

CORPO-TRANSE NO CANDOMBLÉ: PERFORMANCE E COTIDIANO

Paulo Petronilio
ppetronilio@uol.com.br
(<http://lattes.cnpq.br/1801687030702050>)

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo cartografar a experiência estética com o corpo em transe no terreiro de candomblé. O Corpo é considerado como espaço em que se dramatiza e espetaculariza o *ethos* e a visão de mundo dos orixás na comunidade-terreiro. O transe é o momento em que o corpo se transfigura e o médium "recebe" o Orixá e o acolhe em sua pele, formando uma espécie de duplo, um corpo que se multiplica e entra em devires na cena do cotidiano dos Terreiros. Assume como fundamento o olhar sobre o Cotidiano de Michel Maffesoli a partir das éticas e das estéticas que povoam as performances que contornam e desenharam o corpo em transe. Conclui-se que as performances do Candomblé vão desenhando as múltiplas identidades em que o corpo-transe se metamorfoseia e se transforma em obra de arte.

Palavras-chave: Performance, Corpo-transe, Metamorfose, Candomblé, Cotidiano

ABSTRACT:

This article aims to map the aesthetic experience with the body in a trance in the yard of Candomblé. The body is considered as a space in which dramatizes and espetaculariza *ethos* and worldview of the deities in the community-yard. The trance is the time to me that the body is transformed and the medium "gets" the Orisha and welcomes him into his skin, forming a kind of double, a body that multiplies and goes into the becomings of everyday scene Terreiros. Takes as a basis the look on the daily life of Michel Meffesoli from ethics and aesthetics that populate the performances that border and drawing the body in a trance. We conclude that the performance of the drawing will Candomblé multiple identities in which the body-trance morphs and transforms into a work of art.

Keywords: Performance, Body-trance, Metamorphosis, Candomblé, Everyday

O transe religioso está regulado segundo modelos míticos; não passa de repetição de mitos. A dança torna-se uma ópera fabulosa" (...) o rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade. Roger Bastide, 2011, p.189.

O Candomblé é uma religião de origem africana que se formou e se consolidou no Brasil no final do século XIX, no final do período escravista. Como bem nos ensinou Vagner Gonçalves da Silva (2005), tentar reconstituir o processo histórico

de formação das religiões afro-brasileiras não é uma tarefa fácil. Isso se dá, em primeiro momento, pelo fato de ser uma religião marginalizada e perseguida durante muito tempo assim como os negros, índios, homossexuais e pobres em geral. Esse tipo de preconceito foi se alargando na sociedade brasileira de tal modo que a presença da polícia era constante em Terreiros, obrigando-os a serem fechados por praticarem curandeirismo e charlatanismo. De qualquer forma chamou e chama a atenção até hoje de vários estudiosos dentro e fora do Brasil pela sua riqueza e complexidade. É bem verdade que a Bahia se transformou em um potente palco dos Orixás, mas, hoje em dia, as religiões afro-brasileiras se propagaram em todo território nacional. Dessa propagação, resultou o surgimento de várias Nações e ritos como o rito jeje-nagô que abrange a Nação Keto que, hoje, na Bahia passou a pertencer às Casas mais tradicionais como o Engenho Velho, Gantois, Axé Opô Afonjá.

Aqui não se propõe fazer um resgate histórico pois demandaria um tempo maior. O que se propõe é fazer uma cartografia do corpo em transe no Terreiro de Candomblé uma vez que é no Terreiro que a performance se consuma através da dança. O Terreiro de Candomblé, dentro de suas complexidades éticas e estéticas é uma religião marcada por um complexo de performances que desenham e dramatizam a história de cada orixá. O transe, por sua vez, é o momento "evento" ou puro acontecimento nas cenas que se desdobram nos terreiros. Cada gesto e cada movimento fotografa e desenha as múltiplas identidades e arquétipos dos Orixás.

Assim, a Comunidade-terreiro é o espaço onde se celebram as "Festas" dos Orixás. É o espaço onde acontece todo princípio dinâmico, portanto complexo, onde os rituais acontecem e as relações se intensificam entre o Povo do Santo. É no Terreiro que os filhos de santo dançam ao som dos atabaques e seus corpos entram em transe. Mais ainda, o terreiro como espaço dinâmico é o cenário sagrado dos orixás em que se celebram a vida, os deuses contam suas histórias através da dança e do gesto. Como espaço cênico, o Terreiro é o espaço do movimento, do Devir e da complexidade. É no Terreiro que os duplos do homem se revela. Desse modo, propões se mostrar os aspectos estéticos da dança e do corpo em transe, fotografando assim os múltiplos signos do cotidiano e a performance odara dos corpos em transe, fortalecendo, com isso uma tranca complexa entre mito, dança e o corpo em transe se metamorfoseando no terreiro de Candomblé.

1. OS CORPOS DANÇAM AO SOM DOS ATABAQUES

O candomblé é uma religião dançante. É no Terreiro que tudo se movimenta através da dança. É sob o signo da dança que as identidades se transfiguram e os homens celebram junto aos deuses a beleza "odara" dos Terreiros. A dança permite o corpo se movimentar, sair de si mesmo e voltar a si mesmo em um intenso processo de metamorfose. A música aciona o axé, provoca em todos uma transfusão cósmica. Revela um processo de identidade e identificação nos terreiros pois cada dança tem, dentro dos rituais, um significado forte pois traduz toda mitologia, toda história e drama vivido pelos orixás. Mais que é isso, a dança é uma poderosa arma política, ética e estética. Os Atabaques no Candomblé têm uma grande importância na medida em que provocam a musicalidade e chamam os deuses em terra. A etnomusicóloga Ângela Lühning chama atenção para seu valor estético: "a função primordial da música é fazer os Orixás se apresentarem aos seus descendentes, manifestando em seus corpos e dançarem" (LUHNING, 1990, p.115). É assim que os deuses se manifestam aos homens no Candomblé. Pela força do coro, pelo ritmo de cada música, os Orixás dançam. E cada atabaque emite um signo¹ com seu toque, o Orixá o capta e dança o ritmo da música.

O Candomblé, como espaço estético, transforma-se em um espaço que emite prodigiosos signos. "Os signos de seu fim multiplicam-se a nosso redor." (GIRARD, 1990, p. 402). Os atabaques passam a ter um valor estético e sagrado, pois sem a música não há Candomblé. Cada "toque" emitido pelos atabaques tem um significado. Enfim, tudo passa a ser sagrado em uma Casa de Santo. Os Atabaques, certamente não estão fora, pois são eles que chamam os deuses em terra. São eles os responsáveis pela transfusão cósmica e por manter vivo o "Axé" nos Terreiros. Para Geertz (1973), o que forma um sistema religioso, é todo esse conjunto simbólico. O Candomblé, enquanto uma visão de mundo, não deixa de ser a revelação desse ethos, pois "é o tom, o caráter e a qualidade de sua vida, seu estilo moral e estético" (GEERTZ, 1973, p. 93).

Desse modo, Assim, o Candomblé revela uma intensa polifonia, uma verdadeira ópera marcada pela magia através da dança e dos toques. Cada Orixá afirma sua identidade através de cada "toque", pois o "toque" revela a identidade e a identificação de cada Orixá. Oxosse dança o Aguerê, cujo toque imita o caçador

perseguido o animal. A música, diz Lühning, “tem uma grande importância fora das festas públicas e das cerimônias não públicas: ela faz parte da vida cotidiana das pessoas iniciadas” (LUHNING, 1990, p. 115). No entanto, a música transforma-se no “coração do candomblé” na medida em que ultrapassa os momentos de cerimônia religiosa e faz parte do Cotidiano e da vida do Povo do Santo. A música tem uma maneira de contar a história e a mitologia dos deuses. Quando dançando, os Orixás “declamam” o mito através dos gestos dançantes. Cada música revela um signo a ser decifrado e aprendido. Os Filhos de Santo precisam aprender o “toque” de cada Orixá e diferenciar cada performance. É essa conjugação dos sons provocados pelos atabaques que forma esse entrelaçamento estético e festivo nos Terreiros. Somente se chama o santo em terra quando há o “toque” dos Orixás. É no “toque” que todos são “tocados” pelos deuses. Enfim, é no cotidiano que as performances se consumam e, ao som dos atabaques, o corpo se metamorfoseia e entra em transe.

2. SIGNOS DO COTIDIANO E PERFORMANCE "ODARA"

Ora, é no cotidiano em meio às festas que os deuses celebram a vida com os homens. É na experiência vivida e partilhada entre pais e filhos de santo que se dramatiza cada performance e cada gesto nos terreiros. É na experimentação do cotidiano que as múltiplas performances se consumam e os aprendizados acontecem na complexa trama hierárquica estabelecida entre os adeptos do Candomblé. A música, responsável por trazer os deuses em terra é a acionadora do axé e provoca o transe. Isso implica que os filhos de santo precisam aprender não somente a etiqueta dos filhos de santo, como precisam aprender a música e o toque de cada orixá para que a performance fique "Odara" (bela, boa, bonita). Uma performance "Odara" é a que testemunha o drama fático e existencial de cada orixá com todos os seus conflitos.

Mas o que de fato significa aprender com os “toques”? Adverte-nos Deleuze (2003:4), “Aprender, diz respeito essencialmente aos signos. (...) Aprender é, de início, considerar uma matéria, um objeto, um ser, como se emitissem signos a serem decifrados, interpretados”. No entanto, para Deleuze, somente há aprendizagem, quando há decifração e interpretação de signos. Para o pensador da Diferença, não se pensa, não se age, emitimos signos a serem decifrados. Assim, não se aprende nada a não ser por decifração ou interpretação. É o Terreiro o espaço da

aprendizagem dos Signos por excelência. O aprendizado se dá no encontro com algo que nos força a pensar. Assim, é preciso uma predisposição em relação aos Signos. É dessa forma que o signo declara-se suficiente, na medida em que anula pensamento e ação. No entanto, se o Candomblé emite signos sagrados, aprender implica uma sensibilidade diante deles. Desse modo, O Ogã, enquanto aprendiz dos atabaques, deve conviver com os três instrumentos sagrados (rum, pí e lê) e, dessa convivência, ser sensível aos sons emitidos por eles.

O Terreiro é irmanado de signos. Cada Orixá faz o Povo do Santo aprender algo através dos Signos que ele emite. Iansã, com toda sua agitação movimenta e agita o Terreiro, pois é ela a deusa do vento. Assim, diz Maffesoli (2003) “como o vento”, chega “turbilhonando”, revelando seu “aspecto inquietante”, agitando os Terreiros. É ela, a Santa Bárbara, com a espada na mão, signo da guerra, do movimento e da complexidade. Entra em devires. Devir-guerreira, devir-fogo, devir-vento, devir-búfalo. São os atabaques a potência dos signos. É necessário uma sensibilidade diante dos Signos que eles provocam para percebermos que para cada Orixá existe um “toque”, um signo ou um “sinal” a ser decifrado. O Ilú é o “toque” de Iansã. O seu “toque” esparrama em todo Terreiro seu lado agitado como uma tempestade que sacode o mundo inteiro. O que se aprende com os signos de um Orixá que movimenta tudo e todos? Se extrai o aprendizado da complexidade e do movimento, pois a vida do Povo do Santo é tomada pelo movimento e pela incerteza. Iansã, quando chega em terra, provoca um caos, um “buraco negro”, desafiadora, se jogando nas pessoas e revelando seu lado mundano. Disso Roger Bastide (2001) nos convenceu em O Candomblé na Bahia quando mostrou toda estrutura do êxtase. “O êxtase, como vimos, era um momento determinado do ritual; ou, antes, ele era o próprio ritual”. Ora, tomados pelos signos da música e do “toque”, todos são conduzidos para o êxtase e pela embriaguez dionisíaca. Onde o “duplo” do próprio homem se revela. O ser e o não ser, o eu e o não eu se fundem e se confundem nesse movimento. É toda uma musicológica “afro” que toma conta de cada Orixá. Assim, Iemanjá exprime os signos do mar, das ondas, do movimento salgado e ao mesmo tempo agitado do mar. Sua dança revela o movimento das ondas e a tão grande mãe que ela é ao dançar tocando levemente em seus fartos seios por ter amamentado toda humanidade.

Enfim, é o atabaque que tem o poder de provocar o êxtase e trazer os deuses em terra. Os atabaques são signos sagrados.

Os três tambores do candomblé também o são: o rum, que é o maior; o rum pi, de tamanho médio, e o Lé, que é o menor. Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores “pagãos”; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos de água benta trazida da igreja, receberam um nome, e o círio aceso diante deles consumiu-se até o fim. (BASTIDE, 2001, p. 34-35)

Para Bastide, os três atabaques que compõem o cenário afro-estético no Candomblé, assumem uma grande importância. Rum, Rum-pi e Lê formam uma tríade sagrada que, assim como os adeptos do Candomblé, passam por rituais. Devem ser respeitados como deuses, pois é a força e a potência dos atabaques que têm o poder de chamar os deuses nos corpos dos médiuns.

Em outras palavras, cada “toque” emitido pelo atabaque revela um aprendizado e é necessário um ouvido apurado diante dos sons, pois cada toque tem um significado. Emite-nos um signo que nos faz dançar com o toque emitido. O alujá, por exemplo, é o toque mais violento e mais forte. É a dança da justiça. Assim, cada dança, cada toque é um signo a ser decifrado, pois as danças revelam os mitos e as histórias dos deuses. Os atabaques emitem signos que movimentam o mundo dos homens e dos deuses. É a dança dos deuses que irradia Axé a toda humanidade. Foi essa força da dança que Arthur Ramos despertou em nós em O Folclore Negro no Brasil:

O primitivo cria pela voz e pelo canto, ajudados do gesto e da dança. A música envolve toda a sua vida. E por essa linguagem mágica ele participa do espetáculo cósmico. Pelo canto mágico, ele se comunica com as suas divindades e age sobre os homens, os animais, a natureza, enfim (RAMOS, 2007, p. 103)

Ora, em Arthur Ramos é pelo canto, pela voz, enfim, pela música que envolvemos a vida. Quando tocam os atabaques é toda a vida que se agita, é toda natureza que é festejada e celebrada. É pelo som emitido pelos atabaques que começa todo espetáculo, toda magia e todo encanto. Quando começa o xirê4, todos gritam e saúdam os orixás invocando sua presença junto aos homens. E assim os Orixás respondem ao chamado dos homens e da natureza, movimentando o mundo, a vida e intensificando a complexidade do estar no mundo.

Dessa forma, a divindade age diante dos homens e os mesmos podem revelar sua dobra, seu avesso, seu “duplo” modo de ser dentro desse “espetáculo cósmico” de significados e de signos sagrados que são revelados em cada canto e

cada Orixá transforma-se em um prodigioso emissor de signos. Cabe a nós decifrá-los, senti-los em sua complexidade ontológico-existencial. Já sabemos que nessa política do significado, “É extremamente obscuro o que une esse caos de incidentes a esse cosmo de sentimento, e como formulá-lo torna-se ainda mais obscuro” (GEERTZ, 1989, p. 134). No entanto, para Clifford Geertz, o caos e o cosmo se unem nessa política do significado. Somos tomados pelo caos quando tentamos interpretar uma tribo, uma cultura, um povo, pois a obscuridade sempre reina nessas “piscadelas” e nesses “tiques nervosos” que fazem parte do mundo confuso e embaralhado que nós mesmos vivemos.

Os atabaques são entidades espirituais que passam a assumir presenças divinas e todos precisam reverenciá-lo, cumprimentando-o, pois nos Terreiros os atabaques têm a força que o Axé precisa. A força que faz tudo e todos sentirem em comum a mesma música, o mesmo toque, a mesma dança. Todos são tocados pelo coro. Quando eles tocam, se perde a hierarquia, pois ali a sensibilidade não é mais no plano dos homens e sim, divina.

Enfim, tudo se faz em torno do “toque”, da música, do ritmo que provoca em todos uma certa alegria carregada de emoção em conviver, em festejar com os irmãos de santo tudo que foi feito no decorrer da preparação da “Festa do Santo”. O cansaço das baianas com as várias saias e o elegante salto alto da Mãe de Santo são recompensados pelo brilho e pela beleza dos Orixás quando chegam e dançam como uma forma de agradecimento por tudo o que foi feito e pela festa que é sempre, na presença dos deuses, Odara.

“O som, como resultado de interação dinâmica, condutor de àse” e conseqüentemente atuante, aparece com todo seu conteúdo simbólico nos instrumentos rituais: tambores, agogô, sèkèrè, sèrè, kala-kolo, àjà, saworo etc. (SANTOS, 1986, p.48 - grifos da autora). No entanto, a estética dos atabaques se afirma na musicalidade, no som que provoca e intensifica uma interação dinâmica nos Terreiros, transmitindo a força vital que é o Axé e intensificando assim o ritmo da vida nos Terreiros.

3. O MITO, A DANÇA E O CORPO-TRANSE

O Mito sempre esteve presente na vida humana. No universo mitológico dos deuses gregos, se desenrolava a mito de Apolo como o deus da beleza e o de Dionísio, o Baco, deus da embriaguez. Éramos transportados para um mundo, onde, para entendermos o Cosmos, necessitávamos compreender a *physis*, a natureza. Ensinar-nos um mundo onde tudo estava irmanado de deuses. Se o mito foi a forma que encontraram para compreender a realidade, os gregos, certamente optaram em nos mostrar que tudo, na verdade, começou com o Mito. E, sabemos, que ficou entregue ao homem conhecer o Mito da Caverna no sétimo Livro da República de Platão para percebermos que o mundo é pura alegoria. Dessa forma, o princípio, aquilo que os gregos resolveram denominar arché (princípio) esteve dado a cada pré-socrático a possibilidade de nos testemunhar que tudo surgiu dos elementos da natureza. O ar, o fogo, a terra e a água foram as formas que encontraram para dizer o mundo em seu eterno vir-a-ser. Para Tales de Mileto, o princípio era a água. É ela a origem e a matriz de todas as coisas. Elemento essencial para percebermos que o movimento é o começo de tudo.

No Candomblé o Mito dos Orixás assume um papel fundamental, inclusive para se compreender o Terreiro como espaço vital e estético, pois testemunham as mais belas e trágicas estórias dos deuses que representam, por sua vez, os elementos da natureza, assim como Iemanjá é a água e Iansã é o fogo. É o princípio que mantêm o mundo vivo e ativo, pois apagar e ascender na medida revela o equilíbrio da natureza. Adverte-nos Mircea Eliade: “a função mestra do mito é a de fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as ações humanas significativas, como, aliás, já foi constatado por inúmeros etnólogos” (ELIADE, 1998, p. 334). Para Mircea Eliade, os mitos cosmogônicos servem de modelos arquetípicos para toda criação, seja no plano biológico, espiritual ou psicológico, pois eles são, na “festa”, o fundamento em que os atores aparecem mascarados.

Nos Terreiros de Candomblé o sagrado ganha uma dimensão estética. Na parede do “barracão” existem signos sagrados que contornam o universo da crença e da fé. Nas casas de Nações Keto é comum vermos um berrante e um par de chifres na entrada. A cadeira onde o Orixá senta é sagrada. “Recebeu” Axé, força espiritual. No entanto, os objetos sagrados fazem parte do sistema dinâmico e cosmológico do sistema religioso. Os símbolos sagrados exprimem a essência vital, a força da

religião. “A espécie de símbolos (ou complexos de símbolos) que os povos vêem como sagrados varia muito amplamente.” (GEERTZ, 1989, p. 97). Assim, o Candomblé, dentro de seus contornos antropológicos, é formado por esse complexo simbólico que ganha uma força e um contorno sagrado. No entanto, a força de uma religião está na maneira como ela desenha o símbolo sagrado. O ofá de Odé em forma de arco e flecha desenha o homem que caça e persegue o animal. Assim como o espelho que Oxum usa na mão (abebé) para olhar sua beleza.

Para Juana Elbein dos Santos, “a manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético” (SANTOS, 1986, p.49). Desse modo, o sagrado tem uma estreita relação com a estética, pois cada objeto, sendo pertence do Orixá ou não, passa a ter um caráter sagrado. O corpo passa a ser sagrado na medida em que se passa pelos rituais de iniciação e, a partir daí, o iniciado é submetido ao transe ou à possessão. Assim, complementa Elbein do Santos, “os objetos que reúnem as condições estéticas e materiais requeridas para o culto (...) carecem de fundamento.” (SANTOS, 1986, p.37). Nesse sentido, os objetos sagrados que compõem o cenário religioso não estão dispostos arbitrariamente nas paredes ou nos cantos dos Terreiros e muito menos servem de enfeites e sim, passaram por fundamentos religiosos que fizeram deles, objetos sagrados. No entanto, esses objetos são revitalizados e consagrados, sendo portadores de “Axé” e mantenedores da dinâmica dos Terreiros.

No Candomblé, o transe ou a possessão tem seu momento áureo uma vez que os deuses descem na terra através dos Filhos de Santo, em seus corpos. Assim, “os cultos de possessão insistem na construção desse corpo múltiplo” (MAFFESOLI, 1996, p. 314). O corpo revela-se enquanto multiplicidade na medida em que os deuses se manifestam. Para Prandi, “os primeiros momentos do aprendizado do transe são aqueles em que a abiã, candidata à iniciação, é incentivada a experimentar os sentimentos religiosos mais profundos e, nessa etapa, mais desordenados ou inexpressivos” (PRANDI, 1991, p. 176). Assim, o Abiã passa a freqüentar os Terreiros, aprender a etiqueta do Orixá, suas cantigas, comidas, maneiras de saudá-los e aprende a respeitar e se posicionar na hierarquia da “Casa”. Ele começa a ter contato com o segredo e com o sagrado da religião, mas de forma bem lenta, pois para ter acesso de fato aos “fundamentos”, terá que passar pelos rituais de iniciação.

Em que sentido podemos falar em sagrado no Candomblé? Podemos falar na medida em que em cada espaço se configura na força que é o coração vital da

religião traduzida em Axé. Na cadeira onde os deuses sentam, nos adornos do barracão. Reitera Lody, “a arte é o veículo da comunicação e determina os estabelecimentos dos vínculos e alianças entre os planos sagrado e humano” (LODY, 1995, p. 16). No entanto, a arte transforma-se no meio de comunicação que fortalece por sua vez, as alianças entre os homens e o sagrado, mantendo assim, a eterna aliança entre os deuses e os homens, o Orun e o Aiyê.

O transe é a maneira mais forte que o homem tem ao manter uma religião com os deuses, pois é no transe a experimentação estética por excelência. É em transe no corpo do Filho de Santo que os deuses dançam, vestem e ficam “odara” para a festa. Existe uma estética no transe quando os deuses chegam em terra fazendo jincá (cumprimento ou saudação do Orixá) e dando o ilá (o “grito” do Orixá) anunciando a sua chegada na convivência entre os homens e com outros deuses. O jincá é uma espécie de saudação em forma de agradecimento, geralmente os Orixás se curvam até os joelhos e alguns inclusive tremem os braços. As iabás (deusas) fazem a reverência tremendo os ombros mostrando certa sensualidade. O Ilá varia de acordo com o Orixá. É uma espécie de “grito”, a voz emblemática do Orixá. O ilá de Oxosse imita o som ou o ruído de algum animal, geralmente um pássaro. O ilá de Iansã é um berro, como se estivesse chamando para a guerra.

O ilá de Oxum, com sua meiguice, aproxima de um choro para dentro, se confunde com um gemido, pois mostra a serenidade das águas doces. Enfim, o transe é algo mágico em que muitos adeptos do Candomblé dizem não lembrar de nada. Márcio Goldman, ao dar uma concepção verdadeiramente antropológica do transe, esclarece: “A possessão é um fenômeno complexo, situado como que no cruzamento de um duplo eixo, um de origem nitidamente sociológica, o outro ligado a níveis mais “individuais” (GOLDMAN, 1996, p. 31). Na ótica de Goldman, a possessão tem suas complexidades que povoam o nível individual. Cada pessoa tem uma sensação. Desse modo, a “noção de pessoa” torna evidente nessa construção antropológica do transe, pois “o transe opera sobre o indivíduo humano” (GOLDMAN, 1996, p. 31). Assim, percebo que o transe é a comunicação mais próxima com os deuses e com o duplo do próprio homem. Esse “duplo monstruoso” que falou Girard (1990). Dentro dessa compreensão antropológica podemos ainda estender para o plano ontológico e existencial do transe. É a comunicação entre a imanência e a transcendência. Assim, o transe, dentro dessa estrutura cosmológica, faz da pessoa, no terreiro uma verdadeira obra de arte, pois a pessoa, ao se fundir com o deus, é “pintada” com os

pós sagrados, é vestida e paramentada, recebendo todos os seus adornos e insígnias que lhes são próprias. Bastide, ao analisar o transe como uma espécie de êxtase, afirma:

O transe religioso está regulado segundo modelos míticos; não passa de repetição de mitos. (...) O que designamos como fenômeno de possessão seria, pois, mais bem definido um fenômeno de metamorfose da personalidade; o rosto se transforma, o corpo inteiro se torna um simulacro da divindade. (BASTIDE, 2001, p.189)

Assim, para Bastide, o transe tem uma forte relação com os modelos míticos na medida em que, por exemplo, o mito de Ogum diz que é um Orixá da guerra, o filho “passa por” guerreiro, portanto, homem bravo e forte. Da mesma maneira o êxtase de uma filha de Oxum carrega em seu arquétipo a doçura, a meiguice e a feminidade da deusa das águas doces. Assim, a possessão seria, para Bastide, um processo de metamorfose, onde o corpo se metamorfoseia, se transforma e toda corporeidade é tomada por esses “outros” “que poderá ser Deus, a família, a tribo, o grupo de amigos e, é, claro, como já disse, esse outros que pululam em mim” (MAFFESOLI, 1996, p. 306). Ora, vendo o transe a partir desse ponto de vista, podemos perceber que o corpo, como receptáculo desse duplo que é a sombra ou a dobra do médium, existe todo um aspecto pedagógico em torno da corporeidade, pois o corpo é o lugar do pluralismo pessoal, onde os duplos ou as máscaras do homem aparecem e desaparecem. O transe, dentro de sua complexidade pedagógica, ontológica e existencial, revela-se no movimento e no devir, pois é necessário que os Orixás venham em terra nos corpos dos Filhos de Santo para que a “Festa” comece. Sem Orixá não há Candomblé. O Orixá, ao se manifestar no corpo do Filho, é motivo de Axé, pois é uma resposta dos deuses a toda a corrente espiritual que acontece entre o “orun” e o “aiyê.”

Existe no transe não só uma estética mas também um processo de aprendizagem. O processo pedagógico e estético do transe se dá desde quando os Filhos de Santo “viram no santo”, pois “virar” já é revelar o avesso, a dobra. Daí toda uma educação diante do corpo, como colocar as mãos para trás, não ficar de olhos abertos, aprender a dançar para que o Orixá possa aprender através do Filho de Santo esses aprendizados do transe. O aspecto estético é transportado para outro universo que é o universo dos deuses. Os homens em transe não lembram mais que estão partilhando o universo dos homens, mas que estão entre os deuses. Portanto,

eles agem como deuses. É um personagem que, ao som dos atabaques, o barulho do adjá, a saudação das pessoas que o cultua, “onde a dança torna-se uma “ópera fabulosa” (BASTIDE, 2001, p. 189). É toda essa ópera que faz do Candomblé um espaço festivo e do transe um aspecto estético.

No entanto, o aprendizado do transe acontece quando o Orixá sabe quando deve vir e quando deve subir. O Orixá aprende que, em certos momentos dos rituais, deve aparecer. Esse aparecimento se dá mediante o toque, pois a música possui o poder de provocar o transe nos Filhos de Santo. Esclareceu-nos a etnomusicóloga Ângela Lühning: “ela ultrapassa o momento da cerimônia religiosa, liga o ritual sagrado com ao profano e expressa emoções muito fortes em momentos agradáveis e desagradáveis” (LÜHNING, 1990, p. 115). Assim, o transe passa a ter um efeito estético, pois, afetado pela música, o Orixá começa a provocar no Filho de Santo várias sensações, ligando o sagrado ao profano, provocando fortes emoções até sua manifestação no corpo do Filho.

Em outras palavras, é na etapa da iniciação pedagógica do laô que “o iniciante aprende a lidar com o transe, assumindo os papéis rituais que ele implica” (PRANDI, 1991, p. 177). Assim, o transe deve ser encarado como um processo de aprendizagem constante onde o médium deve aprender primeiramente a coordenar seu corpo. Daí, podemos pensar uma concepção pedagógica do transe na medida em que, aos poucos o Filho de Santo vai aprendendo a lidar com essa energia. Por isso que quanto mais o Filho de Santo “roda” ou “vira no santo”, mais ele exercita a energia do Orixá, mais seu corpo fica mais pedagogicamente educado para dançar, enfim, para “agir como” o orixá, no Orixá.

Outro olhar cuidadoso acerca da possessão foi de Laura Segato (1995). ao fazer uma densa abordagem acerca do culto Xangô de Recife . A autora faz um trabalho voltado para a relação entre o Orixá e a pessoa, onde segundo ela, a unidade da pessoa é um momento transitório: “Uma vez “manifestada”, a pessoa não é considerada mais ela própria, mas seu santo encarnado” (SEGATO, 2005, p. 99). No entanto, a pessoa deixa de ser o que é quando está manifestada pelo Orixá. É essa relação santo e pessoa que se funde nos Terreiros, que podemos pensar o processo de transfiguração do transe, pois a pessoa se transfigura no sentido forte do termo, passando por uma transmutação ou metamorfose.

Dessa forma, para Segato (2005), a partir de uma visão Junguiana, o eu e o santo, o santo e a pessoa na possessão, transformam-se em uma multiplicidade.

Desse modo, para Segato, existem no interior de nosso pensamento, dobras, inconsistências, descontinuidades que nos leva um estranhamento de nós mesmos. É uma espécie de “eus” que saem da unidade do eu. Assim, a pessoa é pura multiplicidade. Faz-nos recordar o pensamento da diferença de Deleuze (2003) que encara o pensamento como uma multiplicidade. Por esse viés, o Terreiro não deixa de ser a diferença pura, onde “receber” o Santo significa entrar em devires. Devir-guerreira ao “receber” Iansã, Devir-amor ao “receber” Oxum, devir-justiça ao “receber” Xangô. Assim, é esse bloco de devires que faz do Terreiro o espaço da diferença e da produção de subjetividade, que é plural. Há assim, um processo de identificação da identidade ou a identidade na identificação, pois o Filho se reconhece, se “identifica” com essa identidade. É comum dizerem nos Terreiros que Filhos de Oxosse são sensíveis e carinhosos e os filhos desse Orixá se reconhecem e se identificam com esse arquétipo.

Para Maffesoli (1996), a identidade tem máscaras. Receber o Orixá é revelar as várias máscaras da identidade. Esse múltiplo pode se desdobrar de várias maneiras como uma dobra que se desdobra ao infinito. O médium se sente pertencendo a esse universo da multiplicidade de deuses. Dessa maneira, o Terreiro não deixa de ser o espaço do puro devir ou do vir-a-ser. Nessa perspectiva, o transe é o ápice da transmutação e transfiguração no Terreiro onde o ser e o não ser se fundem, se mostrando e se escondendo ao mesmo tempo. É o transe o momento por excelência de revelação do *homo stheticus*, pois é em transe que o corpo é adornado, enfeitado, arrumando e “aprontado” para receber o “rum” no Terreiro e festejar em meio a toda essa beleza com os homens.

Dessa maneira, a corporalidade tem uma dimensão estética na medida em que o enfeite, o adorno, a roupa que é ajustada no corpo desenha toda expressividade sagrada dos deuses. Daí a expressão “vestir o santo” que é colocar nele a máscara, a roupagem que vai dando fisionomia arquetipal e contorno à identidade das máscaras e vai individualizando o Orixá de cada um, pois cada um tem seu Orixá próprio e sua energia que faz transfigurar a pessoa no Orixá, onde o eu revela o não eu. O ser revela o não ser, o avesso de si mesmo. É esse avesso, essa dobra, esse não ser que, de uma certa forma é, que é o sagrado, a “pessoa” metamorfoseada no Orixá. O Filho de Santo em transe entra em um Devir-Deus. É o devir-Orixá de cada um. Quando a Filha de santo “recebe” Iansã, ela entre em devir-guerreira, devir-fogo, devir-mulher mesmo sendo um homem quem a “recebe”. Quando a Filha de Santo

“recebe” lemanjá, é um devir-mulher-água, pois a força, o “axé” de lemanjá é o mar. Assim, há um constante devir no médium onde ele passa a todo instante por um devir intenso que é revelado no cotidiano que se transfigura no Terreiro.

CONSIDERAÇÕES FINAIS:

Propôs aqui fazer uma cartografia do corpo em transe no Candomblé, religião de matriz africana que chegou e se consolidou no Brasil no século XIX. O Candomblé uma religião em que experiência com o corpo é essencial. O corpo está presente em todos os ritos de passagens. O Corpo se transforma no próprio ato ritual pois é ele é pintado, a cabeça é raspada, e o corpo recebe as insígnias, as vestimentas e a cor do Orixá. O corpo-transe se transfigura no corpo-ritual desde a feitura do santo que teatraliza e dramatiza e encena ao mesmo tempo as estórias trágicas e também alegres dos deuses.

É no terreiro que o corpo-transe é cultuado como um deus, é o sagrado. O corpo do médium como signo profano se transfigura em sagrado uma vez que este corpo passa por complexos rituais e legitima o filho de santo como alguém que pertence àquela tribo, àquele terreiro. O corpo é o signo máximo das performances do terreiros, pois é no cotidiano das festas dos deuses que os corpos se metamorfoseiam e entram em uma espécie de êxtase dionisíaco, pois o corpo é o reflexo e a identidade arquetipal do Orixá. O corpo em transe desenha e contorna o corpo múltiplo em suas máscaras e seus devires

Dessa forma, diz Rosamaria Barbára: “O corpo pode ser comparado a uma orquestra que, tocando vários instrumentos, harmonizam-os numa única sinfonia”. (BARBÁRA, 2000, p.152). Assim, quando os Orixás estão dançando nos Terreiros desenha-se a cada “Festa” uma nova orquestra. O corpo sagrado, em transe do Orixá jorra a todo instante a energia da natureza, pois o Orixá é a representação viva dos elementos da natureza. Em outras palavras, A dança sagrada dos Orixás desenha os saberes da trama da cultura Yorubá e ao mesmo tempo revela uma multiplicidades de gestos e movimentos que testemunham os arquétipos dos deuses que são, no fundo, o retrato do drama humano na face da terra.

REFERÊNCIAS:

AUGRAS, Monique. **O Duplo e a Metamorfose: A Identidade Mítica em Comunidade Nagô**, Petrópolis, Vozes, 1983.

BARBARA, Rosamaria S. A dança Sagrada do Vento. **Faraimará, o caçador traz alegria: Mãe Stella, 60 anos de iniciação**/ Cléo Martins e Raul Iody (org).- Rio de Janeiro: Pallas, 2000, .

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia: rito nagô**/Bastide; tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz; revisão técnica de Reginaldo Prandi. São Paulo; Companhia das Letras, 2001.

CAMARGO, Robson Correa. **Performances Culturais**/ Eduardo José Reinato, Heloísa Selma Fernandes Capel (Org). - São Paulo: Hucitec Goiania- GO:PUC-GO, 2011.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado, Forense, 2005.

ELIADE, Mircea. **Tratado de história das religiões**. Tradução Fernando Tomaz e Natália Nunes. 2a. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**, Rio de Janeiro: Editora LTC 1989.

GIRARD, René. **A Violência e o Sagrado**. Tradução de Martha Conceição Gambini; revisão técnica Edgard de Assis Carvalho. - São Paulo: editora Universidade Estadual Paulista; 1990.

GOLDMAN, Marcio. "Uma categoria do pensamento antropológico: a noção de Pessoa". **Revista de Antropologia São Paulo**, USP, v. 39, No. 1, p..83-109, 1996.

_____. A Construção ritual da pessoa: a possessão no candomblé. **Revista de Antropologia São Paulo**, USP, v.39, no. 1, p.23-54, 1996.

LODY, Raul. **O Povo do santo: religião, história e cultura dos Orixás**, voduns, inquices e caboclos. - Rio de Janeiro: Pallas, 1995.

LÜNING, Ângela. Música: o coração do candomblé. **Revista USP**, São Paulo. No. 7, p.97-115, 1990.

MAFFESOLI, Michel. **A transfiguração do Político: a tribalização do mundo**; tradução de Juremir Machado da Silva. - 3 a. ed.- Porto Alegre; Sulina, 2005. 304 p.

_____. **No Fundo das aparências**. Tradução de Bertha Halpern Gurovitz.- Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

_____.**O Instante Eterno: o retorno do trágico nas sociedades pós-modernas**; tradução Rogério de Almeida, Alexandre Dias.—São Paulo: Zouk, 2003.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia, com uma introdução à obra de Marcel Mauss, de Claude Lévi-Strauss**; tradução de Lamberto Puccinelli. São Paulo, EPU, 1974.

PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova**. —São Paulo: HUCITEC: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

_____. **Mitologia dos Orixás**; ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RAMOS, Arthur. **O Folclore negro no Brasil: demos psicologia e psicanálise**. 3^a. ed. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2007.

SANTOS, JUANA Elbein dos. **Os Nagô e a morte: Padê, asese e o culto Égun na Bahia**; traduzido pela Universidade Federal da Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.

SEGATO, Rita Laura. **Santos e daimones: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal**. 2 ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira**; - 2. Ed.- São Paulo: selo Negro, 2005.