

Opaxorô e a poética do batuque do Rio Grande do Sul: voz, corpo e memória

RESUMO

O presente trabalho trata da poética oral mítica afro-gaúcha, analisando os processos de representação das narrativas míticas orais a respeito dos orixás, divindades do Batuque do Rio Grande do Sul. A partir de um registro realizado com sacerdotes de Porto Alegre e Região Metropolitana e a observação de seus rituais durante o período de dois anos, realizamos uma análise de sua performance, estudando os artifícios que compõem essa poética, com ênfase nos aspectos estruturais e miméticos expressos em três eixos: voz, corpo e memória. Essa pesquisa serviu de base para nossa dissertação de mestrado (COSTA, 2016).

Palavras-chave: Batuque do Rio Grande do Sul. Poéticas orais. Voz. Corpo. Memória.

José Ricardo da Costa

jricardocostabg@gmail.com

Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, Rio Grande do Sul, Brasil.

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

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

Adotarei, após essa introdução, uma segunda pessoa mais formalizada, mas não há como apresentar essa temática, para mim, sem usar da primeira pessoa e de minha trajetória de descoberta e autoconhecimento. Anos atrás, o jovem branco dos pampas se descobriu descendente dos mais antigos religiosos de um dos mais antigos terreiros de Porto Alegre. Assim começa essa pesquisa. A palavra “Batuque” é plena da história que representa, na medida em que nasceu de um termo pejorativo, utilizado inicialmente pelo escravista e opressor e posteriormente incorporado ao léxico do oprimido para significar sua religiosidade. Nos dias de hoje, “Batuque do Rio Grande do Sul” é marca de resistência e empoderamento desses sujeitos, que se servem da palavra que outrora agredia sua religiosidade para designá-la. Esse processo é paralelo ao sincretismo que marca o pensamento de matriz africana. Da mesma forma, o termo “gaúcho” foi assimilado de forma quase inconsciente pelo brasileiro, apesar de carregado de marcas do preconceito do colonizador, que relegou à margem esses sujeitos.

Ao utilizar “Batuque do Rio Grande do Sul”, posiciono-me enquanto partícipe desta comunidade, que não necessita ser embranquecida. Como pesquisador, meu trabalho junto às poéticas afro antecede a pesquisa desempenhada durante os anos de 2015 e 2016 e se mantém até hoje. Nesse posicionamento de enfrentamento mestiço da sociedade dita “intelectualizada”, adotarei a expressão “afro-gaúcho”, percebendo-a menos embranquecedora que a politicamente correta “afro-sul-rio-grandense”. Dessa forma, não ignorando a polêmica, entrego-me à polissêmica possibilidade de contradição.

Tratar da poética oral e de uma mítica que permanece viva nos terreiros gaúchos implica me aproximar das vozes, dos corpos e das memórias que se presentificam em performance e do espaço onde vibram essas narrativas. Esse trabalho de pesquisa tornou-se um prolongamento de minha própria vivência enquanto religioso. Assim, neste artigo, refletirei mais detidamente sobre os saberes contemporâneos e ancestrais com que entro em contato desde minha iniciação e que foi formalizado nas entrevistas e na observação de campo que compuseram minha dissertação (COSTA, 2016). Busco, com esse trabalho, que o conhecimento dessas narrativas, que me atravessam enquanto pesquisador, sobre uma oralidade que transfigura a voz, o corpo e a memória do Batuque do Rio Grande do Sul em arte poética chegue em outras instâncias sociais para além dos terreiros.

1. VOZ E TRANSCENDÊNCIA

Ao iniciar o ritual, toda pessoa que entra em um terreiro de Batuque do Rio Grande do Sul deve saudar a porta. Esse gesto marca a reverência à natureza e à sociedade, onde vivem os orixás. Ele representa ainda a saudação aos antepassados, na medida em que é fora do templo que se localiza a *calunga*, sua morada física final, onde a alma é desligada do corpo para seguir para o mundo espiritual. Reverencia-se também a todas as outras manifestações religiosas, pois o Batuque do Rio Grande do Sul não exclui a validade de outras crenças. O respeito à alteridade é central na cosmovisão batuqueira. Essa reverência marca, pois, a necessidade de comunicar-se com o mundo. Tal necessidade é mimetizada pelo ato dos orixás, manifestados na possessão, que, em frente à porta, emitirão o seu *ilá*¹. Saúda-se, ainda, a presença de Bará, primeira divindade a ser cultuada em cada rito, senhor priápico dos caminhos, senhor de todas as chaves e da comunicação.

A presença de um acervo textual de natureza extensa como o das rezas do Batuque do Rio Grande do Sul, em uma língua que se converteu em manifestação hermética, na medida em que o significado desta estrutura textual foi perdido no decorrer do tempo, é um ponto que merece nossa atenção. O iorubá, se entendermos que esta é a língua das rezas, ao menos da maior parte de seu texto, não é o iorubá falado atualmente na África. O conteúdo total permanece inacessível ao entendimento direto dos partícipes do Batuque. Mesmo falantes nativos do iorubá moderno demonstram dificuldades com as rezas, entendendo delas apenas alguns fragmentos.

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

Essa luta se opera no campo identitário e no ritualístico, em que percebemos verdadeiras contendas epistemológicas por parte de religiosos – divergência que é intensificada pela falta de entendimento das rezas, como notamos. Estas assumem o estatuto de litâneas herméticas, sem qualquer sentido completo e sobre as quais múltiplas interpretações fragmentadas serão atribuídas. A narrativa oral é diretamente associada a elas pelo religioso, que, ao fazê-lo, busca o status de detentor de um conhecimento ancestral perdido pela coletividade. A associação de *ijós* (do iorubá, danças ancestrais) a determinados trechos das rezas é uma clara tentativa de uma normatização coletiva dessa bricolagem.

Tal como ocorre no Candomblé e é descrito por Prandi (2005, p. 150), as rezas do Batuque são cantadas em uma língua ritual feita de palavras avulsas cujo significado, qualquer que seja sua origem (fom, iorubá, quimbundo, ewê, etc), se perdeu no tempo. Tal lacuna é substituída por uma hiper-ritualização que é

fortalecida pelo caráter independente de cada terreiro. Assim, o religioso afirma conhecer uma ligação entre elas e determinada narrativa, fortalecendo sua identidade dentro do grupo e sua ideia de detentor de um poder já há muito perdido.

As rezas são cantigas entoadas por um músico percussionista, o *alabê*, ou tamboreiro, e respondidas pelo público, que poderá repetir a frase musical ou modificá-la em sua resposta. Essas cantigas costumam ser executadas em uma ordem preestabelecida, que varia de acordo com o “lado” (origem étnica atribuída a uma modalidade ritualística) ou terreiro. Neste processo, porém, notamos que a criatividade dos religiosos enriquece e aumenta a trama de mitos da poética oral batuqueira.

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

A chave de Bará é da ordem da oralidade, mas lembremos que esta palavra, em Bará, se expressa pela voz e pelo corpo. A fixação de uma narrativa a um determinado trecho é fortalecida pela coreografia dos *ijós*. Percebemos que todos os religiosos que citaram os mitos de Obá, por exemplo, levaram, em algum momento, a mão à orelha, na tentativa de escondê-la. Se a voz traz na fala múltiplas palavras, que podem ser tanto fruto da seleção, monitoramento e arte criativa do contador da história, o corpo é inconfundível, ao mostrar um trecho da narrativa que remete à coletividade. Da mesma forma, mais de uma vez o polegar foi elevado à boca, representando a embriaguez de Ogum. Se a voz traz um verbo que pode ser individual ou coletivo, o corpo, na poética do Batuque do Rio Grande do Sul, é preponderantemente, expressão da autoria grupal, ainda que participe da construção da parcela subjetiva da *contaço*. Este é um dos conceitos que se torna central para nossa pesquisa.

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

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

Lévi-Strauss, ao analisar mitos recolhidos pelos irmãos Vilas Boas na costa noroeste do Pacífico, utilizou seu conceito de mitema para analisar a estrutura das diferentes versões para a “Gesta de Asdiwal” (2013, p. 166). Para ele, mitema seria uma unidade mínima da narrativa mítica, em uma concepção estrutural do texto. Após a decomposição das narrativas coletadas em mitemas, discriminamos três tipos de núcleos básicos míticos, da ordem do funcionamento destas unidades na narrativa, bem como seus efeitos na forma dos poemas. Essa classificação, criada por nós, funcionará como uma maneira de entendermos a estrutura específica da mítica oral do Batuque do Rio Grande do Sul. Assim, denominaremos estes núcleos como mitema-gerador, mitema-título e mitemas-variantes.

Chamaremos de mitema-gerador uma unidade sobre a qual a narrativa se desenrola, desde sua introdução até sua conclusão. Essa unidade permanecerá una, é a que mais se destaca dentro da narrativa, e se repetirá com pouca ou nenhuma variação dentre os diferentes narradores. O mitema-gerador poderá migrar de uma narrativa para outra, em uma situação completamente diferente, em que serão rearranjados os demais mitemas de entorno. Uma outra característica importante no mitema-gerador é que, além de estar diretamente ligado a uma característica do arquétipo da divindade (Ogum é violento, Obá é ingênua, Oxum é bela), são com frequência representados por um *ijó*. Ou seja, o conteúdo expresso pelo mitema-gerador é de tal forma potente que transcende a voz particular, repercutindo numa expressão corporal de ordem coletiva. Outros mitemas poderão ser representados particularmente pelo corpo, sem que essa expressão repercuta em um *ijó*, ou seja, sem que essa expressão seja assumida pela coletividade, ao entrar em contato e recontar/recriar a narrativa.

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

Os mitemas-variantes são um elemento cambiante e adaptável nas narrativas observáveis. Assim, um contador poderá servir-se de um maior ou menor número desses mitemas, ao sabor de sua criatividade ou de sua percepção do público, tornando a narrativa mais longa ou curta.

Em uma *contação* de histórias, as narrativas poderão ser longas ou curtas, meras menções dos mitemas-títulos ou destes e de seus mitemas-geradores, ou, ainda, simples fragmentos; narrativas completas ou mesmo elucubradas, ao sabor da sensibilidade do contador de histórias, de seu estado de espírito, de seu estilo, de sua percepção do público ou de sua predileção pela narrativa. Algo muito similar foi afirmado por Zumthor, na medida em que a poética oferecida à audição

pública pode ser breve ou longa, dependendo da compreensão do poeta e do público, do conhecimento mútuo e das intenções poéticas (2010, p. 41).

2. MEMÓRIA E TRAUMA

A violência aos povos escravizados durante o processo de colonização não foi apenas de ordem material. Degredado a um país desconhecido, o africano teve suas raízes históricas e familiares arrancadas e seu patrimônio cultural, igualmente violentado pela ação do invasor europeu. Famílias eram forçosa e constantemente separadas no processo de escravização, e raramente pessoas de uma mesma família, ou mesmo de uma mesma localidade, teriam idêntico paradeiro no Novo Mundo. Dessa forma, o patrimônio linguístico era também, em certa medida, usurpado do escravizado, que seria apresentado a um novo e “verdadeiro” Deus, passando a ser paulatinamente catequizado em um novo idioma. Podemos dizer que, em certa medida, diferentemente dos corpos, a vontade, o imaginário, a língua e a alma de um povo não podem ser acorrentados ou enjaulados. Mary Louise Pratt (in SANCHES, org., 2005, p. 233-234) lembra que a conquista (excetuando-se o caso de genocídio completo) não extermina as culturas, do mesmo modo que derruba as hegemonias políticas. Ao contrário, parte da cultura do colonizador e do invasor passa a viver na memória dos colonizados e invadidos, e vice-versa.

Ao analisarmos as performances, tanto podemos perceber a escolha de narrativas de um contador como uma expressão de sua individualidade, em um processo de resgate, seleção e manutenção da memória coletiva da qual são representantes. Muitos dos contadores declararam dificuldade em recordar-se das narrativas, e, frequentemente, nosso esforço pela evocação dessas memórias foi demorado. Outros mostraram um verdadeiro manancial de oralidade. Nos dois casos, temos a seleção da memória social a definir um contorno para as narrativas em seu repertório. Mesmo dentre as narrativas não recorrentes, os mitemas se repetiram, sob formas diferenciadas, a partir dos quais podemos estabelecer uma noção de mundo. Foram frequentes as menções ao sentimento de exclusão e banimento, mitos que falam também da exclusão feminina, do abandono materno, do trauma, da mutilação e automutilação, da ira, da destruição e da embriaguez.

A ideia de banimento se destaca de forma especial nos mitos narrados. Temos o banimento do sujeito que não se adequa às normas do convívio social, representado em diversas narrativas. Essa ideia do orixá que se evade do convívio social em solidariedade a um terceiro é frequente na mitologia dos orixás afrogaúcha, sempre tentando explicar o fato de determinada divindade passar a ser cultuada no espaço externo do terreiro, como ocorre com Bará Lodê, Ogum Avagã e Iansã Timboá, no Batuque do Rio Grande do Sul. Essas divindades são cultuadas em um espaço que lhes é exclusivo, construído, normalmente, à frente dos terreiros. Tanto na obra de Verger (1981) quanto na de Prandi (2006), por exemplo, observamos variações dessa situação envolvendo Bará, Iansã, Ogum ou, até mesmo, Xangô.

Esse exílio acarretará uma transformação da organização social do clã figurado pelos orixás. A dramaticidade da cena é acentuada pela situação de exposição do sujeito que é banido, que passa a viver sempre em um lugar que, além de diverso do seu, é, sinalizadamente, inadequado às suas necessidades. Doravante, os

sujeitos viverão como párias, considerados indignos da urbe, sendo, invariavelmente, levados a uma situação de exposição, passando a habitar o mato, o cemitério ou as ruas. Nessa caracterização de exílio, há uma afirmação daquilo que o exilado passa a ser para o grupo que o exclui. Assim, ao viver nas ruas, o sujeito é caracterizado como incivilizado; ao viver no mato, é igualmente um selvagem; ao viver no cemitério, mostra que não mais faz parte do mundo dos vivos. Essas narrativas não são tão facilmente localizáveis nos *odús* (poemas oraculares tradicionais) originais do Ifá, possivelmente, sendo uma criação do imaginário diaspórico, mais notadamente no Batuque do Rio Grande do Sul. Nesse rito, a presença dos orixás em um quarto de santo, construção interna, é mais forte que no Candomblé, por exemplo, onde diversos orixás têm seus *pejis* construídos externamente. Há, com essas narrativas, a descrição de uma peculiaridade dos orixás do Batuque do Rio Grande do Sul, que são mantidos com mais discrição que no Candomblé. Todo orixá de “dentro de casa” deverá ser protegido com cortinas, sempre que possível, resguardado dos olhares externos, seguidamente ocultos sob altares que ostentam figuras católicas, herança de uma perseguição que talvez tenha sido mais ferrenha no estado. Mesmo os orixás “de rua” são resguardados da visão do público, mantendo-se encerrados em dependências fechadas e, outrora, escondidos em cômodos secretos, como nos foi revelado em mais de um terreiro visitado.

Temos ainda o abandono infantil, que, não raro, está ligado ao banimento do infante, na medida em que o abandonado é deslocado para outro espaço, quando da reconfiguração familiar.

Uma outra representação potentíssima de trauma é o da mutilação e automutilação. Lembremos que falamos de uma cultura (nigeriana) em que a mutilação clitoriana (excisão) era praticada com a permissão da lei até o presente ano de 2016, e ainda tem fortes raízes na prática tribal. Ana Glória Lucas associa a prática tanto à tradição quanto à religiosidade e à cultura, mostrando resquícios da submissão da mulher no continente africano, sobretudo na Nigéria (2006, p. 01). A autora ainda cita a excisão como prerrogativa para que a mulher esteja apta ao casamento, fato que aproxima ainda mais esse fato do mito de automutilação de Obá.

A embriaguez não é um tema raro nos mitos dos orixás. Oxalá é embriagado por Bará, ou se embriaga, passando a fazer seres humanos defeituosos, em um famoso mito citado dentre os religiosos do Batuque, não registrado nesta pesquisa, mas identificado em campo. Nos mitos identificados, a embriaguez sempre foi associada a Ogum, quer como um ardil de Oiá para sua fuga, durante a dança da *aforiba*.

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

Como todo religioso do Batuque poderá repetir, é na cozinha que principiam os segredos e a magia que serão depositados no quarto de santo. Corrêa afirma que as influências do batuque na culinária gaúcha são pequenas e que grande parte dos elementos comuns ao culto afro-gaúcho permanece “intramuros dos templos” (CORRÊA, 2006, s.p.). O pesquisador registra a venda do acarajé nas ruas gaúchas, que, segundo ele, acabou desaparecendo. É interessante notar que uma prática historicamente realizada em dois estados distintos sofreu díspares transformações em nosso país. Ao contrário do acontecido no Rio Grande do Sul, na Bahia e no Rio de Janeiro a venda do acarajé tornou-se patrimônio imaterial do estado, registrado pelo Iphan (BITAR, 2011, p. 38).

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

Aprofundamo-nos nesses saberes de maneira especial no momento de nossa investigação preliminar de campo, e, muitas vezes, em nossas pesquisas, observávamos os *abadôs* (pratos rituais) sendo feitos ou ofertados. Nessa união de elementos-símbolo de culturas tão diferenciadas, o mel e o dendê ocupam lugar de destaque, como elo com os saberes da África. Na simbologia afro-gaúcha, o panteão de divindades divide-se em dois pólos: os deuses que respondem ao azeite de dendê, também chamado *epô*, e os deuses que respondem ao mel, o *osí*. Ao primeiro grupo referem-se as divindades associadas diretamente às atividades bélicas, os chamados orixás de frente¹. Estes são os de temperamento mais aguerrido e violento. Ao mel respondem as divindades de constituição mais afetiva, racional e intelectual, os chamados orixás de praia³. O mel é o elemento mágico final nas frentes para estes deuses.

Na ritualística afro-gaúcha as divindades só passam a responder⁴ a partir do momento em que é acrescentado o elemento polarizador da força das divindades (*osí* ou *epô*). É quando se acrescenta ao *abadô* o mel ou o dendê que ela irá aceitar definitivamente a oferenda, quer esta seja feita no quarto de santo⁵, ou na natureza, lugar original onde as divindades iorubanas estabelecem seus domínios. Dessa forma, é quando se acrescenta o elo africano que cada elemento dessa ciranda de sabores se entrelaça definitivamente ao outro. Os ingredientes podem ter muitas origens, mas a magia (presentificada pelo mel e pelo azeite dendê) é africana. A troca entre pensamento mágico, mitológico e ambiente é comum a diversas culturas orais. Em praticamente todas as culturas ditas primitivas, o alimento teve alguma posição de destaque, sempre interagindo com o cotidiano das comunidades:

Uma das peculiaridades do batuque – mas comum a qualquer religião – é a adaptação ao contexto regional. No caso do batuque, **Oxum**, a deusa das águas doces, tem como oferenda a polenta, influência da colônia italiana. O **Bará**, divindade das encruzilhadas e caminhos, recebe batatas inglesas assadas, sendo que a batata, embora americana, foi popularizada pela colônia alemã. A veste ritual masculina é a bombacha e o churrasco é o alimento preferido de **Ogum**, o deus da guerra e das artes manuais. E os eguns, os espíritos dos mortos, recebem uma espécie de caldo, o mieró de egum, ao qual alguns templos adicionam erva-mate. (CORRÊA, 2006, s.p.)

Esses ingredientes, delimitadores dos orixás guerreiros (cujos alimentos são regados a dendê), e dos orixás de praia, divindades mais pacíficas (cujos alimentos são regados a mel), são acrescidos a gêneros de toda a parte do mundo, vindos por intermédio dos colonizadores e integrantes da alimentação do brasileiro, bem como víveres de origem indígena. Cada alimento assume o status de ingrediente mágico, representativo de determinada característica ou potencial regido por determinado orixá e ensejará também múltiplas narrativas. Não por acaso, ao ouvirmos as contações dentre os religiosos, alguns dos elementos culinários ligados a cada orixá foram trazidos, com relutância, na medida em que, penetrar nos domínios da culinária de santo, é penetrar em uma das áreas mais encobertas pelo manto dos segredos e do sagrado. Por força de nosso compromisso de manutenção desse segredo, muitas partes relativas aos *abadôs* e suas aplicações foram suprimidas de nosso trabalho, ficando, porém, salientada a relação que é feita entre o alimento e a magia, bem como a importância que é dada ao compartilhamento desse alimento.

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

O conhecimento do significado de cada alimento é um segredo celebrado em cada terreiro e transmitido pelo pai de santo, sempre ligado a alguma narrativa mítica ou atribuição arquetípica de determinada divindade. Assim, a fartura e a alegria da celebração serão espalhadas pelos mais diferentes terreiros a partir do mercado, tanto dentre os religiosos presentes quanto dentre seus familiares, bem como dentre aqueles participantes do ritual que, não sendo iniciados no Batuque,

serão convidados a compartilhar as bênçãos dos orixás materializadas pela comida, que é de natureza sagrada. Pelo mercado, a força trazida pela presença dos orixás se materializa, se multiplica e é dividida com a sociedade. Nessa prática, percebemos a mimetização de uma filosofia integradora, arraigada ao que chamamos de cosmovisão batuqueira, que vê nas pessoas externas ao culto, de diferentes crenças ou religiões, sujeitos igualmente importantes para a manutenção do axé. A magia e seus segredos devem ser guardados dentre os muros de um terreiro, mas seus efeitos benéficos devem ser compartilhados, como parte da função social deste espaço.

A mimetização da percepção do povo dos terreiros de sua situação após o processo de diáspora e frente à exclusão social que sofre é tão clara quanto a de sua consciência dos instrumentos que possui para a mudança, bem como da necessidade de sua luta por um reposicionamento dentro da sociedade que a exclui. Essa transformação está presente em inúmeros mitos, onde a divindade se vale da magia para, aproximando-se de sua natureza primordial, dominar o mundo à sua volta e reconfigurar sua realidade, a partir do enfrentamento.

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

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

3. CORPO E DIVINDADE

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

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

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

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

Assim, para Bará, todos irão movimentar a mão direita fechada, representando o ato de se empunhar uma chave, na medida em que o orixá é

associado a esse instrumento. Para Ogum, a mão direita é aberta de maneira perfilada, sendo colocada ritmicamente contra a palma da mão esquerda, gesto que representa o ato de cortar pelo uso de uma faca (Ogum é o senhor de todos os instrumentos metálicos e perfuro-cortantes). Há ainda o ato de simulação da ingestão da bebida alcoólica, quando os religiosos erguem seu polegar em direção à boca, ritmadamente. Para Iansã, há um momento em que os religiosos movimentam suas vestes em direção ao centro, imitando uma lufada de vento. Para Xangô, mãos fechadas e erguidas à altura da frente, a imitar o uso de duas machadinhas entrecruzadas. Para Odé, os dois dedos indicadores tocam-se em suas pontas, com as mãos afastadas, na linha da cintura, como se o religioso se preparasse para armar um estilingue, arma da divindade. Nesse momento, frutas poderão ser distribuídas, dada a divindade ser ligada à alimentação. Para Obá, o gesto mais popular é a mão direita erguida em revolutas acima da cabeça, representando o ato de empunhar-se uma navalha, e a mão esquerda a cobrir a orelha (que a divindade teria mutilado). No momento em que os religiosos saúdam Ossanha, seus dedos indicadores são afastados em direções opostas, à altura da cintura, representando o lançar e o afastar das folhas da divindade. Para Xapanã, todos irão simular o uso de uma vassoura, o objeto mágico utilizado pelo deus dos mortos. Nas danças de Oxum, diversas são as possibilidades de *ijó*, mas o mais frequente é a imitação do ato de pentear-se com uma mão, enquanto a outra empunha um espelho imaginário, gesto alternado seguidamente. Nesse momento, os acólitos que estejam manifestando a divindade aspergem perfume sobre as pessoas na roda, além de distribuírem doces. Há ainda um momento onde um grande manto branco, que ocupa toda a extensão da casa, normalmente ricamente decorado, é aberto. Neste *ijó*, dedicado a Oxalá, todos os presentes poderão participar da roda de santo, independente de estarem ou não vestidos de forma adequada, sem se considerar sua ligação com o terreiro – a prática é feita em atenção à divindade ser associada ao supremo perdão e misericórdia, oferecido a todos, independentemente de sua religiosidade.

Para Orumilaia, raros são os terreiros que executam *ijós*. Registramos, porém, a movimentação das mãos espalmadas para baixo, na imitação das ondas do mar, executada para Iemanjá. Mãos postas e entrecruzadas no peito são comuns na saudação para Oxalá. Para Orumilá, há os religiosos que levam as mãos a cobrir os olhos, afastando-as e mostrando suas palmas para fora. Esses últimos *ijós* são pouco praticados atualmente nos terreiros. É interessante notar a maneira como os *ijós* exprimem justamente o conteúdo do que classificamos como mitema-gerador, e que a percepção da centralidade desses mitemas na narrativa ocorre de forma imediata, de maneira que o corpo do religioso sinalizava de pronto estes momentos, sem que eles dessem nota de consciência de suas ações. Parece-nos que o corpo é dotado de memória e sensibilidade próprias, acionadas para além da consciência dos sujeitos.

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

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

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

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

Simone de Beauvoir, em visita ao Brasil, teceu interessantes possibilidades para as significações que são agregadas pelo fenômeno da possessão nos ritos afro-brasileiros. Para ela, o momento em que o acólito da mais humilde origem é possuído por sua divindade é o momento em que estabelece os mais estreitos vínculos com sua comunidade, fato frequente em sociedades onde o sujeito é forçado a dividir-se em duas civilizações (BEAUVOIR, 2010, p. 563-564):

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

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

Noguera (2011) fala de um pensamento como coreografia, sob o que chama de afroperspectividade. Dentro dessa visão, o cavalo de santo, sujeito que delimitamos como *elegún*, capaz de invocar para si a capacidade de personificar pelo transe os deuses, fala sempre por meio de registros que não lhe pertencem. Alteração da vocalidade em que sentidos deslizam continuamente em vaticínio. O autor fala de uma “desfiguração, um ‘não-eu’ que se manifesta através do que é, sem qualquer cristalização, ou qualquer tipo de individualização” (2011, p. 11 a 12).

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

CONSIDERAÇÕES FINAIS

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

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

Opaxorô and the poetic of the batuque do Rio Grande do Sul : voice, body and memory

ABSTRACT

This study discusses the oral poetics related to the myths found in the Batuque do Rio Grande do Sul – an African-Brazilian religion practiced in the south of Brazil, providing an analysis of the process of representation of the oral narratives concerning the deities worshipped in these religions, known as orishas. Based on a record mad with priests from Porto Alegre and the Metropolitan Region, and the ovservation of their performance, studying the artifices that compose this poetics, with an emphasis on structural and mimetic aspects expressed in three axes: voice, body and memory. This research served as the basis for our master's dissertation (COSTA, 2016).

KEYWORDS: Batuque do Rio Grande do Sul. Oral poetics. Voice. Body. Memory.

NOTAS

¹ Toda vez que um orixá se manifesta pela possessão ele marca o momento de sua chegada, executando este percurso ritual, porta-altar-tambor. Ao chegar na porta, invariavelmente, ele emite seu ilá, do iorubá ilà = marca (PORTUGAL, 1985, p. 98). Assim, orixás guerreiros irão emitir um grito (Bará, Ogum, Xangô, Odé, Obá, Ossanha, Xapanã). Iansã, apesar de guerreira, costuma gargalhar. Os orixás mais velhos (Oxum, Iemanjá e Oxalá), associados à paz, emitem uma espécie de gemido semelhante a um pranto (N.A.).

² No panteão cultuado na casa pesquisada, respectivamente: Bará, Ogum, Oiá (Iansã), Xangô, Odé e Otim, Obá, Ossaim, Xapanã, e, finalmente, Oxalá de Orumilaia ou Orumilá (N.A.).

³ Orixás que, no panteão africano, correspondem a divindades guerreiras (N.A.)

⁴ Presentificar-se, aceitando a oferenda e atendendo aos pedidos, súplicas ou agradecimento do religioso.

⁵ Local onde repousam os ícones que materializam as divindades nos terreiros, seus ocutás, pedras sagradas onde cada orixá é representado, e, portanto, uma das moradas dos deuses na terra.

REFERÊNCIAS

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

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

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

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

DELEUZE, Gilles. **Lógica do sentido**. Tradução de Luiz Roberto Salinas Fortes. São Paulo: Perspectiva, ed. da universidade de São Paulo, 1974.

LUCAS, Ana Glória. **Excisão**: a mutilação da mulher. Lisboa: Revista em foco, 2006. Disponível em:

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:NZ4pZm6LSwwJ:www.oabsp.org.br>. Acesso em: 23 out. 2015.

NOGUERA, Renato. Denegrindo a filosofia: o pensamento como coreografia de conceitos afroperspectivistas. **Bahia: Griot – Revista de filosofia**, v. 42, dezembro de 2011.

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

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

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

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

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

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

Recebido: 30 abr. 2020

Aprovado: 08 ago. 2020

DOI: 10.3895/rl.v22n38.12742

Como citar: COSTA, José Ricardo da. Opaxorô e a poética do batuque do Rio Grande do Sul: voz, corpo e memória. *R. Letras*, Curitiba, v. 22, n. 38 p. 83-100, set. 2020. Disponível em: <<https://periodicos.utfpr.edu.br/rl>>. Acesso em: XXX.

Direito autoral: Este artigo está licenciado sob os termos da Licença Creative Commons-Atribuição 4.0 Internacional.

