

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

**Circularidades e Superfícies:
Uma leitura videográfica das
imagens batuqueiras**

Maria Henriqueta Creidy Satt

Campinas - 1995

Sa83c

25253/BC

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por MARIA HENRIQUETA
CREIDY SATT
e aprovada pela Comissão Julgadora em

03/03/95
Prof. Dr. Haydée Dourado de Faria Cardoso

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS

INSTITUTO DE ARTES

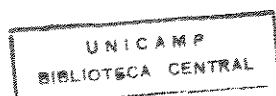
Mestrado em Multimeios

**Circularidades e Superfícies:
Uma leitura videográfica das
imagens batuqueiras**

Maria Henriqueta Creidy Satt

Dissertação apresentada ao Curso
de Mestrado em Multimeios do
Instituto de Artes da UNICAMP como
requisito parcial para a obtenção
do título de Mestre em Multimeios,
sob a orientação da Prof^a. Dr^a.
Haydée Dourado.

Campinas - 1995



Resumo

Utilizando-se de abordagens videográficas para atuar em interfaces da comunicação e da antropologia, o presente estudo aventura-se, a partir de uma pesquisa sobre o Batuque, religião afro-brasileira do Rio Grande do Sul, em território experimental. Com a adoção de procedimentos metodológicos específicos para captação e observação das imagens como "notas visuais" e "plano-limite", a pesquisadora inicia um processo de análise da personalidade estética batuqueira convergindo simbolismos com a ética, o ethos e a visão de mundo dessa comunidade religiosa.

Abstract

Emploing videographic approaches to work with the interfaces of communication and anthropology, this study ventures into experimental territory, based upon a research of the "Batuque", an afro-brazilian religion of Rio Grande do Sul. Adopting especific methodologic procedures to gather and observe images, like "visual notes" and "plano limite", the researcher begins a process of analysis of the Batuque's esthetic personality through to the convergency of symbolisms with the ethics, the ethos and the worldview of this religious community.

Agradecimentos

Na minha perspectiva, a realização de uma pesquisa torna-se um trabalho essencialmente coletivo. E nesse sentido que, apesar de muitos restarem anônimos, o espaço de agradecimentos compõe uma justa declaração dos principais co-autores dessa dissertação.

Agradeço às instituições científicas que financiaram meus estudos durante esses anos. Foram elas Capes, de agosto a novembro de 1991; FAPESP, por conceder-me, além da bolsa-pesquisa, uma bolsa-auxílio, durante os anos de 1992 e 1993 e ao CNPQ, pelo ano de 1994.

A minha orientadora, professora Haydée Dourado pelos conhecimentos compartilhados e pela companhia nesse percurso. A banca examinadora do meu exame de qualificação, professora Regina P. Müller e professor Fernão Ramos, pela disponibilidade e sugestões. Ao professor Marcius Freire que, na ocasião da qualificação, leu atentamente meu trabalho, indicando-me proveitosos caminhos.

Aos colegas, professores e funcionários do IA/UNICAMP pelas trocas e gentilezas realizadas durante o período da nossa convivência.

A Léa F. Perez, minha professora de Antropologia no curso de graduação, por ter sido uma das primeiras pessoas a incentivar-me a trabalhar com pesquisa, orientando-me e

introduzindo-me no universo batuqueiro.

Ao professor Marc-Henri Piault, pelos conhecimentos adquiridos em seu seminário na IIª Jornada em Antropologia Visual/UFRGS, em Porto Alegre e, sobretudo, por seus precisos questionamentos acerca de minhas interpretações sobre o grupo estudado. Espero ter incorporado ao trabalho o resultado desse nosso diálogo.

As casas de Batuque, em Porto Alegre, que me permitiram registrar momentos íntimos de suas vidas cotidianas, possibilitando, dessa forma, a realização desta pesquisa.

Aos meus amigos, em Campinas, que tornaram o meu dia-a-dia de "estrangeira" mais ameno e afetuoso. Além disso, a Luciana, o Ricardo e a Valéria prestaram-me verdadeiros socorros com o computador. O Sílvio e a Verônica foram fiéis parceiros de todos os momentos. A Maria Lúcia Fagundes continua sendo minha carinhosa amiga de longas conversas. Sou também eternamente grata ao Simioni, amigo querido, cúmplice nas gargalhadas.

Em Porto Alegre, o momento da escritura mostrou-se um tempo de descobertas e de verdadeiros passeios intelectuais. Empreendimento impensável sem a ajuda da família e dos amigos, os mesmos que se empenharam em me mostrar como é bom "voltar pra casa".

A família: Tê, Ana Paula, Paulo, Magda, Dante, Magdala, Marco, Ana, Anápio, Camila, João, Iara, Duda, Cristiana, Vitória, Letícia, Marinho, Lucas, Gu, Nando e "Finklers", meus queridos amigos, por me possibilitarem entender o

conflito harmonioso próprio do estar junto.

Meus inestimáveis amigos sempre prontos a ajudar, conseguir o que fosse necessário, conversar, fazer um carinho e torcer para que tudo corresse bem, deram verdadeiras provas de companheirismo e amor.

A Lucinha e ao Can, ao Cristiano, à Tati, ao Jackson, ao Serginho e à Neca que, incansavelmente, incentivavam-me a terminar logo a tese para ficar com eles. Denise Comerlato, emprestou-me sua parceria de fim de tese. Sua coragem e solidariedade suavizaram sensivelmente minhas dificuldades finais. Jaqueline Pólvora, entre outros dons, generosamente, leu e releu meu trabalho e abriu as portas da casa de religião onde trabalhava para que eu pudesse também lá pesquisar. Denise Stumvöll leu todos os trabalhos que realizei durante o mestrado e ainda ouve, atentamente, cada idéia nova que faço questão de lhe falar. Sua sensibilidade e senso estético mostram-me que a construção do conhecimento deve ser elaborada com afeto e delicadeza. Além disso, é dela a autoria das fotografias anexadas ao texto. Sérgio Karan, solidário e compreensivo, traduziu o resumo para o inglês.

A professora Ana Luiza Carvalho da Rocha a um só tempo ofereceu-me sua amizade, sua firmeza, seus livros e sua clareza intelectual. Sou-lhe grata por nossas conversas, marcadas por intercâmbios acadêmicos, em que pontuou questões que contribuíram definitivamente para a escritura desta dissertação.

Ao Gustavo, meu amigo de todas as horas, porque tudo se tornou bem mais leve e fácil ao seu lado.

FICHA TECNICA

Computadores extras: Ana Satt

Ana L. C. da Rocha

Assessoria de Informática: Ana Satt

Revisão: Rejane Barros

Videocassete: Lúcia e Sérgio Olivé

Família Finkler

Fotografias: Denise Stumvöll

Tradução Abstract: Sérgio Karan

aos amigos

Conteúdo

Resumo	I
Abstract	II
Agradecimentos	III
Ficha Técnica	IV
1 Introdução ao Universo das Imagens Videográficas	
Batuqueiras	1
2 Discussão Teórico-Metodológica.....	12
2.1 Amálgamas teóricos.....	12
2.2 Realismo e Pluralidades: Concepções Tensionais.....	18
3 Reflexões com as Imagens.....	36
3.1 Densas Superfícies, Rasas Profundidades.....	36
3.2 A câmera e os Homens.....	39
3.3 A Triade Pesquisador-Máquina-Pesquisados.....	41
3.4 E Reportagem?	43
3.5 Gravar, Olhar, Observar: Metodologias Visuais.....	48
3.5.1 A observação das imagens.....	48
3.5.2 Retorno das imagens.....	51

3.5.3	Captação:	
	uma forma de expressão.....	59
3.5.4	"Plano limite": fragmentos da memória	
	batuqueira	63
3.6	Códigos Plurais.....	67
3.6.1	Convergências circulares.....	69
4	Circularidades nas Superfícies.....	72
4.1	Ciclos, Orgias e Ritmos.....	72
4.1.1	A "descoberta da	
	circularidade".....	79
4.1.2	A "construção da	
	estética circular"	94
4.1.3	"Túmulo 724726:	
	dois milhares e outros bichos".....	114
4.2	A Harmonização das Diferenças.....	122
4.2.1	Bem e mal - mundanos	
	e guerreiros.....	122
4.2.2	Relação	
	filho-de-Santo - Orixá.....	129
4.2.3	O circular	
	imaginário religioso	136
5	Conclusões	141
	Bibliografia.....	147

Capítulo I

Introdução ao Universo das Imagens Videográficas Batuqueiras

Quando cheguei pela primeira vez a uma casa de religião afro-brasileira em Porto Alegre, em 1988, ainda como estudante de jornalismo, integrava uma equipe multidisciplinar da qual faziam parte uma antropóloga e dois estudantes de ciências sociais da PUC/RS, que pesquisavam sobre o Batuque, religião afro-brasileira característica do Rio Grande do Sul. Trabalhava, na época, na Televisão Educativa do Estado, como produtora de um programa diário. Assim, concomitante à investigação, realizamos um "especial" sobre a religião dos batuqueiros, cujo fio condutor se baseou nos 100 anos de abolição da escravatura.

Percorremos várias casas de Batuque de Porto Alegre para que seus Pais e Mães-de-Santo (1), pudessem transmitir, através de nosso programa, sua mensagem de força e prosperidade, seu axé (2), para a sua comunidade. Essa foi

(1) Embora o vernáculo vigente no país hoje determine a utilização de letras minúsculas para as palavras Pai-de-Santo, Mãe-de-Santo, Orixá, Deuses e Santo, optei por utilizá-las neste texto com letras maiúsculas, pois afirmam a imagem de autoridade que exercem em relação a comunidade batuqueira. Já em filho-de-Santo que ocupa uma posição de maior dependência na escala hierárquica, a primeira palavra será mantida com a letra minúscula.

minha estréia nesse universo religioso.

A produção televisiva chegou ao fim. O programa foi ao ar e eu, motivada pela a experiência de aliar a teoria antropológica à prática jornalística, investigando o vídeo como instrumento de pesquisa, prossegui visitando as casas de religião empunhando a minha câmera que, desde o início, havia me acompanhado nesse trabalho de campo.

Não demorou muito e passei a ser solicitada pelos batuqueiros para registrar suas festas, e a ser convidada a assistir a outros rituais mais secretos, como o sacrifício de animais, a "matança", que não podia ser registrada em imagens.

Paralelamente, na TVE acabei descobrindo muitos colegas que, de alguma forma, circulavam no universo do Batuque em Porto Alegre, sendo identificada por eles como alguém que possuía afinidades com o Batuque. Logo ao início, em uma de minhas andanças nos fins de semana pelas casas de religião, quando fui gravar um casamento na umbanda cruzada (3), encontrei um dos técnicos da emissora que estava casando sua sobrinha. Vi e registrei a incorporação de sua esposa e a dele, padrinhos da cerimônia, e a da mãe da noiva que recebeu sua Iemanjá, (o Orixá que carrega o arquétipo da maternidade), assumindo a postura corporal de

(2) Defino Axé como força vital. Energia cósmica, dinâmica e revitalizadora transmitida pelos deuses a partir dos homens e das coisas consagradas pelos rituais religiosos. O sangue, do sacrifício dos animais, é um dos principais condutores e reavivadores dessa energia. O axé tem um sentido positivo, valorativo, estimulador e, sobretudo, sagrado.

(3) Umbanda cruzada, em Porto Alegre, é um culto que mescla entidades que na concepção dos religiosos já tiveram passagens pela terra, como índios, escravos e prostitutas, e energias, como os Orixás, por exemplo.

uma sereia. De joelhos, completamente chique dos pés à cabeça, seu Santo emitia, através de seu corpo, um som agudo e, com a boca, borrifava perfume nos noivos, como uma forma de dar-lhes a benção divina. No salão, muitos cochichos emocionados "E a mãe da noiva! E a mãe da noiva!".

Já na segunda feira, fortalecia-se uma outra rede de comunicação com meus colegas da TVE que vivenciavam esses códigos religiosos de cunho popular. Possuíamos, a partir de então, uma outra linguagem. Nutríamos curiosidades em comum. Muitos me perguntavam se "tu é de religião" ou se eu já sabia quem era o Orixá que me governava. "Tu é de quem?" era a pergunta mais freqüente tanto deles para mim quanto de mim (4) em relação a eles. Do mesmo modo, eu estava ansiosa por saber quem fazia o que, como viviam essa religiosidade batuqueira quando não estavam trabalhando, qual a relação que mantinham com a religião, o que lhes motivava a vivenciá-la. Algumas respostas, mesmo sem saber, estava obtendo ali mesmo, no mundo profano de meu ambiente de trabalho.

Percebíamos, quase todos os pertencentes a essa rede batuqueira cotidiana da TVE, quem eram, por exemplo, os nossos guias espirituais, as casas que freqüentávamos e as escolas de samba pelas quais torcíamos. Assuntos de que falávamos tanto nas mesas de montagem dos programas, quanto nas de café.

(4) No Batuque, a partir do jogo de búzios, ministrado pelo Pai ou Mãe-de-Santo, a pessoa pode saber quem é o Orixá que lhe governa. Entre os batuqueiros, sempre há especulações sobre os "novos", pois tentam adivinhar-lhes a filiação divina levando em conta o temperamento, o tipo físico, a maneira de agir, etc.

Minha percepção em relação a eles ampliou-se. De uma hora para outra, meu ordinário espaço profissional havia transformado-se também em território de religiosidade. Os colegas batuqueiros mostraram-me, assim, o quanto sua religião era vivida cotidianamente, sem muitos preparos, simplesmente marcada em seus corpos, em suas personalidades, em sua maneira de lidar com o mundo e com as coisas.

Movimentando-me pelos tempos e espaços batuqueiros, passei a fazer, durante dois anos seguidos (1989/1990), programas especiais na TVE local sobre o carnaval de Porto Alegre. Gravava videoclipes com o samba enredo de cada escola, realizava entrevista com os "antigos", participava das coberturas jornalísticas na avenida. Ali reencontrava os batuqueiros e suas redes sociais. As quadras das escolas e a vivência do carnaval, tanto quanto o mundo profano do trabalho, não se apresentavam de forma alguma descoladas da experiência religiosa batuqueira.

Em primeiro dia de trabalho jornalístico na avenida, no desfile de uma respeitada escola de samba de Porto Alegre, a Bambas da Orgia, reví Mãe L. do Bará, que encenava jogar búzios em um dos carros alegóricos. Mãe L. do Bará tem 80 anos e é Babaloa (5) há 52.

Na casa de Mãe L. do Bará, no inverno de 1993, durante dois dias, realizei a gravação dos preparativos de uma "Quinzena" (6), que analisarei como parte integrante da

(5) Babaloa é o mesmo que Mãe de Santo. Já o Pai-de-Santo é também denominado Babalao.

(6) Quinzena é uma festa menor, onde geralmente não há matança. Faz-se uma festa homenageando algum

que analisarei como parte integrante da "**construção da estética circular**" (7) batuqueira.

Alguns dias depois, levei a gravação para mostrar a J. da Iemanjá, filho-de-Santo de L. do Bará e cozinheiro das comidas rituais daquela festa. Nesse encontro, em que lhe retornava as imagens, gravei nossa conversa; diálogo que utilizaria, mais tarde, na reflexão sobre o circular imaginário religioso batuqueiro, denominando tal nota visual como "**o diálogo circular-religioso**".

Pertencendo à rede de Mãe L. do Bará, conheci também Pai A. do Xangô, constantemente solicitado para tocar nas festas do 5 de janeiro, aniversário do Orixá de L. do Bará, e nas demais comemorações do calendário litúrgico batuqueiro que a Mãe-de-Santo realizava.

Pai A. do Xangô possui uma casa na Travessa dos Venezianos, um espaço lendário no imaginário social batuqueiro, que configura a memória da cidade de Porto Alegre. Nas imediações morou, no início do século, Custódio Joaquim de Almeida, mais conhecido como príncipe Custódio. Príncipe deportado com alguns membros de sua corte pelos ingleses, em 1862, de São João Batista de Ajudá, na Costa da Mina africana, em 1864, aos 31 anos de idade, aquele filho de Ogum, aportou na cidade de Rio Grande, RS.

A. do Xangô como L. do Bará, sustentava-se como Pai-de-

isso não ocorre mais. Para maiores indicações conferir CORREA, Norton. O Batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1992. p. 105.
 (7) Para facilitar ao leitor a compreensão do meu texto, destaco em negrito algumas "notas visuais" que é como denomino as gravações realizadas nas casas de Batuque. As notas visuais foram utilizadas como "biografia do batuqueiro" em alguns trabalhos. Destaco a biografia de Custódio, príncipe Custódio, filho de Ogum, que aportou na cidade de Rio Grande, RS, em 1864, aos 31 anos de idade.

Santo e já o vi em situações financeiras de "altos e baixos". Condição cíclica que ele próprio explicava pelos fundamentos do Batuque: "Ninguém derruba um filho de Xangô. Quando ele cai é porque o Xangô derrubou ele". Para esses casos, há amplas possibilidades de negociação entre o caos e o cosmos, dominadas pelo Babalao batuqueiro.

Foi a intimidade nascida do convívio mais constante com a casa de Pai A. do Xangô que me propiciou a oportunidade de conhecer outros momentos banais e festivos, mas não menos importantes, do exercício da sociabilidade e da constituição da personalidade estética batuqueira (8). Com seus membros passei o final do ano de 1989, que se prolongou do feriadão de Natal à festa de Ano Novo. Momentos em que transitamos entre festividades profanas, onde nos divertimos em um "sambão" rebolando os corpos, rindo e tomando cerveja, e na festiva procissão da Nossa Senhora dos Navegantes, no Batuque representada por Iemanjá, Santa padroeira da cidade de Porto Alegre, até finalmente nos reencontrarmos no carnaval na Avenida Ferimetral.

Na casa de Pai A. do Xangô me iniciei, assim, nas teias da cotidianidade batuqueira e, nesse exercício, pude perceber o quanto ela está imbricada na construção de uma temporalidade cíclica e em estratégias de harmonização de aspectos, aparentemente contrários. Lá também realizei

(8) A expressão personalidade estética que utilizo neste trabalho é formulada a partir de Leroi-Gourhan que opera suas análises antropológicas embasado nos estilos que configuram os grupos humanos. 'a personalidade estética expressará os gestos, os ritmos e os movimentos que constroem a especificidade estética de um dado grupo social. Cf. LEROI-GOURHAN, André. Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes. s.e., Paris, Albin Michel, 1965.

gravações das festas em comemoração ao aniversário de seu Orixá e de eventos e encontros informais, aos quais faço referência explícita no decorrer deste trabalho.

Problematizando a visão convencional da "pureza racial" do povo gaúcho como um dos berços das imigrações alemã e italiana, encontram-se, nas práticas religiosas afro-brasileiras de Porto Alegre vários Pais e Mães-de-Santo de origem européia. Entre eles, Pai M. do Xangô, que tornou-se um dos informantes-chave dessa pesquisa. M. do Xangô vive de sua profissão de Pai-de-Santo jogando búzios e realizando práticas mágicas, "serviços", para um público diversificado e leigo, não necessariamente iniciado na religião.

A primeira vez que fui a sua casa, registrei parte de uma "Quinzena" onde ofereceu uma mesa de Bêji às crianças (9). Ali documentei também, em notas visuais videográficas, sua festa de aniversário, comemorada no "salão" onde acontecem os rituais sagrados e acompanhei as cerimônias relativas ao aniversário do seu Orixá, Xangô.

Igualmente através da rede de relações familiares mantidas por M. do Xangô, observei dois importantíssimos eventos que me auxiliaram a refletir sobre o simbolismo do círculo no universo batuqueiro. Um deles foi no inverno de 1988, por ocasião dos ritos funerais de Mãe S. do Xangô, com a qual M. do Xangô mantinha um relativo contato, que

(9) Mesa de Bêji é uma oferenda aos Orixás crianças, filhos de Xangô e Oxum. Essa oferenda, na qual são ofertadas comidas rituais, doces e guloseimas acontece na parte inicial do ritual. Na casa de M. do Xangô, ele costuma receber seu Orixá que então vem distribuir presentes aos pequeninos. Geralmente, há uma grande fila de crianças, "arrecadadas" pela vizinhança. Elas devem sentar em círculo em volta da mesa, uma turma de cada vez, num número que obedeça aos múltiplos de 4 ou 8, número de Xangô.

nominei nas notas visuais de "túmulo 724726: dois milhares e outros bichos".

O outro foi uma festa de reiniciação ritual de uma filha-de-Santo de Pai M. do Xangô, já uma Babaloa do Batuque, que teve sua casa de religião incendiada. Com a perda de todas as insígnias que lhe autorizavam o exercício do sagrado, a Mãe-de-Santo teve que se reiniciar na religião. A gravação foi realizada na primavera de 1988, na sala da casa da líder batuqueira. A partir desse registro, iniciei uma reflexão estética na captação de imagens, em cujas as superfícies se desenharam os contornos de minha compreensão do cenário batuqueiro, o que chamo aqui de "descoberta da circularidade".

Esses foram os principais contextos etnográficos que presidiram as gravações por meio das quais construí o corpo de minhas indagações. A partir delas, o leitor tem acesso a um texto sobre o simbolismo de uma temporalidade cíclica e mediadora de contrários no Batuque, desenvolvida nesta dissertação. A especificidade dessa pesquisa – em que as ciências da comunicação e da antropologia se encontram pelas imagens, imprime a necessidade de elaborar uma discussão reflexiva sobre o instrumental a partir do qual construí meu próprio conhecimento.

Nesse sentido, no Capítulo II, apresento uma discussão teórico-conceitual que visa esclarecer as bases sobre as quais elaboro as intenções desta pesquisa. Tento, também, contextualizá-la dentro de uma tradição de investigações

visuais nascida com o começo do cinema e a elaboração dos primeiros filmes etnográficos, no final do século XIX. Nesse diálogo entre cinema e etnografia, indago sobre as tensões que a cultura da era visual, através de sua estética contemporânea, traz às relações entre a prática antropológica e sua possível expressão cognitiva por meios audiovisuais.

A qualidade final da imagem, colhida por uma cinegrafista amadora e sem os recursos necessários tanto materiais quanto humanos reforçou a noção experimental presente igualmente nos percursos da pesquisa. Experimentações de uma linguagem visual das quais os informantes batuqueiros compartilharam, a seu modo, interagindo com a câmera quase sempre ligada em seus espaços privados ou, ainda, permitindo que eu os gravasse enquanto viam outras gravações que havia feito deles.

Essas formas de fazer e pensar com a imagem, procurei relatá-las no Capítulo III desta dissertação. Ali, procedimentos metodológicos, que tinham como pano de fundo um diálogo com as teorias dos antropólogos visuais e com a mídia televisual, foram confeccionados na vida prática da pesquisa. Foi também buscando uma noção pragmática que apresento o modo que encontrei para observar e refletir, partindo de imagens do Batuque (tanto as captadas pela câmera como as de meu repertório imaginário).

Híbrido, multifacetado, integrado e constituído na

sociedade brasileira, o Batuque, que traz ao mesmo tempo a marca de uma ancestralidade mítica e histórica, transita e compete hoje com uma variada gama de ofertas religiosas em Porto Alegre. A exemplo das práticas religiosas afro-brasileiras de outros Estados, o Batuque é uma religião animada de uma vida metropolitana, corroborando o complexo jogo da complementaridade entre tradição e modernidade, assim como relativizando e reafirmando tais categorias que convivem, a um só tempo, na dinamicidade urbana porto-alegrense.

Portanto, finalizando, no Capítulo IV apresento minha interpretação do simbolismo de temporalidade cíclica no Batuque. Esse capítulo final foi estruturado com base em duas instâncias distintas, pois me apoiiei tanto em dados etnográficos retirados de outras monografias sobre o Batuque, como em minhas próprias notas visuais e observação participante. Notas visuais destacadas em negrito costuram a explanação deste capítulo três.

Arrisco que, na convergência das superfícies videográficas circulares que configuram a religiosidade batuqueira, transparece uma certa proposta estética, onde se dramatiza a vivência batuqueira, mediadora de diferenças, desse grupo local. Essa estética, originária de um tempo cíclico que atualiza os mitos de fundação de uma

coletividade reorganiza, a cada repetição, a ética que tece o ethos e a visão de mundo batuqueiros (10).

(10) Utilizo-me dos termos ethos e visão de mundo segundo GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas, Rio de Janeiro, Zahar, 1978. p.103 - 104. O autor entende por ethos "o tom, o caráter e a qualidade da vida (de um povo), seu estilo e disposições morais e estéticos" e por visão de mundo "o quadro que faz serem as coisas na sua simples atualidade, suas idéias mais abrangentes sobre ordem".

Capítulo II

Discussão Teórico-Metodológica

2.1 Amálgamas Teóricos

Trabalhar com comunicação social implica solicitar empréstimos e realizar articulações. E assim que, para fins de análise das superfícies imagéticas batuqueiras, ensaio constituir um território teórico onde estejam situadas noções que perpassam a especificidade desta pesquisa: as imagens em movimento. Essas traduzem os atributos da vivência batuqueira, suas captações e interpretações, articuladas com princípios da antropologia visual e da antropologia interpretativa.

As afinidades desses campos residem no fato de que ambas têm um amplo solo de atuação e se prestam a combinações com diferentes áreas do conhecimento científico e empírico. A antropologia sempre foi um campo interdisciplinar, "uma licença intelectual para invadir outras áreas" (1). Como se sabe, essa permissividade das ciências humanas encontra

(1) Louis Sass, em seu artigo Fermentação na Antropologia, *Diálogo*, vol. 20, no 2, junho, 1987; faz referência ao antropólogo Clyde Kluckhohn, op.cit.:66 do qual retirei a citação referida no texto desse ensaio.

ressonância na comunicação social.

O instrumental pragmático da comunicação, os meios e os multimeios com os quais lida, prestam-se igualmente a misturar linguagens, administrar pluralidades. Assim, a comunicação social se funda e adquire sentido num campo de conhecimento plural. Com a mídia eletrônica, instrumento privilegiado desta investigação, ocorre processo semelhante já que ela, assim como os outros meios técnicos de expressão amalgama diferentes linguagens.

Nessa dimensão, o antropólogo norte-americano Clifford Geertz é um autor cuja produção intelectual pode ser pensada como referencial na construção do conhecimento nos tempos midiáticos contemporâneos. Época onde as categorias e gêneros assumidamente se mesclam esfumando as fronteiras não só de conceitos ontológicos como realidade e ficção, mas das próprias delimitações entre arte e ciência.

Para esse cientista os saberes ditos científicos sofrem processo de "desterritorialização" similar, pois acredita que na construção do pensamento intelectual impera a multiplicidade e a mistura de gêneros. Geertz preocupa-se, assim, com a narratividade, com a linguagem através da qual o real - que é construído nas produções científicas - é expresso e traduzido.

Eis por que um dos pensamentos desse autor, na constituição da trajetória metodológica desta dissertação, diz respeito a sua conceituação do termo cultura. E na busca de interpretar as "superfícies duras" das manifestações

culturais, ele organiza seu conceito e o assume como "essencialmente semiótico" (2). Afirma o cientista:

"Acreditando como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto (...) como uma ciência interpretativa, à procura do significado" (3).

Isto posto, trato aqui de manifestações culturais vistas a partir de uma perspectiva hermenêutica (4), que não é dissociada do ponto de vista daquele que a interpreta. Tal qual o discurso científico, as imagens captadas e interpretadas constituem uma autoria. As "teias" de imagens que configuram uma estética batuqueira desdobram-se nesta dissertação em códigos e textos, verbais e não verbais, que se entrelaçam, que se oferecem como símbolos e padrões culturais, a serem lidos e decifrados.

Nesse ponto, "a cultura é pública", afirma o pesquisador, "porque o significado o é". Portanto, os discursos sobre o comportamento estético constitutivo da pessoa batuqueira (5) devem ser

(2) É necessário advertir o leitor que Geertz, pela própria maneira de elaborar seu pensamento, quando se refere à semiótica, não a está associando diretamente aos procedimentos de análise peircianos, embora, muitas vezes, se utilize de terminologias comuns a essa teoria. Como esclarece GOMES Jr., Guilherme Simões. A hermenêutica cultural de Clifford Geertz. In: Margem. São Paulo, Educ, 1992. p.38, "Apesar de partilhar o mesmo vocabulário da semiótica peirciana e da semiologia saussureana, Geertz não está entre aqueles que buscam analisar o campo da cultura tomando a semiótica ou a linguística estrutural como referência metodológica...". Aqui, o autor elabora o seu próprio "território semiótico", redefinindo conceitos. O caráter semiótico da cultura a que Geertz se refere apóia-se, sobretudo, na função comunicativa da leitura dos códigos e discursos verbais e não verbais.

(3) Cf. GEERTZ, C. op.cit. p.15.

(4) Cf. CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. A categoria da (des) ordem e a pós-modernidade da antropologia. Campinas, Trabalhos em Antropologia, no 1, UNICAMP, 1987. p.11, Segundo esse autor, o paradigma hermenêutico na Antropologia caracteriza-se pela negação radical do discurso cientificista e pela reformulação dos elementos que haviam sido domesticados pelos paradigmas da ordem (racionalista, funcionalista, culturalista), como a subjetividade, que toma forma socializada da inter-subjetividade; o indivíduo, que toma forma personalizada e assume sua individualidade, e a história, que dela se esperava fosse objetiva, toma sua forma interiorizada e se assume como historicidade.

(5) Nessa dissertação, utilizo-me do conceito de "pessoa batuqueira" conforme POLVORA, Jaqueline. "A sacralização do cotidiano: estudo da sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre/RS". Porto Alegre, Dissertação mestrado do PAB, UFRGS, 1994. p. 41- 42. No Batuque, ao ser iniciado na religião o

captados e interpretados dentro de seu meio, dentro de seu universo imaginativo.

O que busco interpretar são as informações transmitidas pela memória coletiva batuqueira em Porto Alegre e seu continente, a partir de cada elemento, de cada gesto cultural, de cada gesto comunicante. O método de análise proposto aqui é escolher na leitura das imagens batuqueiras as "estruturas de significação" - códigos - e determinar sua base social e sua importância.

A cultura, que é, segundo a elaboração intelectual de Geertz, um contexto de "sistemas entrelaçados de signos interpretáveis", sugere que os fatos sociais são interpretações e que a subjetividade daquele que olha é constituinte desta leitura. Nesse particular Geertz refere-se ao termo "fictio" que significa "fabricação", construindo assim uma aproximação entre o texto antropológico e a própria ficção: ambos são construções, ambos são interpretações de interpretações.

A autora desta pesquisa empenha-se, portanto, na leitura do texto do cenário cultural batuqueiro na cidade de Porto Alegre. Nesse empreendimento interpretativo, levo em conta os discursos verbais e não verbais, no sentido mais amplo, que repousam na superfície existencial desse grupo

filho-de-Santo se envolve em um processo de intenso ajuste de sua trajetória, baseado nos arquétipos dos Orixás. Sua história de vida, sua forma de ser e sentir estarão pautados naqueles que, a partir de então, serão seus protetores. Pólvora define essa possibilidade plural do homem batuqueiro como "uma pessoa capaz de relacionar-se com a possibilidade existencial múltipla na qual se é João, mas se pode ser Oxum, i.e. pode-se ser um e outro, uma alteridade divina", além, é claro, das diversas redes de sociabilidade batuqueira que ampliam o leque de possibilidades na composição dessa personalidade plural.

social, pois acredito que as formulações simbólicas parecem resumir, para aqueles que com elas estão envolvidos, "tudo o que se conhece sobre a forma como é o mundo, a qualidade de vida emocional que ele (símbolo) suporta, e a maneira como deve se comportar quem está nele". Sendo assim, faço aqui alusão a uma síntese onde "os símbolos sagrados relacionam uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de identificar o fato com o valor no seu nível mais fundamental, de dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas -real" (6).

Observar a integração do mundo vivido e do mundo imaginado através dos rituais que configuram a liturgia batuqueira significa abordar esses dois mundos sob a mediação de um conjunto de formas simbólicas. Nessa perspectiva, entendo que, no cenário de uma casa de religião a disposição ritualística está não só nos eventos sagrados, mas também nas superfícies cotidianas, à medida que as consagra (7).

A divinização pode ser lida em figuras que vêm à tona, em tudo o que se transforma em imagem: o comportamento e a estrutura física das pessoas (8), as cores associadas aos Orixás, seus nomes de religião afirmando-lhes uma existência plural, a mímica das danças, os cheiros dos resíduos ritualísticos, os acasos, os dias da semana, os alimentos, os fenômenos da natureza, a plasticidade.

Por esse motivo, os fragmentos da memória coletiva

(6) GEERTZ, C. op.cit. p.15- 24.

(7) Cf. POLVORA, J. op.cit.

(8) No Batuque, o Orixá da pessoa terá íntima relação não só com a sua forma de ser e de agir, mas também com sua estrutura física. É assim que os filhos de Xangô, por exemplo, costumam ter testas largas, e as filhas de Oxum, têm formas arredondadas.

dessa comunidade levados em conta nesse trabalho emergem tanto dos rituais sagrados, quanto de minha observação participante- vivencial e eletromagnética (9) - das conversas e no estar junto cotidiano com uma coletividade.

Os registros de imagens aqui utilizados são antes "anotações", pois foram captados com a intenção de compreender o universo estudado. Com a câmera no ombro, abordei o assunto de meu interesse. O acontecer - fosse um ritual, uma entrevista ou qualquer ação banal do cotidiano - e a relação que estabeleci com ele, no momento da gravação, foram os determinantes do modo de apreensão. Acredito que nesse processo, no ato de perceber já está presente a ação de interpretar e nesse interpretar já começo a criar (10).

Assim, a câmera foi um meio privilegiado na apreensão das informações, um instrumento sintetizador - tanto do consciente como do sensível - e construtor de significados.

Há ainda outros fatores que contribuíram para a elaboração do pensamento com a mediação da imagem-câmera. Refiro-me aos próprios limites constitutivos do equipamento e das lentes utilizadas, aliados às possibilidades de deslocamento e enquadramento. Tais limites foram fundamentais para a materialidade das formas apreendidas.

(9) Quando falo em "vivência eletromagnética", estou referindo-me às imagens eletrônicas e, mais especificamente, às experiências do universo batuqueiro que elas me possibilitaram através de sua observação.

(10) Remeto o leitor ao artigo de OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1989. p.167. Nesse artigo a autora coloca a essência criativa do ser humano que a pratica mesmo no ato de olhar, de perceber, de interpretar pois, afirma, "não existe um momento de compreensão que não seja ao mesmo tempo criação". Nessa perspectiva, ao selecionar as imagens, substancio e aciono motivações e densidades criativas onde a razão e o sensível atenuam sobremaneira suas fronteiras.

Pelo caráter informal e experiencial, trato tais anotações videográficas como notas visuais, referendando-me a André Leroi-Gourhan (11) que elabora o conceito de "notas cinematográficas", referindo-se ao documentarista social que filma sem um plano pré-concebido, fazendo anotações visuais (12). Emprerendimento que substitui a caneta e o bloco de anotações no trabalho de campo.

Finalmente, aponto os "amálgamas teóricos", esboçados nesta pesquisa a partir dos princípios metodológicos abordados que remetem a uma contextualização de tal tradição. E o que se vê a seguir.

2.2 Realismo e Pluralidades: Concepções Tensionais (13)

Há tempos o homem "ocidental" prepara-se para a era visual (14), em que sua percepção, em um constante devir

(11) Em 1948, André Leroi-Gourhan escreveu um artigo intitulado "Le film ethnographique existe-t-il?". Nele, o etnólogo afirmava que o filme de pesquisa compreende dois tipos. O primeiro, classificou como "notas cinematográficas", rodadas no dia-a-dia sem planos pré concebidos. O segundo, que chamou de "filme organizado", é produzido sem preocupações comerciais, mas suscetível de interessar o grande público. Cf. HEUSCH, Luc de. *Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique*. Paris, 1962. p. 18. Unesco

(12) A tendência de ir a campo sem um planejamento pré-concebido obteve seguidores. A antropóloga visual Claudine de France, por exemplo, sugere que "o registro cinematográfico, suporte da observação diferida das imagens, torna-se o ato primeiro da pesquisa. O filme abre a investigação". Cf. FRANCE, Claudine. *Cinéma et anthropologie*. Paris, Editions de La Maison des Sciences de L'Homme, 1982. p. 305 - 309. Contudo, diferentemente da proposta experimental e plural em relação aos procedimentos metodológicos que desenvolvo aqui, sua teoria estabelece normas precisas sobre o que registrar - "técnicas rituais, materiais ou corporais" - e como fazê-lo.

(13) A palavra tensional é um neologismo que aqui utilizo no sentido de tensão entre pólos distintos, embora inter-relacionais.

(14) Existem inúmeros exemplos que atestam a relação do homem com seus "dúplos", laboriosamente sendo trabalhada no imaginário ocidental. Entre eles, o tão citado mito da caverna, de Platão, já descreve princípios do cinema sonoro.

(tecnológico e cultural), vai sendo lapidada e seu senso estético, da mesma forma, sofre mutações. No cenário atual, em que a convivência com as imagens (15) atingiu um alto grau de intimidade, encontram-se alguns pontos de tensão nas concepções de utilização dos meios audiovisuais nas ciências sociais e mais especificamente no que, a partir dos anos 60, chamou-se de antropologia visual, documentários de grupos étnicos realizados por cineastas e exploradores.

Numa perspectiva histórica, já assinalada por alguns autores, o cinema e a antropologia desenvolveram-se na mesma época, nos finais do século XIX (16). O cinema assiste, nesse período, seu desenrolar a partir do estudo da decomposição do movimento encenada por diferentes fotógrafos e cientistas, mas bem sucedida nas mãos do fotógrafo inglês, Muybridge ao comprovar, transformando em imagens fotográficas, a teoria do fisiologista francês Marey de que os cavalos, em alguns momentos de seu galope, ficavam com as quatro patas no ar. Marey, após a passagem de Muybridge pela França, adotou o instrumental fotográfico, adaptando-o para seus propósitos e logo em seguida, engenhou a cronofotografia. Na efervescência da busca do movimento das imagens captadas em filme 35 mm, inventado por Edison, os irmãos Lumière, descobrem o segredo da mina com o seu cinematógrafo.

trabalhada no imaginário ocidental. Entre eles, o tão citado mito da caverna, de Platão, já descreve princípios do cinema sonoro.

(15) As mídias contemporâneas educam a apreciar os mais diferentes gêneros, nas mais inusitadas combinações compostas em espaços mínimos e macros, em velocidades também variáveis.

(16) Cf. BRIGARD, Emillie de. Historique du film ethnographique. In: FRANCE, Claudine (org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahier de L'Homme, 1979. p. 21 - 51.

Já a antropologia constituiu-se como disciplina científica e construiu sua especificidade partindo do estudo de culturas diferentes daquelas do europeu branco, cristão e colonizador, sofrendo os problemas colocados pelo processo de ocidentalização. Os praticantes de tal ciência buscavam, inicialmente, o seu objeto exótico de estudos nos territórios que se encontravam sob o domínio de seus países.

Nessa época, mais do que em outros períodos da história humana, os povos colonizados aguçavam os olhos do estrangeiro colonizador. Uma das diferenças apontadas, entre tantas outras, é que nos territórios dominados pela civilização europeia habitavam comunidades étnicas cujo comportamento estético era extremamente plástico, principalmente no que se refere à sua forma de expressão em práticas rituais, na utilização do corpo, na dança e na música.

Eis um ponto de encontro entre as formas tecnológicas de apreensão que servem não só para desvendar, aos olhos dos ocidentais o simbolismo que guiava aquelas novas realidades, mas também para comprovar a presença do colonizador, do explorador, do missionário e do cientista naquelas terras longínquas, agora comprimidas no écran.

Capturar a imagem do "outro" no seu meio ambiente e apreendê-la na película torna-se, assim, mais uma forma de domesticar e reduzir simbolicamente a diferença do estranho através de um engenho concebido pelo homem da sociedade industrial. Mas, não se pode ignorar, havia também aí o

desejo de investigar e compreender o estrangeiro, aproximando as tramas exóticas de sua existência às categorias conhecidas (sociais, econômicas, religiosas, materiais) pela ciência produzida no âmbito da civilização ocidental, branca e cristã.

Um marco inicial desse empreendimento com as imagens que se debruça para olhar o estranho situa-se no pré-cinema, com o médico e, mais tarde, antropólogo Regnault, em 1888. Utilizando-se da cronofotografia, esse cientista, em uma exposição etnográfica sobre a África Ocidental, registrou a técnica de uma mulher africana fabricando potes de cerâmica. Desde então, Regnault defendeu sem muita repercussão no meio científico da época, seu objetivo na utilização dos suportes filmicos: "preservar o comportamento humano para novas pesquisas" (17) .

Um pouco adiante, em 1895, o cinema afirmou seu nascimento com o cinematógrafo dos irmãos Lumière. Esses contrataram operadores que, divulgando a invenção, saíram "a campo" registrando e exibindo hábitos diversos e curiosidades, permutando, assim, estilos étnicos nos mais diferentes países. Mesmo considerando as especificidades pode dizer-se que os operadores dos cinematógrafos, portanto, já inauguraram os gestos primeiros de uma antropologia visual do cotidiano.

O cinematógrafo, uma máquina sofisticada para a época, que captava, copiava e exibia as imagens, foi o responsável

(17) Cf. BRIGARD, E. *op.cit.* p. 21 - 23. Um outro motivo para a não-persistência na utilização do instrumental filmico pelos cientistas da época era o alto custo do equipamento e acessórios (filmes e material de revelação, por exemplo).

comportamento humano nas diferentes sociedades. Em poucos meses, havia uma produção considerável de imagens etnográficas que apresentavam e faziam circular fragmentos dos costumes da Europa, Estados Unidos, Índia e Japão, entre outros, sob diversos ângulos.

Mostrar e captar o movimento através das imagens do novo aparelho era o lema dos operadores que não só criavam um intercâmbio cultural, mas alteravam a concepção de espaço no imaginário social dos espectadores. Nesse sentido, não é ao acaso que os trens, até então principais veículos de deslocamento e, conseqüentemente, de conexão do homem no mundo, eram presenças freqüentemente solicitadas nas películas e alimentavam o novo engenho de apreensão imagética que assumia a liderança na circulação de informações.

Simultaneamente, nasceu a impressão do movimento (com a sucessão de 16 fotografias por segundo) e foi reforçada a impressão da realidade, já esboçada anteriormente pelo daguerreótipo e pela fotografia. Juntas, essas duas noções foram lidas pelo homem ocidental civilizado como a própria tradução da realidade em movimento, princípio durante muito tempo cultuado pelos cientistas visuais que acreditavam que a objetividade das imagens captadas liberava-os das armadilhas da subjetividade (18).

(18) É imprescindível apontar que esse culto realista em relação aos meios de enunciação áudio visual permanece atualmente no imaginário do senso comum, sobretudo no que diz respeito aos produtos jornalísticos oferecidos pela mídia, que não poupam em seus slogans termos que remetem a uma visão imparcial e "fiel" ao "real". Em relação a essa crença entre os cientistas sociais, já em 1962 Luc de Heusch alertava que a câmera não é um instrumental que liberte o homem de suas humanidades. Ao contrário, suas impressões serão ampliadas na proposta de iluminação, de angulações, enquadramentos e

Os pioneiros do cinematógrafo, entre outros gêneros, criaram os filmes de reportagem e os filmes de atualidade, podendo ser considerados os precursores dos documentaristas, antropólogos e jornalistas que realizam seus produtos com a imagem movente. Pelas mãos ágeis e a criatividade do mágico George Méliès, que já em 1895 adquiriria um cinematógrafo, nasceram não só o filme de ficção - elaborado com a intersecção de diferentes códigos como a cor (pincelada diretamente na película), os cenários, a teatralização, os truques ilusionistas, a exploração das possibilidades tecnológicas do meio -, mas também outro gênero cinematográfico, o documentário ficcionalizado (19), mesclando cenas captadas no momento do acontecimento com outras produzidas em estúdio.

A medida que os aparelhos tecnológicos foram sendo aperfeiçoados, foi necessário que se viabilizassem comercialmente, uma vez que se tratava de expandir a promissora indústria cinematográfica. Tornava-se urgente, então, ampliar o consumo desse produto e atrair as elites às salas escuras de projeção. Para tanto, necessitava-se reverter os preconceitos de uma civilização pautada na erudição da escrita. O cinema não deveria mais ser visto

jornalísticos oferecidos pela mídia, que não poupam em seus slogans termos que remetem a uma visão imparcial e "fiel" ao "real". Em relação a essa crença entre os cientistas sociais, já em 1962 Luc de Heusch alertava que a câmera não é um instrumental que liberte o homem de suas humanidades. Ao contrário, suas impressões serão ampliadas na proposta de iluminação, de angulações, enquadramentos e tantas instâncias mais onde terá que fazer valer suas escolhas e seleções com o objetivo de determinar um dado recorte ao objeto observado.

(19) Méliès foi também um dos precursores do documentário ficcionalizado quando filmou a coroação de Eduardo IV, na Inglaterra. Na impossibilidade de captar todos os acontecimentos durante o evento, realizou algumas cenas do ritual e reconstituiu o momento da coroação com um ator.

somente como um passatempo usufruído por "iletrados" na periferia de um mundo esclarecido.

Eis aí, nos primórdios do século XX, o papel fundamental de Griffith, articulador de uma dramaticidade na narrativa fílmica: "Do romance vitoriano, brotam os primeiros rebentos da estética do cinema norte-americano, para sempre vinculada ao nome de David Mark Griffith" (20). A câmera, que até então via os acontecimentos desfilarem diante de si, deixou de ser comedida, aproximou-se da personagem e deslocou-se espacialmente segundo uma geografia precisa, pensada pelo narrador, com o intuito de imprimir tensões dramáticas à história. Passou a ter um papel ativo na criação intelectual, construindo sentido no ato de narrar.

Nessa dimensão, o que hoje se chama de a "linguagem" do cinema é "um tipo de construção narrativa baseada na linearização do significante icônico, na hierarquização dos recortes de câmera e no papel modelador das regras de continuidade - é o resultado de opções estéticas e de pressões econômicas que se deram na primeira metade do século, quando a geração de Griffith surgiu no cenário" (21).

Griffith e seus contemporâneos foram os predecessores que ordenaram, naquele momento, o que ainda hoje é tido na imagem movente como estilo naturalista. Tal prática, indica que suas conquistas "foram tão eficazes para a nascente indústria cinematográfica, implantaram-se com tal poder para as gerações posteriores e se estratificaram tão solidamente no seio da cinematografia, que é difícil de não encará-las hoje como 'naturais', assim como é difícil imaginar

(20) EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1990. p.173. Com Griffith, começou-se a esboçar uma estrutura narrativa. O teatro e o romance passaram a ser adaptados para o cinema; verdadeiros dramas vitorianos que arrebatavam as elites. O custo do ingresso tornou-se alto demais para ser consumido pelos populares, e o cinema deslocou-se para os centros das cidades. Estava criada a "sétima arte". Já havia movimentos de câmera antes, mas não com a intenção de criar uma tensão dramática, um plano significativo.

(21) Cf. MACHADO, Arlindo. O vídeo e sua linguagem. São Paulo, Revista da USP, no 16, 92/93. p.9.

como o cinema poderia ser praticado com uma 'gramática' diversa" (22).

No berço dessa disposição narrativa, estruturou-se, por volta de 1910, na indústria cinematográfica norte-americana e europeia, um período exploratório - de alguma maneira, um esforço de aproximar cinema e antropologia - com uma série de filmes rodados em lugares longínquos, como o Pólo Sul ou a África alimentando a "mistica moderna do exotismo" e reforçando "o mito da África povoada de primitivos e animais selvagens" (23) - normalmente categorizados como filmes de "viagem" ou "exotismo", realizados por cineastas.

Paradoxalmente, na mesma época, um filme publicitário encomendado pela Revillon, uma casa de peles francesa tornou-se um marco na história do filme etnográfico. Concebido em meio a imagens polares, nasceu "Nanook, o esquimó" (1922) do cineasta Robert Flaherty. Filme esse que se consagrou como uma referência clássica para os etnógrafos visuais e documentaristas, sobretudo para aqueles que como esse diretor, lançaram seus esforços à exploração de outras culturas.

O cineasta norte-americano, realizador de filmes comerciais e publicitários, organizou em tal empreendimento uma das contribuições mais ricas aos cientistas sociais que

(22) *Ibidem* nota 20.

(23) Cf. BAZIN, André. O cinema. Ensaios. São Paulo, Brasiliense, 1991. p.33 - 34. Cf. igualmente PIAULT, Marc-Henri. Antropologia e cinema. Rio de Janeiro. Catálogo da 2a Mostra Internacional do Filme Etnográfico, 1994. p. 66. Esse antropólogo visual, fazendo uma breve retrospectiva da relação entre cinema e antropologia, relembra que Gaston Méliès foi um dos precursores em documentários romaneados realizados no Pacífico, em 1912. Da mesma forma, lembra Piault, em 1914 o fotógrafo norte-americano Edward Curtis decidiu filmar uma história de amor com a colaboração dos Kwakiuti da Columbia Britânica. Curtis reelaborou uma verdadeira reconstituição colocando perucas nos nativos, reativando canoas e ferramentas já há um tempo substituídas pelos "progressos" técnicos.

trabalham com as imagens e que, para tanto, preocupam-se em conceber procedimentos metodológicos. Flaherty recorreu àqueles que iriam ser filmados para que, juntos, pudessem vasculhar, através das filmagens, alguns aspectos cotidianos dos esquimós da região.

Com parte do material rodado perdido em um incêndio, o cineasta optou por elaborar de uma outra maneira as imagens disponíveis, tentando captar o ponto de vista do próprio esquimó. Tal decisão, o procedimento utilizado para realizá-la e o resultado final fundamentam com mais certeza o marco antropológico de "Nanook, o esquimó". Nesse sentido, a construção de um iglu, o ritual da carne crua, as caçadas, a tempestade de neve, Nanook encontrando em seu caminho um pedaço de filme, a câmera de filmagens aparecendo no cenário, o próprio Flaherty junto com Nanook e sua esposa constituem algumas das cenas significativas do filme.

Os atores de "Nanook, o esquimó" eram os próprios nativos representando sua vida cotidiana. Nanook, sua mulher Nyla e seus filhos eram os personagens centrais da trama rodada na baía de Hudson, no trópico canadense. Além disso, o realizador improvisou um laboratório para revelar o filme e assistir com os personagens sociais (24) os trechos que haviam filmado, conversarem sobre o roteiro e planejarem os próximos passos. Na visão de muitos etnógrafos que ambicionam expressar-se através da imagem, Flaherty representa a síntese do sucesso, pois conseguiu a um só

(24) Utilizo-me do termo "personagens e atores sociais" ou simplesmente "personagens e atores" referindo-me aos sujeitos estudados nessa pesquisa.

tempo aliar arte a um método científico.

Não que o cineasta usufruísse de uma unanimidade, já que suas obras foram questionadas por alguns intelectuais quanto à autenticidade do conteúdo documental. Também foram criticados a ênfase na romantização da luta do homem contra a natureza e o fato de ter negligenciado nessa obra os conflitos da ocidentalização vivida por essa comunidade étnica. Para a maioria dos cientistas sociais, cineastas e críticos, porém, Flaherty - talentoso na manipulação da sétima arte - atingiu um ápice na estilística naturalista de realização e construiu um modelo no campo da criação de documentários etnográficos (25).

Para o crítico de cinema e defensor do naturalismo André Bazin, a imagem de Nanook "espreitando sua caça é uma das mais belas do cinema" (26). Essa cena, igualmente uma das mais lembradas da obra do autor, mostra, num mesmo plano, o esquimó, que dá título ao filme, esperando pacientemente sua presa até o momento em que, finalmente, ela sai do buraco para respirar e ele a captura. Esse caráter realista é um dos fortes motivos que transformam o cineasta e explorador Flaherty em uma referência não só para alguns etnógrafos, como para a história do cinema.

Nos anos 20, surgiram algumas alternativas que passaram a construir outros modelos de elaboração artística e de linguagem cinematográfica. Destacaram-se, nessa época,

(25) Cf. BRIGARD, E. op.cit. p. 45 -30, 31. Cf. também HEUSCH, L. op.cit. p. 41. Heusch foi um dos teóricos que mais escreveu sobre Flaherty, conceituando o método de filmagem adotado pelo cineasta em relação às pessoas filmadas como "câmera participante".

(26) In HEUSCH, L. op.cit. p.15.

o expressionismo alemão e as propostas dos soviéticos. Entre esses, encontra-se, além de Eisenstein, um outro cineasta (também não cientista social) que pode ser considerado, ao lado de Flaherty, um dos "pais" fundadores do cinema etnográfico. Trata-se de Dziga Vertov, nome que se tornou obrigatório nas reflexões sobre documentários sociais, embora seu estilo de captação e montagem não se faça presente nos filmes etnográficos daqueles que o citam (27).

O lema de Vertov era captar a vida ao improviso. O cineasta russo saía às ruas, recusando a ficção cinematográfica, a captação das imagens em estúdios e a utilização de atores. Com uma equipe reduzida, modelo altamente referendado nas propostas metodológicas dos antropólogos visuais, Vertov, através do olho da câmera, realizou um desvendamento engajado da realidade comunista. Trabalhou com o fragmento, o detalhe, a desespacialização do objeto. Na montagem, imprimiu ritmo e tensões entre os movimentos das imagens. Mesmo com a ausência de som, organizou um produto final marcado pela cadência e pela musicalidade do ritmo das imagens. Como Eisenstein, embora com concepções metodológicas diversas, buscou o princípio

(27) É interessante notar que, apesar de Vertov ser um dos realizadores mais referendados nos livros e artigos sobre antropologia visual escrito pelos franceses - "Vertov e Flaherty são meus mestres", afirma Rouch, Cf. BRIGARD, E. op.cit. p.45., sua concepção estilística não é encontrada, nem como uma "citação visual" em nenhum filme etnográfico, sobretudo no dos franceses que optam, geralmente, pela estilística realista. É provável, portanto, que Vertov seja citado como "pai" do filme etnográfico primeiramente por defender a perfeição do olho tecnológico cinematográfico, livre das deformações psicológicas do homem para captar a realidade, concepção que era bem vinda, na época, para defender a posição dos etnógrafos visuais franceses que mantinham o mesmo ponto de vista. Além disso, Vertov, que enalteceu e incrementou a utopia do progresso industrial, organiza uma metodologia de realização do filme que é facilmente associada às etapas de elaboração de uma pesquisa científica. Conferir artigos do cineasta russo em XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983. p. 247 - 266.

dialético de montagem, ou seja, construir um conceito, uma abstração, a partir do choque entre as imagens. Segundo esses realizadores russos, o processo de composição do significado das imagens completar-se-ia com a leitura do espectador.

Foi no final da Segunda Grande Guerra que se inaugurou um novo momento, já não mais do filme etnográfico, mas do cinema antropológico. Surgindo nessa época, com abordagens mais críticas do cenário social do momento, orçamentos simplificados e uma elaboração estética pontual, o gênero neo-realista italiano transformou-se em outro parâmetro obrigatório aos etnógrafos visuais, reforçando neles os anseios por um modelo realista de representação das imagens de um mundo social. Paradoxalmente, a opção por essa estilística narrativa reforçava a necessidade de fundá-la na ficção.

O antropólogo visual McDougall reafirmou que os cineastas, sobretudo os dos anos 60 e início dos 70 que começaram a aplicar as metodologias da observação nos seus documentários tomaram como modelo os filmes de ficção e mais pontualmente os neo-realistas italianos, "com seu acento colocado sobre o evento econômico e social, parecia o espelho daqueles filmes que nós esperávamos realizar a partir dos acontecimentos reais próprios à vida cotidiana das sociedades tradicionais" (28).

Era o interesse em criar um mundo diegético, onde o tempo parecesse ser uno e o espectador, ao assistir as imagens projetadas na tela, possuísse a impressão de ver a

(28) McDOUGALL, David. "Au delà du cinéma d'observation". In: FRANCE, C. op.cit. p. 93

vida da forma mais corriqueira possível. Foi em torno dessa referência de "esconder" a montagem, de manipular a imagem e a presença do suporte fílmico que nasceram muitas das preocupações epistemológicas desses cientistas, como o problema dos personagens olharem ou não para a câmera, estratégias do pesquisador cineasta passar despercebido e mais tantas outras questões que poderiam prejudicar a proposta metodológica da produção etnográfica-visual (29).

Os filmes de observação muitas vezes encontravam dificuldades em adotar um estilo de narrativa ficcional, uma vez que segundo McDougall, nesse tipo de narrativa fala-se "naturalmente à terceira pessoa: a câmera observa a ação dos personagens (...) como uma presença invisível, capaz de adotar posições variáveis" e para aplicar esse método num filme de não-ficção "o realizador deve encontrar meios de penetrar na realidade sem perturbá-la" .

Contudo, o próprio antropólogo visual sabe que é enganoso o desejo de tornar-se um pesquisador-voyeur. Mais interessante, portanto, é, como deduz o autor, "explorar a situação que existe realmente. A câmera está bem ali, sustentada pela representação de uma cultura que reencontra aqueles de uma outra cultura. (...) se tomamos em conta a importância desse acontecimento(...) ser invisível parece uma ambição fora de propósito" (30).

(29) Há uma série de princípios metodológicos e epistemológicos que desde a criação do Comité Internacional do Filme Etnográfico e Sociológico, em 1952, até os dias de hoje, com alguns avanços e retrocessos, vão ocupar as preocupações dos antropólogos visuais. Atualmente, há um certo consenso de que não há objetividade nas imagens, já que o instrumental tecnológico não é um meio de neutralizar subjetividades impressas nos processos de seleção, para se ficar somente em um exemplo. A questão do estilo, da narração, da montagem, da relação entre os sujeitos filmados e o equipamento, das reconstituições, do tempo dos planos e da linguagem adotada, são apenas algumas das questões que parecem obedecer a um movimento cíclico nos encontros dos cientistas visuais. Todos os livros e artigos relacionados ao tema que constam da bibliografia dessa dissertação são boas fontes de consulta.

(30) McDOUGALL, D. op.cit. p. 99.

A partir dos anos 70, talvez com o reforço da corrente interpretativista, a antropologia visual passou a ser definitivamente concebida e exercida como um campo de conhecimento onde se opera um encontro entre, no mínimo, dois comportamentos estéticos: o do pesquisador e o da comunidade étnica pesquisada. A exemplo de Flaherty, Rouch já havia fundado, em 1951, o que denominou de "antropologia partilhada", retornando aos sujeitos filmados suas próprias imagens, de forma que eles pudessem opinar sobre a construção do cineasta.

Foi a antropologia da participação que mostrou, a partir daí, as experiências dos etnógrafos visuais em campo. Esses solicitam à comunidade pesquisada que intervenha, interfira, colabore e que, dentro do possível, compartilhe dos rumos da filmagem. Nessa mesma direção, no fim dos anos 70, David McDougall escreveu um artigo defendendo a idéia que para além do cinema de observação, caracterizado por uma visão contemplativa e exteriorizada do pesquisador, havia aquele de participação, marcado pela inter-relação e colaboração entre ambas as partes.

Hoje, quinze anos depois, o mesmo McDougall incrementa a sua teoria, pois acredita que a estética do filme antropológico deve elaborar com mais precisão de onde partem os discursos. Defende, assim, não mais a idéia de uma construção inter-relacional, mas sim de uma "elaboração múltipla", resultando em um "cinema intertextual" que, no produto visual, tenha a preocupação de situar os diferentes textos

estabelecendo um estilo polifônica (31).

Com a experiência prática dos problemas metodológicos que interferem na produção de uma antropologia visual, vão sendo relativizados os pressupostos do realismo etnográfico e novas preocupações com a narrativa antropológica se impõem. Uma delas é justamente resolver as tensões entre uma temporalidade que toma conta da estética videográfica dos anos 90, vésperas do século XXI, e a concepção mais naturalista dos cientistas visuais que ainda se baseiam, cada vez mais raramente, é verdade, na ordenada e linear narrativa dos textos escritos apoiando o texto imagético de seus documentários. Entretanto, percebe-se que o campo do conhecimento da antropologia visual mostra-se ainda hesitante face a propostas elaboradas sob cânones estilísticos diversos daqueles iniciados pelos fabricantes do naturalismo imagético (32).

Porém, com a configuração do olhar contemporâneo tecido nas malhas da televisão e do vídeo, afirma-se uma multiplicidade de tendências estilísticas que caducam algumas preocupações inerentes à linguagem cinematográfica convencional. Essa, apesar de subsistir, é radicalmente

(31) McDUGALL, David. Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual? Rio de Janeiro, Catálogo da 2a Mostra Internacional de Antropologia Visual, 1994. p.71 - 75.

(32) RIAL, Carmem Sílvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. Porto Alegre, II Jornada de Antropologia Visual, UFRGS, outubro, 1994 (mime.). Recentemente, a antropóloga Carmem Rial afirmou que o cinema etnográfico ficou amarrado a uma concepção do realismo etnográfico, comprometido com a narração fornecida por uma voz em off, "a voz de Deus", tentando coordenar uma unidade espacial, temporal e científica. Mas, advertiu que se o cinema antropológico é concebido como um "encontro" marcado pela cultura de ambos os lados, é plausível e necessário que a antropologia visual incorpore a "estética imagética contemporânea sem perder sua especificidade antropológica, construída sobre uma relação de duração mais longa".

relativizada por diferentes propostas de narração, sobretudo por aquelas advindas de grupos de produção cultural - videomakers e curta-metragistas, principalmente - em sua maioria não pertencentes às emissoras comerciais, que propõem maneiras diferenciadas de construções imagéticas.

Nesse processo tensional de diferentes propostas de linguagens visuais, os pesquisadores, atentos e sensíveis às transformações, tratam de incorporá-las no processo de trabalho e na experiência prática revisar as preocupações estilísticas. Além disso, o esfumaçamento cada vez mais evidente das fronteiras entre arte e ciência e o surgimento de territórios que possibilitam a elaboração de uma estética dialógica do visual, vêm permitindo reabilitar o campo de conhecimento das realizações etnográficas audiovisuais.

Portanto, falar em estética contemporânea não é, de forma alguma, afirmar um estilo em que a velocidade seja imperativa e o olho deva ter a pressa de tudo captar em um ritmo frenético. O contemporâneo, mais do que nunca, pode afirmar a riqueza da diversidade de concepções estilísticas e a possibilidade de se construir um discurso visual com uma densidade diferenciada nas margens desses encontros entre pesquisador e pesquisado; entre arte e ciência.

Nesse ponto, acredito que pensar o campo conceitual de antropologia visual significa elaborar percursos que potencializem a utilização da imagem no processo de construção do conhecimento. No Capítulo seguinte, invisto

nessa direção e discorro sobre os procedimentos metodológicos de análise das imagens oriundas do universo batuqueiro em Porto Alegre, reconhecendo no meu próprio processo de ordenação de conhecimento dois momentos básicos.

O primeiro, quando pela presença da câmera a imagem era ainda apontada por mim apenas como uma possibilidade de participação ativa nos rituais da comunidade batuqueira porto alegreense, suscitando projeções imaginárias e reflexões acerca do lugar da câmera dentro do contexto da pesquisa. O segundo, quando as imagens passam a pautar minha reflexão sobre o processo de entendimento do universo de uma casa de religião. Essa foi a maneira que encontrei de sintetizar, por meio da imagem-câmera, as motivações simbólicas, tanto da ordem da razão quanto da ordem do sensível, que guiam o comportamento estético da pessoa batuqueira.

Tal reflexão implicou a incorporação do discurso oral do informante que se via representado na tela; esse depoimento se teceu a partir de outras imagens que foram captadas em vídeo pela pesquisadora. Essas novas imagens, advindas do discurso do sujeito pesquisado, foram incorporadas em novas elaborações intelectuais sobre o universo batuqueiro, que se deram num plano imaginário. Nesse jogo de imagens, o que se desvendou foi a busca

incansável de uma metodologia que desse conta da construção de um conhecimento que operasse primordialmente com o apelo imagético.

CAPITULO III

Reflexões Com As Imagens

3.1 Densas Superfícies, Rasas Profundidades

A aproximação com o universo batuqueiro deu-se em Porto Alegre, capital do Rio Grande do Sul. Câmera em punho, desde o primeiro momento do contato aliei procedimentos e olhares apoiados na antropologia social e no jornalismo.

Calcando-me no método clássico do trabalho de campo relatado nos estudos feitos por Malinowski, optei por desenvolver a pesquisa no âmbito da convivência, durante um determinado tempo, com a comunidade batuqueira porto-alegrense. Ambicionava, assim, a partir de minha observação participante, perceber tanto mais de dentro quanto possível sua experiência religiosa de mundo. Na verdade, o que buscava era focar o deslocamento espacial, o estranhamento de meus próprios valores, e com isso, refletir sobre os ritmos temporais que fundam o "solo da comunicação com o outro" (1).

(1) CARDOSO, Sérgio. O olhar do viajante. In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo, Companhia das letras, 1989. p.360.

Propunha-me fazer da prática de observadora participante um terreno estimulador de diálogos, tanto entre mim e os pesquisados como entre mim e minha própria cultura.

Delimitei, dessa maneira, a minha reflexão intelectual a partir de um território de pesquisa propício a realizar trocas e a investir nas interpretações do universo alheio. Iniciei esse estudo construindo leituras do cenário social batuqueiro de Porto Alegre, onde os atores sociais agiam e davam sentido à existência religiosa. Ambientação certamente propiciada pela observação participante e fundada em minha comunicação e convivência com aqueles que observava.

A partir de um trabalho de campo construído lentamente estabeleci um diálogo com o comportamento estético da comunidade estudada. Nesse percurso, minhas reflexões e sensibilidades intuitivas nasciam das observações das imagens registradas, de leituras, de conversas e de vivências com o grupo de batuqueiros. Também a referência do deslocamento espaço-temporal propiciada pelo trabalho de campo tornou-se essencial para a relativização dos vícios imediatistas da minha formação de jornalista.

Participante de uma civilização da imagem, onde se é habituado a ver, não mais a olhar, penso que é preciso refletir sobre as diferenças que comportam os atos de ver e de olhar, desenvolvendo uma comparação não fortuita entre o ato de viajar do etnólogo e a atividade de olhar.

Se por um lado, no ato de ver, o olho dócil, quase desatento, "parece deslizar sobre as coisas; e as espelha e registra, reflete e grava. Diríamos

mesmo que aí no ver olho se turva e se embaça, concentrando sua vida na película lustrosa da superfície", por outro, o olhar, mais denso, não renuncia à "espessura de sua interioridade". Ele pensa, pois "é a visão feita interrogação" .

Assim, o olhar, aguçado, comunica-se com os sentidos reprocessando-os e distendendo suas atividades. Difere do ver, do simples assistir, pois pressupõe questionamentos (não necessariamente racionais e cientificizados) envolvendo aquele que olha com o objeto de sua atenção.

Eis, pois, um paradoxo e um desafio na realização desse estudo : tentar olhar o universo batuqueiro também através da lente e de suas cristalizações, as superfícies, sem esvaziar a proposta da viagem e de suas riquezas. Trata-se de conceber o empreendimento do olhar com os olhos que arrebatam "todo o corpo na sua empresa de exploração da alteridade, no seu intuito de investigar e compreender, no seu desejo de 'olhar bem' " (2)

Olhar as imagens batuqueiras pressupõe também vivências de distanciamento em relação a mim e a meu comportamento estético. Um olhar difícil, já que exigia estranheza às minhas próprias banalidades. Falo aqui da tragicidade que envolve um percurso onde o outro constitui-se num espelho de si próprio. Sem dúvida, é preciso que se reconheça que nesses deslocamentos a terras que não são as minhas próprias, há um ponto de vista mais importante do que o desejo de "experimentar uma variedade de modos humanos de vida: o desejo de transformar tal conhecimento em sabedoria. (...) Nosso objetivo final ainda é enriquecer e aprofundar nossa própria visão de mundo, compreender nossa própria natureza e refiná-la intelectual e artisticamente" (3).

(2) CARDOSO, S. op.cit. p. 348 - 351.

(3) DA MATTA, Roberto. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro, Rocco,

Contudo, há o caminho inverso. Não se pode ignorar esse outro que observa e reage à presença de uma estrangeira na "sua" terra, ávida por captar "suas" imagens. Por esse motivo, a forma de conhecimento que passa pelo processamento de duplos eletromagnetizados das imagens eletrônicas do vídeo não se dá sem problemas.

3.2 A Câmera e os Homens

Quando cheguei ao Batuque, em Porto Alegre, levava uma câmera modelo VHS, portanto, doméstico. Sem equipe, sem iluminação, sem microfone suplementar àquele já acoplado ao próprio equipamento. Portar uma câmera ressaltou o quanto é complexa a relação daquelas pessoas com a "máquina de produção simbólica". Também deixou evidente que a comunidade que estava estudando possuía um comportamento estético pontuado pela "cultura" do visual fornecida pela mídia. Refiro-me aqui à intimidade que tinham os batuqueiros com o uso de uma tecnologia sofisticada, nascida, provavelmente, do convívio, nos locais privados, com televisores, quase sempre ligados, habitando e lapidando tanto os espaços íntimos, como os sonhos e a existência, quanto às formas batuqueiras de ser e sentir.

Evidentemente, o dispositivo cultural e estrutural das sociedades pós-industriais indica que, para existirmos como

seres habitantes desse planeta é preciso, paradoxalmente, que sejamos processados em sinais eletrônicos e assimilados pelas redes de informações. Os batuqueiros sabem disso. Como resultado da presença constante da máquina, havia, na maior parte do tempo, um envolvimento "posado". Os receios, os silêncios e, radicalmente, o oposto dessas posturas: de uma só vez, contar toda a sua vida - uma forma de calar?-, sua história, frisando constantemente "Eu sou assim..." ou ainda "comigo é assim...".

Dentro desse panorama, a câmera acentuou alguns comportamentos no grupo pesquisado, modificou outros, trazendo à tona, muitas vezes, fatos inusitados. Através do olhar-câmera, os informantes tinham consciência de seu valor figurativo: "Tornei-me Todo- Imagem (...) fazem de mim, com ferocidade, um objeto" (4). Eles se ofereciam como imagem-objeto. Algumas vezes, na hora em que ligava a câmera, as coisas transformam-se, imprimia-se um outro movimento, diferente daquele que transcorria até então. Características comuns na personalidade coletiva dos batuqueiros, a ambigüidade jocosa, a irreverência, os cochichos, as piadas e as gargalhadas foram trazidas à tona para brincar com o aparelho, com a cinegrafista e finalmente consigo mesmos, numa forma de dramatizar a intervenção.

Movidos por um habitus produzido desde os mais remotos antepassados, que ficavam infundáveis horas olhando, imóveis, para o retratista que os reproduzia às pinceladas,

(4) BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984. p. 28 - 29.

os personagens sociais envolvidos nesse trabalho, ao se perceberem como alvo da lente, posavam. Viam-se representando seus dramas cotidianos diante do olhar eletrônico, construindo-se aí uma complexa relação, envolvendo as subjetividades daquela que capta a imagem e a dos que são alvo do espetáculo (5).

3.3 A Triade Pesquisador-Máquina-Pesquisados

São inúmeros os exemplos do comportamento que anima a triade pesquisador-máquina-pesquisados no momento da consecução de um estudo no campo da antropologia visual. Cito um que desencadeou tensões no âmbito da pesquisa, uma vez que implicou o reconhecimento do limite do trabalho de campo e a faculdade de criar no interior de tais limitações. Falo de um acontecimento em que a comunidade alvo da pesquisa abandonou seu lugar passivo na produção da imagem e, utilizando o instrumental videográfico para sua própria conveniência, acabou propondo à pesquisadora-cinegrafista, por alguns momentos, a construção de um outro roteiro.

O evento ocorreu na gravação de um ritual de morte de

(5) BARTHES, R. op.cit. p.22, 26 - 27. Nessa ótica, Barthes argumenta em relação a ser fotografado: "a partir do momento em que me sinto olhado pela objetiva, tudo muda", pois metamorfoseio-me em imagem e quatro imaginários se cruzam diante da máquina, "sou ao mesmo tempo: aquele que eu me julgo, aquele que eu gostaria que me julgassem, aquele que o fotógrafo (cinegrafista) me julga, aquele que ele se serve para exibir sua arte".

uma Mãe-de-Santo quando houve uma disputa acirrada entre os oradores Pais-de-Santo. Em pouco tempo, desfilavam diante da câmera brigas antigas, disputas de poder, preferências de amizades daquele que havia permitido o registro e que, conduzindo o ritual, determinava quem deveria ficar mais próximo ao esquife e, conseqüentemente, mais +visível para a lente (geralmente os parentes e filhos-de-Santo mais antigos da falecida).

Para uma delimitação mais precisa, o orador dividiu a sala do velório em dois ambientes e, à medida que as pessoas iam chegando, determinava o lugar que elas ocupariam no espaço. Entre elas, o informante-chave que possibilitara esse encontro avisando-me que uma Mãe-de-Santo, antiga na religião, estava sendo velada. Contudo, apesar de ele ter sido nosso elo, não possuía relevância na rede de relações da falecida, suficiente para que o condutor do ritual solicitar sua presença na "zona de destaque" do olhar-câmera. Portanto, para não correr o risco de ficar em segundo plano nesse acontecimento, optou pela estratégia de posicionar-se ao lado de alguém de prestígio na comunidade ou sair à procura do alvo da lente. Seu olhar buscava o olhar eletrônico com insistência e sem constrangimentos.

E dentro desta cultura visual que produz uma educação de "como olhar" e "como ser captado" que se situa a expressividade das imagens eletrônicas aqui analisadas. O olhar-câmera que estendo sobre o comportamento estético da pessoa batuqueira não é neutro, nem inocente, já que

estimula o aparecimento de comportamentos padrões de uma arte de massa, atestando a utilização da imagem tatuada em nosso corpo de homem "ocidental" sua importância no processo de construção da subjetividade. Com essa influência, não é fortuito encontrar o equipamento videográfico constantemente associado aos produtos das emissoras comerciais de televisão, como novelas e telejornais.

3.4 E Reportagem?

Na maior parte das casas de religião que freqüentei a câmera era explicitamente associada à televisão. Uma filha-de-santo sintetizou, categórica, a representação que tais atores sociais possuíam do equipamento videográfico: "Se tem câmera, é reportagem".

Há exemplos que atestam como o imaginário das pessoas, em relação à câmera e à imagem-vídeo (6) é mediado pela televisão, refletindo tal universo. Compreensível, já que, para essa comunidade étnica, ser representado por imagens eletrônicas, "aparecer na televisão", significa marcar presença na contemporaneidade, emergir da marginalidade através de uma (possibilidade de) conexão com o mundo imagético. Tem-se a impressão de uma aura eletromagnética envolvendo o planeta e, portanto, "aquilo que não passa pela mídia eletrônica

(6) Imagem-vídeo, imagem eletromagnética ou ainda imagem movente são os termos que estou utilizando nesse trabalho para caracterizar a especificidade da imagem com a qual trabalho.

torna-se estranho ao conhecimento e à sensibilidade do homem contemporâneo" (7).

Necessário pontuar que todos sofrem as consequências da pressão midiática e sendo os batuqueiros contemporâneos desse repertório visual, além de foco de atenção e registro do presente trabalho, a associação do instrumental videográfico com os meios de comunicação adveio inevitavelmente. Há mensagens estéticas e éticas enviadas e assimiladas repetidamente, insistentemente, via satélite, e a presença da câmera apenas anuncia para esses atores sociais a possibilidade de se verem metamorfoseados em sinais eletrônicos teledifundidos.

Nessa lógica, acredito, alguns terreiros (8) acolhem a câmera como símbolo de mudanças, possibilidade de progresso e promessa de prosperidade. Foi o caso de um terreiro que visitei em 1992, na cidade de Guaíba, no Rio Grande do Sul (9). Um fato peculiar ocorrido nessa noite foi que a Iansã "ocupando" (10) a Mãe-de-Santo do terreiro, aproximou-se para me dizer num tom premonitório, que havia acabado de confirmar (com os outros Orixás consultados, creio eu): "tu vai ser filha de religião desta casa".

Depois do ritual, na hora dos doces, a Mãe-de-Santo ostentava um ar de contentamento e confiança em sua comunicação com o sobrenatural. Acreditava que sua Iansã, havia lhe confiado para breve, uma nova filha, promessa de

(7) MACHADO, Arlindo. A arte do vídeo. São Paulo, Brasiliense, 1988. p. 8.

(8) Terreiro ou ainda casa de religião é como se denomina uma casa de Batuque.

(9) Apesar de ser a segunda vez em que via a Mãe-de-Santo, o terreiro produziu o ritual especialmente para que eu realizasse a gravação.

(10) No Batuque, quando um filho-de-Santo está incorporado por seu Orixá, dizem que está ocupado.

uma vida melhor, mais próspera e registrada em "imagens de tevê".

Porém, com A. do Xangô, Pai-de-Santo no bairro Cidade Baixa, de Porto Alegre, a reação foi diversa. Na primeira vez que lhe mostrei algumas imagens que havia captado em uma Quinzena na sua casa, notei uma certa decepção em seu rosto. Esse ar desiludido se confirmou numa nova visita para vermos juntos uma outra gravação que havia realizado também em um rito em sua casa. A pergunta veio seca e direta: "É só isso?". As imagens realizadas em seu próprio ambiente o desiludiram. Afinal, com referência na televisão, na mesma tela que agora mostrava suas próprias imagens, Pai A. do Xangô sabia que poderia obter aspectos mais valorados de sua existência. Mas não era esse o seu caso. Via ali retratado um ritual simples, numa sala meio escura e, ainda mais, sem edição, nem efeitos especiais. Não havia maquiagens de espécie alguma. Coerente não só com a exuberância do seu mundo estético batuqueiro, mas com toda uma expectativa costânea em relação aos meios televisivos, A. do Xangô ansiava pelo espetáculo e não por cruas e insonsas imagens.

Entretanto, a ausência de um véu decorativo nas imagens por mim gravadas não pareceu ter intimidado M. do Xangô, que também exercia a função de Pai-de-Santo do Batuque em Porto Alegre. A primeira gravação que realizei em sua casa foi de uma mesa dedicada a Bêji (11), os Orixás crianças, filhos de

(11) Segundo CORREA, N. op.cit. p. 185, Bêji, são Orixás crianças. Pai A. do Xangô frisa que uma mesa de alimentos ofertados a esses Orixás, que adoram todos os tipos de guloseimas doces, "levanta qualquer batuqueiro que estiver no chão" (derrotado, com algum fracasso pessoal).

Xangô e Oxum, protetores dos pequeninos e de todos a quem deles se ocupam. Ali havia várias crianças que, após comerem canja e doces, receberam das mãos do Xangô da casa várias balas e presentes miúdos.

Quando, poucos dias depois, retornei à casa de Pai M., ele possuía um novo apelido, já adotado por toda a sua família de santo: "Xuxa". Na festa seguinte, ele mesmo já se autodenominava como a apresentadora dos programas infantis da Rede Globo e falava à cinegrafista: "Grava a roupa da Xuxa! Viu que linda que ela está?". Dançando na roda, quando passava por mim, mandava beijinhos olhando direto para a lente.

No dia de seu aniversário, promoveu uma festa, comprou discos de sua personagem preferida e solicitou a presença do suporte videográfico para o acontecimento. Criou-se um clima de euforia. Seus corpos mostravam uma outra dança. Um estilo sedutor e rebolado. A relação com a objetiva tornou-se menos comedida, muito mais direta e os atos mais encenados, preocupados que todos estavam com o senso de espetáculo.

Nas gravações com os batuqueiros, sempre havia figurações inseparáveis do riso e do cômico em associação à câmera, sobretudo no exercício de compará-la com as emissoras de televisão, com a telenovela mais recente ou com um programa de mais destaque no momento, sendo a Rede Globo e o SBT as referências preferidas. Mas foi D. da Oxum, na nota visual **"a construção da estética circular"**, quem contou um fato interessante, quando talvez tivesse lhe ocorrido a

dúvida de estarem ou não agindo conforme os designios dos deuses ao permitir a gravação.

Enquanto encerava o chão da sala, D. comentou com a pesquisadora que não gostava "desta coisa de filmagem" (12). Pois, lembra que "em 68 ou 69", o jornalista Mendes Ribeiro filmou o Pai-de-Santo Luís do Bará. "O repórter foi cobaia", vivenciando as práticas rituais. "Filmaram os Santos todos que não pode" e passaram na televisão. "Eu vi na televisão". "Na outra semana", prosseguiu a filha de Oxum, "teve um acidente e o Luís do Bará perdeu sete pessoas (o número do Bará) da casa dele, e o Mendes Ribeiro também perdeu o pai num acidente de automóvel". Nesse momento, uma voz vinda da cozinha chamou D. da Oxum, que respondeu sem hesitação, demonstrando agilidade e senso de humor, "Não posso agora! Tô dando entrevista pra televisão!". O fascínio tecnológico havia vencido o temor e a câmera estava definitivamente aceita por D. da Oxum.

Dessa forma, atenta ao comportamento estético da comunidade pesquisada, estruturei alguns procedimentos metodológicos que potencializassem a utilização da imagem na elaboração do conhecimento sobre o universo batuqueiro. Gravações, retorno das imagens registradas aos informantes e reflexão acerca das figurações documentadas, compõem, através das imagens eletromagnéticas, trilhas para mapear as "teias" das estruturas simbólicas que circulam numa casa

(12) A pesquisadora que gravava essa entrevista com D. da Oxum, a antropóloga Jaqueline Pólvora, realiza há quatro anos um trabalho nessa casa de religião, mantendo com D. uma relação de amizade. Portanto, D. da Oxum sabia que a gravação não era para uma emissora comercial.

de religião. A seguir, apresento algumas práticas metodológicas que sinalizam as concepções norteadoras desse percurso.

3.5 Gravar, Olhar, Observar: Procedimentos Metodológicos

Nesse item, apresento alguns exemplos, com o objetivo de indicar as intenções com que desenvolvi as **captações**, o **retorno** ao objeto de estudos e a **observação** do material apreendido em campo. Obedeço a uma ordem coerente com a opção estrutural do texto, apresentando primeiramente a observação, seguida do retorno e finalizando com a captação das imagens.

3.5.1 A observação das imagens

"O sentir que se sente, o ver que se vê, não o pensamento de ver ou sentir, mas visão, sentir, experiência muda de um sentido mudo..." Merleau-Ponty

Um dos procedimentos adotados nesta pesquisa é também percurso obrigatório entre todos aqueles que trabalham com a imagem figurativa, sobretudo com fins de pesquisa: rever o material captado através da câmera. Nesse ato, intenções

investigativas, estéticas e técnicas se entrecruzam. Aqui, o olhar funda a própria investigação, a expedição sobre as superfícies.

Alguns antropólogos visuais utilizam diferentes propostas teórico-metodológicas fundadas na observação posterior das imagens como método de pesquisa. Porém, apesar da diversidade de suas trajetórias, nota-se entre eles uma afinidade em relação ao discurso que louva o prolongamento da observação direta, ou ainda, a primazia do olhar com suporte técnico, por suas maiores vantagens na apreensão da realidade estudada.

Margareth Mead, a partir de seu famoso trabalho com Bateson, sobre os balineses, onde buscava pesquisar o ethos daquele povo, avalia que com os dados visuais e sonoros anotados, conservados e reproduzidos, pode-se muitas e muitas vezes analisar cuidadosamente a mesma informação, possibilitando "uma extensão no campo da observação" (13). Essa teoria vai ao encontro das vantagens apontadas por Claudine de France, quando afirma que "os fatos que a observação diferida coloca em evidência são aqueles mesmos que a observação imediata apreende sem lhes poder conferir uma persistência" (14).

Nota-se que ambas, Mead e France, lançam mão de um olhar naturalista na observação. As imagens não são concebidas como uma outra construção de um saber - onde sentidos diversos daqueles racionais entraram em jogo para articular um conhecimento -, mas como a possibilidade de

(13) MEAD, Margaret. "L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In: FRANCE, C. op.cit. p. 20.

(14) FRANCE, C. op.cit. p. 335 - 340. A autora fornece vários exemplos, de seus estudos a partir da observação diferida baseando-se em filmografia etnográfica.

um olhar mais detalhista e durador.

Assim, Jean Rouch acredita que: "quando um ritual comporta um grande número de ações simultâneas, um certo número de gestos podem parecer sem interesse, enquanto que outros parecem mais importantes, porém na análise das imagens percebe-se que entre estes gestos é o mais inaparente, o mais discreto, que é o mais importante" (15).

Igualmente, o etnógrafo visual Richard Sorenson, argumenta que "com a câmera podemos obter informações que revelam costumes e sutilezas no processo e desenvolvimento do comportamento humano e da interação social que passaram despercebidas ou que não foram detectadas na hora da filmagem". Diz ainda: "podemos explorar primeiro uma e depois outra hipótese até que as relações surjam e apresentem nossas descobertas visualmente" (16).

Buscando uma coerência com os eixos experimentais e hermenêuticos dessa investigação, sem entretanto negar a contribuição dos cientistas acima citados, organizo uma outra forma de leitura das simbologias que transitam na esfera do visível e que por mim são eleitas para serem exploradas.

(15) In FREIRE, Marcius. "O filme de pesquisa, algumas considerações metodológicas". In: MENEZES, C., (org.). op.cit. Caderno. p.23.

(16) SORENSON, Richard E. In: Science. EUA, 1974. Vol.186.

3.5.2 Retorno

Vários são os documentaristas e cientistas sociais que, trabalhando com a imagem percebem o visual como instrumento fomentador de suas preocupações científicas. Nesse sentido, mostrar as imagens à comunidade estudada é uma prática usual, adotada pelos inúmeros cientistas visuais em suas pesquisas, embora esse gesto comporte objetivos diversos. Para alguns, trata-se de procurar, junto àqueles que foram a matriz da interrogação científica, a confirmação de seus relatos imagéticos. Outros, mais preocupados com a ética que funda sua estética, buscam nesse diálogo elaborar outra forma de integração com os sujeitos envolvidos no processo.

Rouch lembra que ambas as tendências de construção do conhecimento têm suas origens em Flaherty, quando "em 1920, ele bricola um laboratório de revelação dentro de uma cabana na baía de Hudson e projeta essas imagens ao seu primeiro espectador, o esquimó Nanook". De uma só vez através desses meios precários", inventou a "observação participante (...) e o 'feedback' que experimentamos ainda desajeitadamente" (17). Entretanto, Jean Rouch prefere chamar o retorno da mensagem produzida pelo pesquisador aqueles que foram matriz das captações de "contra-áudio visual", ao invés de "feedback", conceito da teoria da comunicação utilizado no âmbito da antropologia visual. Invisto aqui nessa área do confronto dialógico como forma de enriquecer a reflexão intelectual, pois acredito que graças a ela o pesquisador se torna "um estimulador do conhecimento mútuo".

(17) ROUCH, Jean. "La caméra et les hommes". In: FRANCE, C. (org.).op.cit. p. 56.

Nesse processo, o etnógrafo documentarista dispõe do filme como único meio que lhe possibilita "mostrar ao outro como o vê". Através desse procedimento, acaba-se fazendo uma "antropologia partilhada", ou seja, ao se mostrar o "cópia" aos informantes, esses acrescentam ao discurso etnográfico novas informações que possivelmente, vão ser incorporadas às filmagens ou ao texto. Vislumbra-se, assim, que dessa maneira o projetor "nos conduz para um estranho caminho de iniciação ao coração mesmo do conhecimento e, pela primeira vez o cineasta (...) é julgado pelos homens que ele vem de observar" (18).

A perspectiva adotada nessa investigação encontra ressonância maior nesses procedimentos que tomam a imagem produzida "como instrumento-chave de pesquisa" mostrando "seu potencial inquiridor, quando devolvida aos indivíduos fotografados. Ela contém um complexo e revelador inventário de elementos sempre visto com interesse pelo fotografado na medida em que espelha sua própria realidade" (19) estética, acrescento.

Esse "complexo inventário de elementos" apareceu quando levei até J. da Iemanjá as imagens de uma Quinzena (20) realizada na casa de sua Mãe-de-Santo, no inverno de 1993, na qual ele havia sido o cozinheiro. O objetivo de lhe

(18) ROUCH, J. op.cit. p. 69. Avaliando-se as discussões com a comunidade a partir das imagens produzidas acerca da mesma, as opiniões e sugestões devolvidas ao pesquisador são imprescindíveis também para a comprovação ou negação de suas hipóteses e para as correções de enfoque da pesquisa como um todo. Do mesmo modo Haydée Dourado se utilizou desse sistema para estreitar o contato com os sujeitos estudados quando realizou o filme "Memória Viva: Caiapó", em Minas Gerais, 1978. Movida por princípios semelhantes, Claudine de France considera que o feedback, como chama, é um terreno fértil de trocas entre o pesquisador e pessoas filmadas. O feedback ou contra-audiovisual torna-se então um terreno fértil de trocas entre o pesquisador e as pessoas filmadas.

(19) GURAN, Milton. Fotografia e pesquisa antropológica. In: MENEZES, Cláudia (org.). op.cit., Caderno. p. 67.

(20) A gravação da Quinzena a que me refiro aqui é a nota visual que denominei de "Construção da estética circular".

mostrar essas imagens era não só para que ele visse a gravação em que aparecia, mas também para estimular uma troca de idéias, que seria igualmente gravada em vídeo, agora mais dirigida à sua trajetória de vida na religião.

Preparei uma edição em que privilegiava uma estrutura cronológica dos assuntos que havíamos registrado anteriormente e, sobretudo, de trechos em que apareciam ele, sua Mãe-de-Santo e as pessoas pelas quais ele nutria alguma simpatia sem, no entanto, eliminar das imagens da comunidade batuqueira pessoas com as quais possuía diferenças e discordâncias (J. da Iemanjá estava há seis meses, desde a última festa, brigado com algumas pessoas da casa).

J. da Iemanjá estabeleceu uma relação imediata com as imagens que via na tela. Quando alguém na gravação perguntou "Onde está a Mãe?", J. já adiantou uma cena que apareceria mais adiante no televisor, dizendo-me: "A Mãe estava na rua, na chuva, lavando as mostardas. Eu disse pra ela não ir, mas ela é teimosa". Logo em seguida, apareceu a imagem da Mãe-de-Santo no tanque. J. da Iemanjá, imediatamente, exclamou "Tá aí ela!". A seguir, ele mesmo apareceu nas imagens da tela, indo buscar a Mãe-de-Santo e levando-a para dentro de casa.

Houve outros momentos em que os comentários de J. da Iemanjá extrapolavam a situação ali apresentada. As imagens exibidas desencadeavam um apelo à memória e levavam o filho-de-Santo a fabular histórias de um tempo impreciso. Foi o caso em que apareceu, nas imagens, sua irmã-de-Santo, N. da

Oxum, que dividia com ele a responsabilidade da cozinha nas festas da casa (21). Ele teceu comentários sobre ela, lembrando de outras situações que viveram juntos; construía, dessa forma, a imagem de sua irmã de Santo mesclando um passado longínquo e outro tempo mais recente.

Quando mostrei as imagens a J. da Iemanjá, procurei não lhe fazer muitas perguntas no momento em que assistia ao vídeo, deixando-o mais à vontade para ver, tecer os comentários que achasse oportunos e rememorar eventos. Atitude semelhante mantive com A. do Xangô quando levei até sua casa a gravação do enterro de S. do Xangô (22).

A finalidade inicial era apresentar as imagens do rito funeral, preocupando-me em deixar livre a cena para desenvolver um diálogo com o informante sobre o imaginário da morte no Batuque, permitindo assim que ele revisitasse, pelo apelo da imagem, a memória coletiva da comunidade à qual pertence. Assim, além de reproduzir a fita de vídeo, com o consentimento do Pai-de-Santo, levei também a câmera para que pudesse gravar as conversas e comentários suscitados no grupo quando da exibição das imagens do funeral.

Optei por registrar com duas câmeras (23). Uma, frontal, que possibilitava enquadrar (com recortes e seleções) o Pai-

(21) Como se vê mais adiante, a comida tem um papel primordial no Batuque. Portanto, ser responsável pelo seu preparo é cargo de honra e responsabilidade.

(22) A gravação do rito funerário de S. do Xangô é citada nesse trabalho algumas vezes com o nome de "Túmulo 724726: dois milhares e outros bichos".

(23) Essa gravação foi realizada em conjunto com o pesquisador Marco Moura Baptista. Porto Alegre, 1988.

de-Santo e seus filhos de religião que assistiram também à gravação. A segunda câmera, posicionada atrás deles, que buscava, o ponto de vista de quem olha as imagens. Tal procedimento foi realizado com o intuito de obter uma referência do que as pessoas estavam vendo quando fizessem um eventual comentário.

Mais uma vez, economizei nas perguntas e colocações, restringindo-me, eventualmente, a fazer algum comentário ou pedir um esclarecimento sobre a figura estética contida nas técnicas corporais expressas pelos membros da comunidade presentes ao rito fúnebre; ou sobre músicas e cantos ali executados, por exemplo. Intencionava, assim, possibilitar aos informantes-espectadores ver as imagens registradas anteriormente sem tantas interferências. Tal procedimento que não é adotado sem uma boa dose de riscos já que em uma entrevista indireta, há outros discursos, mais sutis, que se manifestam até mesmo através do silêncio.

Num primeiro momento, diante de tais reminiscências funestas, os filhos nada falaram, enquanto o líder da casa de religião permaneceu por muito tempo monossilábico. A certa altura, quando o condutor do rito fúnebre cantou uma reza ritual específica do Orixá Xangô, Pai A. do Xangô, recordando os eventos passados, pareceu ficar muito triste e algumas lágrimas caíram de seus olhos.

Momentos após o sofrimento, seguiu-se um clima jocoso; os presentes começaram a divertir-se muito, olhando para além das imagens, ao mesmo tempo em que desafiavam as

situações de dor e tristeza apresentadas na tela. As ocasiões de comicidade eram arquitetadas com comentários sarcásticos sobre aqueles que chegavam ao velório, sobre os jogos de poder que se estabeleciam nas situações captadas pela lente da câmera e, entre eles, os amigos e inimigos que se confrontavam num mesmo espaço, oportunizando para A. do Xangô e seus filhos-de-Santo espectadores de tais imagens expectativas hilariantes. Atitudes essas que revelavam e reforçavam a vertente irônica do mundo batuqueiro.

Uma situação interessante ocorreu quando chegou no velório um Pai-de-Santo influente nessa comunidade, mesmo possuindo desavenças antigas com a falecida. O ex-marido de S. do Xangô ficou irritado com a presença do chefe batuqueiro. Por ironia do destino, em um dado momento, a pessoa que vinha conduzindo o ritual ficou muito emocionada e caiu em prantos, sendo retirada da sala. Eis que esse Pai-de-Santo "antipático" assumiu a condução das rezas, deixando o viúvo ainda mais hostil. A. do Xangô e seus filhos, conhecedores da trama tensional, nada disseram e ao verem essas cenas desenrolando-se na tela, só se olhavam. A sessão de tais imagens desencadeou exclamações e comentários humorísticos. Ironias e malícias advinham do Pai-de-Santo, que era apoiado, com risadas, por seus filhos.

Quando questionei sobre as imagens da morte, Pai A. do Xangô voltou ao assunto da tradição batuqueira, num esforço para integrar nesse episódio dramático recente a

personalidade estética da comunidade em questão. Num apelo à memória coletiva, evocou em seu discurso a lembrança do funeral do Príncipe Custódio, um dos mitos de fundação dessa religião. Na ocasião, recordou, "tocaram a noite toda em casa". No outro dia "saíram daqui e foram caminhando, balançando o caixão, até o cemitério" (24). Frisou para os filhos que lhe escutavam que quando chegasse a sua vez queria tudo nos moldes antigos, "o caixão vai sair aqui da minha casa (...) Tudo como tem que ser".

Confirmo, desse modo, que "quando olhamos uma fotografia, não é ela que vemos, mas sim outras que se desencadeiam na memória despertadas por aquela que se tem diante dos olhos" (25). Refletindo sobre a memória como traço fundamental da imaginação, despertada a partir de fragmentos imagéticos, percebo a coerência do poder fabulatório da memória coletiva nas situações vividas com J. da Iemanjá e A. do Xangô. Ambos, transitando no tempo, buscavam referências que lhes fortalecessem o "ser batuqueiro" - a partir das imagens mostradas - e, assim, ampliavam-se as dimensões do diálogo inicial da pesquisa.

Linguagem privilegiada para os sentidos, a projeção audiovisual evocou, no exemplo de A. do Xangô, a imaginação de sua própria morte, permitindo-lhe um testamento oral - registrado pela câmera - acerca da tradição batuqueira de funeral que, segundo ele, "está morrendo".

(24) Remeto o leitor à introdução para referências sobre o Príncipe Custódio. A. do Xangô, como conto na ocasião, mora na mesma região onde habitava o príncipe.

(25) MOREIRA LEITE, Miriam. A fotografia e as ciências humanas. Rio de Janeiro, BIB, no 25, 1o semestre, 1988. p.85.

Ressaltando a capacidade da memória em organizar um contexto partindo do retorno de um fragmento (imagético) vivido, possibilitado aqui pelo método de feedback, relembro a reação de J. da Iemanjá. O filho-de-Santo, ao ver sua amiga e irmã-de-Santo na tela, contou mais coisas sobre a vida dela, onde trabalhava, sua personalidade, a relação de camaradagem que existia entre eles. De alguma maneira, aprofundou-se aquele momento presente com a ajuda das superfícies imagéticas, contando suas experiências passadas.

Trabalhar com o retorno da seleção das imagens por mim produzidas aos batuqueiros possibilitou não só que a conversa fosse estimulada, pela estética do cotidiano deles mesmos, mas também que, a partir de tais superfícies, essa comunidade tomasse para si um conjunto de estruturas simbólicas conformadoras de sua história. A tela transformava-se em um ponto de referência em que circulavam informações e motivações de ambas as partes. Com a ajuda dos fragmentos de imagens, eu lhes oportunizava recriarem o seu próprio universo de representações e, ao mesmo tempo, compartilhava e compreendia mais sobre as motivações simbólicas que tecem sua visão de mundo.

3.5.3 Captação: uma forma de expressão

A captação das notas visuais, mais do que uma gravação formal que segue uma ordenação linear e acompanha os movimentos rítmicos de um único objeto de atenção, pauta-se pelo comportamento estético da pessoa batuqueira e pelo seu contexto. Nesse sentido, procuro explorar o conteúdo plural das representações intelectuais e sensíveis, deixando-me guiar pelos interesses diversos (uma teoria, um pensamento, um som, um gesto, uma sensação) aos quais a pesquisadora se encontra submetida.

E dentro dessa perspectiva que as imagens videográficas do Batuque, as notas visuais, são concebidas como uma síntese de minhas percepções obtidas durante o convívio com a comunidade e no momento mesmo da captação. Exemplifico, a seguir, narrando três exemplos de gravações, sendo que o último caso apresentado aqui, o "plano limite", traduz importância central na concepção dessa pesquisa como um todo.

As outras duas situações, ocorridas durante a gravação das notas visuais "construção da estética circular" e "túmulos 724726: dois milhares e outros bichos", respectivamente, servem como amostras dos caminhos que percorri, na maior parte das vezes, na constituição dos métodos de apreensão das imagens batuqueiras.

No registro denominado "construção da estética

circular", o objetivo era registrar a preparação de uma pequena festa (Quinzena) que a Mãe-de-Santo L. do Bará estava oferecendo, no inverno de 1993, em homenagem à Iemanjá, "dona" daquele ano. Durante dois dias, a antropóloga Jaqueline Pólvora e eu, cada qual com a sua câmera, gravamos os preparativos desse ritual (26).

Apesar de não havermos combinado nenhuma estética capaz de configurar uma abordagem específica para a gravação, criou-se uma sintonia do que mostrar e a maneira de fazê-lo. Sem programação prévia, os eixos condutores da gênese das imagens registradas eram a movimentação da Mãe-de-Santo e o conjunto de atividades que foram sendo desenvolvidas para que a festa se realizasse dentro dos padrões batuqueiros.

Imersos na ritmicidade de gestos e ações como listar, comprar, limpar, cortar os alimentos, cozinhar, enrolar as balas nos papéis crepom, arrumar doces, frutas e balas nos pratos e uma série de outros atos, a comunidade mesclava o preparativo do ritual sagrado com coisas tão rotineiras como conversar e tomar café da tarde. Esses movimentos e ritmos que retomavam a dinamicidade e o colorido da personalidade estética batuqueir passeavam em nossas imagens videográficas. Algumas vezes uma de nós era solicitada, ou, por iniciativa própria, oferecia ajuda para realizar as inúmeras tarefas que envolviam o processo de produção de uma

(26) Pólvora desenvolve uma pesquisa nessa casa há mais de três anos e muitas vezes havia fotografado o cotidiano, as festas sagradas e os acontecimentos profanos como os desfiles dos carnavais nos quais a Mãe-de-Santo participa. Essa situação de um tempo mais longo junto à comunidade estudada, aliada ao seu intenso relacionamento com aquela comunidade, fez com que a presença de duas câmeras num espaço reduzido, concentrado entre a sala e a cozinha, viesse a compor com a ambiência de intimidade existente.

festa do contexto batuqueiro. Assim, a câmera às vezes era deixada de lado e experimentávamos uma outra situação, atuando no cenário social, observando-o e vivenciando-o sem a mediação do aparato tecnológico.

O dinamismo vivido no espaço reduzido e a tendência contemporânea de aproximar o objeto, conferindo-lhe a um só tempo significância e maior definição, ocasionaram métodos de apreensão tão similares que nós mesmas, olhando as imagens, confundíamos quem estava operando o suporte videográfico. Além disso, a observação das imagens também marcava, insistentemente, a maneira como a sociabilidade e a estética circular batuqueira se configuram nos momentos festivos.

Já a experiência vivida na produção da nota visual **"túmulo 724726: dois milhares e outros bichos"**, realizada no funeral de S.do Xangô, no inverno 1988, foi completamente inusitada, pois além de estar sem nenhum companheiro de pesquisa, não possuía conhecimento algum de uma cerimônia fúnebre batuqueira. Além da situação estranha (para mim), havia uma advertência feita pelo condutor do ritual de realizar o registro "sem apologias", preocupação que interpretei como pedido de discrição. Gesto de comedimento que busquei manter todo o tempo em que estive com a câmera ligada. As gravações começaram à noite, quando registrei parte do ritual destinado à velar o corpo e teve uma duração de uma hora, aproximadamente, estendendo-se por toda a manhã seguinte, dia do enterro.

Pensando que como em uma emissão ao vivo, cada ato, cada gesto não se repetiriam no mesmo tempo e espaço, a metodologia foi engendrada a partir da própria situação. A escolha do que e como enquadrar, do que valorizar, dava-se no aqui e agora. Assim, adverte o documentarista inglês Leacock, depoimento originado de sua filmagem, para a BBC, do nascimento de quintuplos em Dakota do Sul: "Você não poderá mudar nada depois. Nada será filmado uma segunda vez (...) você seleciona e sua seleção é que conta" (27). Sentia-me em uma situação similar.

Sendo a primeira vez que registrava um ritual desse gênero, perguntava-me o que privilegiar. Foram os gestos que primeiro me chamaram a atenção, tornando-se a rítmica de suas figurações mais um eixo de construção da captação. O movimento, a ritmicidade e os valores expressos nas "técnicas corporais" construíam uma "idiossincrasia social" afirmando a perspectiva daquele grupo (28): o balanço dos braços ao som do tambor, do agê (29) e das rezas fúnebres; a sutil coreografia dos pés no momento da locomoção; o balanço do esquife.

Com o equipamento de vídeo, realizava panorâmicas, captando a postura dos participantes. As vezes, recortava em primeiro plano os braços, ao longo do corpo, em movimento pendular; as mãos, algumas com as palmas voltadas para cima, outras abandonadas como um peso que impulsiona o braço;

(27) YOUNG, Colin. "Le cinéma de observation". In: FRANCE, C. (org.). op.cit. p. 82.

(28) MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo, E.P.U. e EDUSP, 1974: 209 a 214.

(29) Agê é um instrumento de percussão usado no Batuque e também no carnaval porto-alegrense. Grosso modo, é uma cabaça, com miçangas em volta, com um cabo para que se possa realizar os movimentos rotatórios com vistas produzir o som.

fragmentos do caixão coberto de flores; rostos, expressões.

O olhar da câmera acabou sendo orientado pelo movimento, pelo som e pelo meu sentimento em relação ao acontecimento. Da proposta de mover-me também por impulsos não necessariamente planejados racionalmente, nas formas de captação, derivou uma experiência essencial na construção do conhecimento sobre o universo batuqueiro que chamo de "plano limite", procedimento metodológico de captação de imagens.

3.5.4 "Plano limite": fragmentos da memória batuqueira

A denominação de "plano limite" surgiu após terminada a gravação do ritual de (re)aprontamento (30) da Mãe-de-Santo E. da Oxum, filha-de-Santo de M. do Xangô, na primavera de 1988. Tal nota visual foi denominada de "**descoberta da circularidade**".

O momento de concepção formal do "plano limite", um procedimento metodológico de apreensão das imagens videográficas, foi significativo, pois já havia cinco meses que estava gravando rituais entre a comunidade batuqueira porto-alegrense utilizando-me do exercício de um estilo de captação muito similar em todos eles.

(30) Segundo POLVORA, J. op.cit. p.113, um filho-de-Santo está "pronto" quando "cumprir todas as etapas rituais de iniciação, através das quais vai incorporando alguns fundamentos da religião". No caso de E. da Oxum que, com o incêndio de sua casa de religião, perdeu seus ocultás, one residiam os seus Orixás, a Mãe-de-Santo precisou refazer os rituais de iniciação e "re-aprontar-se".

Orientava as gravações segundo a cadência dos acontecimentos, atentando sobretudo, ao detalhe, considerando que sua função principal é "reconstruir o sistema do qual (o detalhe) faz parte, descobrindo-lhe leis em pormenores que anteriormente não se revelavam particularmente para a sua descrição" (31). Havia, portanto, a preocupação em descrever as minúcias do acontecimento no interior do todo analisado. Utilizava-me do detalhe como efeito de detalhamento estético ou "utensílio interpretativo", capaz de narrar visualmente os fatos.

Com o registro das imagens do ritual festivo de re-aprontamento da Mãe E. da Oxum, procedi diferentemente. Sentia necessidade de pontuar e restringir meu olhar sobre aquele universo, dirigindo-o de forma fragmentada. Elaboração formal tendo em vista que minha expressão se dava a partir dos fragmentos das superfícies e que necessitava desenvolver uma outra estética para a apreensão das imagens.

Intuitivamente, no momento da gravação, organizei a captação das imagens de forma a enquadrar, recortar e delimitar exatamente o objeto de minha atenção, isolando-o de seu "todo", e sem me preocupar com outro princípio que não o de fragmentar através de "planos limites", o que elegia como discurso simbólico.

Assim, o que "inscrevia" dentro do quadro (um pequeno fragmento), a meu ver, estava simbolizando o todo, "in absentia". A estratégia que estabeleci no momento da gravação faz com que perceba esse procedimento como sendo

(31) Cf. CALABRESE, Osmar. A idade neo-barroca. Lisboa, Edições 70, s/d. p. 87.

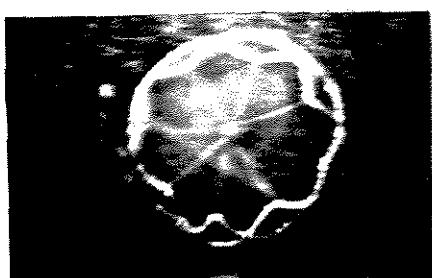
estruturado intuitivamente, tecido nas malhas do acaso. Assim, o "plano limite" pode ser lido como a "estética do imaginário" (32), organizado para aproximar-me da estética do grupo.

Traçava, dessa maneira, o projeto de um olho interpretativo. Captando "símbolos significantes" (33), apreendi pormenores das partes do corpo, minúcias dos objetos rituais, sons, movimentos das roupas, a dança em roda, a disposição dos pratos, dos copos e talheres, a arrumação dos doces, dos balões, dos quindins e das flores, etc. Na maior parte do tempo, detalhava as figuras registradas, realizando um esquadrinhamento dos motivos, utilizando planos mais fechados e enquadrando o objeto de minha atenção exatamente no limite do quadro.

Observando a gravação em que utilizei o "plano limite" como forma de captar igualmente a expressão da personalidade estética do grupo, percebi que todas as imagens eram circulares e que as mesma retomavam um todo do comportamento estético da comunidade estudada. Ou seja, revelavam-me a persistência de uma forma circular que se manifestava nos objetos e gestos expostos nas superfícies religiosas batuqueiras.

(32) Cf. ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Da imagem ao texto etnográfico, o caos ordenado. (mimeo.) Texto apresentado em Porto Alegre, IIa Jornada Internacional de Antropologia Visual, UFRGS, 1994. p. 10. Refletindo sobre "a linguagem visual no texto etnográfico", a autora cunha o termo "estética do imaginário" significando "um modo de dizer-se através das imagens aquilo que não pode ser apreendido de outra forma".

(33) GEERTZ, Clifford. op.cit. p. 57. Utilizo-me da expressão "símbolos significantes" desse autor que os define como "qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência", como as palavras, os gestos, os sons musicais e os artifícios mecânicos.



Tal constatação levou-me à "descoberta" dos símbolos cíclicos no Batuque e dirigiu-me a examinar, sob um novo enfoque, os conhecimentos adquiridos até então sobre os batuqueiros, sua relação com o tempo e a manipulação de contrários que administram seus valores éticos, morais e estéticos.

Essa percepção, portanto, pautou o enfoque da investigação, definindo o eixo dessa pesquisa, como também a concepção na qual construí minha interpretação sobre o Batuque. Por esse motivo, a partir daí, a observação das imagens assumiu uma maior importância no processo de investigação.

3.6 Códigos Plurais

Como já detalhei, entendo, quando capto as imagens com a câmera que estou a um só tempo construindo símbolos e interpretando realidades. O acontecer e a relação que o pesquisador estabelece com ele também determinam o modo de apreensão. Ao selecionar imagens para a captação, consubstanciam-se motivações conscientes e inconscientes. A câmera constitui um instrumento sintetizador e construtor de significados. Da mesma maneira, na leitura das imagens, o percurso e a apreensão do olhar tampouco se dão com autonomia. Pode-se, então, pensar nas imagens - sejam as produzidas pela câmera ou as articuladas mentalmente, a

partir da observação das imagens videográficas - como um veículo que sintetiza as percepções.

"A natureza que fala à câmera é diferente da que se dirige aos olhos", diz Benjamin. E diferente, não só porque revela um "inconsciente ótico", (34) desvendando aspectos que a olho nu ter-se-ia dificuldades em reconhecer e captar, mas também porque possibilita a fala imagética; o olhar que materializa a subjetividade, abrindo um outro veículo para a expressão do sensível e do intuitivo, para a linguagem simbólica que se expressa através das codificações apreendidas pela câmera.

E diferente, também, porque sendo território de muitos códigos, a imagem em movimento captada pelo instrumental videográfico não traz somente a mensagem que é nosso alvo de atenção e que se gostaria fosse a principal informação. Muitas vezes é um outro discurso, um outro código não previsto, não intencional, que se sobressai e que, à revelia do emissor, chega ao receptor, sobretudo na imagem-vídeo "composta na sincronia de vários sistemas signícos, nas misturas do verbal e não-verbal" (35). Luminosidades, enquadramentos, angulações, posturas, movimentos, cores, sons, ausências, etc. articulam-se numa mesma mensagem, proporcionando, através da pluralidade de informações, um amplo leque de interpretações.

(34) BENJAMIN, Walter. "A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica". In: GEADA, Eduardo (org.). Estéticas do cinema. Lisboa, Publicações Dom Quixote, 1985 p.35.

(35) SANTAELLA, Lúcia. A cultura das mídias. São Paulo, Razão Social, 1992 p.16.

3.6.1 Convergências circulares

Nessa série de fatores que venho de expor fica ressaltada, principalmente, a complexidade dos simbolismos construídos nas imagens eletromagnéticas, resultantes da pluralidade de sentidos com os quais os códigos se comunicam. Aproximam-se aí as não menos complexas imagens do universo batuqueiro. Ambas, aliadas à minha experiência com as notas visuais, os diversos procedimentos de registros videográficos e o "plano limite", e à percepção das figuras circulares nas superfícies do universo religioso batuqueiro, atestaram a necessidade de instrumentalizar-me com conceitos já elaborados por outros autores.

Encontrei apoio no "método da convergência" de Gilbert Durand, que afirma "não que um único símbolo não seja tão significativo como todos os outros, mas o conjunto de todos os símbolos, uns através dos outros, acrescenta-lhes um 'poder' simbólico suplementar" (36). Assim, na leitura das imagens, percebo tanto cada gravação, isto é, cada nota visual, individualmente, como cada detalhe, cada fragmento, cada código, cada quadro, cada momento como uma peça de uma "constelação de imagens", que se pode olhar individualmente. Porém, ao contemplar o todo, as unidades são acrescidas de sentido.

Poderia, por exemplo, desenvolver uma leitura por

(36) DURAND, Gilbert. A imaginação simbólica. 1984 p. 17.

meio de uma única nota visual, considerando meu repertório imaginário sobre o universo batuqueiro. Mas, ao aproximá-las, partindo da percepção da circularidade, os simbolismos densificam-se, enriquecendo o território interpretativo.

Penso, apoiando-me em Durand, que as imagens batuqueiras (os símbolos) convergem porque são desenvolvidas "a partir de um mesmo tema arquetípico": o universo batuqueiro; porque são "variações sobre um arquétipo": a mitologia de fundação batuqueira, expressa na ontologia dos Orixás. Entendo, dessa maneira, que as aparências das figuras, nas notas visuais, podem sofrer alterações e tensionam-se, ao submergir de uma mesma partitura mítica, de um mesmo "núcleo organizador" (37). Nesse procedimento, as imagens-câmera e vivenciais acabam uma afirmando e ampliando a leitura do universo batuqueiro que havia sido feita pela outra, num sistema de traduções, metáforas e simultaneidades conceptíveis.

Como o método da convergência se presta a trabalhar as superfícies imagéticas, tende a "marcar pontos de referência nas vastas constelações de imagens, constelações aproximadamente constantes e que parecem estruturadas por um certo isomorfismo de símbolos convergentes" (38).

O trabalho com a câmera, as notas visuais, os planos limite, mostraram-se eficientes instrumentos de pesquisa. Mostraram também que os procedimentos metodológicos adotados via tecnologia trazem uma contribuição específica ao estudo.

(37) DURAND, Gilbert. *Les structures Anthropologiques de l'imaginaire*. 10ª edição, Paris, Dunod, 1984 p. 40 - 41. Durand diz que partiu de Bergson para nominar esse método.

(38) DURAND, G., *Les structures*. op.cit.p 41.

Assim, essas constelações de imagens diversas, emprestadas a ordens de coisas bem diferentes, podem, pela convergência de sua ação, dirigir a consciência para um ponto preciso, onde há uma certa intuição a saber (39). A intuição da estética da pesquisadora, mediada pela câmera, convergiu para a estética do grupo. De toda a pesquisa emergiu a força da noção de circularidade. Para trabalhá-la, utilizarei a seguir, no próximo capítulo, conceitos de alguns autores que refletiram sobre o tema, potencializando a especificidade do trabalho com as imagens.

Com essa abordagem, a noção de circularidade converge para as figuras corporais, gestuais, musicais, cotidianas e rituais das superfícies batuqueiras, incrementando-se e pontuando uma leitura desse universo religioso, que pauta sua temporalidade num ritmo cíclico e expressa, nos desenhos de sua plasticidade, seu ethos mediador de contrários, maneira batuqueira de administrar o mundo e atualizar a sua memória mitológica. E o que se vê no Capítulo a seguir.

(39) Bergson In: DURAND, G., op.cit. p.41.

Capítulo IV

Circularidades nas Superfícies

Nesse capítulo, a partir das imagens videográficas, realizo uma leitura do universo batuqueiro. As notas visuais captadas com diferentes procedimentos metodológicos e trabalhadas pela perspectiva do método hermenêutico da convergência auxiliaram-me a construir uma interpretação da maneira como os batuqueiros administram o seu tempo e a sua sociabilidade. Assim as notas visuais realizadas ao longo do trabalho de campo servem como fonte para minhas reflexões teóricas que não poderiam ser concebidas sem o suporte videográfico.

4.1 Ciclos, Orgias e Ritmos

O Batuque é uma religião cuja liturgia consagra na vida cotidiana profana do filho-de-Santo, lugares de celebração perpétua dos vínculos sagrados entre os batuqueiros e os seus Orixás. Também os ritmos que instauram os ritos de agregação na religião são significativos para um contato mais íntimo e autorizado do batuqueiro com o cosmos.

Desde o primeiro momento de adesão do indivíduo aos

ritos batuqueiros, ele se transforma, através da experiência vivenciada no seu próprio corpo, em elemento mediador da relação sagrada entre os Orixás e o mundo dos homens. Mediação que integra uma perspectiva de transcendência sublime do seu ser.

Distante do racionalismo do homem "ocidental" moderno, que banuiu as potencialidades da dimensão divina da vida humana, o homem religioso batuqueiro é, ele próprio, veículo de uma realidade mais abrangente, pautada no modelo consagrado dos Orixás. Essa visão de mundo totalizante e totalizadora do batuqueiro é expressa nesse capítulo através dos movimentos e ritmos que regulam sua vida cotidiana a partir de seu ethos religioso e da estética das formas que o batuqueiro projeta no tempo e no espaço de sua comunidade.

Acompanho esse homem religioso, que integra o sagrado em sua vida ordinária seja através de sua própria circulação de pessoa batuqueira que porta o (corpo) sagrado nos espaços públicos da cidade, seja dando posse de cada dia da semana e de cada ano a um ou mais Deuses, que passam a determinar para o homem batuqueiro o tempo propício a certas condutas rotineiras, ou ainda a uma série de outras condutas e artifícios que evocam seus laços com os Orixás.

Nesse sentido, partindo do registro visual da vida cotidiana e dos rituais consagrados à memória batuqueira na cidade de Porto Alegre, chego à personalidade estética da comunidade religiosa. Perfil coletivo a partir do qual são

constituídos e recriados, por fragmentos dos arquétipos seus mitos de fundação do Batuque. Fragmentos que se mesclam a um vivido no processo de reconstrução da pessoa religiosa batuqueira, adquirindo a dinamicidade e o ritmo da ambiência urbana contemporânea. Fragmentos que percebo aqui como tecido imaginário com o qual se veste a atualidade, assegurando a perpetuação de um grupo e autorizando-me a uma percepção íntima do seu universo imaginativo e de seu processo de manipulação temporal.

No eterno retorno ocasionado pela constante presença do modelo mitológico na vida cotidiana da comunidade batuqueira, o tempo é simbolicamente dominado e inserido numa partitura de movimentos de repetição. Não se pautando no jogo do acaso, os gestos e comportamentos batuqueiros apóiam-se na memória e por ela são autorizados a projetar o devir do grupo religioso: uma próxima reatualização.

Nessa ótica, arma-se um esquema cíclico de operações elementares da experiência de vida batuqueira que capacita, pela repetição temporal dos eventos litúrgicos, a mediação de contrários, reconciliando no tempo valores antinômicos. Desse modo, começo e fim, conflito e paz, fortuna e infortúnio, vida e morte, passado e presente, bem e mal espacializam-se em um mesmo campo, sendo vivenciados pelos batuqueiros no gozo de sua complementaridade, em uma perspectiva circular.

Para Durand, na "simbólica da repetição do tempo que institui o ano e sua liturgia, se manifesta uma intenção de

integração de contrários" e se "esboça uma síntese" que "contribui na harmonia dramática do todo" (1). Assim, os mitos batuqueiros tendem a sintetizar as antinomias sejam temporais, sejam morais. Ao serem refundados pelos batuqueiros na performance cotidiana, esses arquétipos ontológicos dos Orixás servem como modelo e resumem igualmente a ética e o ethos desse povo.

E, portanto, a repetição temporal que ordena a realidade do contexto batuqueiro. Ciclos esses que atuam no princípio de identidade da comunidade batuqueira de Porto Alegre. O tempo arquitetado no ciclo incessante da estrutura esse homem religioso, provocando em sua vida sagrada e profana um intenso trânsito de estilos, coisas, Deuses, pessoas, presentes, sentimentos, sensações, técnicas corporais e comportamentais que asseguram os mitos simbólicos da comunidade de origem. Nessa projeção espacial do tempo mitológico, o que é ofertado garante e obriga o retorno. Os valores e as regras entre os filhos-de-Santo são explicitados nos presentes, dádivas aos deuses, apoio moral, ajuda financeira, festas ou visitas.

Dentro da cosmogonia batuqueira, o não atendimento, por parte dos Orixás, de uma solicitação que foi "paga" indica que algo não se realizou exatamente como a vontade dos "Pais", ou ainda que o Santo "está de costas" para aquele filho, afetando a crença desse numa vitória sobre o tempo. Situação conflitiva que deve ser negociada até a sua

(1) DURAND, G., op.cit. p. 325.

reversão, já que coloca em xeque não só a boa conduta religiosa do filho-de-Santo, como a própria legitimidade do Orixá.

Nessa prática de reciprocidades que, como se vê adiante, objetiva uma regeneração periódica do tempo, reinstituindo os laços entre filho-de-Santo e Orixás, os batuqueiros se freqüentam em suas respectivas casas de religião. Circulações que se realizam geralmente para pagar uma visita já feita por algum membro da comunidade, recomeçando um novo processo cíclico de prestações e contraprestações, uma vez que tudo deve ser retribuído.

As visitas aos lares batuqueiros podem se dar tanto por motivos banais, como por ocasião de comemorações festivas inseridas (ou não) no calendário ritual. É costume nesses percursos corriqueiros "levar uma coisinha" para o dono da casa e para o seu Orixá - bolachinhas, pão, frutas, etc.-, símbolos de abundância caros ao grupo, e que são compartilhados à mesa do café durante o tempo que ali permanecerem juntos.

Nas celebrações, sobretudo naquelas promovidas por ocasião dos aniversários dos Orixás, os mesmos símbolos de fartura - dessa vez em forma de presentes de aniversário como pratos, toalhas, artigos de cozinha, enfeites, bolos e flores - são ofertados ao Orixá aniversariante. As dádivas são deixadas no quarto-de-Santo (2) até a hora

(2) Quarto-de-Santo é o altar consagrado às insígnias religiosas e ao assentamento (residência) dos Orixás. É ali também que são colocados os "trabalhos" e as "oferendas" aos Orixás. Simbolicamente, é onde os humanos saúdam e reverenciam os Deuses quando chegam e quando saem da casa do (a) chefe espiritual.

consagrada às suas entregas. Momento em que o corpo e o rosto do filho-de-Santo curvam-se levemente em direção ao solo, expressando reverência ao Orixá, que o abraçará e sob os aplausos e saudações dos participantes, - gestos que reforçam a manifestação estética do grupo - o leva a dar uma volta pelo salão como forma de lhe agradecer a lembrança. Aquele que presenteou é, assim, especialmente agraciado, tendo como retorno a honra e as bênçãos diretas do Orixá na presença do grupo. Com esses atos de doação, os batuqueiros intencionam estabelecer uma negociação que lhes assegure uma faculdade de domesticar os efeitos dos avatares temporais sobre sua existência terrena.

Ocultando a estrutura periódica da obrigatoriedade de dar e receber presentes, que desenha o tempo na figura espacial do círculo, os imperativos dons e contradons vão ser sempre desenvolvidos, entre os humanos, como gestos de aparente surpresa e novidade. O comportamento de quem dá e, principalmente, de quem recebe as dádivas não costuma lembrar o que há de inevitável nesses atos. As coisas trocadas nunca sendo dissociadas dos que as trocam isto significa que "a comunhão e a aliança são coletivamente indissolúveis. Na realidade, esse símbolo da vida social - a permanência da influência das coisas trocadas - apenas traduz, de maneira direta, o modo pelo qual os grupos imbricam-se constantemente e sentem que se devem tudo" (3).

As trocas repetidas impulsionam os objetos e os afetos a circularem, mostrando que, no universo batuqueiro, tudo o que se troca (os presentes, os sentimentos, as técnicas

(3) MAUSS, Marcel. Sociologia e Antropologia. Vol. II, São Paulo, EDUSP/E.P.U., 1974 p. 92.

sociais, comportamentais e corporais) coloca em evidência não só um processo de unidade temporal, espacializadora de um tempo cíclico, construída na fatalidade do calendário litúrgico batuqueiro, mas também suas práticas rotineiras de sociabilidade.

A circulação de bens e de pessoas arquiteta nas casas de religião, a rítmica do tempo no âmbito do espaço das relações sociais. Além disso, todas as coisas possuem algo de seu doador, diz Mauss (4), e acrescenta "O que, no presente recebido e trocado cria uma obrigação é o fato de que a coisa recebida não é inerte". Além de portar a alma de seu doador, "a própria coisa tem alma, é alma". Por isso que, também entre os batuqueiros, aceitar alguma coisa de alguém é "aceitar alguma coisa de sua essência espiritual, de sua alma" ; é aceitar, em uma perspectiva batuqueira, o axé que a coisa possui e retribuí-lo, numa projeção espacializada do tempo num ciclo de trocas.

Quando o retorno das coisas trocadas é cumprido, o círculo se fecha. Completa-se a rítmica de transação das prestações e contraprestações entre o filho-de-Santo e seus Orixás, causando uma liberação de tensões na promessa de que tudo recomeçe em novos episódios dramáticos de trocas. Configura-se, desde então, um esforço para integrar os presentes ofertados aos homens e aqueles oferecidos aos Orixás. A perpetuação desse movimento cíclico, que integra começo e fim, encena a morte e o renascimento da comunidade batuqueira. No mesmo nível, dramatiza-se a tensão que

(4) MAUSS, M., op.cit. p. 52, 56.

comporta a possível interrupção dessa expressão simbólica do ethos batuqueiro, o movimento rítmico da circularidade nas superfícies tecidas pelos laços sociais.

Sob esse ângulo, as **notas visuais** e, principalmente, **"descoberta da circularidade"**, **"construção da estética circular"** e **"túmulo 724726: dois milhares e outros bichos"** auxiliam, como pano de fundo, na descrição do universo batuqueiro, na perspectiva de produção da técnica da circularidade. Por meio delas realizo um percurso sob as superfícies espaciais das **"peripécias dramáticas"** (5) da concepção temporal de um grupo de batuqueiros. O domínio do movimento circular e seus ritmos e a valorização da circulação e das repetições temporais, gestuais e sensoriais trazem à tona aspectos da arquitetura "desse modo de estar no mundo" batuqueiro constituído por princípios de abundância, complementaridade de contrários, reciprocidades e misturas sincréticas.

4.1.1 A "descoberta da circularidade"

A Mãe-de-Santo E. da Oxum viu todos os seus pertences de religião, que estavam dentro do salão consagrado às manifestações dos Orixás, sendo queimados pelo incêndio que teve início com uma vela colocada no quarto-de-Santo.

(5) DURAND G., op.cit. p. 323. Utiliza a referida expressão quando se reporta às evoluções dramáticas que tecem e se estendem no tempo construído por uma cultura.

Naquele momento, ela sabia que o fogo estava levando também seu status de líder espiritual da religião, pois, sem as hierofanias (6), receptáculos e simbolizações da presença dos Deuses, restava a pessoa dessacralizada. Era preciso, pela repetição, reaprontar-se na religião e refundar um espaço destinado à circulação dos Santos e de seus axés. Reconstruir um local onde os Orixás, ocupando seus "cavalos-de-Santo" (7) viessem ao mundo (dos homens) atualizar os tempos primordiais, os mitos de fundação da comunidade batuqueira. Como já estava em estágio tão avançado na religião, os ritos de renovação temporal de Mãe E. da Oxum seguiriam uma trajetória diferente, mas cumprindo igualmente os preceitos do sacrifício iniciático do Batuque.

O procedimento de quem se inicia na religião começa com uma consulta ao jogo de búzios, administrada pelo Pai/Mãe-de-Santo, para saber da necessidade de aprontar-se e quais Orixás são donos da cabeça e do corpo além do Bará, que complementa a tríade protetora do indivíduo religioso (8). A partir daí, o iniciado vive uma série de rituais de trocas de ações que têm como objetivo estabelecer a aliança e ajustar o destino do filho-de-Santo com o arquétipo de seu

(6) ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Lisboa, Edição "Livros do Brasil", s/d. p.25. O autor propõe o termo hierofania a fim de indicar "o ato de manifestação do sagrado". Afirma Eliade: "Esse termo é cômodo, porque não implica qualquer precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos mostra".

(7) Os Orixás quando referem-se aqueles filhos que possuem os chamam de "cavalo".

(8) Segundo PELVORA, J., op.cit. p. 130, a "cabeça, além de lugar pertencente aos Orixás, é a geradora das "idéias" que governam as atitudes das pessoas".

Orixá (9).

Na maioria dos casos, o filho-de-Santo "vai para o chão", recolhido na casa do Pai-de-Santo, como parte do "acordo" com o seu Orixá, ficando de três a quinze dias, dependendo do sistema adotado e da comunicação com os búzios. Ajuste de contas com as divindades, esse cerimonial deve se repetir, preferencialmente, a cada ano (10). No tempo que permanece no chão, o filho-de-Santo ensaia os primeiros passos da construção do pacto com os Deuses, iniciando-se no drama arquetípico das práticas iniciáticas e sacrificiais que fundam a pessoa batuqueira.

Os noviços passam por um período de aprendizagem, no qual seu corpo torna-se não só um espaço em que a estética da nova ordem simbólica encontra uma forma de se inscrever, mas também um instrumento "propício a conter o sinal de um tempo, o traço de uma passagem, a determinação de um destino" (11). Nessa etapa inicial, quando experenciam um período de reclusão, os filhos-de-Santo começam a conhecer melhor seu Orixá, além de aprenderem a dançar e a falar gestualmente o discurso de seu protetor, atualizando-se no interior do grupo (12).

(9) Cf. GOLDMAN, Márcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. In: MOURA, Eugênio Marcondes de (org.). Candomblé: desvendando identidades. São Paulo, EMW Editores, 1987, p. 127. O autor afirma que o interessante nesse sistema (de aprontamento) "é que lhe concede uma certa especificidade é o fato de que essa pessoa não nasce pronta e acabada, mas é construída no processo de iniciação através de uma longa série de rituais... que se escalonam por um longo período de tempo".

(10) "Ir para o chão" ou "tirar o chão" é um momento de recolhimento, onde o filho-de-Santo, com o sangue do sacrifício em sua cabeça, dormirá em uma cama no chão, não sentará em assentos com quatro pés e não lavará a cabeça. É um momento tenso (apesar de divertido, já que ficam várias pessoas dentro de casa), muitas vezes realizado no calor do verão porto-alegrense, nas férias dos filhos. Ver maiores detalhes e interditos desse ritual em POLVORA, J., op.cit.; CORREA, N., op.cit.

(12) Quando incorporados suas faces e postura corporal ficam completamente alteradas, conforme a "qualidade" do Orixá (se velho ou moço) e do seu temperamento (os filhos de Ogum e Bará, mais nervosos e temperamentais, costumam ficar com uma face mais "rígida" e "pesada" do que aqueles que se ocupam com um Oxalá velho, mais paciente e ponderado, por exemplo).

Mais tarde, é interferindo diretamente no corpo do batuqueiro que, muitas vezes, os Orixás darão seu aviso aos futuros devotos. Na maior parte dos casos, as práticas de iniciações no Batuque ocorrem por motivos de doenças físicas ou psíquicas, lidas, paradoxalmente, como a promessa de uma ordem ressuscitada. A desordenação é um sinal enviado pelo Orixá da pessoa, que precisa, então, entregar-se a esse chamado para recuperar o equilíbrio (13), introduzido a partir da "ressurreição" propiciada pelos atos sacrificiais da iniciação. Há outras formas de aviso que acontecem até mesmo com pessoas que estão assistindo pela primeira vez a uma festa de batuque e, subitamente, na reza ritual relacionada ao seu Orixá de cabeça, passam mal ou recebem algum alerta.

O primeiro momento a ser concretizado na prática da iniciação é a "lavagem de cabeça" e, com o tempo, o axé de facas e/ou de axé de búzios, conforme o julgamento do Pai-de-Santo (14). O bori, ritual de sacrifício, é o último da "feitura", quando o iniciado recebe a denominação de que está "pronto" (15).

E através das práticas da iniciação e do sacrifício,

(13) J. da Iemanjá, por exemplo, ingressou na religião, porque o seu filho estava mal e, consultando um Pai-de Santo soube que era "um aviso do Orixá". "Entrei pra segurar o guri", lembra ele, "se ele não seguisse, pelo menos eu seguia e ajudava ele".

(14) O "axé de facas" e o "axé de búzios", tratam respectivamente de uma licença para fazer parte diretamente do ritual do sacrifício e realizar o jogo oracular, uma das principais comunicações com os Orixás, através dos búzios. Cf. CORREA, N., op.cit. p. 97, 98: "Ganha axé-de-faca quem: ou vai auxiliar diretamente nas cerimônias da matança (sacrifício de animais) (...)" e o "axé-de-búzios é dado a quem já tem aprontamento completo e prepara-se para ser chefe".

(15) POLVORA, J., op.cit. p. 127. "Pode acontecer também de alguém realizar apenas um ou alguns rituais, não completando o aprontamento, o que determinará de maneira decisiva sua relação hierárquica com outros irmãos-de-Santo e outros batuqueiros".

periodicamente reprisado, que os objetos, os instrumentos e os seres se tornam consagrados, atualizando socialmente a mitologia do ciclo na comunidade batuqueira. O ato sacrificial de animais reside na troca e na inter-relação entre vida e morte. O sacrifício simboliza a morte do homem comum, ao mesmo tempo que afirma a sua vida, diante daquela carne animal que se dilacera, e o seu renascimento como homem religioso negociado com o Orixá. Renascimento ciclicamente atualizado e que remete a pessoa batuqueira aos seus arquétipos fundadores.

O Orixá alimenta-se "comendo" o sangue que está "na cabeça" do filho-de-Santo. O sangue possui axé, força divina e poder vital. Assim, nessa comensalidade, o sacrifício e a obrigatoriedade de sua repetição integram o filho-de-Santo ao simbolismo da transformação temporal. Todos os elementos que pelo sangue forem banhados em um contexto divino possuem o segredo da Morte e do Tempo. O animal que perece simboliza a regeneração de um novo ser, divinificado e fortalecido em sua integração com uma ordem cósmica.

Pela valorização temporal, através do poder revitalizador que possui o sangue, reforça-se o devir cósmico, o devir religioso. "Qualquer sacrifício é repetição do ato de criação" (16) e, nesse sentido, a alternância de práticas sacrificiais arquiteta a circularidade dos fragmentos da memória coletiva batuqueira. Característica que fica mais evidente à medida que o tempo passa e que, preferencialmente, de ano em ano, o

(16) ELIADE, Mircea. O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, 1988, p.25

filho-de-Santo renova o pacto com seu Orixá, realizando, ciclicamente, o exorcismo do tempo através da realização de novos boris.

Ao repetir o sacrifício, o filho-de-Santo refunda no tempo seu ethos batuqueiro, reforçando a opção por essa tradição religiosa. Regeneração temporal que se dá por meio da elaboração de mitos cíclicos que reordenam as fases da existência do religioso batuqueiro. Entre os filhos-de-Santo, é comum ouvirmos sobre a necessidade de "dar minha obrigação" ou de "dar de comer pro Santo". Tal desejo nasce não só pelo tempo que se esvai, mas pelo próprio cenário dos dramas existenciais, consequências dos "prazos expirados" e que se traduzem, por exemplo, em instabilidades emocionais e nas carências financeiras, vividas pelos integrantes da comunidade batuqueira.

Torna-se imperativo, então, "alimentar os Fais" e, dominando o tempo, reconduzir a vida cotidiana à ordem divina, que reina sobre aqueles que têm as "contas ajustadas" com os Deuses. Não honrar esse compromisso nas práticas sacrificiais, não perpetuar a aliança da reciprocidade entre batuqueiro e Orixá, é arriscar ser destruído por trágicos infortúnios. Danos que atingem aqueles que não têm o poder de repetir indefinidamente seu pacto com os Deuses, deixando que o caos se instaure de forma, muitas vezes, irreversível, por não participar do ciclo total das criações e destruições cósmicas.

Nessa perspectiva, o sacrifício implica uma dinâmica

cíclica onde se negocia uma "troca de contrários" (17): o velho pelo novo; o desgaste pela renovação. E também, muitas vezes, através dele que se desenvolvem práticas mágicas de cura, com "trocas" (de órgãos ou de vida). Intervenções que, num deslocamento de forças, objetivam matar a morte, os infortúnios, as fraquezas e, através da reiteração proposta aos Deuses pelos homens religiosos, domesticar o tempo (18). Esse ato torna-se uma estratégia batuqueira de engenhar uma maior abundância e qualidade de vida.

No período das "anotações videográficas" na casa de Mãe E. da Oxum, essa concepção de que a vingança do Orixá pode ser maligna foi confirmada. Os rumores que circulavam entre os batuqueiros acerca de Mãe E. da Oxum não deixavam dúvidas quanto aos pensamentos que nutriam alguns batuqueiros em relação ao seu infortúnio. Segundo tais boatos, essa Babaloa descuidou-se dos ensinamentos e por esse motivo acabou vítima de uma desgraça ao perder "bens incalculáveis", consumidos pelas chamas, tendo um enorme prejuízo financeiro. "Graças aos Orixás" e à sua negociação com eles, não precisou desfazer-se de sua família-de-Santo e abandonar a legitimidade de Mãe-de-Santo sobre os seus

(17) DURAND, G., op.cit. p. 356.

(18) Havia um Pai-de-Santo batuqueiro, já idoso e muito doente, mas considerado "um touro" (de forte), além de "saber onde estão escondidas as cobras", i.e. dominava com maestria os segredos e fundamentos da religião. Contavam os religiosos que cada vez que ele, era internado no hospital "morriam uns dois ou três que estavam hospitalizados no quarto com ele" e o Pai-de-Santo recuperava-se mais uma vez. Esse fato, além de apresentar uma outra forma de imolação, onde o corpo da vítima não é diretamente tocado, compactua com reflexão de DURAND, G., op.cit. p.357. Esse autor afirma que "no poder sacramental de dominar o tempo por uma troca vicariante e propiciatória reside a essência do sacrifício. A substituição sacrificial permite, pela repetição, a troca do passado contra o advir, a domesticação de Cronos".

iniciados (19). Apenas aprontou-se novamente, (re)consagrando sua casa de religião e assentando mais uma vez seus Orixás. Nesse ato de recriação temporal, estabeleceu-se uma nova data de seu bori e, conseqüentemente, da comemoração ritual da festa de aniversário de sua mãe Oxum.

A rítmica do ciclo, porém, não integra apenas o calendário litúrgico dos rituais de iniciação e sacrificiais das populações batuqueiras porto-alegrenses (20). Cumprindo a mitologia do ciclo, cada casa realiza suas festas maiores (também incorporando o sacrifício de animais), geralmente por ocasião do aniversário do Orixá protetor da casa de religião. Situação cerimonial em que se aproveita para levar ao chão noviços e todos aqueles que devem "dar a obrigação" de "alimentar" o seu Santo.

Nos rituais festivos, nos batuques, os Orixás vêm ao mundo para dançar, atualizando socialmente o retorno da memória dos mitos batuqueiros. Como o sacrifício, é um momento que remete à repetição de um pacto cósmico. Positividades que os Orixás transmitem através do suor de seus fiéis ocupados, que tem poder purificador, sendo, portanto, utilizado nos gestos de "limpeza" das benções corporais realizadas pelos Santos aos participantes dos rituais.

Da mesma forma como acontece nos sacrifícios, nas

(19) Família-de-Santo, geralmente constituída por um líder batuqueiro, Pai ou Mãe-de-Santo e seus filhos, que são aqueles que nasceram através da "mão", ou seja, "lavaram suas cabeças" naquela casa. A partir do ingresso numa casa de religião o iniciado entra na rede de parentesco, onde terá como referências "irmãos", "primos", "tios", "avós", etc.

(20) Cf. CORREA, N., op.cit. p.99 - 109. O autor fala do "ciclo ritual" do calendário litúrgico batuqueiro.

danças, "os ritmos coreográficos têm um modelo exterior à vida profana do homem (...) as danças imitam sempre um gesto arquetípico ou comemoram um momento mítico. Em suma, são uma repetição e, por consequência, uma reatualização" (21) dos arquétipos batuqueiros. Assim a mitologia simbólica do eterno retorno realiza-se igualmente na dança, como uma projeção lúdica da regeneração do tempo.



O tamboreiro e a musicalidade do tambor são figuras sagradas que trarão os Orixás ao mundo. As figurações que os gestos das mãos do tamboreiro delineam no ar dialoga com a forma circular do seu instrumento.

(21) ELIADE, M., O mito, op.cit., p.43.



Da mesma maneira, a coreografia daquele que toca o agê e a forma de tocá-lo entram em tal sintonia com as espacializações e a ritmicidade dos movimentos que parecem se unir para figurar a "roda do tempo". A trajetória do vai-e-vem do agê assemelha-se ao da sineta que, ininterruptamente, realiza a mesma nota musical, em alusão à cerimônia cíclica que assegura a perenidade do grupo.



Nessa ambiência, a possessão se realiza. O filho-de-Santo é "ocupado" mais uma vez pelo seu Orixá - em momentos condicionados e assimilados - e todo o seu ser vai indicar essa outra condição, assumindo ritmicidade e cadência diferenciadas daquela que possuía até então e exprimindo uma impregnação estilística da comunidade batuqueira (22).

Através da dança de cada Orixá, que se desenvolve após a incorporação, o filho-de-Santo reitera a aliança da complementaridade e os vínculos com a realidade sacra já estabelecida pela configuração dramática do espaço e da manifestação ritual. O Orixá desce à terra, ocupando o seu cavalo e é o batuqueiro, por meio de seu próprio corpo, que se torna o veículo da materialização do sagrado realizando uma das formas consagradas desse pacto religioso, a dança.

Cada gesto é comunicação, atualização de um tempo, de um ritmo, de um movimento e de valores arquetípicos. Essa estetização corporal narra uma história que deve ser apreendida pela comunidade e por aquele que desenvolve a performance. O enredo dos Deuses-heróis é transformado em imagem sensorial (sons, suor, vibrações) através do filho-de-Santo que, eleito por seu Orixá, por ele é possuído para rodar.

A coreografia rítmica, pública, auxiliará no processo de integração do batuqueiro a seu universo religioso e a

(22) PAULA CARVALHO, José Carlos de. A corporeidade outra. In: Recordar Foucault. 1985. p.75. O autor apresenta a idéia de que na possessão o corpo passa de um estado onde escapa às regras da banalidade cotidiana e - passando por um estágio intermediário, que ele chama junguianamente de "corpo sutil", ligado ao sensível, onde estaria suspenso de regras- encontra um outro espaço também sujeito à normatização.

seu Santo, reafirmando o seu próprio "código de emoções estéticas" (23) e o da coletividade. Todos os seus sentidos se processam e, através da sensação do próprio corpo, a imaginação permite ao filho-de-Santo apreender o simbolismo do cosmos batuqueiro como um todo, o que lhe possibilita entender as mensagens dessa estética gestual.

Práticas figurativas cumprem também seu papel modelar na estruturação da personalidade estética e na visão de mundo batuqueiras. "Quando o Orixá volta à Terra, deve dançar e mimar lendas conhecidas e o menor gesto, o menor passo tem sua importância.(...) Por ocasião dos orixas à Terra, os trajes rituais, as insígnias levadas pelas iniciadas em transe, os ritmos, os cantos e a coreografia perpetuam lendas que formam uma herança preciosa que a yawô (iniciada) transmite de geração em geração" (24). O corpo, através dos fragmentos repetidos e resgatados dos mitos de fundação batuqueira, não só atualiza como ele mesmo se torna uma memória coletiva, o produtor de uma história, um simbolismo que sintetiza a harmonização do passado e do devir dessa comunidade.

Nas festividades batuqueiras, o som das primeiras saudações feitas pelo tamboreiro, saudando todos os Santos, de Bará a Oxalá, e o toque dos instrumentos musicais (o tambor, o agê e a sineta) desenha espacialmente a figura do círculo. Nele, homens e mulheres estão separados; ambos se organizam levando em conta a hierarquia religiosa do panteão batuqueiro. Os filhos de Bará, Ogum, Iansã, Osanha, Obá,

(23) Cf. LEROI-GOURHAN, A., *Le geste*. p. 82, 83. O autor define "código de emoções estéticas" aquele que "assegura ao sujeito étnico a mais clara inserção afetiva na sociedade", fazendo-o reconhecer os valores e os ritmos de sua própria comunidade.

(24) COSSARD-BINON, Giselle. *A filha-de-Santo*. In: (org.). MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. Meu sinal está em teu corpo: escritos sobre a religião dos Orixás. São Paulo, Editora Agora, 1981 p. 130.

Xapanã, Oxum, Iemajá e Oxalá formam um círculo repetindo em uma partitura de rezas, de saudações, de movimentos, de gestos e de ritmos, fragmentos das peripécias dramáticas dos Deuses (25).

E o tamboreiro quem "puxa" os "axés" cantados que os filhos-de-Santo respondem enquanto dançam organizados em uma roda. Aqueles que não estão incorporados seguem a partitura hierárquica das divindades, encenando suas figurações arquetípicas e fazendo coro para cantar as "histórias" que não têm possibilidade de entender em sua inteireza já que são narradas em yoruba, mas que são assimiladas e perpetuadas a partir dos códigos gestuais e das sonoridades.



(25) A repetição é que confere realidade ao mundo religioso do afro-brasileiro porto-alegrense. Os rituais, os gestos, os espaços, os objetos, as cores, o tempo, sejam profanos ou sagrados assumem "o significado que lhes é atribuído por repetirem deliberadamente esses atos praticados "ab origine" por seus antepassados. Nesse reviver há uma suspensão e negação do tempo que se atualiza sob uma nova forma. Cf. ELIADE, M., O mito. op.cit., p. 20.

E assim que, por exemplo, em algumas rezas para Bará, os participantes da dança giram a mão direita com o polegar estendido simbolizando a chave, fragmento arquetípico desse Santo, que tem o poder de abrir e fechar os caminhos.

Um outro gesto que mimetiza os atributos dos Orixás é aquele destinado a Obá. Alternando movimentos à direita e à esquerda, os participantes da roda lembram que a divindade trabalha no pilão para preparar o amalá (comida ritual) para Xangô, seu marido. Mas essa mesma dança "relata" também que Obá perdeu a orelha, enganada por Oxum - outra esposa de Xangô - que a aconselhou a colocar o órgão auditivo na iguaria do Orixá. Assim, ao mesmo tempo que soca o pilão com uma mão, três vezes para cada lado, com a outra, Obá esconde a orelha que lhe falta.

Já Iansã, Deusa de temperamento forte, dona dos ventos, dos raios e das tempestades, tem na apresentação de seu mito muitos giros corporais.

Em um axé "tirado" para Ogum, os corpos adquirem uma outra figuração, deixando-se cair repetidamente de um lado para outro, empinando, a cada embalo lateral, uma garrafa imaginária à boca. Essa exibição marca a ritmicidade da bebedeira, se é que é possível ao leitor imaginá-la, relatando o costume (e a "fraqueza" moral) desse Santo (26). N

(26) A incorporação é um momento importantíssimo e poderoso. Humano e extra-humano fundem-se divinizando o corpo do batuqueiro ocupado, mas também o espaço e o grupo. A rigor, no momento da incorporação, todas as limitações físicas do devoto ficam suspensas. Não há cansaço, doença ou defeitos que possam inibir a força do Orixá no mundo. Além disso, como a dança é um ato que se apresenta no social, permite também o acontecimento de um dos momentos de destaque da performance individual do batuqueiro. O grupo observa as variações pessoais, o desempenho, o tempo que o Santo "ficou no mundo", com quem e o que falou, etc. É comum o comentário valorativo de que o Orixá do fulano "é um arraso" ou "muito bonito", argumentando sobre o bailado que se estabelece quando devoto e

a dança dos Orixás, os mínimos gestos e movimentos corporais são ovalados: nos cotovelos e nos ombros, nas coreografias dos pés, das mãos, dos braços, do tronco, no mimetismo dos gestos que constroem objetos imaginários, reforçando a idéia de uma gramática circular, inserida em um contexto mediador de contrários (bem e mal; vida e morte; conflito e apaziguamento, etc) que, ciclicamente, atualiza o pacto entre o filho-de-Santo e seu Orixá protetor, reforçando sua personalidade religiosa (27).

Nessa perspectiva, tensões e ambigüidades contornam as formas cíclicas mediadoras de contrários, expressas na estética circular. A dança celebra o momento da incorporação, um contraste quase sempre harmonioso entre filho-de-Santo e Orixá, numa unificação temporal. Uma união de contrários que tece a circularidade do Deus entre os homens, fazendo do corpo do devoto um instrumento de sua manifestação. "Ser de religião", optar por essa vivência marcada pelo simbolismo do ciclo implica o registro de permanente e complexa relação, cujo rompimento pode não só ocasionar graves punições provocadas pela ira do Orixá,

Deus estão juntos realizando a ritualidade gestual. Mas, como lembra POLVORA, J., op.cit., 131, esse também é "o momento de ver (e bisbilhotar) sobre 'como vão' os Orixás dos outros", se são "verdadeiros", como estão sendo tratados pelos seus devotos e o grau de satisfação dos Deuses com essa relação entre eles.

(27) Cf. igualmente MÖLLER, Regina Pólo. O corpo em movimento: mortos e Deuses na dança de São Gonçalo. (mimeo.). Campinas, UNICAMP, 1992. Nesse artigo, a antropóloga realiza uma análise estética do discurso coreográfico da manifestação religiosa referida. Na investigação etnográfica da dança de São Gonçalo, Möller percebe a persistência dos desenhos, através da disposição dos corpos no espaço, do círculo e da linha. Dai pode-se inferir, associando a esse trabalho, que estas formas "falam" de uma concepção de mundo e de uma moralidade não dual e, provavelmente, como aponta a linha, hierárquica. O que interessante é que, convergindo com a proposta aqui apresentada, a autora tenha percebido nas formas espacializadas pelos participantes do ritual uma maneira que os mesmos encontraram de expressar seu ethos e visão de mundo.

segundo as crenças dos atores sociais batuqueiros, como também comprometer a perpetuação da própria comunidade. Porém, é dentro da dinâmica cíclica que se constrói uma unidade temporal, onde o caos sempre pode ser ordenado, a partir de procedimentos rituais.

Nessa dimensão é que E. da Oxum, que me emprestou sua história para que percorresse esse caminho, lavou novamente a cabeça, com seu Pai-de-Santo M. do Xangô. Realizados os sacrifícios e as consagrações necessárias, E. da Oxum veio a tornar-se, mais uma vez, uma Mãe-de-Santo legítima perante a comunidade batuqueira, apta a promover pactos cósmicos, intencionando reintroduzir a ordem em um universo permanentemente ameaçado pela desordem.

4.1.2 A "construção da estética circular"

As imagens gravadas na "construção da estética circular" mostram que na casa de Mãe L. do Bará, todos começaram cedo a preparar a transformação da sala de visitas em salão ritual. Não sem antes tomar um bom café, com pão "e alguma coisinha mais". Rito de comensalidade reprisado inúmeras vezes durante o dia e no cotidiano desses religiosos que têm, na confraternização, nem sempre tranquila, regada a café, cigarro e alguma coisa para comer, um ponto de encontro fortíssimo do exercício de sua sociabilidade.

Observo na nota visual que na preparação das festividades batuqueiras há duas construções simultâneas dos territórios de sociabilidade coletiva que expressam o ethos desse grupo: a preparação dos alimentos e a elaboração da plasticidade do ambiente e dos objetos. A estetização do ambiente batuqueiro envolve a produção visual do espaço da festa e a ornamentação das comidas que, depois de prontas, entram no mesmo processo de enfeite, devendo obrigatoriamente ficar "bem bonitas". O motivo de tanta beleza é que os alimentos são oferecidos aos Deuses e, em seus nomes, aos homens religiosos ou simples visitantes que participam como convidados nas festas batuqueiras.



Na cozinha, N. da Oxum, responsável, junto com J. da

Iemanjá, pela preparação das saborosas refeições da festa, falou de seu esquema de trabalho: "E assim que eu gosto", diz ela, referindo-se às panelas, bacias e demais apetrechos devidamente limpos e colocados sobre os balcões. A limpeza da cozinha e dos seus utensílios é fundamental, pois afirma as potências ordenadoras da vida. Sujeiras e restos de comidas, "sobretudos as cozidas", "atraem os eguns", espíritos dos filhos-de-Santo mortos, que podem vir atrapalhar as festividades. "Batuqueiro (...) tem que saber o sentido da limpeza" reforçava J. da Iemanjá enquanto cozinhava, lembrando a importância do asseio para a maior parte dos rituais religiosos da casa. Por isso, durante toda a produção das comidas a louça vai sendo repetidamente lavada, nada restando sujo na pia ou no balcão.

Como já comentei a propósito das práticas sacrificiais e iniciáticas, as festas do batuque são marcadas pela abundância, traduzindo-se em verdadeiras ocasiões orgiásticas de cunho gastronômico. Ao contrário de algumas religiões, que vêem no controle do ritmo alimentar, como o jejum e a abstinência, um meio de alcançar a harmonia com o cosmos e uma sintonia com o sagrado, no comportamento batuqueiro é o excesso alimentar - compartilhado com a comunidade - que opera a inserção num plano de renascimento cósmico e afirma a personalidade coletiva mundana (28). O

(28) Cf. MAFFESOLI, Michel. A conquista do presente. Rio de Janeiro, Rocco, 1984, p. 46. O autor afirma: "O amor da comilança contém em si uma inegável sabedoria mundana, a única que merece atenção, pois liga estreitamente a nostalgia do presente e o desejo de comunhão. A ordem da festa é, portanto, metáfora acabada da união entre cosmos e sociabilidade". Percebendo o caráter mundano, festivo e, portanto, "presenteísta" do batuqueiro, penso que a referência desse sociólogo é pertinente em relação ao universo batuqueiro.

equilíbrio metafísico processa-se no tubo digestivo (29), em um simbolismo alimentar em que a ingestão de alimentos e bebidas consagrados apela às imagens cósmicas e cíclicas das origens agrárias de tais grupos urbanos (30).

Os batuqueiros comem muito, e o assunto alimentar está sempre na pauta, valorizando o domínio culinário e remarcando as preferências dadas em todos os momentos de sua vida. "Um bom batuqueiro começa pela cozinha", costumam afirmar os "antigos", como Mãe L. do Bará e Pai A. do Xangô (geralmente o tamboreiro dos rituais de Mãe L. do Bará), "pois se ali estiver errado, nada mais vai dar certo". Além disso, a comida é como se fosse uma "reverência ao Orixá", "é também a segurança,...a gente dá pro Santo pro Santo dar pra gente".

De Bará a Oxalá, cada um tem uma comida específica que vai depender também do "lado" (tradição) da casa. As festas de religião são marcadas pela vivacidade das imagens da abundância, simbolizada nos alimentos e nos adereços que figuram na ambiência do ritual. São eventos caros, pois além das balas, doces e bolos, há as carnes (geralmente de animais sacrificados), todos servidos em pratos "bonitos" e ornamentados.

(29) LEROI-GOURHAN, A., op.cit., p.101, 102. O etnólogo observa que as grandes escolas místicas da Índia, da China e do Islã "tenderam à subtração do ritmo pela contemplação e controle do aparelho visceral".

(30) Cf. ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Le sanctuaire du désordre, ou l'art de savoir-vivre des tendres barbares sous les Tristes Tropiques, Etude sur l'esthétique urbaine et la mémoire collective au sud du Brésil. Tese de doutoramento em Antropologia Social, Paris V, Université René Descartes, Sorbonne. 1994. A autora elabora a teoria de que a cultura popular, oriunda das raízes indígenas e africanas da sociedade brasileira, operadoras de cadeias mitológicas agrárias, com o advento da República, sofrem um processo de implosão nas suas comunidades disseminando fragmentos de sua cultura no espaço urbano, configurando a estética das cidades brasileiras.

A. do Xangô listou os Santos e suas preferências alimentares. Muitos desses Orixás são agraciados também em rituais periódicos da liturgia batuqueira e alimentados semanalmente nas casas de religião. Quase todos são honrados sendo presenteados com frutas por seus filhos-de-Santo, como é o caso de Ogum, que além do churrasco, recebe oferendas de peras e laranjas azedas. Nos rituais festivos ou "silenciosos" (sem festas nem toque do tambor) em comemoração a Xangô, quando se prepara um amalá "para pedir perdão", acrescenta-se, além das bananas, a laranja do umbigo (laranja Bahia). Quanto à Oxum e à Iemanjá, tratam-se de divindades que apreciam quase todas as frutas. Já ao Pai de todos os Orixás, Oxalá, que não admite outra cor que não seja o branco, só lhe podem ofertar coco. Para "adoçar", agradar ou pedir desculpas pro "anjo da guarda", o batuqueiro tem que especializar-se numa culinária à base de bolos e doces. Porém, no preparo dos alimentos rituais, ao temperá-los, o batuqueiro deve lembrar de jamais usar pimenta, pois "o Orixá pode ficar **mais** brabo".

Na alquimia alimentar, há misturas de ingredientes, ("truques" e "segredos") que o líder espiritual deve estar apto a concretizar com precisão e sem carências, para que surja eficácia na sua negociação com os Deuses. O microcosmos alimentar repete o microcosmos religioso batuqueiro. "Pra conhecer o Batuque tem que saber da comida, tem que saber preparar todas elas direitinho pra cada

Santo", disse a Mãe-de-Santo L. do bará (31). Esse preparo, acreditam alguns líderes da religião, deve ser feito em silêncio não só em respeito aos "Pais", mas também como uma maneira de fortalecer o axé da oferenda.



E igualmente em reverência à produção técnica da circularidade de dons e contradons (32) que se estabelece entre o batuqueiro e seus Orixás o não uso de talheres dentro de uma casa de religião: "Em sinal de respeito aos Orixás se come com as mãos", advertia Pai A. do Xangô. Tal regra incrementa o prolongamento do visual dos gestos corriqueiros e dos preceitos rituais. A medida que todos,

(31) Depoimentos de Mãe L. do Bar, retirados de POLVORA, J., op.cit.

(32) Utilizo-me das expressões dons e contra-dons tendo como referência o "Ensaio Sobre a Dádiva" de Marcel Mauss, no sentido da obrigatoriedade de dar e retribuir presentes. Cf. Mauss, M. op.cit.

por alguns momentos, lambuzam os dedos e as mãos comendo o amalá, à base de pirão semiliquido, carne e verdura picada, os religiosos batuqueiros, recusando a separação e o isolamento, asseguram sua fusão com os Deuses através da ingestão (sem intermediários) de alimentos sagrados. Aos participantes novatos, que estão chegando pela primeira vez, é freqüente estranharem tal forma incomum de adesão simpática aos Deuses e se vêem na dúvida em aceitar a oferta de certas guloseimas, como os doces com calda, por exemplo.

Na sala, Mãe L. do Bará, D. da Iemanjá e M. da Iansã tomavam café e conversavam com um filho-de-Santo da casa que ia comprar as frutas na Ceasa. Desencadeou-se entre eles uma controvérsia sobre o que comprar, as quantidades e a decisão do que fazer em termos de comidas e bebidas. Mãe L. optou por fazer o atan (bebida do Ogum à base de frutas e groselha), ao invés de adquirir mais refrigerantes. Nas festas batuqueiras, é de praxe, que os filhos ajudem a financiá-las, seja dando alimentos - geralmente os referentes aos seus Santos -, seja através de uma contribuição financeira que serve para pagar o tamboreiro e as demais despesas, que não são poucas.

Restava a dúvida sobre o "mercado", bandeja com "axé" - contido nas comidas - de alguns Santos que os participantes recebem ao final da festa. A Mãe-de-Santo pensava em não fazer mercado naquela Quinzena, mas ainda estava insegura. N. da Oxum interveio, compreensiva, argumentando que a "Mãe gosta de fartura e tem medo que as pessoas saiam falando"

(mal), dizendo que o Batuque "estava pobrezinho", com pouca comida.

Envolto em papel de embrulho, o "mercado" contém o "axé" dos Orixás. Uma bandeja de papelão com bolos, balas enroladas em papéis coloridos, pipocas, carnes e farofas estrutura um pequeno "jardim" alimentar que é distribuído, no final, aos participantes do ritual. Esses, levam partes do presente para casa, inserindo-o em seu cotidiano, pois, geralmente, deixam a bandeja sobre a mesa da sala ou da cozinha. Assim, têm oportunidade de visualizar, saborear e compartilhar o divino vivenciado no rito com aqueles que lá não puderam estar. Dessa forma, o "mercado" prolonga a experiência ritual e investe na abrangência da interferência do cosmos no espaço-temporal dos filhos-de-Santo.

Ao redistribuir e fazer circular as iguarias consagradas, o "mercado" concretiza o ciclo de trocas e funda a eucaristia batuqueira, reforçando, segundo os preceitos dessa religião, o contradom divino, a proteção dos Deuses para os humanos. O "mercado", explicou Pai A. do Xangô, "representa a fartura (...) é pra nunca faltar comida. A gente deu pro Santo e o Santo tá dando pro povo". E o princípio da reciprocidade, através do qual Orixás e religiosos travam seus diálogos.

A conversa de Mãe L. do Bará, D. da Oxum e M. da Iansã continuava, mas já falavam das batatas doces (da Iansã) e listavam as frutas que o filho ia comprar e levar no final

da manhã do outro dia.



Acostumados a serem coordenados por uma filha de Bará, que privilegia a ação e o empenho de seus subordinados, aqueles que chegavam tratavam de integrar-se em alguma tarefa, sem deixar, porém, de perguntar a opinião da Mãe-de-Santo.

Volta e meia a idade, o ritmo e, conseqüentemente, a posição hierárquica da Babaloa, já com mais de 80 anos, eram satirizados em meio a cochichos. Isso, não impedia, no entanto, que ela fosse solicitada constantemente para opinar sobre as tarefas que estavam sendo desenvolvidas.

A conciliação de contrários, um dos pontos centrais desse universo de origem afro-brasileiro, aparece aqui de forma exemplar, tensionando as relações de poder no contexto batuqueiro em pequenos gestos, risos e cochichos dos filhos-de-Santo. Movimentos de jocosidade e comicidade que lembram um tom carnavalesco e compõem a vivência coletiva do grupo.

Na família de religião a hierarquia que preserva diferenças no tempo, é delimitada nas práticas de iniciação, correspondendo à aprendizagem de um conhecimento dos fundamentos religiosos que capacitam a um domínio nas técnicas de negociação com o cosmos. Assim, os irmãos mais moços devem obediência aos mais velhos, enquanto o Pai ou Mãe-de-Santo exerce autoridade máxima sobre seus descendentes, muitas vezes desfrutando-a de forma radical (33), embora constantemente relativizada pela contestação "carnavalizadora" da vida batuqueira. No cotidiano das casas de religião, os Pais e Mães-de-Santo têm o poder de decisão sobre as mínimas coisas, tendo, no entanto, que negociar periodicamente seu poder mágico com os Orixás.

(33) POLVORA, J., op.cit., que realizou sua pesquisa em casa de Mãe L. do Bará, afirma que jamais presenciou a chefe espiritual tomando atitudes autoritárias. Porém, afirma que há depoimentos dos filhos de L. do Bará que lembram que ela "era fogo", quando mais moça, confirmando a hipótese de que a velhice provavelmente tenha aplacado a irritabilidade autoritária comum aos líderes batuqueiros.

A todo momento as pessoas, mesmo em meio à ambiência irreverente permeada de piadas e risos, dirigem-se aos líderes para perguntar, para mostrar, para receber a aprovação em relação à tarefa que desenvolvem. Não ter esse comportamento que administra as diferenças pode significar, para o filho-de-Santo, desrespeito irrestrito à figura do Pai ou Mãe-de-Santo na hierarquia do universo batuqueiro. Carvalho, analisando os fatores de mudanças nos cultos de Xangô do Recife, extensiva, segundo o autor, ao Tambor de Mina e ao Candomblé, observa situação mais tensional do que a registrada em Porto Alegre, porque sem a intervenção cúmplice do riso: "Qualquer mudança significativa só pode ocorrer por decisão do líder da casa (...). A relação pai-filho-de Santo (ou mãe-filho-de-Santo) não poderia ser mais vertical e irreversível que nesses cultos, todos marcados por um autoritarismo realmente intransponível. (...) Em outras palavras, a influência dos filhos nas tomadas de decisões é mínima" (34).

Tal comportamento de uma sociabilidade conflitiva batuqueira pode ser entendido de uma forma mais abrangente. Tomando-se em consideração o fato de a sociedade brasileira, em sua formação, pautar-se por hibridismos, misturas e combinações de diversas influências culturais, pode-se supor que as relações internas dos seus grupos inspirar-se-iam em

(34) Cf. CARVALHO, José Jorge de . A força da nostalgia. A concepção do tempo histórico dos cultos afro-brasileiros tradicionais. In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, IUPERJ, 1987, no 14/2, p. 38, 39. Esse prestígio adquirido ao longo de suas trajetórias na religião, permite aos chefes dos cultos serem dominadores e até mesmo violentos. Um chefe de Candomblé, em Campinas, lembra o quanto era irritadiço, característica que atribui ao seu Orixá. "Eu mudei muito de uns anos prá cá. Pode perguntar!". Detalhista e perfeccionista, o filho de Ogum "dava até mesmo beliscão nos filhos durante a festa", se algo não ocorresse exatamente como o previsto. Nada de excepcional, pois essa postura exigente é corriqueira em uma casa de religião. Em quase todas as festas que participei e gravei, constatei que na fala de encerramento, o dono da casa aproveitava para fazer comentários e advertências de forma enérgica, até mesmo agressiva, diante de todos os presentes, reforçando seu status dentro do grupo.

estruturas nas quais o esquema da circularidade aparece como símbolo da totalidade temporal conformadora das diferenças de seu povo. Seguindo essa lógica, também as relações acomodar-se-iam circularmente, harmonizando opostos e encompassando conflitos (35). Como não poderia deixar de ser, pertencendo a esse universo sócio-cultural, o mesmo acontece no cenário batuqueiro, em que a figura espacial do círculo tem o privilégio de simbolizar as potências ordenadoras de contrários compartilhadas pelo homem brasileiro.

Nesse contexto de fusão de contrários, onde se configura a memória coletiva das populações de origem afro-brasileira do Batuque de Porto Alegre, há incessantemente choques, embates e antagonismos de valores e visão de mundo. O conflito de contrários não só é constitutivo das relações internas dos membros de uma comunidade batuqueira, mas também de sua cosmovisão. No uso simbólico das figuras circulares, as antíteses são valorizadas, colocadas à prova e, em muitos momentos, permanecem potencializadas reciprocamente no tempo da vida batuqueira.

Se o poder, em nome do sagrado, constantemente se reafirma através de códigos legitimados pelo sistema cultural, ele é freqüentemente tensionado com um outro padrão de comportamento, mais mundano, que perpassa as relações e um modo de ser batuqueiro. A articulação desses modelos funda um território de conciliação de contrários

(35) Cf. DA MATTA, Roberto. Para uma antropologia da sociedade brasileira: ou (A virtude está no meio). (simio). Washington, 1985.

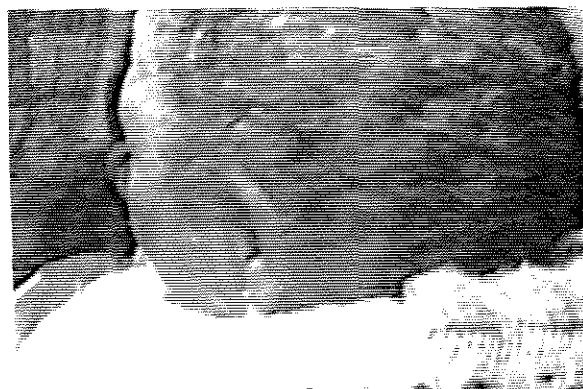
que vai ter como expressões, principalmente, as comemorações com tom carnavalesco, em que se estruturam gestos e comportamentos de rebeldia e irreverência em relação aos padrões religiosos oficiais. Estabelecem-se numa ambiência de circulação de anedotas e situações onde reinam as fofocas.

Contudo, há uma certa banalidade pelo que tem de corriqueiro nas brincadeiras: são geralmente piadas, gargalhadas, cochichos constantes, "segredos," que são passados adiante ou, se alguém ficar curioso em saber, são ocultados para que o mistério provoque a desconfiança.

Situações de tensão, ambigüidade e conflito ocorrem, principalmente, em ocasiões que antecedem as festividades religiosas, quando a reunião de pessoas da mesma casa acirra ciúmes, "indiretas" e cobranças internas. Em alguns momentos, uma piada sarcástica ou riso cáustico provoca uma situação de tensão ou de grande confusão, conduzindo à desordenação temporária dos laços coletivos, podendo até mesmo ocasionar cisões. Mas, num próximo encontro ou comemoração, os ânimos se reestabelecem e os vínculos são refeitos. Assim, o conflito vivido no passado é satirizado pelo grupo, que se encarrega de engenhar, na rítmica das práticas da celebração religiosa, novas artimanhas perigosamente hilariantes.

Raras são as vezes em que alguém está só. Mesmo quando isso acontece, não é por muito tempo. Logo vem um outro ajudar e, é claro, conversar, endossando a prática do

cochicho. Repetidamente, em meio a esses bate-papos, o tom de voz fica mais baixo, a postura corporal sofre ligeira alteração para adaptar-se ao novo volume da comunicação e, no semblante, um ar atento ou gozador.



Permeados por abraços, bençãos e reverências que incrementam as técnicas corporais batuqueiras, os momentos

das chegadas, dos encontros e das despedidas tornam-se, não raro, oportunidade privilegiada de cochichos, risos e gargalhadas. Tudo e todos são comentados e avaliados positiva ou negativamente de "bonito", "pobrezinho", "pão-duro", ou qualquer outro adjetivo que expresse os valores estéticos e os julgamentos morais do grupo. Manifestações que investem na circulação de práticas de sociabilidade, reiterando o código de emoção batuqueiro.

"Falar mal" dos Orixás de um membro da comunidade local pode ser "pegar no pé" de quem é "que nem o teu pai Ogum, beberrão", ou Bará, conhecido como "ladrão", ou Xangô, tido como "trambiqueiro", etc. Tecendo a rede de regras e de prescrições religiosas há nas intrigas, regidas pelo senso de humor, ironia e uma constante predisposição à picardia. Comicidade e tragicidade, diferenças que dão ritmo aos diversos tempos da existência batuqueira, tramando os gestos, as cores, a comilança e a música nas festividades rituais, numa perpétua recriação do ciclo de fases de caos e reordenação, morte e ressurreição dos vínculos coletivos que configuram uma casa de religião (36).

Nas imagens videográficas da nota visual **"construção**

(36) Atualizando os fragmentos de sua memória o mitológica, o ethos fofoqueiro torna-se um modelo para as construções simbólicas. Ao recorrer à movimentada fabulação dos mitos que estruturam a etnicidade desse grupo, vê-se que os Orixás estão em permanente tensão ocasionada pelas "traições", "mentiras", "roubos", entre outras pequenas e grandes "maldades" que sempre ocasionam cochichos no "reino", conseqüentes delações de tais atitudes aos Deuses e o julgamento dos mesmos que pode ser complacente - como na maioria das vezes - ou não. Oxum, por exemplo, não é criticada por ter mentido a Obá, fazendo-a cortar a orelha, colocá-la na comida de Xangô e por ele ser rejeitada para sempre. Da mesma forma, Iemanjá mostra-se condescendente com Xangô, seu filho, que traiu Ogum, seu irmão, para roubar-lhe o posto de Rei de Oió. Mas, há uma fofoca entre os batuqueiros, que Iemanjá "não é confiável", "é falsa". Assim como falam que Bará é "ladrão", já que leva o que não lhe dão; Ogum é "beberrão", etc.

da estética circular", Mãe L. do Bará aparentemente alheia aos cochichos e comentários, mas permanentemente exigente e preocupada com a boa aparência das mínimas coisas das festas em sua casa, encarregava-se pessoalmente de lavar as mostardas para que ficassem bem limpas "e ninguém coma areinha e saia falando".

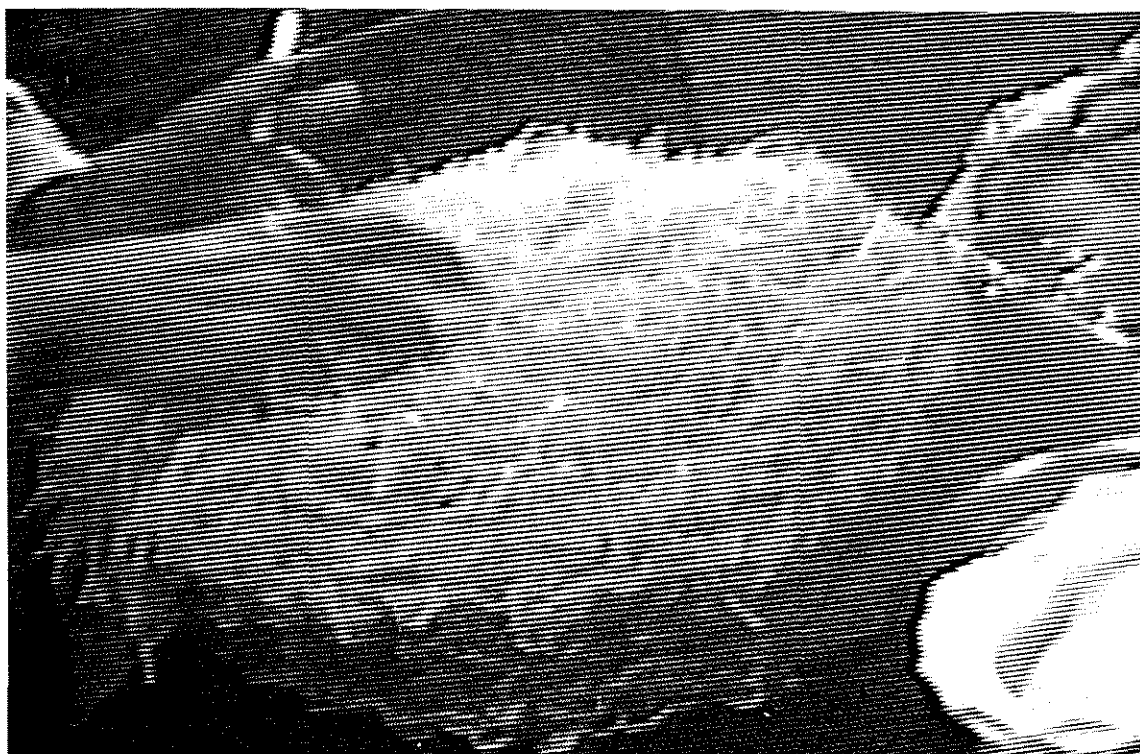
N. da Oxum estava picando a carne para o amalá (comida de Xangô); D. da Oxum escolhia o milho da canjica; outro filho-de-Santo tirava os móveis da sala que, em breve sofreria uma metamorfose, transformado-se em lugar sagrado. O chão onde pisariam os Orixás era lavado e encerado por D. da Oxum que, enquanto realizava o serviço, cantarolava um axé (aqui com o sentido de reza ritual) para Iemanjá (era o ano desse Orixá) e lhe saudava "Omio!, Omio! Minha Mãe".

N. da Oxum, que estava cozinhando, deixou a carne na panela e foi até o quarto-de-Santo arranjar pessoalmente as balas, enroladas em papéis vermelhos e brancos, na balança do Xangô. "Está bonita?", perguntou mais de uma vez. Em seguida, pegou um leque de três palmos, amarelo, e apresentou "olha minha Mãe", referindo-se a um dos símbolos de Oxum. Arranjou os dois no chão - o leque fazendo fundo para a balança - e voltou para a cozinha (37).

Novamente retornando aos ritos culinários, N. da Oxum e J. da Iemanjá prepararam a canjica, terminando de assar os frangos e as carnes. Para não embolar o pirão, um dos ingredientes do amalá, o filho-de-Santo J. da Iemanjá

(37) Cf. ELIADE, M., O mito, op.cit. p. 17 "Um objeto ou uma ação adquirem um valor e, desse modo, tornam-se reais, porque de qualquer forma participam de uma realidade que os transcende".

ensinava que é preciso "mexer sempre para o mesmo lado", remetendo mais uma vez à figura do círculo, cara à composição das práticas do grupo. Faltava ainda estourar pipocas, fritar as batatas doces, bater e confeitar o bolo e cozinhar a mostarda que Mãe L. estava lavando no tanque, também para a comida de Xangô. D. da Iemanjá e alguns ajudantes picaram as frutas "bem picadinho" para, acrescentando a framboesa líquida, obter o atan.



O horário do ritual se aproximava, e outras pessoas da família-de-Santo ou ligadas à rede de relações da casa auxiliavam nas tarefas. O ritmo preparatório se intensificou. Havia mais silêncio e concentração entre os filhos-de-Santo, imprimindo ao ambiente da casa uma

dramaticidade tensional. Adornar o quarto-de-Santo; enrolar as balas nos papéis e distribuí-las em pratos; encher os balões; ordenar as flores nos vasos; arrumar as frutas e os doces nas respectivas bandejas. Em tudo havia um sistema de formalização da estética batuqueira, um processo que incluía reflexão, sensibilidade e intuição quanto à maneira de melhor criar uma harmonia de formas e cores contrastantes, capaz de expressar primordialmente os Orixás que ali estavam sendo simbolizados. Num tal momento ritualístico, cada cor, cada objeto, cada alimento, cada fruta, cada doce, não são simplesmente eles próprios, mas hierofanias, elementos sacralizados que manifestam a presença dos Deuses entre os homens.

Em seu poder metafórico, de composição de sentido religioso com gestos e objetos da vida cotidiana, o comportamento estético batuqueiro assume a expressão de valores preciosos para o funcionamento do grupo.

Após as práticas de purificação, que instauram a dignidade e afirmam a presença da vida na casa de religião, os filhos-de-Santo deixaram o salão "brilhando", limpo e bem encerado. No quarto-de-Santo, ornamentado com duas pencas de balões suspensos no teto - uma vermelha (Bará, dono da casa) e outra azul (Iemanjá, dona do ano)-, as imagens dos Santos e suas insígnias foram "bem limpas e lustradas", completando o complexo vivificante para a chegada dos Orixás. Ali estavam as comidas rituais, oferendas aos Orixás, devidamente arrumadas em suas gamelas

e travessas. Com a mesma atenção no adorno, havia flores, frutas, bolos, balas e doces, cuidadosamente arranjados e colocados no chão do quarto-de-Santo que, do lado de fora, ostentava mais balões amarelos, brancos e rosa.

Na festa, a maioria dos participantes vestia-se em tons de azul, em reverência à Iemanjá, "dona" do ano. Quase todas as batas das mulheres tinham decotes arredondados e várias camadas de babados, ambos os detalhes com forma circular, prolongamento representativo do simbolismo do ciclo temporal e compõem com as guias (colares de contas simbolizando os Orixás), que assim ficavam em contato direto com o corpo. Os tecidos finos, brilhantes, fartos e as transparências parecem pensados com vistas a favorecer os movimentos do corpo de seus portadores. Lamês, estampas, miçangas, há brilho e luxúria na celebração, retomando os símbolos de abundância que já mencionei nas práticas alimentares e iniciáticas. As guias rituais, feitas de miçangas e colocadas em torno do pescoço, indicam, pelas cores, quem são os Deuses protetores da pessoa e, por sua estrutura, o grau de iniciação daquele filho-de-Santo. Os braços e as mãos, principalmente, enchem-se de bijuterias imitando ouro e jóias verdadeiras. As quantidades costumam indicar quem já obteve um relativo sucesso dentro da religião, mas também o excesso, a riqueza, a fartura e a abundância caros estética do grupo.

O apreço pela estetização fica ressaltado na forma como se movimentam, como gesticulam durante a dança ou fora dela.

Há, portanto, nos sons, nos odores, nas cores e nas formas que agenciam a sociabilidade de uma casa de Religião, um jogo irrepreensível de aparências e sentimentos que mantém a vibração do universo batuqueiro, reforçando o sentido estilístico do grupo. Os axés devem ser "bem tirados", o toque do tambor ritmado, a performance do tamboreiro, a ordem dos cânticos, a comida "bem boa" tudo é obra também de uma afetividade coletiva minuciosamente e prazerosamente arquitetada pela sensibilidade batuqueira.

Aquele que chega nessa casa de religião deve presenciar e compartilhar a encenação contínua e onipresente que se exhibe na fartura e na sofisticação das técnicas de receber os Deuses e os homens. A intenção é fazer com que se sintam bem vindos e saiam com o impacto de que os Santos e os "filhos" da casa sabem ser não só abundantes, mas criteriosamente estetas. Assim, todos compartilham o prazer dos sentidos e do jogo das formas que estruturam os laços entre os homens e os Santos. Além disso, a rede familiar obrigatoriamente retribui essa visita, fazendo número na próxima festa em que o visitante for o visitado.

O universo da sociabilidade batuqueira almeja atingir a profundidade dos cânones religiosos na vida cotidiana. Ele administra sua intenção na superfície da vida mundana, do banal e corriqueiro dia-a-dia.

Para tanto, afirmam, valorizam e incorporam uma sensibilidade coletiva atenta a tudo o que circula, favorecendo a lógica da vivência batuqueira. As comidas,

adornos, cores, danças, trejeitos, presentes, cochichos, visitas, movimentos, tudo é abundante entre os batuqueiros, sedimentando e agregando os laços sociais do grupo.

4.1.3 Túmulo 726728: dois milhares e outros bichos

Paradoxalmente, o discurso mais corrente dos batuqueiros sobre a morte é aquele que eles podem vivenciar intensamente a partir da vida: os eguns. Os eguns são "vidas" invisíveis, energias que compartilham no tempo, periodicamente, o mesmo espaço dos homens, ajudando a criar a solidariedade do ambiente e do ethos batuqueiro.

A experiência de registro em vídeo do velório e enterro de Mãe S. do Xangô trouxe a esse estudo uma atualização da dinâmica banal da relação entre vida e morte para a sensibilidade batuqueira. Um dos momentos emblemáticos ocorreu no final da cerimônia, quando as pessoas que foram dar o adeus à Mãe-de-Santo, muitas ainda comovidas, anotaram o número do túmulo "para fazer a fé" no jogo do bicho.

Nesse ritual, estabeleceu-se uma outra ritmicidade na minha dinâmica de apreensão da sociabilidade batuqueira, mais lenta, mais lacônica. Temporalidade essa que impregnou também a musicalidade das rezas rituais e o ritmo dos instrumentos. Nos rituais fúnebres, o tambor e o agê assumiram uma pulsação diferenciada daquela forte carga

sensível que normalmente marcava as festas da comunidade. Porém, apesar dessa variação impregnada pela morosidade e pelo lamento, a pulsação da percussão conservava elementos da "ossatura da figuração" musical batuqueira que impulsionavam o corpo à dança (38).

Há rezas rituais específicas para esse momento, que não devem ser entoadas fora desse contexto. Desrespeitando-se essa "norma", corre-se o risco de atrair os espíritos que podem vir a causar grandes confusões, infortúnios e até mesmo a morte.

Também a lentidão que regia o movimento dos corpos assumia e teatralizava a estética de um rito fúnebre. Os braços, como se fossem "pesos mortos", ensaiavam um vai-e-vem, desenhando a trajetória de um pêndulo "para que os eguns não incorporem", diziam os batuqueiros. O orador lembrava, assim, constantemente, "Balancem os braços!, Balancem os braços!". E como acontecia em um ritual festivo ou nas banais práticas cotidianas, nesse rito a ordem e o equilíbrio eram restituídas ao grupo através das técnicas corporais que circulavam entre a comunidade, reconstruindo, incessantemente, no interior desse corpo social, o comportamento estético batuqueiro.

(38) LEROI-GOURHAN, A., op.cit. p. 92. O autor afirma que dentro do estilo étnico dos grupos humanos, há uma "ossatura da figuração" que pode sofrer variações estilísticas, mas que está sempre trabalhando sobre o eixo da personalidade estética da comunidade em questão. Perspectiva essa que confirmo em diferentes manifestações relacionadas aos batuqueiros. Remeto o leitor à nota no 34 do capítulo anterior onde falo na concepção de Durand sobre as variações simbólicas que partem de um mesmo núcleo organizador fundado em uma mesma partitura arquetípica.



Na sala em que S. do Xangô era velada; os participantes que iam chegando e os que por lá já estavam obedeciam à ordem imposta de harmonizar-se com o todo através dos movimentos .

Gestos que cada um realizava a seu modo, sublinhando a integração aos sentimentos coletivos e, claro, atestando a criatividade de uma cultura que se reproduz em meio a qualquer ocasião de sua vida social, fazendo circular os preceitos da vida religiosa através dos sentidos. Dessa perspectiva, alguns balançavam os braços mais sutilmente, levantando levemente a mão. Outros imprimiam um balanço mais vigoroso fazendo com que o tronco acompanhasse o gesto.



Um homem desenvolvia sua movimentação de forma tão intensa que levantava suspeitas no grupo de que um egum estivesse entre eles. Demonstrando dúvida e apreensão, os batuqueiros entreolharam-se, franziram o cenho e mantiveram o suspeito sob vigilância. Os braços balançando vigorosamente, a cabeça meio baixa, não muito firme, os

olhos fechados e a respiração alterada marcando a rítmica corporal indicavam que os mesmos movimentos que tinham como intenção repelir a presença dos espíritos serviam como policiamento para sua possível incorporação no corpo de um dos presentes.

No dia seguinte, mais elementos foram incorporados à estetização do evento, acentuando as características circulares das práticas ritualísticas; distintivos que remetem ao sincretismo de fragmentos culturais que compõem a memória social do grupo. O tambor e o agê silenciaram, as rezas em yoruba deram lugar para que o padre católico lesse uma passagem do Evangelho, encomendasse o corpo da Mãe-de-Santo, deixasse "uma palavra de conforto aos familiares e amigos" e, junto com os batuqueiros, rezasse o Pai Nosso.

Antes de fechar o esquife, organizou-se a despedida final. Beijaram a mão e a testa da Mãe-de-Santo. A mão, em alusão à última "benção, Mãe!" e a testa, em apelo à mística que a cabeça representa no Batuque, local sagrado onde foram "feitos" e "realimentados" cíclica e religiosamente os poderes sagrados de Xangô no corpo da Sacerdotisa. Finalmente, a tampa foi colocada, seis pessoas – que iriam se revezar diversas vezes durante o trajeto até o túmulo – sustentaram a caixa mortuária pelas alças.

Os participantes, cantando e balançando os braços, colocaram-se em duas filas: uma em frente à outra, formando um corredor para que o corpo da líder batuqueira saísse da sala onde estava sendo velado e se dirigisse ao sepulcro

sendo sempre, durante todo o trajeto, embalado. Ao som dos instrumentos foi entoada, nessa caminhada, uma mesma reza de adeus e uma mesma frase que se repetiam com o toque do tambor. Performances que arquitetavam a emblemática figura espacial que traduzia o tempo circular, orientador do mito de fundação dessa comunidade.

Tais encenações desenrolavam-se no espaço de passagem onde as paredes eram cobertas por túmulos ornamentados por flores (de plástico e naturais) e inscrições das últimas mensagens, compostas galerias repletas de fotografias silenciosas. Nessa arquitetura, a música e os cantos dos batuqueiros foram endossados por uma acústica vigorosa. A coreografia de um tempo cíclico assumiu também os passos dos participantes. Um rapaz que acompanhava o cortejo realizou a coreografia com tamanha desenvoltura e ginga que pareceu materializar o som em seu próprio corpo. O cenário indicava uma tensão crescente, pois encaminhava-se para o fim do enterro, quando o corpo da Mãe-de-Santo foi colocado e lacrado na sepultura.

Os coveiros inclinaram-se para pegar o ataúde e colocá-lo no espaço aberto na parede. Muitos lenços brancos acenavam. Gritos de saudação a Xangô, Orixá protetor da Mãe-de-Santo misturaram-se a outros de desespero. Várias pessoas desmaiaram e passaram mal. Os coveiros cimentaram a lápide. Ainda havia música, quando um novo ciclo temporal foi anunciado aos presentes através de um outro ritmo do tambor, uma outra entonação de voz, uma outra reza, mais

animada em comparação àquela executada até então. Os coveiros colocaram as coroas de flores.

A música parou. Ouviam-se choros, murmúrios, lamentos. Aqui e ali algumas pessoas eram acudidas em seus desmaios. A esse clima denso, de noção temporal alterada, que marca os momentos excepcionais de comoção, mesclou-se um outro que parecia já ter resgatado o ritmo mais pausado da vida ordinária.

Um Pai-de-Santo anotou o número do túmulo e em volta dele outras pessoas fizeram o mesmo. Repetiu-se o número em voz alta, deixando circular a informação. Não foram poucos os que se interessaram em obter essa referência. "726728!", falou um jovem.



Ainda sob o impacto da emoção, olhei e pensei, difusamente, naquele gesto: "Visitarão o túmulo?". O que aconteceu foi que ali estavam contido dois milhares e outros bichos como o porco, o leão e o carneiro. Mais tarde, de redes distintas que estavam presentes no ritual, veio a confirmação de apostas bem sucedidas no jogo do bicho. De alguma forma, no jogo "de sorte e azar" perpetuou-se o axé, dom invisível e eficaz, daquela Mãe-de-Santo.

Num "bom estilo batuqueiro", sintetizaram-se antinomias no tempo, em busca de harmonização de elementos contrários. Assim, recriaram-se na ordem dos gestos banais, por meio desse ato efêmero, motivações simbólicas caras à comunidade batuqueira que, em princípio, terminariam ali, naquele túmulo. Mas o começo e o fim, a vida e a morte são complementares, e ao auge de um há a carência e a necessidade de complemento do outro, numa dinâmica cíclica do eterno retorno batuqueiro, onde a morte pontual de um de seus membros não bloqueia em nada a dinâmica da existência batuqueira, a força da vida.

4.2 A Harmonização das Diferenças

4.2.1 Bem e mal - mundanos e guerreiros

O cenário batuqueiro é, portanto, o de uma religião mundana que privilegia a dinâmica da existência. Nesse quadro, as questões que costumam preocupar os fiéis e os inúmeros clientes ocasionais que transitam nas casas de Religião são aquelas que dizem respeito diretamente ao equilíbrio do ritmo do dia-a-dia, aos problemas objetivos da existência de cada um. Nesse sentido, o Batuque opera com os conflitos que são dados diretamente por aquele que os vivencia, já que os fios que tecem a banalidade cotidiana, investida de múltiplas imposições, disputas, perdas e regras, só assumem dimensão no microcontexto de sua existência.

Essa é a matéria concreta que essa religião, a partir de práticas mágicas, manipula o tempo e as energias daqueles que vivem a tragicidade de todos os dias. Geralmente as mediações a com que os Pais-de-Santo administram a resolução dos conflitos humanos com o cosmos intencionam uma reversão das forças adversas, procurando na harmonização da desordem, uma melhor qualidade de vida para seus filhos.

Tal empreendimento supõe um desafio ao tempo e ao destino, já que é preciso domesticá-los. Há sempre um conflito e uma tensão que devem ser mediadas entre os Orixás e seus filhos. O jogo de búzios geralmente traz à mesa a comunicação com os Deuses sobre a vida do consulente. Indicações de pessoas invejosas, perigos de traição, uma dúvida sobre a sinceridade de alguém que é muito próximo, obstáculos (quase sempre externos) que estão bloqueando a felicidade do consultador. Além das barreiras e obstáculos invisíveis: dívidas com os Orixás, necessidade de entrar na religião para os não iniciados, feitiços realizados por outrem para lhe "derrubar" e "atrapalhar a vida".

E no jogo de búzios, por consequência, que o destino cósmico da pessoa batuqueira, suas virtudes e fragilidades são trazidas à tona, pautadas por aqueles Deuses que são os donos de sua cabeça e do seu corpo (39). E mais: a partir dessa soma de informações, o Pai ou Mãe-de-Santo interpreta as indicações dos Orixás, buscando soluções que necessariamente passam por práticas rituais impostas pelos preceitos religiosos. Tais manipulações englobam oferendas de alimentos, banhos de ervas, chás, sacrifícios etc. Estratégias respaldadas também nas concepções pessoais do chefe espiritual da casa de religião.

Sob o ângulo da tragicidade da vida cotidiana os Orixás

(39) Na concepção batuqueira, cada ser humano pertence potencialmente a três Orixás, que acabam por determinar tanto suas características físicas, como seu temperamento, personalidade, caráter e maneira com que lida com as situações. Ao ser iniciada a pessoa batuqueira entra num processo de devir onde seu ethos religioso passa a ser moldado pela vivência junto ao grupo.

estão no mundo não para dar esperanças de uma vida dirigida para o futuro, mas para lutar pela construção de uma satisfação imediata. E na reconciliação da dicotomia entre bem e mal, que o racionalismo cristão da tradição do ocidente moderno tratou de maniqueizar, que se configura a religiosidade no Batuque. Não há divisão, mas inter-relação. A experiência batuqueira não opera com a antítese, mas com a complementaridade entre forças diversas. O universo batuqueiro afirma-se segundo os moldes de uma vivência religiosa, mediadora e harmonizadora de contrários.

Prática que se dá em alusão aos próprios Orixás, divindades plurais, regidas pelo princípio circular de integração de forças contrárias. Nesse cenário orquestrado pelo cosmos divino, as diferenças e os opostos fazem parte do dinamismo das forças na vivência de um todo. Seguindo essa perspectiva, Bará e Oxalá podem representar, respectivamente, o começo e o fim, mas não há fim ou eternidade na cosmologia batuqueira. Há a co-existência e a inter-relação de fases que se alternam ciclicamente entre o caos e sua reordenação.

A matéria plural que compõe cada Orixá comporta esse código de emoções, descrevendo ou representando individualmente o que é a relação do todo. Os Orixás são poderosos. Têm a capacidade de dar a vida e de tirá-la; são generosos e implacáveis; exigentes e complacentes. Podem causar doenças e restituir saúde, como narram os mitos de Nanã e Xapanã, por exemplo. O discurso sobre as mães

ancestrais do Candomblé, transcrito a seguir, dá uma noção desses poderes que circulam no cosmos e se manifestam nas ações dos Orixás: "Ela (a Mãe) é o poder em si, tem tudo dentro do seu ser. Ela pode tudo. Ela é um ser auto-suficiente, ela não precisa de ninguém, é um ser redondo, primordial, esférico, contendo todas as oposições dentro de si(...) elas têm em si o bem e o mal(...)" (40).

Disso se depreende que os arquétipos com os quais os batuqueiros operam não se delineiam por suas virtudes amorosas. Ao contrário, o simbolismo configurado pelos Deuses do Batuque é aquele atribuído aos heróis guerreiros. São consagrados como entidades da natureza, mas de uma natureza, que está longe de ser aquela romantizada com que (41) o europeu colonizador tomou contato, em terras exóticas, num banho de mar ou em matas virgens.

A natureza associada aos Orixás do Batuque de Porto Alegre reporta-se ao ambiente das cidades e, antes de ser lírica, corresponde ao vitalismo das forças telúricas que regem a vida dos seres evocando energia, movimento e resistência. Os ventos, os raios, as tempestades, o ferro, o fogo, a água são elementos da natureza que vivem numa relação cósmica de complementaridade, co-existindo num mesmo espaço e interferindo diretamente na manutenção e melhorias

(40) Cf. AUGRAS, Monique. De Yá Mi a Pooba Gira: Transformações e símbolos da libido. In: MOURA, C.E.M. (org.); op.cit. p.16.

(41) A idéia de um país portador de uma natureza romantizada tem sua gênese no imaginário do europeu colonizador que via em tanta exuberância um "paraíso terrestre". Contudo, os percalços da fauna, da flora e do clima eram lidos também como sinais de "demonização" do éden. Cf. MELLO e SOUZA, Laura. O diabo na terra de Santa Cruz. São Paulo, Companhia das Letras, 1987. p. 32 a 40. Portanto, a idéia que remeto no texto é a percepção primeira do homem "ocidental" e que, de alguma maneira, é a associação mais comum à natureza ainda nos tempos atuais. Destaco, principalmente, essa última década, quando os movimentos ambientalistas adquirem maior representatividade, sublinhando no imaginário do homem comum a associação entre natureza e harmonia cósmica. Reforça-se assim um discurso de que os Orixás afro-brasileiros são "energias da natureza", em um sentido lúdico que não é, absolutamente, o que constato na convivência com essa comunidade a estudada.

da vida humana ou em sua destruição.

As histórias de vida contidas nos mitos batuqueiros, principalmente quando contados e vivenciados por seus filhos, mostram o quanto os Orixás (como os homens) podem ser rancorosos, instáveis, temperamentais, frágeis, vingativos, invejosos, egoístas, humanizados. A cosmogonia batuqueira, maneira com que o povo de religião elabora suas teorias, narra os princípios míticos de um Bará que é "ladrão, pois rouba caso não lhe deem o que pede"; de Ogum que é "estourado, violento e bebedor"; de Xangô que é "enganador - "tromposo-", pois trai seu irmão Ogum duas vezes. Uma quando fica com a esposa dele, Iansã, e a outra quando o embebeda para ser coroado Rei de Oiô em seu lugar. Iansã também alcooliza seu esposo Ogum para fugir com Xangô, seu cunhado, com quem fica para sempre. Oxum, uma das esposas de Xangô, é "vaidosa, ciumenta e traiçoeira". Por conta disso, quando Obá, outra mulher do Rei de Oiô, solicita-lhe a receita do amalá, Oxum diz-lhe que ela deve cortar a própria orelha e acrescentar na comida para agradar Xangô. Enojado, quando vê aquela orelha em seu prato predileto, o Orixá afasta Obá de seu leito para sempre. Já Xapanã, que nasce coberto de feridas, é o filho rejeitado por sua mãe, Iemanjá, que não suportando tal imagem o abandona. Iemanjá, considerada "mãe de todos os Orixás", é vista também como "pouco confiável". Além de abandonar Xapanã, é condescendente quando descobriu a trapaça de Xangô para Ogum. Ou seja, acoberta a vileza de um filho em

detrimento do outro.

Esses são alguns exemplos dos fragmentos de uma memória coletiva cujos arquétipos mitológicos tecem a história batuqueira. Elementos a partir dos quais o filho-de-Santo pauta, na repetição ontológica cotidiana dos rituais e cerimoniais religiosos, a atualidade dos seus mitos de fundação. No contexto vivenciado pelos batuqueiros em que a moral, a família, as relações, a dinâmica da própria existência humana são absolutamente relativizadas, sendo a ética do conflito imperiosa nas concepções desse universo: não se faz o mal para alguém, apenas almeja-se o benefício próprio.

Nessa ética que se afirma com o conflito e dentro de uma lógica "presenteísta", o outro pode ser um inimigo em potencial, pois é preciso constantemente buscar a mediação das diferenças, a negociação com os Orixás. A desarmonia existe, portanto, para que se transite entre seus opostos e contradições com a ritmicidade própria ao movimento do grupo. A cada resolução, novos desequilíbrios são fabulados, reintegrando a desordem, imprimindo dinamicidade à existência batuqueira e reforçando uma personalidade religiosa pautada na repetição temporal: "Assim fizeram os Deuses. Assim fazem os homens" (42).

Na dinâmica que transita do caos à ordem, até mesmo

(42) Cf. DURAND, G., op.cit. p.323. "As regras mitológicas de todas as civilizações repousam sobre a possibilidade de repetir o tempo", afirma o etnólogo e cita essa máxima a qual me referi no texto, extraída dos Taittiriya Brâhmana. O que ressalto, nesse momento, é que essa "repetição" batuqueira que acaba trabalhando, inevitavelmente, com o substrato temporal, é total. Não atinge somente os momentos ritualísticos como as festas sagradas, os sacrifícios e as incorporações, mas está impregnada na cotidianidade e na dinâmica das relações sociais do homem religioso.

os segredos que marcam a tradição religiosa são usados como agentes potencialmente desestabilizadores dos vínculos de sociabilidade no interior de uma mesma família. O batuqueiro Pai A. do Xangô mostra-se cético e taxativo: "Quando tu fazes um filho-de-Santo, estás fazendo um inimigo. Se tu ensina onde moram as cobras, depois ele vai te tocar". Isso significa: se o Pai-de-Santo passar seu conhecimento total a algum filho, esse pode fazer uma magia para matá-lo, mesmo que seja um assassinato simbólico, como abrir uma casa de mais axé que a do pai e roubar-lhe os filhos ou qualquer outra forma de provocar-lhe a ruína.

Descrente do futuro da relação com aqueles que inicia e afirmando a lógica "presenteísta" que preside a personalidade coletiva dos batuqueiros, Pai A. do Xangô sabe que a qualquer momento o filho pode, por exemplo, trocar de casa, trânsito não incomum nessa religião. Essa sistema de crença pautado na desconfiança reforça a narrativa de um "tempo cíclico", situado em algum lugar imaginariamente mais próximo à "tradição", onde as coisas eram diferentes. "Não é mais como antigamente. Hoje em dia (expressão que A. do Xangô utiliza sempre que tece críticas a aspectos atuais da vida religiosa batuqueira) os filhos não têm mais respeito pelos pais".

Por ser uma religião iniciática, mesmo quando ensina "tudo o que se sabe", dificilmente o Pai/Mãe-de-Santo transmite o "pulo do gato" a seus filhos. Reside aí a marca do poder no sacerdócio batuqueiro, o trunfo que guardam "na

manga" em caso de emergência de guerra. Ou seja, na urgência da restauração do equilíbrio (ou do rompimento definitivo) de sua relação com os filhos, desses entre si e de ambos com a vida pública (43).

4.2.2 Relação filho-de-Santo - Orixá

Filhos-de-Santo e Orixás parecem ocupar um mesmo espaço e um mesmo tempo, no cotidiano ou nos momentos ritualísticos, como imagens sobrepostas e complementares. Assim, as ações da pessoa, sua maneira de pensar, de sentir, de compreender e contemplar o mundo vão ser influenciadas e, muitas vezes, determinadas por aquele que é o seu protetor, não sendo preciso haver incorporação para se estabelecer tal relacionamento.

A mitologia batuqueira, que percebe como natural a diversidade e os conflitos, implica uma valoração do filho-de-Santo. Fornece-lhe um molde vivencial e, através das práticas iniciáticas e sacrificiais a religião possibilita-lhe um renascimento que lhe permite elaborar um empreendimento de compreensão individual e coletiva. Ao entrar para a religião, assim como ao repetirem-se as

(43) A guerra de que falo aqui, é necessário frisar, é a mais banal e rotineira possível: uma indecisão, um rival, uma conquista material, moral, intelectual ou afetiva. Remeto o leitor ao clássico de MAGGIE, Yvonne. A guerra dos Orixás. Rio de Janeiro, Zahar, 1975. A autora descreve com clareza um conflito gerado, entre outros motivos, pela disputa de poder em uma casa de Uabanda no Rio de Janeiro.

"obrigações" rituais, há um ressuscitar social que envolve também assimilar a ordem de existência coletiva batuqueira, seu estilo estético (44).

O jogo de búzios é a porta de acesso aos cânones da vida batuqueira, uma vez que é por meio desse oráculo que a pessoa fica sabendo quem são os seus protetores espirituais, encontrando nesses arquétipos justificativas para suas ações e modo de ser. Há uma pluralidade na existência do homem batuqueiro que geralmente trata os Santos com muita intimidade.

Atitudes que por outras óticas religiosas podem ser vistas com preconceito, como pecado ou fraqueza, no universo batuqueiro são plausíveis de serem deliberadas como a manifestação do divino na pessoa. Essa forma de reconstrução que percebe como natural a diversidade permite a comunidade batuqueira valorizar o conflito, administrando um processo de fortalecimento da própria pessoa batuqueira com seus limites e fragilidades, além de reforçar a visão tensional de mundo do grupo.

Dessa forma, o indivíduo penetra em um território onde é, no mínimo, respaldado e estimulado a remeter-se aos seus mitos de fundação ao justificar suas atitudes pela filiação cósmica. A leitura da situação emocional, social e/ou afetiva do batuqueiro passa por um outro critério, não mais por aquele modelo psicologizante e racionalista sob o

(44) LEROI-GOURHAN, A, op.cit. p.93. O autor define estilo estético como a "maneira própria a uma coletividade de assumir e de marcar as formas, os valores e os ritmos. Sobre certo ângulo, afirma o autor, a personalidade estética não é inacessível"

qual se erigiu a ciência moderna (embora o discurso médico não seja desprezado, tampouco excluído nos casos de tratamento dos males físicos). Aqui, o modelo parte de preceitos sagrados que entendem a desordem como algo que deve ser (re)mediado. Também a personalidade, o temperamento, os humores e as características físicas dos batuqueiros aderem às conformações de seus Orixás.

Nesse percurso de inter-relação com o sagrado diferentes códigos vão ser interpretados pelo filho-de-Santo como uma fala de "meu pai, Xangô" ou de "minha mãe, Oxum", por exemplo. Inesperados, acasos, sonhos, tragédias, achados e perdidos, pedidos atendidos, conversas e mais uma infinidade de pequenas e grandes coisas vão tramando, no cotidiano, a comunicação e o relacionamento o batuqueiro e o Orixá, dependendo, em parte, de um elo importante nessa cadeia, que é o Pai ou Mãe-de-Santo.

Com o relato de J. da Iemanjá, pode-se observar como é complexa a questão da construção da personalidade da pessoa batuqueira. Esse filho-de-Santo não acredita que o Orixá justifique o caráter de uma pessoa e afirma: "O Orixá cuida, a pessoa daí tem a guarnição do Santo. (...) Sou o que sou, mas não o que ela (Iemanjá) é". Entretanto, logo em seguida, contando de como vivencia suas relações de amizade, arrisca uma comparação: "O Orixá velho, ele está sempre de frente pra ti, mas o dia que ele fizer isso aqui", (fala virando o rosto), "é muito difícil ele voltar". "Eu sou assim também...".

Igualmente sobre Xangô, o Orixá Rei de Oiô, há uma ambigüidade no discurso do Pai-de-Santo e tamboreiro A. do Xangô - ora está falando do Santo, ora está falando de sua própria vida: "Sem Xangô tu não é nada na vida. Todo babalao (Pai-de-Santo) respeita Xangô, ele é o rei, é o dono da mesa e dono do tambor". E acrescenta: "Todo filho de Xangô é respeitado. Filho de Xangô é difícil ele cair. Quando ele cai é porque o Xangô derrubou".

Os olhares que a coletividade dirige ao filho-de-Santo vêm de fora e auxiliam enormemente na construção do batuqueiro em sua identificação com o Orixá, tanto nos aspectos positivos, como naqueles que "dão o que falar". Quase todos os filhos-de-Santo têm opinião sobre a personalidade dos Orixás e estas são expressas, geralmente, em alusão ao comportamento social dos humanos. Em Campinas, São Paulo, uma filha-de-Santo do Candomblé perguntou-me: "As Iemanjás lá em Porto Alegre também são falsas como as daqui?". Logo em seguida citou três conhecidas filhas daquele Santo que "não valiam nada. Fingidas!!!". Da mesma forma a infidelidade de um filho de Xangô ou de Iansã é justificada a partir dos relatos mitológicos dos seus Orixás protetores.

A noção complementar entre pessoa e Deuses é fortalecedora: o indivíduo não está mais só. Ele, a partir da iniciação é um "recipiente do divino", seu instrumento. Quando incorporado por seu Orixá, estará ocupado em uma experiência de interação cósmica. Com a convivência diária e

a progressiva assimilação da essência religiosa na sua vida cotidiana, ele torna-se sacralizado e apto a veicular mensagens dos Orixás, do seu próprio Santo protetor.

J. da Iemanjá contou uma história que ilustra a maneira como o batuqueiro vive no seu dia-a-dia. Um dia chegou na casa de um conhecido que estava prestes "a cometer uma loucura", ia espancar uma criança, dirigido por sua vontade de matar. Segundo relato de J., sua chegada impediu o conhecido, que não sabia da sua condição de filho-de-Santo, de prosseguir adiante, evitando que ele cometesse o ato nefasto. Quando o homem agradeceu a J. da Iemanjá, esse lhe respondeu: "Um dia tu saberás quem eu sou", insinuando sua estreita relação com seu Orixá protetor e afirmando sua composição plural de pessoa batuqueira que a religião lhe assegura.

Porém, a intimidade com o sobrenatural, que configura as múltiplas máscaras da pessoa batuqueira, não faz do batuqueiro um místico contemplativo, de costas para o mundo. Através de sua alteridade divina, ele é forjado para atuar no cotidiano e, nessa integração, vencer seu destino temporal. Na conjunção do social e do sobrenatural, a troca é ponto fundamental. Também aqui a reciprocidade ajuda a imaginar a conformação de um círculo expressando a obrigatoriedade de dons e contradons, compromissos entre os homens batuqueiros e seus Deuses.

Contudo, comum à dinâmica das reciprocidades, a troca é sempre tensional, considerando-se que, permanentemente, seu

contrário está em jogo. Se os pedidos aos Orixás não forem solicitados e retribuídos com belas oferendas, atenção e reverência, se as obrigações rituais não estiverem sendo cumpridas como ordenam os preceitos batuqueiros, os Orixás podem cravar lanças em seus protegidos e os "derrubar" no chão. É comum ouvir, entre os batuqueiros, "meu Pai/minha Mãe me derrubou", mostrando a reversibilidade constante da comunicação nas diferentes facetas dos pactos com as divindades.

Nas doenças, mortes e tragédias que atingem a comunidade batuqueira, sempre há o motivo aparente e a dúvida, evidenciadas nos cochichos e nas insinuações de que a causa do infortúnio deu-se pelas negociações com o Orixá. Mãe E. da Oxum, que viu todos os seus pertences e insígnias religiosos serem consumidos por um incêndio, frisava em sua conversa ter sido sempre boa para todos, principalmente para sua Mãe (Oxum), atribuindo sua derrocada ao olho grande, que tem sua maior tradução nos invejosos. O mesmo aconteceu no enterro de S. do Xangô. Apesar de todos saberem que há muito a Mãe-de-Santo estava doente, fazendo visitas constantes ao hospital, uma possível vingança do Orixá foi cochichada diversas vezes.

Nas representações simbólicas desse universo religioso, portanto, as punições não vêm dos humanos, mas sim dos Orixás, em decorrência de falha nas obrigações religiosas de seus devotos. Assim, "o castigo pode assumir formas muito variadas. O Orixá manifesta seu descontentamento agindo sobre acontecimentos e a filha-de-Santo vê a

sorte abandoná-la" (45). Considerando as possibilidades plurais da pessoa batuqueira, o filho-de-Santo tem sempre em si o poder de reestabelecer o pacto com as divindades, conduzindo, novamente, o retorno do caos de sua vida cotidiana à ordem, não devendo medir sacrifícios para tal.

Por existir como pessoa batuqueira somente na relação de alteridade com os Deuses, o filho-de-Santo está em seu lugar, preparando os instrumentais rituais que reestabelecem o diálogo com os Orixás. Na condução das renegociações com os "Pais". Porém, como são muitas e onerosas as exigências, alguns resistem à cumprir os preceitos à risca. J. da Iemanjá, aparentemente, investe nesta postura e impõe suas condições: "Acho que um Orixá tem que me cuidar em todos os sentidos sem ter que ficar comendo (a partir do sacrifício dos animais) o tempo todo. (...) Tem gente que fica todo ano, dá uma galinha, dá um cabrito. (...) Ele vai comer quando eu puder dar pra ele" (46). Contudo, esse é um acordo realizado com temor já que há a consciência de ser o próprio corpo sede de um conjunto de forças complexas.

O filho-de-Santo, portanto, de forma singular, se relaciona com seu Orixá. Procurando aumentar-lhe a glória por meio de atenções, o filho-de-Santo batuqueiro cumpre as

(45) COSSARD-BINON, G. op.cit. p. 49.

(46) Essa barganha das dádivas sacrificiais inclui contendas na própria obrigatoriedade de manter a dinâmica cíclica de dar, receber e retribuir; dons e contra-dons. O alto custo dos alimentos e dos bichos destinados ao sacrifício ponderado com o poder aquisitivo da maioria dos participantes, o tempo destinado à preparação da festas, sem contar o dos rituais que as antecedem, as abstinências sexuais e alimentares, etc são alguns pontos críticos destas permutas. No batuque há uma exigência, determinada no próprio estilo do grupo, pela abundância justificada por discursos como "tem que dar pro Santo dar de volta; "o meu pai (referindo-se ao Orixá) "tá pedindo"; as obrigações rituais implicam oferendas de comidas e animais, alguns mais caros, como os de quatro pés, e outros menos onerosos, como as galinhas e pombos.

obrigações rituais, tendo sempre em mente que seu crescimento pessoal acarreta benefícios para o seu cultuado. Em troca, solicita ao Orixá proteção, equilíbrio, saúde, dinheiro, vitória em relação aos inimigos, ou seja, a derrota dos mesmos (47).

4.2.3 O circular imaginário religioso

Refletindo numa dimensão de fabulação histórica penso que "nada sobrevive numa cultura, tudo é vivido ou não é" (48). Reporto-me aqui a um olhar sobre a cotidianidade popular do Brasil Colônia, como forma de entender a gênese dos amálgamas constituidores do simbolismo religioso dos batuqueiros. Nos primórdios do mundo colonial, concebeu-se um espaço de cultura multiforme comum a africanos, índios, mestiços e colonos, onde a intimidade com o sobrenatural era exercício banal a todas essas etnias. Familiaridade que punham em prática para administrar seus problemas do dia-a-dia nos trópicos.

Até mesmo os colonizadores e degredados pela inquisição teciam no Novo Mundo um "cristianismo mestiço" que se caracterizava por "um profundo desconhecimento dos dogmas (...). (Pois), afeito ao universo mágico, o

(47) Cf. BARBER, Karen., Como o homem cria Deus na África Ocidental: atitudes dos Yorubas com o orixá. In: MOURA, C. E. M. de, Meu sinal, op.cit., p. 142 - 175 . Cf. igualmente PRANDI, R., Os Candomblés de São Paulo. São Paulo, HUCITEC-EDUSP, 1991.

(48) SCHIMIDT, Jean in: MELLO e SOUZA, Laura. op.cit. p. 99.

homem distingdia mal o natural do sobrenatural, o visível do invisível" (49), reforçando uma permuta interétnica através das imagens, dos sentidos e da vivência.

Nas relações e nas trocas cotidianas impressas no interior de um corpo social plural, essa sensibilidade barroca (50), especificamente colonial, vai tramar e articular as bases nas quais transitam posteriormente seus descendentes brasileiros. Frisando que "não se trata de defender a tese da existência de uma vasta e indiferenciada 'religião popular' onde a crença em espíritos constituiria a base e eixo definidores, fazendo com que as particularidades se diluíssem", ressalto que há especificidades desde as mais óbvias às mais sutis que imperceptivelmente tecem o vitalismo da "crença em espíritos" nas diversas visões de mundo dos sistemas religiosos que povoaram, a América tropical (51).

E, igualmente, um simbolismo religioso que marca as narrativas orais recolhidas dos atores sociais do cenário batuqueiro. M. da Iemanjá, por exemplo, veio do Sul da Itália. Praticante do catolicismo popular impregnado de superstições e usuária de simpatias e truques mágicos para lidar com os seus problemas cotidianos, ela encontrou no

(49) MELLO e SOUZA, L., op.cit. p. 91.

(50) Cf. THEODORO, Janice. *A América barroca, temas e variações*. São Paulo, EDUSP - Nova Fronteira, 1992. A autora fala da formação do Novo Mundo defendendo a idéia da constituição de uma "América Barroca", arquitetada por fragmentos estéticos de diferentes etnias.

(51) Cf. VELHO, Gilberto. *Indivíduo e religião na cultura brasileira - sistemas cognitivos e sistema de crenças*. In: *Novos Estudos Cebrap*. São Paulo, out. 1991. no 31, p.125. Compactuo ainda com esse autor que "a crença em espíritos, no transe, na mediunidade e na possessão", rol no qual insiro o esoterismo e a manipulação de "energias", a fé em "simpatias" e a convicção em seres que se transformam em bichos ainda muito comum nas cidades do interior, "cria uma linguagem básica comum que não esvazia a importância das diferenças substantivas entre os grupos". Linguagem que, confio, mais do que um trânsito entre diferentes concepções diversas, permite permutas e apropriações de aspectos religiosos que logo são reprocessados e assimilados.

batuque sua "verdadeira missão" (52).

J. da Iemanjá tentou explicar, por sua vez, as afinidades entre o cristianismo e o Batuque: "A nossa religião tem que passar primeiro pela católica". Ampliando o quadro interpretativo com um discurso contemporâneo, acrescentou: "Tem que ter pensamento positivo pros Orixás ajudarem", finalizando com uma citação bíblica: "E como disse Deus: forceje que eu te ajudarei".

Uma unidade e uma mescla de divindades, humanidades e religiosidades, esse é o Deus de J. da Iemanjá: "O Orixá, (analisa) no fundo ele é um Santo Católico tanto quanto um ser humano. Em termos da Iemanjá ela é Nossa Senhora dos Navegantes". Percepção sincrética comum aos batuqueiros que, no dia 2 de fevereiro participam de uma das maiores festas populares da cidade em homenagem a Nossa Senhora dos Navegantes, padroeira de Porto Alegre (53).

Bebendo, cantando, rindo, festando, é ao lado da Igreja de Nossa Senhora dos Navegantes que a comunidade religiosa local desfruta, durante toda a tarde, de inúmeras barrquinhas que comercializam imagens de Santos, souvenirs, comidas e bebidas, montadas ao lado da igreja e embaixo do viaduto que constitui uma das entradas da cidade.

Empreendimento semelhante é feito por esse povo por volta de 23 de abril, dia dedicado a São Jorge e associado a

(52) ORÓ, Ari Pedro. Imigrantes calabreses e religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. In: Revista Estudos Vbero-Americanos. Porto Alegre, FUCRS. Vol. XIV, no 1, 1988. p. 76 - 79.

(53) Nos últimos três anos, grupos ligados a cultos afro-brasileiros acompanham o percurso tocando tambor e cantando algumas rezas rituais em homenagem à Deusa do mar.

Ogum, no Rio Grande do Sul. Nesse período, no interior da igreja erigida em homenagem a esse Santo, milhares de velas, brancas (simbolizando tanto a cor tradicional da igreja católica, como Oxalá), vermelhas (Bará e Iansã); vermelha com branco (Xangô); vermelha com verde (Ogum) e verdes (Ogum) queimam nos candelabros coletivos dos altares dos Santos Católicos. São Jorge é Ogum para o batuqueiro, mas é também São Jorge, o que os faz um na pluralidade complementar de seus fundamentos (54).

Seguindo uma coerência aberta, o batuqueiro "mata" (sacrifício ritual) para Ogum e faz promessas para São Jorge. Nessa dinâmica que rege a lógica interna da pessoa batuqueira, ao mesmo tempo que há uma unidade, mediada nas superfícies, articula-se a harmonização de contrários, já que a presença de um Santo católico evoca a presença de Orixá, batuqueiro.

A comemoração do dia de São Jorge é um bom motivo para um encontro do que chamo de "confraternização conflitual" que se tornou tradicional entre as redes que constituem essa religião. Dessa forma, por exemplo, as velas coloridas (consagradas aos Orixás) são vendidas dentro da igreja, junto com santinhos e com as tradicionais velas brancas e espadas-de-São Jorge (*Sansevieria Zeylanica*), uma planta originária da África e incorporada igualmente no cotidiano dos "católicos tradicionais". Os batuqueiros desfrutam os

(54) É necessário ressaltar que, apesar destes arranjos das imagens religiosas, constituintes da pessoa múltipla batuqueira, realizarem-se em um plano estético, o oculto onde está assentado um Ogum, por exemplo, não evoca, para o homem batuqueiro a imagem de São Jorge. O sangue regenerador e purificador do sacrifício de animais banha os ocultos, mas não as imagens católicas.

"jogos" e o momento de sociabilidade nos encontros no pátio da Igreja e, principalmente, no salão paroquial, onde providenciam um sambão com a venda de cerveja e churrasco, comida do Ogum.

Diferentemente das polêmicas que movem os Candomblés da Bahia e do centro-sul, por exemplo, no Batuque as imagens dos Santos do cristianismo não estão guardadas (55). Muitos batuqueiros são batizados; alguns, fazem promessas e comungam, vivenciando prazerosamente as festas e procissões promovidas pela arquidiocese porto-alegrense. Essa harmonização tensional entre as crenças, a liturgia católica e os valores batuqueiros, é realizada, sobretudo, no plano de um imaginário onde confabulam as superfícies estéticas. Arquitetação híbrida de motivações simbólicas que se torna explícita ao se observar um quarto-de-Santo, onde as hierofanias batuqueiras estão sintetizadas em imagens de Santos católicos e em objetos que remetem aos fragmentos ontológicos dos Orixás.

Arquitetação híbrida de motivações simbólicas nutre o universo batuqueiro; arquitetura plural de captação, retorno e observação videográficas, percepções verbais, constelações de imagens, pensares, códigos...assim potencializei minhas leituras do universo batuqueiro.

(55) Conferir respectivamente os artigos de SANTOS, Jocélio T. dos. As imagens estão guardadas: reafrikanização. In: Comunicações do ISEER, Rio de Janeiro, 1989, no 34, p. 50-58. e PRANDI, Reginaldo & GONÇALVES, Vagner. "Deuses tribais de São Paulo. In: Ciência Hoje, São Paulo, 1989, SBPC, no 57, p. 34 - 44.

Capítulo V

Conclusões

Conforme já relatado, quando cheguei no Batuque, com a câmera no ombro, registrando as teias que tramam a vivência do sagrado e do profano da pessoa batuqueira, possuía, ao mesmo tempo, um despreendimento advindo da minha prática como profissional de televisão e a intenção de repensar as formas consagradas do próprio exercício da minha profissão.

Meu objetivo inicial era desenvolver procedimentos metodológicos que me permitissem pesquisar a cultura do "outro" a partir de uma exploração de seu universo, auxiliada pelas imagens videográficas. Nesse sentido, o resultado escrito desse trabalho é uma potencialização do percurso da pesquisa visual que realizei, tendo como eixo construtor as imagens em movimento, captadas segundo um planejamento preciso e com o intuito de constituir não só uma antropologia visual dos batuqueiros, como também uma antropologia do visual desse grupo.

A iniciativa de adotar os métodos jornalísticos e elaborá-los em uma outra instância intelectual, permitiu-me tratar a pesquisa com um caráter experimental. Metas que levararam-me a atuar nas fronteiras entre a Comunicação e a Antropologia e a uma consequente reflexão sobre a utilização

dos Multimeios nas Artes Televisuais e nas Ciências Sociais. Proposta altamente fortalecida por ser eu mesma, com uma câmera doméstica e sem o auxílio de uma equipe profissional, a operar o instrumental videográfico. Tal fato exigiu que eu relativizasse meus padrões de qualidade em relação às imagens em movimento e, em contrapartida, permitiu-me ampla liberdade de ação.

No trabalho de campo, quando registrava os acontecimentos, guiava-me pelas teias de significados, tramadas nas superfícies, a partir das quais os batuqueiros expressam seu universo imaginativo. Procurei também estabelecer um jogo dialógico entre o informante e as imagens videográficas dele mesmo e de seu contexto religioso. Seu depoimento, advindo dessa situação de "espelho", era igualmente registrado e servia de suporte para minhas reflexões e elaborações de uma próxima captação em vídeo. Nesse jogo de imagens, empreendi uma busca de procedimentos metodológicos que configurassem um conhecimento constituído, antes de mais nada, a partir do apelo imagético.

Assim, experimentando maneiras diversas de captar as ocasiões banais e ritualísticas sintetizadoras do universo batuqueiro, elaborei, em uma comemoração festiva da comunidade, após cinco meses de trabalho de campo e experimentos diversos, um procedimento metodológico de apreensão via vídeo denominado "plano limite".

Com o "plano limite" organizei, intuitivamente, uma

estética para apreender os discursos imagéticos, visuais e sonoros do grupo. Optando por uma forma de captação fragmentada, delimitava com precisão as figuras apreendidas e não hesitava em recortar os objetos para apropriar-me apenas do que parecia realmente ressonante à percepção que se operava, naquele momento, entre mim e a manifestação ritual.

Observando as imagens captadas com o "plano limite" enquanto expressão da personalidade estética batuqueira, obtive um resultado inusitado: a percepção do simbolismo da figura espacial circular no Batuque. A cadência dos ritmos africanos, as jóias de ouro, as bijuterias douradas, as saias rodadas, as imagens católicas, as representações dos Orixás eram apenas alguns dos elementos que emergiam e segredavam conformações da comunidade estudada.

Nas superfícies imagéticas, nas banalidade dos jogos da aparência que transparecia nas imagens eletrônicas, os batuqueiros, com a mesma intensidade com que afirmavam seu estilo estético, "escondiam" os "segredos" das tramas de sua personalidade grupal, articulando os fragmentos de sua memória coletiva, acomodando antinomias temporais e harmonizando contrários.

Circulando da mesma maneira na vida cotidiana, estavam lá os fragmentos arquetípicos da memória coletiva batuqueira. Fragmentos que se mostravam tanto na ordenação do discurso estético, como nos gestos banais e sacralizados das trocas.

O estilo estético batuqueiro marca as formas, os valores e os ritmos que os filhos-de-Santo vivenciam coletivamente. E assim que as circularidades nas superfícies arquitetam circularmente o tempo no espaço. Um tempo espacializado, contido nos simbolismos, que engenha uma dinâmica reconciliadora entre bem e mal, conflito e paz, vida e morte. E nesse patamar, acredito, que o povo batuqueiro opera sua memória coletiva, dando-lhe atualidade não de forma historicista e linear, mas cíclica, planejada nas tramas microscópicas do cotidiano, afirmando seu ethos "presenteísta".

As notas visuais, "anotações" videográficas executadas em campo, traçaram o roteiro no qual pude discorrer sobre a dramatização do simbolismo cíclico dos batuqueiros. As imagens captadas pelo olhar-câmera desvendaram aspectos que a olho nu seria de difícil percepção além de sintetizaram motivações conscientes e inconscientes da pesquisadora expressando sua percepção sensível do universo estudado.

O método de convergência que aproximou as constelações de imagens arquitetando-as de maneira a potencializar a pluralidade de seus códigos revelou-me novas informações, ampliando e enriquecendo o meu leque interpretativo. Ao captar os rituais consagrados e cotidianos dos batuqueiros, as imagens videográficas auxiliaram-me na tentativa de interpretar os simbolismos das narrativas corporais, gestuais e sonoras que estruturam a fabulação estética da

personalidade do grupo. Estética que assume sua influência à medida que não só informa a ética, o ethos e a visão de mundo de quem compartilha de tal coletividade, como os modula em um espaço social e imaginário do homem religioso batuqueiro.

Na configuração das formas, dos valores e ritmos a partir dos quais o grupo expõe seu comportamento, desenvolve uma análise entre e dos fragmentos circulares que compõem o tecido das manifestações culturais dos batuqueiros. No trânsito minucioso entre as imagens, a figura espacial do círculo aparece com a repetição dos ciclos temporais.

Nesse sentido, tudo o que se repete e circula na prática litúrgica batuqueira - ações, gestos, emoções, técnicas corporais e comportamentais, presentes, pessoas, deuses, fofocas, entre outros - constrói e reforça a especificidade do grupo, praticando uma forma de solidariedade social característica.

Arrisco dizer que a dinâmica que comove o homem batuqueiro acomoda-se intimamente em um ambiente do imaginário popular brasileiro. Um imaginário cujo simbolismo converge para constelações de imagens encontradas no universo batuqueiro. Não só Orixás, pombas-giras, exus, eguns e espíritos dos mortos convivem com os nossos contemporâneos e contemporâneos espaços urbanos e rurais, mas também lobisomens, duendes, anjos da guarda e mais um repertório riquíssimo e, provavelmente, inesgotável de seres vivos, amigáveis e assustadores, sempre prontos a revelar o

politeísmo de valores que rege a vivência do homem brasileiro.

Percebo, assim, no percurso das conclusões, que formas de pensar e fazer com as imagens, notas visuais, "plano limite" e outras poderão contribuir para a constituição de uma metodologia visual passível de colaborar para a construção do conhecimento. As especificidades dos caminhos audiovisuais permitem explorar superfícies estéticas que escondem as profundezas desse complexo e plural imaginário popular brasileiro.

Bibliografia

- AUGRAS, Monique. De Yjá Mi à Pomba Gira: transformações e símbolos da libido. In MOURA, C.E.M. de (org.). Meu sinal está em teu corpo: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Edicon/Edusp, 1989.
- BARBER, Karin. Como o homem cria deus na África Ocidental: Atitudes dos yoruba para com o Orixá. In: MOURA, C.E.M. de (org.). Meu sinal está em teu corpo: Escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Edicon/Edusp, 1989.
- BARROS, José F. de & TEIXEIRA, Maria L. L. O código do corpo: inscrições dos Orixás. In: MOURA, C.E.M. de (org.). Meu sinal está em teu corpo: Escritos sobre a religião dos Orixás. São Paulo, Edicon/Edusp, 1989.
- BARTHES, Roland. A câmara clara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1984.
- BRUMANA, Fernando G. A comida de santo no candomblé. In: Comunicações do ISEER, Rio de Janeiro, n.34, 1989.
- BAZIN, Andre. O Cinema. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: GEADA, Eduardo (org.). Estéticas do cinema. Lisboa, Dom Quixote, 1985.
- _____. Magia e técnica, arte e política. São Paulo, Brasiliense, 1986.

- BRIGARD, Emilie. Historique du film ethnographique. In: FRANCE, Claudine de (org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahiers de L'homme, 1979.
- CALABRESE, Osmar. A idade neobarroca. Lisboa, Edições 70, s/d.
- CANEVACCI, Massimo. Antropologia do cinema. São Paulo, Editora Brasiliense, 1990.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. A categoria da (des) ordem e a pós-modernidade da antropologia. Campinas, Trabalhos em Antropologia, n 1, UNICAMP, 1987.
- CARDOSO, Haydée D. de Faria. Relações entre indústria cultural e cultura popular: a congada de ilhabela. mimeo., dissertação de mestrado ECA/USP, 1982.
- _____. O gesto, o canto e o riso: História viva na memória. mimeo., tese de doutorado, ECA/USP, 1990.
- CARDOSO, Sérgio. O olhar dos viajantes. In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CARELLI, Vincent. Vídeo e reafirmação étnica. In: MENEZES, Cláudia (org.). Antropologia Visual. Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- CAPONE, Stefania. A cerimônia do bori no candomblé da Bahia. In: Comunicações do ISEER, Rio de Janeiro, n.34, 1989.
- CAPRA, Frijot. O tao da física. São Paulo, Cultrix, 1983.

CARVALHO, José C. de Paula. A corporeidade outra. In: RIBEIRO, Renato J. (org.). Recordar Foucault.

São Paulo, Brasiliense, 1985.

CARVALHO, José J. de. A força da nostalgia. A concepção de tempo histórico dos cultos afro-brasileiros. In: Religião e Sociedade, Rio de Janeiro, 14/2, ISER/CER, 1987.

CLASTRES, Pierre. La société contre l'Etat. Paris, Les Editions de Minuit, 1974.

CORREA, Norton. O Batuque do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, Editora da Universidade, 1992.

COSSARD-BINON, Gisele. A filha de Santo. In: MOURA, C.E.M. de (org.). Olóôrisà: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Agora, 1981.

DA MATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro, Zahar, 1983.

_____. Relativizando: uma introdução à antropologia social. Rio de Janeiro, Rocco, 1987.

_____. Para uma antropologia da Tradição brasileira ou (a virtude está no meio), mimeo., 1985.

DANTAS, Beatriz Góis. Vovô Nagô e Papai Branco: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro, Graal, 1988.

DURAND, Gilbert. Les structures anthropologiques de l'imaginaire. 10^a édition, Paris, Dunod, 1984.

_____. A imaginação simbólica_

- EISENSTEIN, Serguei. A forma do filme. Rio de Janeiro, Zahar, 1990.
- ELIADE, Mircea. O sagrado e o profano: a essência das religiões. Lisboa, Edição "Livros do Brasil", s/d.
- _____. O mito do eterno retorno. Lisboa, Edições 70, 1988.
- FRANCE, Claudine. Cinéma et anthropologie. Paris, Editions de la Maison des Sciences de L'Homme, 1982.
- _____. Corps, matière et rite dans le film ethnographique. In: FRANCE, Claudine (org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahiers de L'Homme, 1978.
- FREIRE, Marcio S. O filme de pesquisa: algumas considerações metodológicas. In: MENEZES, Cláudia (org.). Antropologia Visual. Caderno de Textos Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- FOUCAULT, Michel. Microfísica do poder. Rio de Janeiro, Graal, 1988.
- GEERTZ, Cliford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro, Zahar, 1978.
- GOLDMAN, Márcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. In: MARCONDES de MOURA (org.). Candomblé: desvendando identidades. (Novos escritos sobre a religião dos Orixás). São Paulo, EMW Editores, 1987, p.87 -119.
- _____. Umbanda. In: LANDIM, Leilah (org.). Sinais dos tempos, diversidade religiosa no Brasil. Rio de Janeiro, ISER, 1990.

- GOMES Jr.,Guilherme Simões. A hermenêutica cultural de Clifford Geertz. In: Margem. São Paulo, PUC/SP, n. 1, 1992.
- GURAN, Milton. Fotografia e pesquisa antropológica. In: MENEZES, Cláudia (org.). Antropologia Visual. Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- HEUSCH, Luc. Cinéma et sciences sociales: panorama du film ethnographique et sociologique, Paris, UNESCO, 1962.
- HOORNAERT, Eduardo. O cristianismo moreno no Brasil. Petrópolis, Vozes, 1991.
- JAFFE, Aniella. O simbolismo nas artes plásticas. In: JUNG, Carl G. (org.). O homem e seus símbolos. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, s/d.
- LAPLATINE, François. Aprender antropologia. São Paulo, Brasiliense, 1991.
- LEPINE, Claude. Os estereótipos da personalidade no candomblé Nagô. In: MOURA, C.E.M. de (org.). Olóòrisa: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Agora, 1981.
- LEROI-GOURHAN, André. Le geste et la parole: la mémoire et les rythmes. s.e., Paris, Albin Michel, 1956.
- _____. Les racines du monde. Entretiens avec ROQUET, Claude-Henri. Paris, Pierre Belfond, 1982.
- McDOUGALL, David. Au delà du cinéma d'observation. In: FRANCE, Claudine de (org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahiers de L'Homme, 1978.

- McDOUGALL, David. Mas, afinal, existe realmente uma antropologia visual? Rio de Janeiro, Catálogo da 2a Mostra Internacional de Antropologia Visual, 1994.
- MACHADO, Arlindo. Eisenstein. In: Coleção Encanto Radica. 2a edição, São Paulo, Brasiliense, 1982.
- _____. A ilusão especular. In: Coleção Primeiros Vãos. São Paulo, Brasiliense, 1984.
- _____. A arte do vídeo. São Paulo, Brasiliense, 1988.
- _____. O vídeo e sua linguagem. In: Dossiê Palavra/Imagem, São Paulo, n. 16 Revista USP, 1992/1993.
- _____. Máquina e imaginário. São Paulo, EDUSP, 1993.
- MAFESOLLI, Michel. A conquista do presente. Rio de Janeiro, Rocco, 1984.
- _____. Aux creux des apparences, pour une éthique de l'esthetique. Paris, Plon, 1990.
- MAGGIE, Yvonne. Classificação da diversidade religiosa no Brasil. In: LANDIM, Leilah (org.). Sinais dos tempos, diversidade religiosa no Brasil. Rio de Janeiro, ISER, 1990.
- MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. E.F.U./Edusp, São Paulo, vol I e II, 1974.
- _____. Ensaio de sociologia. São Paulo, Perspectiva, 1981.

- MEAD, Margareth. L'anthropologie visuelle dans une discipline verbale. In: FRANCE, Claudine de(org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahiers de L'Homme, 1979.
- MELLO e SOUZA, Laura. O diabo na terra de Santa Cruz. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- MENEZES, Cláudia. Registro Visual e metodológico. In: MENEZES, Cláudia (org.). Antropologia Visual, Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- MONTERO, Paula. Da doença à desordem: a magia na umbanda. Rio de Janeiro, Graal, 1985.
- MOREIRA LEITE, Miriam. A fotografia e as ciências humanas. Rio de Janeiro, BIB, no 25, 1o semestre 1988.
- MOTTA, Roberto. A eclesificação dos cultos afro-brasileiros. In: Cadernos do ISER. Rio de Janeiro, n.30, 1988.
- MULLER, Regina Pólo. O corpo em movimento: mortos e deuses na dança de São Gonçalo. mimeo. Campinas, UNICAMP, 1992.
- OLIVEIRA, Roberto C. de . Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo, Livraria Pioneira, 1976.
- _____. A categoria da (des) ordem e a pós-modernidade da antropologia. Campinas, n. 1, Trabalhos em Antropologia, UNICAMP, 1987.

- ORO, Ari Pedro. Imigrantes calabreses e religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. In: Revista Estudos Ibero-Americanos. Porto Alegre, v. XIV, n. 1, PUCRS, 1988.
- OSTROWER, Fayga. A construção do olhar. In: NOVAES, Adauto (org.). O olhar. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- POLVORA, Jaqueline. A sacração do cotidiano: estudos de sociabilidade de um grupo de batuqueiros de Porto Alegre, RS. Dissertação de mestrado, UFRGS, 1994.
- PRANDI, Reginaldo. Os condomblês de São Paulo. São Paulo, Hucitec/ Edusp, 1991.
- PRELORAN, Jorge. Conceitos étnicos e estéticos no cinema etnográfico. In: MENEZES, Cláudia (org.). Antropologia Visual, Caderno de Textos. Rio de Janeiro, Museu do Índio, 1987.
- RIAL, Carmem Silvia. Por uma antropologia do visual contemporâneo. mimeo. Porto Alegre, II Jornada de Antropologia Visual, UFRGS, outubro, 1994.
- ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. Da imagem ao texto etnográfico, o caos ordenado. mimeo., Porto Alegre, IIa Jornada Internacional de Antropologia Visual, UFRGS, out., 1994.

-
- . Le sanctuaire du désordre, ou l'art de savoir-vivre des tendres barbares sous les Tristes Tropiques. Etude sur l'esthétique urbaine et la mémoire collective au sud du Brésil. Tese de doutoramento em Antropolgia Social, Paris V, Université René Descartes, Sorbonne. 1994.
- ROUCH, Jean. La caméra et les hommes. In: FRANCE, Claudine de (org.). Pour une anthropologie visuelle. Paris, Cahiers de L'Homme, 1979.
- SANTOS, Jocélio T. dos. As imagens estão guardadas: reafrikanização. In: Comunicações do ISEER, n.34, Rio de Janeiro, 1989.
- SANTOS, Juana E. dos e Descordes M. dos. O culto dos ancestrais na Bahia: o culto dos egun. In: MDURA. E.C.M. de (org.). Olôôrisá: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Agora, 1981.
- SANTOS, Juana E. dos. Os Nàgô e a morte. Rio de Janeiro, Vozes, 1976.
- SASS, Louis. Fermentação na antropologia. Diálogo, vol. 20, n. 2, jun., 1987
- SCHWARCZ, Lilian Moritz. O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil - 1870 - 1930. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.

- SEGATO, Rita L. Inventando a natureza: Família, sexo e gênero no Xangô do Recife. In: MOURA, Carlos Alberto Marcondes de (org.). Olóòrisá: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Agora, 1981.
- SOUZA, Laura de Mello e. O diabo na terra de Santa Cruz. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.
- _____. Inferno Atlântico. São Paulo, Companhia das Letras, 1993.
- TRINDADE, Liana. Exu, poder e magia. In: MOURA, C.E.M. de (org.). Olóòrisá: escritos sobre a religião dos orixás. São Paulo, Agora, 1981.
- VELHO, Gilberto. Indivíduo e religião na cultura brasileira - sistemas cognitivos e sistema de crenças. In: Novos Estudos Cebrap. São Paulo, out. 1991.
- VELHO, Yvonne M.A. A guerra dos orixás. Rio de Janeiro, Zahar, 1977.
- VERARDI, Jorge. Axé dos orixás no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, independente, 1990.
- VERGER, Pierre. Lendas africanas dos orixás. Salvador, Corrupio, 1985.
- _____. Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo. São Paulo, Corrupio e Circulo do Livro, 1985.
- WEBER, Max. Ensaio de sociologia. Rio de Janeiro, Zahar, s/d.
- XAVIER, Ismail (org.). A experiência do cinema. Rio de Janeiro, Graal, 1983.

- YOUNG, Colin. Le cinéma d'observation. In: FRANCE,
Claudine de (org.). Pour une anthropologie visuelle.
Paris, Cahiers de L'Homme, 1979.
- ZIEGLER Jean. O poder africano. São Paulo, Difusão Européia
do Livro, 1972.