qualquer coisa que entra pra ajudar a casa é bom. Eu não sou contra que se faça. Só não coloco isso para o turista como uma obrigação. (Durval)*

*Tem alguns terreiros que eu já vou há muito tempo que eu tenho muita amizade porque eu não levo só turista já que o terreiro me ajuda já que eu ganho aquele dinheiro livre usando a religião, usando o templo eu também procuro ajudar da minha maneira. Então se eu trabalho com os visitantes se ele quer um jogo de búzios, ele quer fazer um trabalho de descarrego então eu tenho aquelas casas que eu costumo levar sempre. Essas pessoas criaram no passar dos anos um vínculo de amizade muito grande comigo e quando tem as festas costumam telefonar, mandar o convite. (Paulo José)*

Segundo os guias entrevistados, em termos econômico a visita aos terreiros de candomblé representa uma parcela ínfima do turismo na cidade de Salvador.

“Os turistas que vem pra Salvador busca as praias a vida noturna, o Pelourinho, isso é o que atrai mais o turista. O turista que vai ao candomblé é a menor parte da grande massa de turistas. tem turista que só quer praia, lazer, música, tem outros que quer cultura, quer alguma coisa da terra” ( Moisés)

A partir da análise preliminar do material recolhido, tinha trabalhado até então com a seguinte hipótese: a crescente exposição midiática do candomblé, ao longo da sua história, implicou o deslize de suas manifestações rituais para o espetáculo “[...] com tudo que esta denominação traz de pejorativo, de acessório, de efêmero e de exterior” (Pavis, 1999), ou seja, sua redução a um objeto de ostentação e de observação. A produção de imagens no interior dos terreiros e em espaços públicos,

a partir de motivos e temas informados pelo seu sistema de crença e pensamento, transformou-se em mercadoria (altamente rentável), produto de exportação, “coisa pra turista ver”. Hoje penso que esta hipótese não dá conta de um fenômeno tão complexo como esse, relacionando-o apenas à busca pelo exotismo, aos efeitos perversos da indústria cultural ou como uma consequência da globalização. É preciso dizer algo mais, buscar analisar os diferentes motivos que levam os turistas a assistirem espetáculos de candomblé.

Alguns autores têm chamado atenção para importância do espaço religioso como instância doadora de sentido, nesse ponto específico este trabalho compartilha a mesma idéia. No caso do candomblé, através da festa, o sagrado é celebrado com alegria, com cores, com movimento, favorecendo a comunhão dos filhos-de-santo e dos visitantes com o sagrado imanente. Para os adeptos do candomblé, a linguagem da festa é uma linguagem legítima de devoção. Ela é tão densa em conteúdo quanto a linguagem da escrita e, como ela, consegue também promover emoções e reflexões sobre os principais temas da vida. Para Michel Leiris (2001, p.15), os rituais públicos “são fatos reveladores das partes obscuras de nós mesmos, na medida em que agem por uma espécie de simpatia ou semelhança, e cuja força emotiva deriva de serem espelhos que guardam, já objetivada e como prefigurada, a imagem de nossa emoção”. Posso afirmar que não só o turista mais todos aqueles que assistem a festa ou se devotam ao culto dos orixás compactuam com as visões de mundo que apresentam a vida, de modo a estabelecer uma linha de continuidade entre a razão e a não-razão entre arte e religião, entre a terra (ayé) e o orun (além), entre magia e religião, deixando de lado as polaridades e antinomias que fragmentam o nosso olhar e nossas emoções.

#### 4. CONCLUSÃO

***Não há pessoa que passe pelo Rio de Janeiro sem reparar nos despachos, velas e oferendas nas praias, nas cachoeiras e parques. As oferendas insistem em estar presentes, apesar de quase sempre feitas às escondidas. As mães não deixam os filhos mexerem naquelas coisas perigosas. (Maggie, 1992:21)***

A epígrafe escolhida é o início da introdução do livro “Medo de feitiço: relações entre magia e poder no Brasil”, de autoria de Yvonne Maggie. A imagem evocada por suas palavras fornece-nos um retrato fiel do medo, da familiaridade, da curiosidade, da ambigüidade da relação estabelecida entre o candomblé e a sociedade brasileira. Por razões históricas, a maior parte das referências ao candomblé é predominantemente visual – os despachos nas ruas, as imagens das festas públicas, as iconografias dos orixás. As imagens do candomblé foram abundantemente divulgadas em jornais, em revistas, em novelas e retratadas nas artes plásticas, imagens que passaram a simbolizar-lhe sob um tríplice aspecto; o mágico (despachos), o religioso (festa) e o estético (artefatos religiosos). Para a maior parte da população brasileira, o conhecimento e o acesso a religiões de origem negra afro ocorreram, sobretudo, pelos sentidos. Na ausência de uma doutrina, negou-se *a priori* a sacralidade de sua linguagem ritual, retendo-se dela apenas as suas formas artísticas por guardarem afinidades eletivas com a cultura popular. Nas palavras de Eduardo Said (p.64), “há sempre uma certa medida de puramente arbitrário na maneira como são vistas as distinções entre as coisas. As distinções são acompanhadas por valores cuja história, se a pudéssemos desenterrar totalmente, mostraria provavelmente a mesma medida de arbitrariedade”. O mesmo princípio de entendimento é aplicado às distinções religiosas. A religião do outro é sempre alvo de desqualificação; no caso da religião em estudo, a postura etnocêntrica ganhou contornos mais fortes, por tratar-se de uma religião criada no contexto da escravidão. No encontro das alteridades, o candomblé, assim como o negro, foi constituído como espetáculo.

Não houve qualquer pretensão em discutir genericamente a profunda relação entre religião e espetáculo, as análises deram-se no âmbito de uma religião específica – o candomblé – com o objetivo de destacar a importância das formas artísticas integrantes de seus rituais públicos, não só na transmissão do conteúdo religioso, mas também no processo de inserção do candomblé no espaço público. Prevaleram dois tipos de apropriação do termo espetáculo, como representação e como exibição. No primeiro sentido, o espetáculo religioso foi concebido como uma representação sensível do sagrado. Os rituais públicos que integram o ciclo festivo de celebração das divindades do panteão são rituais encenados, são dramas plásticos, neles o aiyé e o orun fundem-se sob a mediação de um conjunto de símbolos – roupas, emblemas, gestos e cantos –, tornando-os um único mundo. Os significados do espetáculo oferecido pelo candomblé encontram-se nos mitos, nas histórias e nas crenças que ele supostamente encena. São nessas cerimônias públicas, que o *ethos* e a visão de mundo desta religião são retratados<sup>128</sup>.

O espetáculo religioso do candomblé foi igualmente associado ao tema do olhar, prevalecendo no conjunto das análises a idéia de exibição. Nesse sentido, o espetáculo religioso é a condição de uma conversão do olhar que descobre o outro enquanto tal, a própria experiência de ver, opondo-se ator e expectador, supõe intrinsecamente a alteridade. O espetáculo implica a idéia de exibição, ou seja, ele fornece a ocasião para que o “outro” (coisas, pessoas, cenas etc) ou “eu mesmo” exibamos-nos como objeto de contemplação e de sedução<sup>129</sup>. Assim, foi possível pensar a dimensão espetacular da festa, tanto a partir de um olhar interno quanto de um olhar externo, ou, até mesmo, a partir de vários olhares cruzados. Em tese, qualquer aspecto da festa é passível de ser espetacularizado, desde que um desses olhares defina o que está sendo visto como espetacular ou reconheça-o como tal – espetáculo musical, espetáculo estético, espetáculo do fausto e assim por diante. Portanto, na arte ou na religião, a categoria espetacular não pode ser abordada em termos absolutos, pois ela é “(...) função tanto do sujeito que vê quanto do objeto visto”, sendo preciso considerar igualmente seu caráter histórico já que ela “(...) depende da ideologia e da estética do momento as quais decidem o que pode ser mostrado e sob que forma” (PAVIS, 1999, p.141). Um dos aspectos mais importantes que procurei destacar foi a importância do espetáculo religioso como

---

<sup>128</sup> Retomo mais uma vez à chave de interpretação de Geertz no entedimento da religião como sistema cultural.

<sup>129</sup> C.f. Fortes (1997, p.50).

meio de comunicação. À medida que a escravidão negou o acesso à educação aos negros, cresceram em importância os saberes performáticos no processo de comunicação social deste segmento com os demais segmentos sociais. A importância dos ritos públicos encontra-se em seu caráter comunicativo, ou, como diria Duvignaud (1972, p.225), em sua capacidade de gerar e produzir existência social. As linguagens expressivas encontradas na base da ação ritual são as mesmas linguagens integrantes de outras manifestações culturais que dão visibilidade social às populações negras no espaço público. Esse processo de comunicação social é gerado a partir de motivações e interesses dos atores sociais responsáveis pela sua produção, e pelos interesses do Estado e da indústria do entretenimento que têm sabido explorar as diferentes 'áfricas' criadas no Brasil, seja no interior dos terreiros de candomblé ou nas festas de rua. De um modo geral, o processo de espetacularização, ou seja, de comercialização e reificação das manifestações culturais negras, soube explorar com sucesso a matriz negra desse espetáculo, bem como a sua face mestiça, cujas festas de largo é a sua mais importante expressão.

Além de interesses econômicos, comuns aos diferentes segmentos que participam dessa engrenagem, ainda que de maneira desigual, existem interesses de ordem subjetiva; no caso específico do segmento negro, a exposição pública da sua cultura vem acompanhada por um desejo de reconhecimento social. A expressiva representação numérica de negros na população brasileira não implicou visibilidade social. Nesse sentido, reside a importância da arte e da religião como espaço de manifestação do poder do fraco, como canais alternativos à exclusão da sociedade política.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMARAL, Rita de Cássia. *Povo-de-santo, povo-de-festa: estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FFLCH/ USP, 1992.
- \_\_\_\_\_. *Festa à brasileira. Significados do festejar, no país que “não é sério”*. Tese de Doutorado em Antropologia Social. São Paulo: FFLCH/USP. 1998.
- \_\_\_\_\_. *Xirê: o modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- AMARAL, Rita de Cássia & SILVA, Vagner Gonçalves da. “Cantar para Subir: um estudo antropológico da música ritual”. In: *Religião e Sociedade*, vol.16, nº 1/2, nov 1992. 160-184.
- AGIER, Michel. “Distúrbios identitários em tempos de globalização”. In: *Mana. Estudos de Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, vol, 7, nº2, out de 2001.
- ARAÚJO, Ricardo Benzaquen. *Guerra e paz: Casa-grande & senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.
- AUGRAS, Monique. *O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades Nagôs*. Petrópolis: Vozes, 1983.
- \_\_\_\_\_. “O Terreiro na academia”. In: MARTINS, Cleó & LODY, Raul. *Faraimará. O caçador traz alegria*. Rio de Janeiro: Pallas, ano 2000, p.47-59.
- BAKHTIN, M.M. *A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara F. Vieira. São Paulo: Hucitec, 1999.
- BARTHES, R. “Brecht e o discurso”. In: *O rumor da língua*. Lisboa: Edições 70, 1987.
- BASTIDE, Roger. *Estudos Afro-brasileiros*. São Paulo, Ed. Perspectiva, 1973.
- \_\_\_\_\_. *O Candomblé da Bahia*. Tradução de M. I. Pereira de Queiroz. 2. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1978.
- \_\_\_\_\_. “Sociologie du théâtre nègre brésilien”. In: *Ciência e Cultura*, v. 26, n-6, p. 551-561, jun.1974.
- \_\_\_\_\_. *Arte e Sociedade*. Trad de Gilda de M. e Souza. 2ª ed. São Paul: Editora Nacional, Edusp, 1971.
- \_\_\_\_\_. *As Religiões Africanas no Brasil*. Trad de Maria E. Capellato. São Paulo; EDUSP, 1971, vol 1 e 2.
- \_\_\_\_\_. “O Sagrado Selvagem”. Tradução de Rita de Cássia Amaral. In: *Cadernos de Campo*, ano II, nº 2, 1992. p. 143-157.
- BENISTE, José. *As águas de Oxalá*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil. 2002.

- BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na Era da sua reprodutibilidade técnica". In: *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1992.
- BIÃO, Armindo. "Matrizes estéticas: o espetáculo da baianidade". In: BIÃO, Armindo; PEREIRA, Antônia; CAJAÍBA, Luiz Cláudio; PITOMBO, Renata (organizadores). *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000.
- BIRMAN, Patrícia. *Fazer Estilo criando gêneros*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1995.
- \_\_\_\_\_. (org) *Religião e espaço público*. São Paulo: Attar Editorial, 2003.
- BOURDIEU, P. *Sobre a Televisão*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.
- BURKE, Peter. "O mundo como teatro". In: *O Mundo como Teatro: estudo de Antropologia Histórica*. Trad de V. M. Anastácia. Lisboa: Difel, 1992.
- CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. Lisboa: Edições 70, s/d.
- CAMPOS, Leonildo Silveira. *Teatro, Templo e Mercado: organização e marketing de um empreendimento neopentecostal*. 2ªed, Petrópolis: Vozes; São Paulo: Editora e Universidade Metodista de São Paulo, 1999.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- CARNEIRO, Edison. *Candomblé da Bahia*. 8ªed, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- \_\_\_\_\_. *Ladinos e Crioulos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. 1964.
- CAVALCANTI, Maria L.V. de Castro. *Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: Funarte, 1994.
- CARVALHO, J. Jorge. "Características do fenômeno religioso na sociedade Contemporânea". In: BINGEMER, M. Clara. *O Impacto da modernidade sobre a religião*. São Paulo: Edições Loyola, 1992.
- CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: artes de fazer*. Trad de Ephraim F. Alves. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1994.
- CHAUÍ, Marilena. "Janela da alma, espelho do mundo". In: NOVAES, Adauto et al. *O Olhar*. São Paulo: Companhia das letras, 1988.
- COSSARD-BINON, Giselle. "A filha-de-santo". In: MOURA, Marcondes E.(Org). *Olóòrisà*. São Paulo: Ágora, 1981.
- DA MATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. 5 ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Carnaval, Malandros e Heróis*. 2ª ed. RJ: Zahar, 1980.
- \_\_\_\_\_. "A fábula das três raças ou o problema do racismo à brasileira". In: *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Petrópolis: Vozes, 1981. p. 58-85.
- DANTAS, Beatriz Góis. *Os tempos dos terreiros*. Texto apresentado na II Reunião de Antropólogos do Norte e Nordeste, Recife, 1991. (xerocopiado)
- \_\_\_\_\_. *Vovó nagô e papai branco: usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Vozes, 1988.

- \_\_\_\_\_. “Rendas e Bordados: alinhavos de história, debuxos de formas”. In: *Rendas e Bordados no Brasil*. São Paulo. Artesanato Solidário, 2004.
- DANTAS, Beatriz Góis et alli. “Os Povos Indígenas no Nordeste Brasileiro, um Esboço Histórico”. In: CUNHA, Manuela Carneiro da. *História dos Índios no Brasil*. São Paulo. Fapesp / Companhia das Letras e SMC. 1992.
- DARBON, S. “Fotografia e os olhares sobre a cultura”. In: SAMAIN, Etienne. *O Fotográfico*. São Paulo: Hucitec, 1998.
- DAWSEY, John Cowart. “Nossa Senhora Aparecida e a Mulher Lobisomem: Benjamin, Brecht e Teatro Dramático na Antropologia”. In: *ILHA. Revista de Antropologia*. Santa Catarina: UFSC. Vol. 2, nº1. Dez, 2000.
- DOUGLAS, M. *Pureza e perigo*. Lisboa: Edições 70, 1976.
- DURHAM, Eunice Ribeiro. *A dinâmica da cultura*. Ensaaios de Antropologia. São Paulo: Casac Naify, 2004.
- DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Tradução de J. P. Neto. São Paulo: Ed Paulinas, 1989.
- \_\_\_\_\_. “Religião e Conhecimento”. In: RODRIGUES, José. *Émile Durkheim*. 5ª ed. São Paulo: Ática, 1990. Coleção Grandes Cientistas Sociais.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- \_\_\_\_\_. *Sociologia do Comediante*. Tradução de Hesíodo Faço. Rio de Janeiro. Zahar Editores, 1972.
- EGYDIO, Sílvia. *O Perfil do Axé Ilê Obá*. São Paulo. Edições Populares, 1980.
- EVANS-PRITCHARD. *Antropologia da Religião*. Rio de Janeiro: Campus, 1978.
- FORTES, Luiz R. Salinas. *Paradoxo do Espetáculo*. São Paulo: Discurso Editorial, 1997.
- FREYRE, Gilberto. *Casa grande & senzala*. 26 ed. Rio de Janeiro: Record, 1989.
- FRY, Peter. *As Religiões africanas fora da África: o caso do Brasil*. Rio de Janeiro: Museu Nacional. (xerocopiado).
- FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1982.
- GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora da Guanabara, 1989.
- \_\_\_\_\_. *O Saber Local*. 2º ed. Petrópolis, Rio de Janeiro, Vozes, 1997.
- \_\_\_\_\_. *Negara*. O Estado Teatro do século XIX. Rio de Janeiro: Ed Bertrand, 1980.
- GILROY, Paul. *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2001.
- GIROTO, Ismael. *O Candomblé do Rei*. São Paulo. FFLCH/USP-CER, 1990.
- GOFFMAN, Erving. *A Representação do eu na vida cotidiana*. Trad de M.C.S. Raposo. Petrópolis, Vozes, 1985.
- HERSKOVITS, Melville J. “A importância social do candomblé”. In: CARNEIRO, Edison. *Antologia do Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro. s/d.

- HOLANDA, Sérgio Buarque. *Raízes do Brasil*. 5ª ed. Editora José Olympio, 1968.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. Tradução de João P. Monteiro. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- LANGER, Susane K. *Sentimento e Forma*. São Paulo: Perspectiva, 1980.
- \_\_\_\_\_. *Filosofia em nova chave*. São Paulo: Ed Perspectiva, 1989.
- LANGDON, E. Jean. "Performace e Preocupações Pós-Modernas na Antropologia". In: TEIXEIRA, João Gabriel (Org). *Performáticos, Performace e Sociedade*. Brasília: Editora da UNB, 1996.p. 23-28.
- LEIRIS, Michel. *Espelho da Tauromaquia*. Trad. de Samuel Titan Jr. São Paulo: Casac e Naif, 2001.
- LÉPINE, Claude. "Análise formal do panteão nagô". In: Carlos E. Marcondes de (org). *Bandeira de Alairá: outros escritos sobre a religião dos orixás*. São Paulo, Nobel, 1982.
- \_\_\_\_\_. *Contribuição ao estudo do sistema de classificação dos tipos psicológicos no candomblé ketu de Salvador*. São Paulo: USP. Tese de doutorado, 1978.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *O Pensamento Selvagem*. Trad de Maria C. da Costa e Almir de O. Aguiar. São Paulo, Ed Nacional. 1970.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A Família-de-santo nos candomblés jejes-nagô da Bahia: um estudo de relações intra-grupais*. 2. ed, Salvador: Corrupio, 2003.
- \_\_\_\_\_. "Festa e religião no centro histórico". In: *Afro-Ásia*. Salvador, EDUFBA/CEAV. nº 16, 1995.
- LODY, Raul. *O Povo do Santo: religião, história e cultura dos orixás, voduns inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Bordados de Mel: arte e técnica do Richelieu*. Rio de Janeiro, Funarte, 1995.
- \_\_\_\_\_. *Jóias de Axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo*. A joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- LOPES, Nei. *Bantos, Malês e Identidade Negra*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.
- LÜHNING, Ângela. "Acabe com este santo, Pedrito vem aí". Mito e realidade da perseguição policial ao candomblé baiano entre 1920 e 1942. In: Revista USP. São Paulo (28), dez/fev, 95/96. p.195-220.
- MAGGIE, Yvonne. *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.
- MAGNANI, José G. Cantor. *Festa no pedaço. Cultura popular e lazer na cidade*. 2ª ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 1998.
- MAIA, Janaína C. Teixeira. *Umbanda em Aracaju: na encruzilhada da história e da Etnografia*. Monografia. Departamento de História: Universidade Federal de Sergipe. São Cristóvão, 1998 (xerocopiado).

- MAUSS, M. "As técnicas corporais". In: *Sociologia e Antropologia*. Trad. de Paulo Neves. São Paulo: Cosac e Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. "O Olho e o espírito". In: *Textos Escolhidos*. São Paulo: Abril Cultural, 1980. Coleção Os pensadores.
- MONTERO, Paula. "Max Weber e os dilemas da Secularização: o lugar da religião no mundo contemporâneo". *Novos Estudos*. São Paulo, n.65, março de 2003.
- \_\_\_\_\_. *Magia e Pensamento Mágico*. São Paulo: Ed. Ática, 1986.
- MONTES, Maria Lúcia. "O erudito e o que é popular". In: *Revista USP*. São Paulo, vol. 32,dez/fev 1996-97, p. 6-25.
- \_\_\_\_\_. "Entre o arcaico e o pós-moderno. Heranças barrocas e a cultura da festa na construção da identidade brasileira". In: *Sexta-feira*. São Paulo: Ed 34, vol.2, 1998, 142-8.
- MOTTA, Roberto. *O Gesto e o Corpo no Candomblé-Xangô*. Recife, s/d (xerocopiado).
- OLIVEIRA, Agamenon G. *Candomblé Sergipano: subsídios para sua história*. Aracaju, 1978. (xerocopiado)
- ORTIZ, Renato. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo:Brasiliense,1985.
- PAVIS, Patrice. *Dicionário de teatro*. Tradução de J.Guinsburg e Maria L. Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999.
- PEREIRA, João Batista Borges. "Negro e cultura negra no Brasil atual". *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP n.26, 1983. p.93-105.
- \_\_\_\_\_. "A Cultura Negra: resistência de cultura à cultura de resistência". In: *Dédalo*, v.23, 1989. p.177-187.
- PEREZ, Lea. "Antropologia das efervescências coletivas". In: PASSOS, Moura. *A festa na vida: significado e imagens*. Rio de Janeiro: Vozes, 2002.
- PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e música: questões de uma antropologia sonora". In: *Revista USP*. São Paulo, vol 44, nº 11, 2001, p. 220-287.
- PRIORE, Mary Del. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense,1994.
- QUEIROZ, Maria I. Pereira de. *Carnaval Brasileiro: o vivido e o mito*. São Paulo. Brasiliense, 1999.
- \_\_\_\_\_. "Três sobrevivências portuguesas na civilização rústica brasileira". In: *O Campesinato Brasileiro*. Petrópolis, Vozes, São Paulo: Edusp. 1973.
- QUERINO, Manuel. *Costumes Africanos no Brasil*. 2ª ed. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, Editora Massangana.1988.
- RABASSA, Gregory. *O negro na ficção brasileira*. Trad. de Ana M. Martins. Rio de Janeiro: EDUERJ, 1964.
- RAMOS, Arthur. *Introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1961.

- \_\_\_\_\_. *O Negro Brasileiro*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco, 1988.
- \_\_\_\_\_. *O Negro na Civilização Brasileira*. Rio de Janeiro. Ed. Casa do Estudante. 1971.
- RIBEIRO, René. *Cultos Afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social*. Recife: Instituto Joaquim Nabuco, 1978.
- RIVIÈRE, Claude. *Os Ritos Profanos*. Tradução de Guilherme J. F. Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes. 1996.
- ROCHA, A. Miranda. *Os candomblés antigos do Rio de Janeiro. A nação ketu: origens, ritos e crenças*. Rio de Janeiro: Top books, 1994.
- RODRIGUES, R. Nina. *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- \_\_\_\_\_. *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1988.
- SANTOS, Jocélio T. *A Cultura no Poder e o Poder da Cultura: a construção das Disputas simbólicas da herança cultural negra no Brasil*. Teses de doutorado. São Paulo, FFLCH, 2000 (xerocopiada).
- SANTOS, Juana Elbein. *Os Nagôs e a Morte*. Petrópolis, Vozes, 1976.
- SCHECHNER, Richard. "O que é performance". In: *O Percevejo*. Revista de teatro, crítica e estética. Rio de Janeiro: Unirio, Ano 11, nº 12, 2003. p.25-50.
- \_\_\_\_\_. *Performance Theory*. New York e London: Routledge, 1988.
- SCWARCZ, Lilia M. *O Espetáculo das Raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*, São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- \_\_\_\_\_. *Retrato em Branco e Negro. Jornais, escravos e cidadãos em São Paulo no final do séc XIX*. São Paulo: Companhia das Letras. 1987.
- SEGALEN, Martine. *Ritos e Rituais*. Portugal: Publicações Europa-América, 2000.
- SEGATO, R. Laura. *Santos e Daimones. O Politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal*. Brasília: Editora da UNB, 1995.
- SERRA, Ordep. *Rumores de Festa. O sagrado e o profano na Bahia*. Salvador, EDUFBA, 2000.
- SILVA, Eduardo. *Dom Oba II D'África. Vida, tempo e pensamento de um homem livre de cor*. São Paulo: Companhia das letras, 1997.
- SILVA, Vagner da. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995.
- \_\_\_\_\_. (org). *Caminhos da alma*. São Paulo: Summus, 2002.
- \_\_\_\_\_. *O Antropólogo e sua Magia: o trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Edusp, 2000.
- SKIDMORE, Thomas E. *Preto no Branco*. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1976.
- SOUZA, Marina de Mello. *Reis Negros no Brasil Escravista*. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 2002.

- STAROBINSKI, Jean. *Jean-Jacques Rousseau: a transparência e o obstáculo*. Trad de M.L. Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- TEIXEIRA, M. L. Leão. "Identidades sexuais e poder no candomblé". In: MOURA, E. Marcondes (Org). *Candomblé: desvendando Identidades*. São Paulo: EMW Editores, 1987.
- TINHORÃO, José Ramos. *As Festas no Brasil colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.
- TURNER, J.M. *Manipulação da Religião: o exemplo afro-brasileiro*. In: Cultura. Brasília; MEC, 6 (23), 1976
- TURNER, V.W. *O Processo Ritual*. Petrópolis: Vozes, 1974.
- \_\_\_\_\_. *The Anthropology of Performance*. New York: Paj Publications, 1988.
- VASCONCELLOS, L. Paulo. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: L&PM editores, 1985.
- VERGER, P. *Notas Sobre o Culto aos Orixás e Voduns*. São Paulo: Edusp, 2000.
- \_\_\_\_\_. *Lendas Africanas dos Orixás*. São Paulo: Ed Corrupio, 1985.
- \_\_\_\_\_. *Artigos*. São Paulo: Corrupio, 1992.