



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS IV
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA

THARYK BATATINHA ROCHA DOS SANTOS

**O CORPO NO CANDOMBLÉ: O RITUAL SAGRADO “OROCUM DO VELHO” NO
TERREIRO “ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS” DO DISTRITO DE IGARA
NO MUNICÍPIO DE SENHOR DO BONFIM-BAHIA**

JACOBINA- BA

2019

THARYK BATATINHA ROCHA DOS SANTOS

**O CORPO NO CANDOMBLÉ: O RITUAL SAGRADO “OROCUM DO VELHO” NO
TERREIRO “ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS” DO DISTRITO DE IGARA
NO MUNICÍPIO DE SENHOR DO BONFIM-BAHIA**

Monografia submetida à banca de graduação como requisito para obtenção do
diploma de Licenciatura em Educação Física. Universidade do Estado da Bahia –
UNEB CAMPUS – IV

Monografia aprovada em ____/____/ 2019

BANCA AVALIADORA

Profa. Me. Jessica Vitorino – Orientadora
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Prof. Esp. João Paulo Santos Sousa – Co-Orientador e Avaliador I
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

Prof. Me. Márcio Costa de Souza - Avaliador II
UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

JACOBINA-BA

2019

LISTA DE QUADROS E TABELAS

Tabela 1 – Nomenclatura das entidades segundo a nação.....	18
Quadro 1 – Datas comemorativas da Roça de Boiadeiro das Queimadas.....	20
Quadro 2 – Organização da análise.....	32
Quadro 3 – Conteúdos das Categorias.....	43
Quadro 4 – Síntese de análise da categoria Vestimenta/Indumentária.....	45
Quadro 5 – Síntese de análise da categoria Música.....	54
Quadro 6 – Síntese de análise da categoria Dança.	60

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – <i>Padês</i>	35
Figura 2 – O círculo da dança.....	36
Figura 3 – Bater cabeça.....	37
Figura 4 – Incensar-defumar	38
Figura 5 - Quarto do Santo.....	39
Figura 6 – Filho de santo incorporado sentado ao lado do Preto velho.....	40
Figura 7 – Entrega da pipoca de Omolú/Obaluaê	41
Figura 8 – Indumentária dos homens e das mulheres.....	47
Figura 9 – Indumentária do Babalorixá.....	49
Figura 10 – Indumentária de Ogum.....	50
Figura 11 – Indumentária de Preto Velho.....	51
Figura 12 – Indumentária de Omolú/Obaluaê.....	51
Figura 13 – Indumentária de Boiadeiro das Queimadas.....	52
Figura 14 – Indumentária de Zé Pelintra.....	53
Figura 15 – Instrumentos musicais.....	55

Oni saurê, Aul axé
Oni saurê, Oberioman
Oni saurê, Aul axé babá
Oni saurê, Oberioman
Oni saurê

Babá saurê, Aul axé
Baba saurê, Oberioman
Baba saurê, Aul axé babá
Baba saurê, Oberioman
Baba Saurê

(Canto Yourubá-Dominio Popular)

DEDICATÓRIA

Aos meus pais- Marcelo Batatinha e Marinalva Rocha;

Aos meus filhos- Marcelinho e Luiz Miguel;

A toda comunidade do candomblé em especial, os filhos de santos da Roça de Boiadeiro das Queimadas;

A mãe natureza, por ser o elemento precioso de nossa adoração;

E a todos os ancestrais, e meus orixás de Ori (Xangô e Iansã);

AGRADECIMENTOS

A Olurum, Obatalá e Oxalá pela luz que me proporciona;

A seu Boaideiro das Queimadas por me permitir a esta pesquisa;

Aos meus irmãos Thairiny Haglair e Maicon Alves que a vida me deu e compartilharam momentos bons, ruins, dolorosos, maravilhosos, felizes e tristes, pelas resenhas sadias, pelos conselhos, puxões de orelha e amor, carinho e atenção;

A Mãe de meus filhos Mariana Bento, por ter sido uma boa companheira, ter me entendido nos momentos difíceis, ter me apoiado e me aguentado em todos os momentos da minha caminhada acadêmica.

A toda comunidade universitária, Movimento Estudantil, Professores, Amigos, diretores e em especial as meninas da limpeza da UNEB-Campus IV, Rosa, Reiziane e Solange pelos momentos de risos e cafezinhos matando nossa fome, a seu Manel segurança com as resenhas do dia-dia e “Fazendeira de luxo” Graça do RH pelos momentos de resenhas e troca de experiência.

A meu Co-orientador Joãozinho, que considero como um pai, um cara que me deu oportunidades de desenvolver meus conhecimentos, me deu carinho, atenção e sempre acreditou no meu potencial.

A meu amigo Antoniel, “bixa mãe”, “Ré no quibe”, mesmo chegando no meio do processo com caminho andado marcou minha vida com seu carinho, atenção e compartilhando momentos inesquecíveis.

E a minha orientadora mais estourada da Bahia, Jessica Vitorino por me acolher e aceitar a desenvolver essa e pesquisa comigo.

A todos sou muito grato e desejo Luz.

Axé e luz!

RESUMO

O objeto de estudo desta pesquisa incide sobre o corpo no Candomblé: o ritual sagrado “Orocum do velho” no terreiro “Roça de boiadeiro das queimadas”, no distrito de Igara, município de Senhor do Bonfim-Bahia. Por se tratar de um fenômeno que articula memória e identidade, o qual se insere no mundo da cultura nosso problema é saber qual o significado das representações do corpo nos rituais sagrados do Candomblé em um terreiro do distrito de Igara, no município de Senhor do Bonfim-Bahia? Apresentando enfoque em um ritual público específico da “Roça Boiadeiro das Queimadas” ritual conhecido e chamado na roça de *Orocum* (pipoca) do velho (*Omolú/Obaluaê*). Portanto o objetivo deste estudo é compreender o significado das representações do corpo no ritual sagrado “Orocum do velho” no terreiro “Roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara, no município de Senhor do Bonfim-Bahia. Nossos caminhos metodológicos se caracterizam por uma pesquisa de abordagem qualitativa, classificando-se por um estudo de caso observacional de base epistemológica fenomenológica. A partir da análise de conteúdo identificamos como resultado que o corpo no ritual pesquisado é representado por elementos presentes no Candomblé, tais como as Indumentárias, Música e Dança e que estas apresentam um significado de expressar a vida, história, comportamentos, sentimentos e emoções das divindades. Portanto, entendemos em nossas linhas finais que o corpo no ritual pesquisado é um texto ramificado de signos e ancorado de significados pela dança, música e indumentária, dentre outros elementos como os gestos, os movimentos, os ritmos, sons etc.

Palavras-Chave: Corpo. Candomblé. Ritual Sagrado.

ABSTRACT

The object of study of this research focuses on the body in Candomblé: the sacred ritual "Orocum do velho" in the "Roça de boiadeiro das quemadas" terreiro, in the district of Igara, Senhor do Bonfim-Bahia municipality. Because it is a phenomenon that articulates memory and identity, which is inserted in the world of culture, our problem is to know the meaning of the representations of the body in the sacred rituals of Candomblé in a terreiro of the district of Igara, in the municipality of Senhor do Bomfim -Bahia? Introducing a focus on a specific public ritual of the Roça Boiadeiro das Queimadas ritual known and called in Orocum (popcorn) of the old (Omolú / Obaluaê). Therefore, the purpose of this study is to understand the meaning of the body representations in the sacred ritual "Orocum do velho" in the "Roça de boiadeiro das quemadas" terreiro of Igara district, in the municipality of Senhor do Bomfim-Bahia. Our methodological paths are characterized by a research of qualitative approach, classified by an observational case study of phenomenological epistemological basis. From the analysis of content, we identified as a result that the body in the ritual searched for is represented by elements present in Candomblé, such as Clothing, Music and Dance, and that these have a meaning to express the life, history, behaviors, feelings and emotions of deities. Therefore we understand in our final lines that the body in the ritual searched is a ramified text of signs and anchored by meanings of dance, music and clothing, among other elements such as gestures, movements, rhythms, sounds etc.

Key-Words: Body. Candomblé. Holy Ritual.

SUMÁRIO

1. LINHAS INTRODUTÓRIAS.....	11
2. ORIGENS DO CANDOMBLÉ: DA ÁFRICA AO BRASIL.....	13
3. OS RITUAIS SAGRADOS NO CANDOMBLÉ: CARACTERÍSTICAS DO RITUAL DA ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS	17
4. CORPO COMO ANCORA DE SENTIDOS E SIGNIFICADOS NO CANDOMBLÉ	24
5. CAMINHOS METODOLÓGICOS.....	28
5.1 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS.....	29
5.2 CAMPO DE ESTUDO E PARTICIPANTES DA PESQUISA	30
5.3 MÉTODO DE ANÁLISE	31
6. SISTEMATIZAÇÃO DE DADOS.....	33
6.1 SÍNTESES DA ANÁLISE DE CONTEÚDO	43
6.1.1 Indumentárias	44
6.1.2 Música	52
6.1.3 Dança	58
7. LINHAS FINAIS	64
7. REFERENCIAS	66
APÊNDICE.....	70
ANEXO.....	78

1. LINHAS INTRODUTÓRIAS

Este é um estudo sobre o corpo no Candomblé, uma religião afro-brasileira e manifestação cultural brasileira, advinda dos negros escravos, os quais vieram para o Brasil entre os séculos XVI e XIX. Ao falar da história das religiões de matrizes africanas e da cultura afrodescendente no Brasil, faz-se interessante destacar que elas têm sido praticadas no anonimato, quase sem registros, pelo grande número de terreiros fundados ao longo do tempo, em todo o país, o que reflete a marginalização e a discriminação do negro em nossa sociedade. As religiões de matrizes africanas, assim como as manifestações afro-brasileiras, têm sido demonizadas, descriminadas e associadas a estereótipos de magia negra, por serem religiões de transe, de culto a espíritos e, em alguns casos, de sacrifício de animais, não apresentando em seus cultos uma ética de visão dualista entre o bem e mal, tal qual nas religiões cristãs tradicionais. (NASCIMENTO, 2010).

De acordo com Pierucci e Prandi (1996 apud PRANDI, 2004), o recenseamento de 2000 diz que apenas 0,3% dos adultos da população brasileira se declaram frequentadores/pertencentes a uma das religiões afro-brasileiras, correspondendo a cerca de 470 mil seguidores, sendo que, em outras pesquisas realizadas com metodologias mais precisas, tenha-se notado um número maior; o dobro do número apresentados pelo Censo. Ainda assim, notamos uma pequena porcentagem e número de pessoas que se autodeclaram pertencentes às religiões afro-brasileiras.

O objeto de estudo desta pesquisa incide sobre o corpo no Candomblé: o ritual sagrado “Oro cum do velho” no terreiro “Roça de boiadeiro das queimadas”, no distrito de Igara, município de Senhor do Bonfim-Bahia. Assim, por conta da grande disseminação do Candomblé na localidade pesquisada, por ter nascido em uma família que segue e cultua esta religião, por ser filho de um líder religioso “babalorixá” (Pai de Santo) e de uma mãe “Filha de Santo”, surge à curiosidade de trazer e desenvolver discussões sobre o corpo e suas inter-relações no Candomblé, na tentativa de entender este (corpo) como sujeito-objeto que vive, que se constrói e que se transforma. Trata-se de um fenômeno que articula memória e identidade, o qual se insere no mundo da cultura. O corpo e tal concepção apresentada se relacionam diretamente com a ideia de religião, cuja compreensão ultrapassa a sua

condição física e estética, sendo, portanto, o corpo, o principal fundamento de ligação entre o homem e o sagrado. Assim, partindo dessa perspectiva, elencamos como problema de pesquisa a seguinte questão: Qual o significado das representações do corpo nos rituais sagrados do Candomblé no terreiro de Candomblé do distrito de Igara, no município de Senhor do Bomfim-Bahia? Vale salientar que existem diversos tipos de rituais sagrados, no entanto, a presente pesquisa apresenta enfoque em um ritual público específico da “Roça Boiadeiro das Queimadas” no distrito de Igara, da cidade de Senhor do Bonfim, ritual conhecido e chamado na roça de *Orocum* (pipoca) do velho (*Omolú/Obaluaê*).

Para o entendimento das intenções e propósitos desta pesquisa, elencou-se como **objetivo geral** compreender o significado das representações do corpo no ritual sagrado “Orocum do velho” no terreiro “Roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara, no município de Senhor do Bomfim-Bahia. De forma específica, foram desenvolvidos os **seguintes objetivos**: a) Apresentar as origens, a história e os aspectos contemporâneos do Candomblé e discutir o papel do corpo nos rituais sagrados do candomblé; b) Descrever como o corpo expressa as características das divindades no ritual sagrado, no terreiro “Roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara, no município de Senhor do Bomfim-Bahia; c) Reconhecer o corpo como âncora de sentidos e significados;

No âmbito da Educação Física esta pesquisa trará uma contribuição direta, enquanto produção de conhecimento na subárea corpo e cultura, desenvolvida pelo CBCE (Colégio Brasileiro de Ciências do Esporte), cuja ementa destaca estudos que visam destacar o corpo, a corporalidade/corporeidade, as práticas corporais com redes de culturas (tradicionais e/ou contemporâneas), enfatizando discussões teóricometodológicas que dissertem acerca de questões, que enfoquem a indissociabilidade corpo/cultura, a partir de diversas possibilidades nos campos das ciências humanas, sociais e das artes. Portanto, esta pesquisa aborda discursos amparados pelas Ciências Humanas e Sociais procurando ultrapassar as explicações naturalizantes do movimento humano e concebendo o objeto da Educação Física como fenômeno cultural, destacando-se na Educação Física como “cultura corporal”, um termo proposto pelo Coletivo de Autores (1992), Cultura “corporal de movimento” proposto por Mauro Betti (1996) e por Valter Bracht (1992, 1999) e a “cultura do movimento” proposto por Elenor Kunz (1991, 1994). (MENDES; NÓBREGA, 2009).

2. ORIGENS DO CANDOMBLÉ: DA ÁFRICA AO BRASIL.

*“Que noite mais funda calunga
No porão de um navio negreiro
Que viagem mais longa candonga
Ouvindo o batuque das ondas
Compasso de um coração de pássaro
No fundo do cativoiro
É o semba do mundo calunga
Batendo samba em meu peito
Kawo kabiecile kawo
Okê arô oke
Quem me pariu foi o ventre de um navio
Quem me ouviu foi o vento no vazio
Do ventre escuro de um porão
Vou baixar o seu terreiro
Epa raio, machado, trovão
Epa justiça de guerreiro (...)”*

(Jose Carlos Capinam / Roberto Mendes)

O Candomblé é uma religião, que congrega sobrevivências étnicas da África. Trazida por escravos nos navios negreiros, chega ao Brasil colônia entre os séculos XVI e XIX e encontra um campo fértil para sua disseminação e reinterpretação. No início do século XIX, através da disposição de vários escravos pelo mundo, misturaram-se diversas e diferentes etnias, em especial o povo *ewe*, *fon*, *bantu*, provocando a junção de vários dogmas africanos, os quais contribuíram, certamente, para a evolução de várias subdivisões, que se distinguiam de acordo com a língua ritualística, com o toque do atabaque e com os grupos de divindades adoradas. Dessa forma, o Candomblé misturou vários elementos religiosos e culturais de diferentes locais da África e do Brasil (BAPTISTA et al, 2016).

Diante dessa realização histórica, que faz parte da história do Brasil, precisamos entender como esses escravos trouxeram essa manifestação cultural, que hoje se abriga no país como uma religião. O livro *“Multiculturalismo: diferenças culturais e práticas pedagógicas”*, organizado por Moreira e Candau (2008), discute o Candomblé na escola em um dos seus capítulos, intitulado *“Ogan, adósuòjè, ègbónmi e ekedi - O Candomblé também está na escola. Mas, como? Um pouco sobre a “escravidão e o Candomblé”*, onde os autores nos dizem que é difícil saber a quantidade de homens, mulheres e crianças que foram arrancadas de suas casas,

culturas e continente para serem trazidas e escravizadas aqui no Brasil, já que em 1880 foram queimados, pelo Estado, todos os documentos sobre a escravidão.

Os autores da obra supracitada apontam alguns dados de outros autores como Conrad (1985) e Cashmore (2000), com algumas estimativas sobre o número de escravos africanos trazidos para o Brasil: cerca de cinco milhões, entre os anos 1525 e 1851. Ainda pensando sobre a vinda destes escravos para o continente americano, em específico, os autores apontam que cerca de doze a quinze milhões de negros africanos, de diferentes locais do continente africano, foram escravizados antes do fim do tráfico de escravos, em meados do século XIX. Sendo assim, estes homens e mulheres “[...] *traziam nos seus corpos e nos seus espíritos suas relações com a vida, a morte, as pessoas, a natureza, a palavra, a família, o sexo, a ancestralidade, Deus, energias, arte, comida, tempo, educação*” (MOREIRA; CANDAU, 2008, p. 152). Enfim, os negros traziam consigo as suas formas de pensar, agir, sentir e falar, formando uma diáspora africana, pois “[...] *sequestrados de suas terras, levaram consigo suas tradições mantendo-as e recriando-as no mundo, incluindo o Brasil*”. (MOREIRA; CANDAU, 2008, p.153).

Os africanos de origem *Bantu*¹, *Congo* e *de Angola* foram trazidos para o Brasil e espalhados em pequenos grupos nos territórios dos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo e Minas Gerais; já os escravos de origem *Nagô*² foram trazidos no final da escravidão e concentrados nos Estados do Norte e Nordeste, na Bahia e no Pernambuco, em especial, nas capitais Salvador e Recife. Dessa forma, chegava ao Brasil uma tradição, uma cultura vivenciada e praticada no culto aos Orixás e aos ancestrais, chamada em Pernambuco de Xangô e na Bahia de Candomblé. Assim, possamos entender e contextualizar como essa cultura chegou ao nosso país, e veio se instalando com várias expressões religiosas e culturais (SANTOS, 1986 *apud* MOREIRA; CANDAU, 2008).

Sendo uma religião dos escravos negros que vieram para o Brasil, o Candomblé era uma manifestação da cultura africana e que era praticada e

¹Um grupo étnico africano que habita a região da África, ao sul do Deserto do Saara. A maioria dos mais de 300 subgrupos étnicos é formada por agricultores, que vivem também da pesca e da caça. Estes subgrupos possuem em comum a família linguística banta. Disponível em: <<http://www.suapesquisa.com/afric/bantos.htm>>.

² Nagô é o nome que se dá ao iorubano, ou a todo negro da Costa dos Escravos, que falava ou entendia o Iorubá. Migeod (The Languages of West Afri. II, 360) assinala que nagô é nome dado, no Daomé (hoje República do Benin), pelos franceses ao iorubano: do termo da língua efé anagô. Disponível em: <<http://correionago.ning.com/profiles/blogs/a-palavra-nago>>.

ritualizada nas senzalas, local onde os negros eram despejados e aprisionados. “Desde os tempos da Colônia, quando os negros viviam em suas senzalas sob o tacão de chicotes, festa, dança e êxtase sempre estiveram associadas, chegando mesmo a apresentar-se como uma característica da raça negra.” (SANTOS, 2003, p.04). Dos porões das senzalas depois da abolição, o Candomblé começa a se expandir no território brasileiro com certa resistência dos militares e da classe dominadora, que, até então, pregava exclusivamente o Cristianismo (catolicismo), “os negros eram batizados com outros nomes e obrigados a aceitarem ou, pelo menos, a dizer que aceitavam a religião do senhor branco: o catolicismo.” (BENISTE, 2006, p. 28 apud MOREIRA; CANDAU, 2008, p. 169). Segundo Romba (2015 apud Morris, 2009, p. 9).

[...] o Candomblé que se expandiu de África até ao Brasil desde o séc. XIX estava muito associado ao trabalho escravo nas plantações de açúcar. Atualmente constitui-se como a síntese da religião racional, que não tem como propósito a salvação, contrariamente às outras religiões de matriz Judaico-cristã, esta visa à sobrevivência deste mundo, centrando a sua atividade em redor da festa, dos rituais, cantos, danças, entre outros. Desta forma o Candomblé constitui-se como uma religião aberta a todos, tudo fazendo para integrar as pessoas, visando sobretudo o bem-estar e a felicidade.

De acordo com Verger (1999), Reis (2000) e Silveira (2000) apud Bapstista, Paula e Gonçalves (2016), foi possível identificar a primeira origem de casa de candomblé na Bahia, quando em meados do início do século XIX, no ano de 1826 a palavra “candomblé” foi utilizada pela primeira vez. A primeira casa de Axé³ da Bahia, denominada Casa Branca do Engenho Velho, tem origem a partir de um agrupamento de mulheres, na Ladeira de Berquó, na Barroquinha em Salvador-BA, que cultuavam sua fé nos modelos de adoração africana, junto com o sincretismo da Igreja Católica. Romba (2015) afirma e acrescenta que o surgimento oficial do Candomblé se deu em 1830 na Bahia, no Engenho Velho, fundada por três mulheres negras, citadas como *IyáDêta*, *IyáKalá* e *IyáNassô*, as quais, posteriormente, dividir-se-iam em luta por poderes. Nesse processo, o Candomblé foi proibido pelas autoridades civis e religiosas, fazendo com que a prática acontecesse de forma clandestina; elemento que ajudou e aumentou o preconceito contra a essa religião.

³ É uma palavra generalista que significa transmissão de energia vital, paz, saúde espiritual, vibração, respeito, etc. (MANDARINO; GOMBERG, 2013).

Há registros confirmando que a primeira casa de Candomblé da Bahia está localizada no mesmo local onde funciona atualmente, o que faz dela um patrimônio histórico do Brasil, que guarda toda luta e forma de resistência da permanência e sobrevivência dessa religião.

Mesmo sofrendo com a resistência, a perseguição e a criminalização da sociedade, o Candomblé hoje é uma religião que se reinventou no Brasil, país com o maior número de sacerdotes da religião do Candomblé, do mundo. Apesar ser cultuada em vários países, o Candomblé é reconhecida como uma religião afro-brasileira.

O Candomblé, embora congregada de sobrevivências das etnias do continente africano, onde se predominam pessoas negras, não é uma religião frequentada e cultuada, apenas por negros. Penetram no culto não somente mulatos, mas também brancos e até estrangeiros (BASTIDE, 2001). O Candomblé se torna uma religião de expressão da diversidade, onde encontramos pessoas de todas as classes sociais, gêneros e sexos. Prandi (2009) *apud* Romba (2015) relata sobre essa diversidade de frequentadores da religião, a qual aceita pessoas de todas as formas; pessoas de todas as realidades sociais, do rico ao pobre, do feio ao bonito, do “santo” ao pecador, do maculado ao limpo, ou seja, o Candomblé aceita as pessoas como elas são. De certa forma, isso mostra a aceitação desta religião, que acolhe a todos/as independente de qualquer tipo de diferença, mas é, sobretudo, frequentada pelas minorias, por aqueles que mais precisam e necessitam, e pelos que sofrem com preconceitos, com o estigma de diferença, tais como pessoas trans (gênero e sexual), homossexuais (afetivo (a)) etc.

3. OS RITUAIS SAGRADOS NO CANDOMBLÉ: CARACTERÍSTICAS DO RITUAL DA ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS

A partir do século XIX, o Candomblé, enquanto sistema religioso, surge através da reunião de várias crenças e costumes dos escravos que foram trazidos de várias regiões da África para o Brasil, os quais se encontravam para realizar os seus rituais, em um mesmo espaço físico, denominado e conhecido como terreiro, ou *ilê*, roça, ou casa de santo, dentre outras denominações, que ainda permanecem nos dias atuais (PAIVA, 2007).

A religião Candomblé apresenta três sistemas de rituais, em conformidade com as regiões que lhes dão origem. Primeiro, se encontra o sistema de origem *Nagô*, que é da localidade do sul de Benin e do sudoeste da Nigéria e tem como característica a língua *Iorubá*; o segundo sistema de origem *jeje* origina-se dos povos *ewe* e *fon*, da região do antigo *Daomé*, das repúblicas do Benin e do Togo e o terceiro, denominado *bantu*, tem origem no sudoeste do continente da África, ligado ao respeito à língua Banta. Esses sistemas são divididos em subgrupos, os quais são chamados de nações: nação *Ketu*, nação *Jeje* e nação *Angola*, sendo que, cada um desses sistemas de rituais, apresenta características diferentes, em específico ao culto às divindades (Orixás, Inkices e Voduns). (PAIVA, 2007).

É importante destacar que cada uma das nações tem uma nomenclatura para referenciar as suas divindades, embora as suas características representem os mesmos fenômenos/elementos natureza. Vale dizer, ainda, que a forma de se chamar, falar e escrever tem relação direta com o local de origem, ou seja, com a nação. O quadro a seguir apresenta a diferenciação das divindades e a nomenclatura adotada conforme a nação (BAPTISTA; PAULA; GONÇALVES, 2016.).

Tabela 1 – Nomenclatura das entidades segundo a nação.

ORIXAS (KETU)	VODUNS (JEJÊ)	INKICES (ANGOLA)
OXALÁ	OLISSASSA	LEMBA
IEMANJÁ	ABOTÔ	DANDALUNDA
EXÚ	LEGBÁ	BOMBOJIRO
OGUM	GUM	ROXOMUMBÊ
XANGÔ	HEVIOSO	ZAZI
OXÓSSI	AGUÊ	MUTAMBÔ

OSSAIN	NEOSSUM	KATENDÊ
IANÃ	ABÊ	MAIONGA
OXUM	AZIRI	KISSUMBI
OBÁ	-	OBACHI
LOGUNEDÉ	-	-
IBEJÌ	HOBO	VUNGE
NANÃ	BURUCU	ZAMBARANDÁ
OMOLÚ	OBALUAÊ	CAJANJÁ
EWÁ	YEWA	-
IROCO	LOKO	KITEMBO
OXUMARÉ	BESSEM	ANGOROMEA
IFÁ	FÁ	KASSUMBEKA
OLORUM	MAWINL-LISSA	ZAMBI

Fonte: Os orixás dançam no planalto central.

(Disponível em: <http://afrolatinos.palmares.gov.br/_temp/sites/000/2/publicacoes/pub-orixas.pdf
Acessado em: 17/09/2014).

De acordo com os dados apresentados pela tabela e a categorização das divindades, conforme origem e nação, percebemos que o terreiro de Candomblé pesquisado, apesar de ser categorizado como nação Angola, na casa são cultuadas Orixás, Inkices e Voduns, prevalecendo mais os orixás: Oxalá e Iemanjá (orixás do ori (cabeça) do babalorixá (pai de santo)), Oxóssi, Oxum, Ogum, Oxumaré, Iansã, Omolú, Xangô, Ossain, Olorum, Tempo, Exú e Nanã Borokê, como também cultuam-se alguns Inkices e Voduns tais como: Obaluaê (mesma representação de “Omolú” orixá da terra, cura das doenças); Katendê (mesma representação de Ossain orixá das folhas); Zambi (mesma representação de Olorum e Oxalá, orixás considerados o pai de todos os orixás, criador do mundo).

Nesta casa também são cultuados caboclos, caboclas e espíritos de luz, sendo os mais frequentes: Boiadeiro das queimadas (caboclo do babalorixá), Sutão das matas, Lage Grande, Cabocla Jurema, Cabocla Mocinha da Mata, Caboclo sete flecha, Boiadeiros (existem várias denominações), Pretos e Pretas velho(a)s (espíritos das almas que representam velhos sábios das senzalas), Marujos/Marinheiros (espíritos das águas), dentre outros.

Os deuses, divindades conhecidas como os Orixás, Inkices e Voduns representam os fenômenos da natureza (água, terra, fogo, ar, etc.). Verger (2002) nos diz que o orixá em si é um ancestral divinizado que, em vida, em sua passagem pela terra, estabeleceu vínculos com a natureza sobre a qual tivera controle, ou seja, tivera o controle sobre as forças da natureza, tais como o vento, as águas doces e

salgadas, o trovão, as matas, ou então tiveram e asseguraram-se Ihe da possibilidade de exercer e praticar atividades de trabalho com metais, com a caça, ou, ainda, adquiriram conhecimentos sobre as plantas, ervas e o trabalho de como utilizá-las. A representação atual desses deuses (Orixás, Inkices e Voduns) acontece através de rituais sagrados, que Ihe caracterizam através de algumas manifestações presente na nossa cultura como as danças e músicas reproduzidas dentro de um contexto social.

Moraes (2010) afirma que as festas, os rituais no Candomblé, acontecem durante o ano para reverenciar os orixás e a natureza. Estes são repletos de danças, de movimentos leves e sutis, os quais representam um universo de mitos, ritos e tradições, retratando uma estrutura social. Cada casa, roça ou terreiro de Candomblé estipula datas representativas, durante o ano, para comemorar o dia das suas entidades. A roça de “Boiadeiro das Queimadas”⁴, local de realização da pesquisa, apresenta datas comemorativas específicas em que se cultuam algumas entidades como, por exemplo:

Quadro 1 – Datas comemorativas da Roça de Boiadeiro das Queimadas.

DATA	COMEMORAÇÃO	NOTA EXPLICATIVA
02 de Fevereiro	Comemora-se o dia de Iemanjá.	Orixás de Ori do Babalorixá
01 e 02 de Julho	Comemora-se a festa do caboclo “Boiadeiro das queimadas”.	Data mais representativa da roça atraindo centenas de visitantes.
Dia 20 de Agosto	Comemora-se a festa de marujo/marinheiro.	Espíritos de luz das águas
19 de Dezembro	Festa de Exú e Zé Pelintra	Exú: Orixá mensageiro, da comunicação; Zé Pelintra: conhecido também como um exú, mas representa o homem jogador, malandro, bebedor, namorador e doutor.
20 e 21 de Dezembro	Cultua-se e comemora-se o “caruru” de Erês	Mais conhecidos por Cosme e Damião no sincretismo religioso.

Fonte: Próprio autor, 2019.

⁴ Nome da Entidade (Caboclo) do Babalorixá da roça, que representa um vaqueiro.

Além desses dias representativos, existem durante o ano as obrigações dos filhos de santo e sessões da roça em dias representativos dos meses correntes, como mais frequente de quinze em quinze do mês o “Orocum do Velho” sendo conhecido e chamado de Pipocas de *Obaluaê/Omolú*.

Os rituais no Candomblé são divididos em rituais privados, os quais são exclusivos para os iniciados e onde são realizados rituais de oferendas, feitura, processo de iniciação, dentre outros e os rituais públicos, que é aberto para todos participarem e assistirem. Nestes rituais, o corpo tem uma grande importância para representar os orixás, através de signos que dão sentido e significado à sua realização. De acordo com Pierce (1990, apud Terra Nova; Zoboli, 2016) o signo é aquilo que de alguma forma ou modo representa e dirige-se algo a alguém. Dentro desse conceito de signo, podemos considerar que os *orixás, inkices e voduns* também podem ser um signo, pois eles representam (os fenômenos da natureza) e são representados por elementos tais como os movimentos, os gestos, a dança e a música, que são instrumentos importantes para a realização dos rituais no Candomblé. Esses elementos, portanto, também podem ser tratados como signos por representarem os orixás, inkices, voduns, caboclos, caboclas, espíritos de luz e dentre outras entidades cultuadas nas religiões de matrizes africanas.

Nessa perspectiva, a dança no Candomblé, exerce o papel de transmitir, através de movimentos e gestos, as características dos orixás, inkices e voduns, cuja vinda a terra é acionada pela música executada pelos atabaques. Sobre a origem da dança, Portinari (1998) nos afirma que ela está associada ao período *Mesolítico*, passando por diversas civilizações; segundo o autor, a dança era utilizada em rituais religiosos, rituais de fertilização e de aos deuses, como diversão, espetáculo e solenidades imperiais. “[...] nas mais remotas organizações sociais, a dança estava presente, celebrando as forças da natureza, investidas bélicas, mudanças das estações.” (PORTINARI, 1998, p.12).

No Candomblé, a dança também encontra-se, intimamente, relacionada aos rituais divinatórios. Por meio da dança, um dos principais elementos do ritual, o povo de santo cultua e homenageia suas divindades (os orixás) que representam os fenômenos da natureza. Petronilio (2014) afirma que o Candomblé revela uma intensa polifonia, uma verdadeira ópera marcada pela magia através da dança e dos toques. O autor revela ainda que:

O candomblé é uma religião dançante. É no Terreiro que tudo se movimenta através da dança. É sob o signo da dança que as identidades se transfiguram e os homens celebram junto aos deuses a beleza "odara" dos Terreiros. A dança permite o corpo se movimentar, sair de si mesmo e voltar a si mesmo em um intenso processo de metamorfose. A música aciona o axé, provoca em todos uma transfusão cósmica. Revela um processo de identidade e identificação nos terreiros pois cada dança tem, dentro dos rituais, um significado forte pois traduz toda mitologia, toda história e drama vivido pelos orixás. Mais que é isso, a dança é uma poderosa arma política, ética e estética. (PETRONILIO, 2014, p.30).

No Candomblé as danças são estruturadas por coreografias executadas nos *xirês* ou nas incorporações. O *xirê*, que significa literalmente "brincar" é o ritual, onde se canta, no mínimo, três cantigas para cada orixá, acompanhado por danças específicas de cada orixá. Essas danças são executadas em estado consciente, quando todos os filhos e filhas de santo formam um grande círculo, chamado roda, onde os fiéis dançam organizados, um atrás do outro, em sentido-anti-horário, seguindo um padrão hierárquico. É considerada uma cosmovisão, em que se concentram todas as energias da natureza capaz de trazer equilíbrio entre essas energias e os homens. Para Oliveira 1998 (apud Bárbara, 2002, p. 138).

[...] os movimentos são de dimensão pequena como se fosse só um esboço do passo, chamam-se 'dançar pequenino', pois são movimentos de dimensão pequena e servem para as sacerdotisas se concentrarem e se prepararem para receber o orixá.

A partir daí, iniciam-se as coreografias realizadas pelos orixás, onde o sacerdote está incorporado, ou seja, está em transe. As coreografias se diferenciam por orixá; cada uma tem um padrão de representação, movimento, gestualidade e diálogo com o ritmo dos atabaques. Barbara (2002, p. 139) nos aponta mais uma vez que:

Na parte das danças de transe, os orixás são chamados a manifestarem-se em todas as suas formas possíveis e também junto com as outras forças da natureza. O orixá mostra ao público sua história mitológica, redistribuindo a energia vital, axé, e trazendo o mundo sagrado de volta ao cotidiano.

A dança desempenha um papel fundamental no Candomblé, religião caracterizada por rica musicalidade, que explora cantos e sons com instrumentos próprios e característicos de seus rituais: atabaques, agogôs entre outros que se diferenciam por terreiros. É através da dança, da música e dos cânticos que os

sacerdotes, também chamados de povo de santo, cultuam e homenageiam os seus orixás. A dança e a música em si, no Candomblé, tem também sentido especial e particular, pois elas representam a expressão do orixá. É através do ritmo e do som reproduzidos pelos atabaques, dos gestos e movimentos explorados pelos filhos e filhas de santo incorporado pela entidade, que o orixá expressa sua história, sua sabedoria, sua energia e seu conhecimento.

Os cantos também expressam, nas letras, as suas vidas, sua trajetória e memória; como afirma Bastide (2001), os cânticos no Candomblé não são apenas cantados e tocados, são também dançados, pois eles retratam e evocam certos episódios das histórias dos deuses (Orixás), fragmentando mitos, onde o mito tem que ser representado ao mesmo tempo em que falado, para assim adquirir um poder de evocação. E assim, os orixás, festas e cultos do Candomblé hoje são considerados patrimônios públicos brasileiros e parte essencial da nossa cultura.

É importante destacar que a música no Candomblé é realizada através do som dos atabaques e coro. Os atabaques são um dos principais instrumentos do Candomblé, sendo indispensável nos rituais, pois ele é quem abre o portal para vinda dos orixás em terra. Petronilio (2014) também afirma que:

Os atabaques passam a ter um valor estético e sagrado, pois sem a música não há Candomblé. Cada “toque” emitido pelos atabaques tem um significado. Enfim, tudo passa a ser sagrado em uma Casa de Santo. Os Atabaques, certamente não estão fora, pois são eles que chamam os deuses em terra. São eles os responsáveis pela transfusão cósmica e por manter vivo o “Axé” nos Terreiros. (PETRONILIO, 2014, p. 3)

Os ritmos no Candomblé são utilizados para acompanhar as danças e as canções dos orixás no contexto ritual; os ritmos se diferem e são tocados de acordo com as nações. Os ritmos das nações *Ketu* e *Jeje* são tocados com baquetas que são chamadas de varinhas ou *aquidavis*, enquanto que na nação Angola são tocados com as mãos e, em certos momentos, com os *aquidavis*.

A execução dos ritmos e toques é realizada através de três instrumentos: o *Rum*, que é um atabaque maior, possui o registro de som grave e é responsável por fazer as variações; o *Rumpi* é o segundo, de tamanho menor que o rum e possui o registro de som médio; por fim, o *Lé*, o menor dos três, possui o registro de um som agudo e é responsável pela marcação do ritmo. A execução desses instrumentos é de responsabilidade dos *Alabês*, que são iniciados como *Ogãs*. Os alabês devem

conhecer todos os toques e cantos, pois cabe a eles a construção ritual da música, que integra todos os participantes, em uma coletividade homogênea. Eles tendem a estar atentos ao colega, pois a perda de tempo de algum dos tocadores, no ritmo, prejudicaria toda a estrutura musical. A beleza do toque não está atrelado a um ou outro musicista isoladamente, mas sim, a uma construção musical coletiva. Nessa harmonia, os tambores fundem os sacerdotes em um só corpo, como se todos fossem ligados ao ritmo de uma mesma pulsação. De certa forma, a música abre, liga e fecha o ritual sagrado no Candomblé. (BARBARA, 2002).

[...] a música durante a festa pública tem várias funções, como a de criar e manter a base sonora para a festa toda, louvar os orixás, chamá-los por meio das músicas e dos toques, criar a atmosfera para que o transe aconteça mantê-lo, trazer a memória dos ancestrais e dar lembranças etc. (BARBARA, 2002, p. 120).

A música se torna o coração do Candomblé. Ela ultrapassa o momento da cerimônia e passa a fazer parte da vida diária do povo de santo.

4. CORPO COMO ANCORA DE SENTIDOS E SIGNIFICADOS NO CANDOMBLÉ

De acordo com Merleau-Ponty (1999 *apud* Paiva 2007), o corpo é o modo de ser, por excelência, de existência do homem no mundo, modo de estar no mundo para alguma coisa, ser prático, que é sinal de um projeto que tem intencionalidade de operar, tem vocação de abertura ao outro e é coexistente de consciências envolvidas implantadas sobre uma superfície originária da percepção, na qual é mediado pelo trabalho e símbolo, singular, animado pelo desejo e possibilidade de evolução do mundo humano ao mais humano. Nesta concepção de corpo em relação à existência do homem enquanto algo que tem objetivo no mundo e é mediado pelo simbólico e pelo trabalho, podemos relacionar com o entendimento e compreensão de corpo nas culturas Afro-brasileiras na qual é visto como um reflexo do cosmos, a qual os símbolos estão impressos no corpo e que eles são resgatados nos ritos, tornando o corpo assim como um local por excelência de ilustração, explicação pessoal e coletiva da experiência religiosa, e é através desse corpo que os participantes que cultuam a religião representam a sua imagem, que fazem para o universo. (MORAES, 2010).

Le Breton (1953) em seu livro “*A sociologia do corpo*” afirma que os usos físicos do homem depende de um sistema de conjunto simbólico, que do corpo nasce e se concretiza significações que são fundamentais para existência individual e coletiva. Para o autor, o corpo é o eixo de relação com o mundo, com o espaço e com tempo, através dele o homem apropria-se de si, de sua vida traduzindo e compartilhando para os outros, para os membros da comunidade que está inserido através de um sistema simbólico.

No candomblé o corpo é recheado de símbolos e significados e assim entendemos que no processo de escravidão, do tráfico de escravos, os negros chegavam ao Brasil em condições sub-humanas, na qual eram forçados a se integrarem numa sociedade que destruía todos os seus signos de pertencimentos de vínculo sanguíneo, língua ou nação. Desta forma o escravo se recria, se transforma a partir de uma nova cultura agregando significados e aceitando o sincretismo como uma forma de resistência, permanência, sabedoria e ressignificação de uma cultura. A religião torna-se o terreno de preservar e expor as heranças africanas. O negro buscou espaço para representar seu corpo e sua alma, seus significados dentro da religião do candomblé que estão expostos nos instrumentos, nas vestimentas dos

filhos de santos, na vestimenta dos orixás, nos fios de contas dos *babalorixás*, *ialorixás* e *iaôs*⁵, na produção dos objetos, das comidas, elaborando assim um texto simbólico, rodeados de significados a serem decifrados pelas pessoas devotas que cultuam a religião. A permanência de toda história das sociedades Afro-brasileiras se dá através de um universo simbólico que se manifesta de várias formas, mas como ponto principal o domínio de uma linguagem oral e gestual. (MORAES, 2010)

Diferentemente das demais religiões o candomblé não tem um livro sagrado que padroniza o método de adoração, ela acontece através da oralidade da comunicação verbal e não verbal dos orixás.

Nesta religião, ainda se faz presente desde os rituais originários da África à tradição oral, que assim como em outros cultos tribais é forma central de aprendizagem. Os ensinamentos são repassados para os iniciados dentro das casas de culto, lugar onde os mesmos terão seu primeiro contato com seu orixá dono da cabeça, que é fixado no corpo do fiel através de *rituais privados*, correspondentes a iniciação, acompanhando-o assim ao longo de sua vida religiosa. É nesse processo de iniciação condicionado a ritmos e sons que o iniciado conhecerá a base rítmica de seu orixá dono de cabeça, bem como seus toques específicos, suas cantigas e suas danças. (MAGALHÃES; MELO, 2012, p.2)

Diante da afirmação de Magalhães e Melo (2012) sobre a tradição oral no candomblé como forma de ensinamento, Betti (2007 apud Terra Nova; Zobolli, 2016) corrobora que a linguagem humana não se restringe a forma escrita, a língua portuguesa propriamente dita, ela é também entendida como uma capacidade de produzir informação e conhecimento. E como não há como produzir informação e conhecimento sem o intermédio de signos, ou seja, qualquer objeto/fenômeno composto de sentido e significado podemos compreender a linguagem como um instrumento capaz de produzir signos de várias formas, seja lá táteis, visuais, sonoros, perceptivos, dentre outros, portanto a produção do conhecimento é sempre uma produção de signos e o significado de um signo sempre será outro signo. Assim

⁵ [...] é o chefe do terreiro que também pode ser denominado Diretor de culto. Aquele ou aquela que dirige o terreiro e que exerce toda a responsabilidade espiritual dentro dele. É o pai ou a mãe-de-santo responsável pela feitura dos médiuns, os filhos-de-santo. Este chefe é denominado Babalorixá quando é homem e de Ialorixá quando é mulher. (Disponível em: <https://paimane.com/conversa-de-terreiro/babalorixa-ialorixa/>)

laô, palavra de origem yoruba, é a denominação dos filhos-de-santo já iniciados na Feitura de santo, que ainda não completaram o período de 7 anos da iniciação. Só após a obrigação de 7 anos ele se tornará um Egbomi (irmão mais velho). Antes da iniciação são chamados de abíyàn ou abian. (Disponível em : <https://www.dicionarioinformal.com.br/ia%C3%B4/>)

entendemos a linguagem no candomblé como uma produção de informação/conhecimento por meio de signos implícitos na dança, música, o gesto, o movimento os quais estão compostos de sentido e significado. “Os signos se inscrevem no corpo. O corpo é um espaço onde se ancoram sentidos em realização constante de significações necessárias a vida.” (Bartolo, 2007 apud Terra Nova; Zobolli, 2016, p.247) relacionando ao candomblé, o corpo é visto como um texto, um sistema simbólico ou universo simbólico, significável que acolhe códigos e nele se ancoram ganhando um estatuto significante que vai ganhando sentido e portando mensagem através de uma linguagem, seja ela verbal ou não verbal, produzindo conhecimento.

O corpo no Candomblé é uma representação do cosmos, uma totalidade que permite experiências místicas e que, através de movimentos, gestos e adornos, formula impressões, concebe e representa o sagrado, projeta valores, sentidos e significados, revela sentimentos, sensações e emoções. É um meio de comunicação capaz de expressar memórias, transmitir tradições, saberes e experiências. (MORAES, 2010, p.147)

Ainda assim Bartolo (2007) nos diz que “O corpo ganha corpo na linguagem e a linguagem ganha corpo ao entendermos um certo corpo através da linguagem. Nesta perspectiva vemos uma inseparabilidade entre linguagem/corpo, corpo/linguagem onde não só o corpo ganha corpo, antes disso ele ganha expressão ou significação, portanto a linguagem não ganha corpo ela ganhará corpus e estrutura.

No candomblé é notável que o corpo é um instrumento de grande importância na realização dos rituais, por ele ser visto como um elo entre o homem e o sagrado e ser reconhecido e adorado como a morada dos orixás trazendo a ligação do natural ao sobrenatural. No candomblé os padrões estéticos concernentes ao corpo são ultrapassados, ou seja, o corpo sai da simples condição física do ser humano. Apesar dele (o corpo) ser a ligação entre o homem e o sagrado, é também visto como a morada do orixá e o portal de comunicação entre os homens e as divindades. Dessa forma, o corpo precisa estar saudável, protegido, purificado e equilibrado para que ele também possibilite condições necessárias para realizações de rituais litúrgicos como a música, dança e incorporação das divindades, já que o corpo no candomblé é visto também como um local de transmissão de “Axé”. (MANDARINO; GOMBERG, 2013).

Então no processo de iniciação no candomblé precisamos preparar nosso corpo purificando, equilibrando e concentrando energias positivas para que ele se torne o meio de comunicação entre o homem e a divindade, fazendo com que o orixá se purifique e se manifeste através do corpo, expressando-se com a dança, música e oralidade.

Dentro do ritual, o corpo se apresenta como referência, da cosmogonia que se processa por meio da "incorporação" dos deuses nos iniciados até às vestimentas, cantos e danças. O corpo do iniciado é a "moradia" do orixá, através do qual o Deus pode apresentar-se. Note-se que, o iniciado não é uma representação do deus, ele não substitui algo que está para além dele, e sim apresenta e santifica o deus. Ele torna-se o próprio deus, que vem para dançar, espalhando axé, boas energias, contando sua história, dizendo quem ele é. (PAIVA, 2007).

Entendemos e tratamos o corpo no candomblé, como um sujeito-objeto⁶ que é social, cultural e político, que ultrapassa do conceito de ser só considerado como corpo puramente biológico. O homem por meio do seu corpo vai assimilando e se apropriando de valores, normas, costumes sociais através de um processo de incorporação, sendo que o homem quando incorpora algum comportamento novo em si, isto não está só atrelado ao seu desenvolvimento biológico, intelectual e social, mais do que isso ele está adquirindo um conteúdo cultural que se instala no seu corpo, no conjunto de expressões, ou seja, o homem apreende a cultura através do seu corpo. (DAOLIO, 2009)

⁶ A função semiótica passa a se centrar na questão do "corpo próprio" – conceito de raiz fenomenológica que Heidegger denominou de "corporeidade" e ocupa na semiótica o lugar atribuído a percepção – em que (corpo) não pode ser com propriedade nem sujeito, nem objeto, mas relação e condição de possibilidade desta (sujeito/objeto). Nesta perspectiva ao corpo deve-se comensurar a preposição de uma existência dúbia de sujeito e um objeto, dois corpos concomitantes e entrelaçados vistos sob uma dupla perspectiva: ao mesmo tempo vivo e inerte, corpo que sou e corpo que tenho. (Terra Nova; Zobolli, 2016, p.249)

5. CAMINHOS METODOLÓGICOS

Nosso estudo surge como uma pesquisa de abordagem qualitativa, pois ela aborda a complexidade do problema desenvolvendo e analisando a interação de um fenômeno em uma manifestação cultural compreendendo e classificando os processos dentro de um grupo social. Quanto ao objetivo ela se caracteriza como uma pesquisa explicativa, no qual temos a preocupação de identificar os fatores que determinam ou que contribuem para ocorrência dos fatores. Gil (1999) classifica-a também como um estudo de caso. Segundo (MARCONI; LAKATOS, 2011, p.276) diz que:

O Estudo de caso refere-se ao levantamento com mais profundidade de determinado caso ou grupo humano sob todos os seus aspectos. Entretanto, é limitado, pois se restringe ao caso que estuda, ou seja, um único caso, não podendo ser generalizado.

Ainda assim, Triviños (1987) corrobora afirmando que o estudo de caso é uma categoria de pesquisa, no qual o objeto é uma unidade que se analisa aprofundadamente. Portanto, nosso estudo se caracteriza por estudar um caso: o ritual sagrado, dentro de um fenômeno cultural, o Candomblé, encaixando-se na categoria de estudo de caso observacional, que descreve uma cultura e utiliza um conjunto de técnicas de coleta de dados sobre os valores, hábitos, crenças, práticas e comportamentos de um grupo social da pesquisa de campo, que foi realizada por um processo de observação, no qual tentamos compreender o desenvolvimento do fenômeno pesquisado.

A base epistemológica desta pesquisa é fenomenológica que, segundo Gil (1999), parte do cotidiano, da compreensão do modo de viver das pessoas e procura resgatar os significados atribuídos pelos sujeitos ao objeto que está sendo estudado. André (1995) ainda nos afirma que a fenomenologia evidencia os aspectos subjetivos do comportamento humano e propaga que é necessário adentrar no universo conceitual dos sujeitos para que possamos entender de que forma eles dão sentido aos acontecimentos e a interações sociais de suas vidas diárias.

Logo, nossa pesquisa partiu do interesse de adentrar e vivenciar a realidade social e cultural de um grupo para entendermos sua compreensão, sua interação

social, seu comportamento que transmite e descreve hábitos, práticas, crenças, valores, linguagens, símbolos e significados das suas vidas diárias.

5.1 INSTRUMENTOS DE COLETA DE DADOS

Partindo do pressuposto que a pesquisa qualitativa tem o interesse e o objetivo de analisar e interpretar aspectos de um objeto de estudo mais profundo descrevendo a complexidade do comportamento humano, em que ela nos fornece um tipo de análise mais detalhada sobre as atitudes, características, comportamentos, hábitos, investigações e tendências de comportamento do objeto de estudo e pesquisa estudado (MARCONI; LAKATOS, 2011). Utilizamos alguns instrumentos de pesquisa para nos auxiliar nas coletas de dados.

Logo, foi realizada a observação que segundo Marconi e Lakatos (2011) “é uma técnica de coleta de dados para conseguir informações utilizando os sentidos na obtenção de determinados aspectos da realidade.” Tivemos como objetivo registrar e acumular informações sobre o tema e objeto estudado e pesquisado a partir da modalidade observação participante, onde ela implica na interação entre o investigador e o grupo social que está sendo pesquisado, visando coletar modos de vida sistemáticos, dentro do contexto do grupo.

Partindo disso utilizamos também outro dispositivo que foi a câmera fotográfica, a imagem fotográfica como um instrumento para colher informações das de micro-paisagens representativas formadas no campo de investigação. O uso da imagem fotográfica nos auxiliou a relembrar alguns momentos da investigação no campo, nos dando uma maior compreensão do corpo no ritual pesquisado, além de no oferecer um grande gama de significados impressos na fotografia.

Portanto, todas as imagens expostas nesta pesquisa são originais e todas produzidas no campo de investigação pelo pesquisador. As imagens foram selecionadas com o conteúdo abordado e discutido nos capítulos da pesquisa tendo como objetivo apresentar mais um meio de leitura para leitor melhor decifrar e entender a mensagem e o conhecimento que queremos produzir e passar, tendo um cenário mais próximo da realidade do fenômeno pesquisado, pois entendemos que a fotografia seja uma forma de representação real.

Outro dispositivo utilizado foi anotações interpretativas, com comentários pessoais sobre os fatos que estavam sendo percebidos (significados, emoções, interações e reações), como também descrições de todos os momentos de realização do ritual público.

Além disso, utilizamos a filmadora como instrumento para registrar as imagens em movimento do ritual, um instrumento que nos ajudou também a relembra e identificar outras situações que não conseguimos colher na observação e nas anotações interpretativas no momento da investigação de campo.

Todas essas ações só tiveram início após o consentimento do Babalorixá da Roça e assinatura do Termo de Consentimento Livre Esclarecido (TCLE).

5.2 CAMPO DE ESTUDO E PARTICIPANTES DA PESQUISA

O lócus selecionado para a realização do estudo está localizado em Igara, distrito da cidade de Senhor do Bonfim localizada a 385 km de Salvador com aproximadamente 74.419 habitantes de acordo com o último censo (IBGE, 2010), uma cidade que apresenta uma grande quantidade de terreiros de candomblés em específico o distrito de Igara onde se localiza uma grande cultura da religião.

No distrito de Igara contamos com cerca de 8 a 10 terreiros de candomblé em diferentes nações, no qual se aproxima de 10 a 12 pais e mães de santos (*Babalorixás e lalorixás*), que são os líderes religiosos que representa o candomblé, sendo que alguns líderes ainda não apresentam casa aberta, ou seja, não tem seu próprio terreiro, ilê ou roça aberto. Diante dessa grande quantidade de terreiros presentes na localidade, o nosso espaço de pesquisa foi delimitado e realizado na “Roça de Boiadeiro das Queimadas” esta que tem como *Babalorixá* Pai Marcelo Batatinha, filho de *Oxalufán* e Iemanjá e localizada próximo ao centro do distrito de Igara.

Os sujeitos da pesquisa foram os participantes/frequentedores da roça de boiadeiros das queimadas de Igara-Distrito de Senhor do Bonfim. Participantes estes que são representações dentro da hierarquia que a religião apresenta e que tem responsabilidades na execução dos rituais, sendo eles o líder religioso (*Babalorixá*), filhos e filhas de santo e ogãs. Como critério de inclusão utilizamos os participantes do candomblé, aqueles já iniciados na religião, que vivenciam os rituais dentro de

suas responsabilidades e aqueles não iniciados, que não participa dos preceitos privados, mas participa dos preceitos públicos no qual já vivencia o candomblé informalmente, chamados de *abiã*. Quanto ao critério de exclusão não houve critérios utilizados.

A partir da aplicação dos instrumentos de pesquisa selecionados e da colheita de dados e informações através deles, elencamos categorias com o objetivo de analisarmos e compreendermos o corpo no candomblé no ritual “Oro cum do velho” da roça de boiadeiro das queimadas.

5.3 METÓDO DE ANÁLISE

Com a ideia de fugirmos da compreensão espontânea, de uma leitura simples do real e de um significado imediato do nosso objeto de estudo, como de nossos objetivos elencados, utilizamos como método de análise dos dados a análise de conteúdo que segundo Bardin (2016, p.37):

A análise de conteúdo é um conjunto de técnicas de análise de comunicações. Não se trata de um instrumento, mas de um leque de apetrechos; ou com maior rigor, será um único instrumento, mas marcado por uma grande disparidade de formas e adaptável a um campo de aplicação muito vasto: as comunicações.

Portanto a utilização da análise de conteúdo como método de análise dos nossos dados nos traz base para uma melhor compreensão do nosso objeto de estudo, o corpo no candomblé e dos nossos objetivos de compreender a representação do corpo no ritual “Oro cum do Velho” na roça de boiadeiro das queimadas e como esse corpo expressa as características das divindades no ritual.

Sendo assim, as análises foram constituídas em etapas como se pode observar no quadro abaixo:

Quadro 2 – Organização da análise.

Etapas	Procedimentos
Pré-análise	Leitura flutuante do material; Realizamos a escolha dos documentos para análise; Formulamos hipóteses e objetivos para a análise;

Exploração do Material	Leitura rigorosa do material; Transformação do dado bruto em unidades (transcrição);
Tratamento dos Resultados Obtidos e Interpretação	Elencamos categorias para análise; Elencamos conteúdos para as categorias de análise (Subcategorias) Sistematização e discussão dos resultados;

Fonte: Próprio autor, 2019.

Como apresentado no quadro acima, realizamos a análise de conteúdo em três etapas: pré-análise, exploração do material e tratamento dos resultados obtidos e interpretação. Na pré-análise fizemos uma leitura flutuante do material obtido nas observações sendo as anotações interpretativas e leitura dos vídeos e fotos, realizamos a escolha do material de análise permanecendo todos os vídeos, fotos e anotações, em seguida, de acordo com objetivo da nossa pesquisa formulamos algumas hipóteses como forma de afirmação provisória dos resultados, ou seja, uma suposição do que podemos encontrar como resultado. Portanto esperamos e temos a hipótese que o corpo no candomblé, no ritual “Oro cum do velho” seja representado através da dança, movimento, música, vestimentas/indumentárias e gesto.

Na exploração do material fizemos uma leitura mais rigorosa, com certo aprofundamento, dos materiais de análise identificando indicadores para análise (momentos específicos do ritual) transformando todo o material bruto em unidades específicas. Nesta etapa realizamos a transcrição dos vídeos, separação das fotos e organização das anotações interpretativas de acordo com os momentos específicos do ritual (abertura do terreiro, salvar-bater a cabeça, incensar-defumar, *xirê* e finalização). A partir dessa sistematização, da exploração do material de análise, elencamos algumas categorias gerais e identificamos alguns conteúdos para a discussão e apresentação destas. Também foram construídos alguns quadros para sistematizar e apresentar os conteúdos das categorias bem como das subcategorias para discuti-las de forma aprofundada.

6. SISTEMATIZAÇÃO DE DADOS

“Atôtô ajuberô”.

(Saudação a Omolú/Obaluaê)

O ritual a ser analisado a seguir, no tocante a uma categorização específica, trata-se de um ritual público da roça de boiadeiro das queimadas, que acontece em uma frequência de quinze em quinze de cada mês, ou seja, duas vezes ao mês com certa relatividade. Meses que tem festas, iniciação, trabalhos de filhos de santos e festas comemorativas da roça, não acontece este ritual público. Trata-se de um ritual aberto ao público para prestigiar e se cultuar Omolú/Obaluaê, almas santas benditas, entidades das senzalas (preto velho (a) e Nagôs) e, é denominado “Orocum do velho”, conhecido também como pipoca do velho ou pipoca de Omolú/Obaluaê pelos adeptos e pessoas que frequentam a roça. Este ritual tem como grande representação e simbologia do orixá cultuado, servir pipoca e munguzá.

O ritual teve uma duração de 4h00min, iniciando-se as 20h00min e encerrando as 00h00min e foi assim dividido e registrado em cinco momentos específicos, sendo eles: Abertura do Terreiro, Salvar-Bater Cabeça, Incensar-Defumar, Xirê, e Finalização, momentos esses onde são realizados todos os processos de adoração e representação das entidades através da dança, música, gesto, movimento, sons, ritmos, dentre outros.

Antes de iniciar o ritual (Orocum do Velho, Pipoca do velho) os filhos de santos se preparam, vestem suas roupas brancas, as mulheres em um quarto e os homens em outro quarto separado. Os Ogãs (responsáveis pela música) organizam os atabaques e fazem as devidas afinações.

Após toda a preparação dá-se início ao primeiro momento do ritual denominada “abertura do terreiro”, esse momento é visto como o momento inicial do ritual, pois é quando abre o terreiro para acontecer os demais momentos ritualísticos. Logo após toda a preparação, o Babakekerê (pai pequeno) da roça localiza no centro do terreiro os *padês*, (Figura 1) sendo dois aribés (pratos de barro) um com farofa vermelha de dendê e outro com farofa branca, uma quartinha de barro com água e uma vela branca acesa.

Figura 1 - Padês

Fonte: Próprio autor, 2019.

Em seguida os todos os filhos de santo (cerca de 10 a 15 filhas de santo e 8 a 10 filhos de santo) formam uma roda em torno dos materiais localizados no centro e o babalorixá inicia a festa cantando para o orixá Exú, onde todos os filhos cantam várias músicas (pontos) e dançam em círculo a redor do fundamento, localizado no meio do terreiro, no sentido anti-horário cerca de uns 10 minutos, ao som de uma música específica (penúltima música desse momento) (Figura 2). Logo após quatro filhas de santo mulheres pegam os materiais do fundamento no meio, uma pega o prato com a farofa vermelha, outra o prato com a farofa branca, outra a quartinha com água e outra a vela, ainda girando em círculo cantam mais uma música e uma bota a vela atrás da porta esquerda do terreiro, despacham na porta da rua em sete vezes a farofa vermelha, a farofa branca em cima da farofa vermelha e a água em cima das duas farofas, em seguida reenche a quartinha de água e localiza ao lado da vela atrás da porta, logo após os homens se localizam do lado direito e as mulheres do lado esquerdo.

Figura 2 – O círculo da dança



Fonte: Próprio autor, 2019.

Em continuidade ao ritual, dá-se início ao segundo momento intitulado “Bater/Salvar Cabeça”. Neste momento os filhos de santo salvam os locais sagrados do terreiro com a gesticulação de bater a cabeça, como forma de respeito e reverência (Figura 3). O Babalorixá canta um ponto específico para **salvar** os pontos sagrados do terreiro **batendo a cabeça** e os filhos de santo de um por um salva os locais sagrados deitando batendo a cabeça três vezes no chão em três posições, frontal, lateral direita e lateral esquerda, alguns só batem a cabeça três vezes na posição frontal, outros que não conseguem deitar no chão toca a ponta dos dedos da mão direita no chão eleva a mão tocando a testa e se benze e outros elevam a mão tocando a testa e em seguida tocando a nuca. O percurso inicia-se batendo a cabeça no chão de frente ao quarto do santo, depois os atabaques de um por um na ordem (*Rum, Rumpi e Lé*), a porta da entrada do terreiro, o centro do terreiro onde está localizado o fundamento demarcado por um azulejo branco no chão e, por fim aos pés do babalorixá. Nesse momento o babalorixá se abaixa e toca as costas dos filhos de santo fazendo o movimento no formato de uma cruz, logo após o filho levanta e abraça o babá fazendo três movimentos (salvar), o primeiro inclinando o corpo tocando ombro direito com ombro direito, o segundo tocando ombro esquerdo com ombro esquerdo e terceiro se dão as mãos e levantam as duas simultaneamente acima da cabeça, em seguida os filhos salva o Babakekerê, lakekerê (Mãe Pequena) e algumas outras pessoas como outros babás, ogãs, visitantes de outros terreiros, dentre outros, inclusive “eu” pesquisador por ser filho do babalorixá da roça e por eles prezarem um respeito a minha presença no terreiro

e no ritual. Depois que todos os filhos fazem esse processo, o babá realiza também todo o percurso.

Figura 3 – Bater cabeça



Fonte: Próprio autor, 2019.

Após todo esse percurso inicia-se o processo de “incensar-defumar” os locais sagrados do terreiro e os filhos de santo (Figura 4). Com um incensador de ferro com brasa dentro, o babá pega a essência e joga dentro do incensador e começa de início incensando-defumando os locais sagrados, quarto do santo, os atabaques e o fundamento localizado no centro do terreiro onde tem um azulejo branco no chão e uma cabaça amarrada no teto na mesma direção do azulejo, ou seja, em cima do azulejo. Em seguida incensa-defuma a lakekerê e passa o incensador para ela incensar-defumar os demais filhos de santo. No momento que incensa-defuma, os filhos de santo abrem os dois braços para o incensador passar por baixo, abaixam a cabeça e se benze, alguns tocam a ponta dos dedos direito da mão na testa e a nuca no lugar de se benzer. Depois que incensa-defuma todos os filhos de santo, algumas pessoas visitantes são oferecidas a se incensar-defumar também, os que aceitam realizam o procedimento. Logo após incensar-defumar todos a lakekerê que é responsável por incensar-defumar localiza o incensador atrás da porta esquerda do terreiro ao lado da quartinha e da vela e assim que vai chegando alguns filhos de santo que se atrasam, antes de entrar no terreiro se incensam-defumam.

Figura 4 – Incensar-defumar



Fonte: Próprio autor, 2019.

Em seguida dá-se início ao “*xirê*”, momento qual o o babá começa a cantar para os orixás e entidades, no qual alguns veem em terra incorporado pelo babálorixá e alguns filhos de santo. Neste ritual específico o babálorixá incorporou cinco orixás, conforme segue descrição na ordem:

1) **Ogum**, após cantar as canções específicas deste orixá ele entra no quarto do santo (Figura 5), quando sai ele já está incorporado e vestido conforme as características do orixá, dança no centro do terreiro e depois de alguns minutos guarda a espada ao lado da calça e a iakekerê entra no quarto do santo pega um pote branco e põem um pó branco (pemba) nas duas mãos do orixá aberta, em seguida o orixá anda e sopra o pó pra cima uma mão de cada vez, logo após entra no quarto, desincorpora e retorna ao salão.

Figura 5 - Quarto do Santo

Fonte: Próprio autor, 2019.

2) **Preto Velho**, após cantar umas três músicas e dançar para as Almas, começa a cantar para o Orixá em questão e mais uma vez o babá entra no quarto do santo e sai incorporado no Preto velho Pai Joaquim (Entidade do Babalorixá). Em seguida o Babakekerê localiza no centro do terreiro em cima do fundamento um banco de madeira com cipó para o Preto Velho sentar, ao sentar no banco uma filha de santo traz umas folhas de akoko e dar em suas mãos. Alguns filhos de santo são rezados pelo preto velho do Babá e alguns no momento que esta sendo rezado incorpora também o Preto Velho e senta no chão ao seu lado (Figura 6). Depois que os filhos de santo são rezados algumas pessoas visitantes são rezadas também, inclusive eu também fui rezado. Encerrando as rezas, os filhos de santo incorporados que estão ao lado do Preto velho do Babá ao serem tocados na cabeça por sua bengala se treme todo balançando a cabeça pra frente e pra trás bem rápido e se desincorpora, em seguida outras duas filhas de santo levantam o Preto velho e levam para o quarto do santo, chegando lá ele se treme todo, desincorpora e tira os acessórios.

Figura 6 – Filho de santo incorporado sentado ao lado do Preto velho



Fonte: Próprio autor, 2019.

3) **Omolú/Obaluaê**, dentro do próprio quarto do santo, ao desincorporar a entidade anterior, o babalorixá já começa a cantar para Omolú/Obaluaê. Ao sair do quarto ele vem com uma bacia branca de porcelana grande cheia de pipoca jogando nos filhos de santo de um por um, no terreiro e nas pessoas visitantes que estão assistindo e em seguida retorna para o quarto do santo, onde já retorna incorporado Omolú/Obaluaê. No momento da saída do orixá todos os filhos de santo se agacham e batem palmas. Logo após o orixá sentar no banco de madeira com cipó, todos os filhos de santo levantam e o orixá fica alguns minutos sentado e canta algumas músicas. Após cantar algumas músicas as filhas de santo levantam-no e para o quarto do santo onde desincorpora, retorna com a cesta de pipoca na cabeça, dá três giros no centro do terreiro, senta e serve a pipoca, primeiro sete homens com as duas mãos juntas abertas recebem a pipoca e depois as demais pessoas presente. (Figura 7) Nota-se também que algumas pessoas comem a pipoca e outras jogam no seu corpo da cabeça aos pés. Logo após a pipoca é servido o mungunzá de milho seguindo o mesmo ritual dos sete homens primeiro e depois os demais. Depois que todos estão servidos da uma pausa de 10 minutos para todos comerem e as filhas de santo varrer as pipocas do chão com folhas de akoko. Em seguida, retorna cantando algumas músicas para Nagô e Xangô, os filhos de santo fazem um círculo e dançam no sentido anti-horário, um dos filhos de santo incorpora o orixá Xangô e dança no centro do círculo, com a mãos movimentando como se tivesse

segurando algo em cada mão, dar uns rodopios rápidos com os braços flexionados e uns passos ligeiros pra frente e pra trás. Em seguida canta e dança umas sete músicas, o babá leva o orixá para o quarto e lá ele desincorpora.

Figura 7 – Entrega da pipoca de Omolú/Obaluaê



Fonte: Próprio autor, 2019.

4) Boiadeiro das Queimadas, ao sair do quarto de santo o babalorixá canta músicas saudando as matas em seguida o mesmo incorpora o caboclo boiadeiro das queimadas. Duas filhas de santo o levam para um quarto vizinho ao quarto de santo e demoram uns sete minutos lá dentro, durante esse tempo os filhos de santo cantam e dançam no terreiro. Quando o boiadeiro sai do quarto, ele sai vestindo a sua indumentária e vai em direção a frente do quarto de santo dançando se agacha e todos os filhos de santo se agacham e rezam cantando (*oriki*⁷), depois de cantar o *oriki* o boiadeiro levanta cantando uma música e todos os filhos de santo levantam. O boiadeiro dança no terreiro explorando os espaços, dança de frente aos

⁷ Os *Orikis* são Orações que exaltam os poderes e feitos dos orixás; esses *Orikis* são formas de Rezas dos fiéis às divindade criadas por Deus (Olorún). Os *Oríkì* (do *yorùbá*, *orí* = cabeça, *kì* = saudar) são versos, frases ou poemas que são formados para saudar o orixá referindo-se a sua origem, suas qualidades e sua ancestralidade. Os *Oríkì* são feitos para mostrar grandes feitos realizados pelo orixá. Com isso, podemos nos deparar com *Oríkì* não somente para os nossos Orixás, mas também para pessoas que foram grandes líderes, caçadores, governantes, sacerdotes, reis, rainhas, príncipes e todas as pessoas, em que em um passado distante ou recente fizeram algo de importante para com uma comunidade ou para com o povo. Porém para entendermos bem o significado desses *Oríkì*, devemos ter bons conhecimentos dos orixás. (Disponível em: <https://meuorixa.wordpress.com/oriki/>).

atabaques e os ogans se empolgam nesse momento redobrando o toque no couro bem rápido e a entidade acompanha o ritmo dos atabaques com passos bem rápidos, quando o babá bate no chão e quando suspende a perna direita ou aponta o cotovelo como se tivesse cotovelando alguém os atabaques param, como se fosse um código para parar de tocar e em seguida canta outra música e os atabaques retornam a tocar, em um momento o boiadeiro sai do terreiro e vai na sua cabana que fica localizada ao lado e quando retorna vem com uma guiada de madeira com a ponta de ferro na mão direita e dança apontando a guiada pra frente como se tivesse usando furando algum boi, por ser característica do vaqueiro. Em seguida mais duas filhas de santo recebe o boiadeiro também e mais três recebe outra entidade (Sutão das Matas) e fazem uma verdadeira festa com todos dançando e cantando na cerca de uns 20 minutos, logo após uns começam a desincorporar cantando músicas que falam de ir embora, até todos se desincorporarem e ficar só o boiadeiro do Babalorixá da casa.

5) Zé Pelintra é incorporado imediatamente, logo após desincorporar o boiadeiro. Ao incorporar a entidade ele tira de imediato as indumentárias do boiadeiro, a iakekerê pega e guarda os acessórios e a entidade entra no quarto vizinho do quarto do santo se arruma e sai já vestido com as roupas que representa este orixá, em seguida a iakekerê já vem com um whisky e entrega na mão da entidade. Zé pelintra brinca com os filhos de santo, fala sacanagem e todos se divertem com a presença dele.

Após todos esses procedimentos, o ritual encaminha-se para o processo de “finalização”. Neste, Zé pelintra, o babálorixá ainda incorporado, pega seu whisky derrama no chão fazendo uns círculos com o líquido, salta entre eles, canta uma música e sai botando whisky na mão de todos, em seguida vai para porta da frente do terreiro canta mais uma música, bota o whisky no chão faz a pose de frente pra rua com as duas mãos entre as pernas, corpo inclinado pra frente e cabeça baixa de lado, se treme todo e desincorpora, a iakekerê que sempre o acompanha, o segura e chama pelo nome do babá, os atabaques param de tocar, todos param de cantar, os ogans cobrem os atabaques com um pano branco e as pessoas estão liberadas, alguns vão embora e outras ficam conversando no terreiro.

O ritual acima elencado, conforme tal descrição, apresenta muitos elementos simbólicos os quais caberia uma análise tensa e complexa. Entender o papel do corpo no antro de todas essas representações não é uma tarefa simples, portanto, como elencado anteriormente, a fim de efetivar um recorte possível para ser analisado nos limites que este tipo de trabalho impõe, consideramos que as duas etapas preliminares, das três elencadas na metodologia deste trabalho foram imprescindíveis para elencar categorias de síntese para a exploração do conteúdo e apresentação deste em acordo com o objetivo desta pesquisa que é compreender o significado das representações do corpo nos ritual sagrado “orocum do velho” no terreiro “roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara no município de Senhor do Bonfim-Bahia.

Para iniciar o processo de sistematização e discussão dos resultados, vale ressaltar que foram destacadas três categorias, como mostra o quadro abaixo, as quais foi possível estabelecer de forma mais direta as relações com o corpo, este entendido como uma âncora de sentidos e significados conforme ao que explicita Bártolo (2007). Para o autor os signos se inscrevem no corpo, tornando este um espaço de realizações constantes e necessárias a vida. O corpo, ao acolher códigos que nele se ancoram ganha o estatuto de significante flutuante que vai ganhando sentido conforme vai sendo analisado. A indumentária, a Música e a Dança são linguagens, formas de expressão as quais dependem do corpo, ou seja, são modos de comunicação os quais o atribuem como ancora e antro de suas representações.

Quadro 3 – Conteúdos das Categorias.

CATEGORIAS	CONTEÚDO DAS CATEGORIAS
Indumentárias	1) Utilizadas pelos filhos (as) de santo e Babalorixá; 2) Utilizadas pelas divindades a. Ogum b. Preto Velho c. Omolú/Obaluaê d. Boiadeiro das Queimadas e. Zé Pelintra
Música	1) Instrumentos; 2) Organização musical;
Dança	1) Dança Coletiva; 2) Dança das divindades a. Ogum b. Preto Velho

	c. Omolú/Obaluaê d. Boiadeiro das Queimadas e. Zé Pelintra
--	--

Fonte: Próprio autor, 2019.

De antemão os conteúdos das categorias estão relacionadas com base na estrutura do ritual, de como esse ritual é caracterizado e realizado. A indumentária está ligada as formas que os frequentadores da religião se vestem durante o ritual, ou seja, a característica das roupas específicas as quais diferem daquelas utilizadas no dia-a-dia. Neste sentido, destaca-se que a indumentária é variada, os filhos de santos homens se vestem de uma forma diferente das filhas de santos mulheres como também apresentam e utilizam acessórios diferentes. As divindades ao incorporar o babalorixá, se vestem com roupas e acessórios específicos de acordo com a divindade, ou seja, cada entidade tem uma roupa própria ou acessórios próprios as quais estão imbuídas de suas mais variadas representações e significações já que vestimentas são signos que se inserem no corpo, neste caso, dos praticantes envolvidos no ritual sagrado em questão.

A música no ritual é realizada através dos toques de alguns instrumentos e cantos de músicas, chamadas de pontos, que apresentam em suas letras características da entidade para qual está sendo cantada. Percebe-se no ritual que a música está diretamente ligada a dança, pois sempre quando se toca os envolvidos dançam e quando se dança há sempre um som ou canção para acompanhar. No ritual existem várias formas de dançar, cada um dança de uma forma específica, cada entidade dança e se movimenta de uma forma diferente, mas existem momentos de dança coletiva onde todos dançam em conjunto, mas cada um com sua particularidade de movimento.

6.1 SÍNTESES DA ANÁLISE DE CONTEÚDO

Seguindo de acordo com o processo de análise de dados, iremos apresentar a síntese da análise de conteúdo dentro dos procedimentos de organização de análise onde a partir das categorias e conteúdos destas elencadas, discutiremos os dados analisados como uma forma dos resultados serem significativos e válidos, onde desenvolvemos quadros de resultados e figuras que condensam as

informações que conseguimos colher nas análises como apresentado em breve nas seguintes categorias.

6.1.1 Indumentárias

As Indumentárias do candomblé, chamadas de *axós* pela religião é vista como algo que vai além da vestimenta enquanto algo que cobre o corpo, é também significado de expressões identitárias as quais tem uma função na comunicação, contação de histórias, ou seja, exerce um papel de marcadores culturais, sociais e religiosos. Os *axós* apresentam a identidade do candomblé, tanto na vestimenta litúrgica dos filhos de santo nas festas privadas e públicas, quanto nas vestimentas dos orixás, inquices voduns, caboclos, espíritos de luz, dentre outros. Campos (2015, p. 230) afirma que “nos dias de festas, nos terreiros, as roupas litúrgicas que são usadas pelos filhos de santo durante o *xirê*, e as usadas pelos orixás durante a sua apresentação pública são bastante diversificadas, variando de terreiro a terreiro.” Portanto no ritual pesquisado vemos que são vestidas pelos filhos, filhas de santo e divindades roupas que tratam de uma identidade própria do candomblé, como também roupas que caracterizam e expressam as identidades e histórias das divindades, tornando-se um meio de comunicação e produção do conhecimento, por sua capacidade de representação em meio a signos, símbolos e significados.

Quadro 4 – Síntese da categoria “Indumentárias”.

CATEGORIA	SUB CATEGORIAS	CONTEÚDOS
	Utilizadas pelos filhos (as) de santo e Babalorixá	As mulheres, filhas de santo se vestem com saias brancas rodadas, batas brancas, ojas (pano de cabeça) branco, guias de varias cores onde varia de acordo com o orixá de cada um, algumas de brincos, anéis, algumas descalças e outras com sandálias. Os homens, filhos de santo se vestem com calça branca, batas ou camisas brancas, guias com cores de acordo com o seu orixá, alguns descalços e outros com sandálias. O babalorixá da roça se vestiu com calça e bata branca de <i>rechilieu</i> , um chapéu (Filá, Eketé - Gorro - Keté – Bubú) na cabeça, anéis nos dedos, um adjá na mão, oja sobre o ombro esquerdo, várias guias no pescoço e uma sapatilha branca.

Indumentárias	Utilizadas pelas divindades	Ogum: orixá veste uma calça e bata branca de rechilieu, capacete de metal na cabeça, três guias no pescoço e outra de lado, na diagonal no corpo e uma espada de metal na mão;
		Preto Velho: usa bata e calça branca, um chapéu de palha na cabeça, uma bengala branca na mão direita, um <i>ojá</i> sobre o pescoço e um cachimbo branco na boca;
		Omolú/Obaluaê: orixá sai vestido todo de branco com bata e calça e uma toalha de rechilieu por cima de todo o corpo segurando uma cesta de cipó grande, com pipoca.
		Boiadeiro das Queimadas: vestido uma calça estampada com cores verdes, amarelas, marrons, dois ojás amarrados na cintura, um jaleco de couro, uma chapéu de coroa na cabeça, uma guia de palha da costa no pescoço no formato de uma vassourinha na extremidade (Makón), um cachimbo na boca e umas folhas na mão direita; (em um momento pega uma guiada de madeira e segura na mão direita);
		Zé Pelintra: vestido uma calça branca, terno branco com um lenço vermelho no bolso e botões vermelhos, chapéu branco com preto e uma guia cruzada na diagonal preta e vermelha e segurando um litro de uísque;

Fonte: Próprio autor, 2019.

A forma como os filhos de santos se vestem liturgicamente com roupas brancas, os homens de calça, bata branca e guias no pescoço (Figura 8), as mulheres com saias rodadas, batas brancas, ojás⁸ na cabeça, guias no pescoço e acessórios como anéis, pulseiras, sandálias (Figura 8) expressam uma identidade própria da religião do candomblé, que carrega uma gama de significado de resistência, de liberdade, de amor, paz e fé. Chama atenção a forma que a mulheres se vestem compondo trajes que são bem parecidos com os trajes das baianas de

⁸ O *ojá* (também denominado *toboso*, em algumas casas de matriz Angola Congo) é uma faixa de tecido de uso variado nos terreiros de candomblé, usada na cabeça, a guisa de torço, mas pode também ser utilizada nas vestimentas, como laços, nos tambores, na ornamentação do barracão, nos assentamentos, árvores sagradas e oferendas. (MENDES, 2012, p.91).

acarajé. Donald Pierson (1942, apud MENDES, 2012, p.80) descreve a vestimenta das baianas de candomblé que nos ajuda a decifrar melhor este elemento:

Este traje se compõe de uma saia muito rodada, de várias cores combinadas, medindo geralmente cerca de 2 a 4 metros de roda na bainha, usada bufante e armada por uma anágua, ou saia de baixo muito engomada; uma bata, isto é, blusa branca, comprida e solta, em geral de fazenda de algodão, mas às vezes de seda, usualmente enfeitada de renda larga, às vezes usadas muito frouxas no pescoço e deixadas a escorregar de um dos ombros; um pano da costa, isto é, um comprido manto de algodão listado, às vezes atado sobre um dos ombros e preso debaixo do braço oposto, outras vezes enrolado uma ou duas vezes em uma grande faixa à volta da cintura e amarrado bem justo, um torso ou turbante, de algodão ou seda, atado à volta da cabeça; chinelas, isto é, sandálias de couro, sem presilhas, de saltos baixos; [...]”.

Já os homens, percebemos que as roupassão mais simples, com calças brancas lisas sem detalhes com tecidos bem resistentes, camiseta ou bata branca sem estampa, sem muitos detalhes, as guias no pescoço com cores de acordo suas entidades, alguns descalços em contato direto com chão, absorvendo a energia da terra e outros com sandálias.

Figura 8 – Indumentária dos homens e das mulheres



Fonte: Próprio autor, 2019.

Ainda assim percebemos que a vestimenta do Babalorixá (Figura 9) é diferente dos demais, com trajes que lhe caracteriza como pai de santo. Como dito

este usa calça e bata branca de *rechelieu*⁹, este que no candomblé, surgiu como um elemento que conferia luxo às vestimentas, em função da sofisticação da técnica empregada, agregando em si mesmo um valor material e principalmente simbólico. (MENDES, 2007), ojá sobre o ombro, várias guias no pescoço que representa suas entidades (Orixás, caboclos, espíritos de luz, dentre outros), chapéu (Filá, Eketé - Gorro - Keté – Bubú) na cabeça e um “*adjá*” na mão, este um instrumento específico para os babás e ialorixás, que segundo D`avila (2009, p. 17) *adjá* é:

Sineta de metal com até 4 campânulas, com badalo, para chamar o santo na Umbanda e no Candomblé. Tocada junto ao ouvido da filha-de-santo, ajuda-a a entrar em transe. Do lorubá: “ààja” = tipo de chocalho usado em rituais. Idêntico ao xororó, do lorubá “sororó” = abundantemente. Equivale ao papel dos caxixis dos candomblés de Angola.

Notamos ainda que ao incorporar as entidades, cada uma delas apresentam características específicas, pois cada entidade/divindade tem uma representação e uma história e suas indumentárias são baseadas em cima dessas representações que as divindades carregam.

⁹ “O bordado richelieu surgiu na Europa antes da chegada das rendas do oriente. Eram bordados executados sobre um tecido, que por sua vez era recortado nos espaços deixados entre os motivos, resultando em um tecido de maior relevo e mais leveza. Inicialmente, essa técnica era denominada *Veneza*, mas acabou sendo conhecida como *richelieu*, denominação atribuída ao Cardeal e Duque de Richelieu Armand-Jean du Plessis (1585-1642), que ocupou o cargo de primeiro ministro na corte de Luis XIII.” (MENDES, 2007)

Figura 9 – Indumentária do Babalorixá



Fonte: Próprio autor, 2019.

Durante o ritual, o babalorixá incorporou várias divindades, de início no primeiro momento do *xirê* incorporou o orixá Ogum, em seguida a entidade Preto Velho “Pai Joaquim”, Omolú/Obaluaê e Zé Pelintra. Todos esses apresentam características e trajes diferentes de acordo com suas histórias e elementos de representação. Ao incorporar as divindades elas são vestidas em um quarto específico para “vestir o santo”, onde estão guardadas todas as vestimentas, mas notamos que alguns acessórios ficam no quarto do santo e que certas entidades como Ogum, Omolú/Obaluaê e Preto Velho só necessita de acessórios para serem caracterizados e vestidos.

“‘Vestir o santo’ é uma expressão muito utilizada entre os adeptos das religiões de matrizes africanas, para indicar que a divindade estar pronta para dançar entre a comunidade. A vestimenta e os adornos ornamentam e significam um momento do ritual, no qual a divindade esta em terra, através do transe do filho de santo. (PEREIRA, 2018, p.105)

Dessa forma, vemos na sequencia as divindades incorporadas pelo babalorixá, mostrando suas vestimentas de acordo com suas características ramificadas de significados.

Ogum é um orixá guerreiro, conhecido como senhor da guerra, do aço, do ferro, é símbolo de um homem guerreiro, que nada teme, e não desiste, diante dos

obstáculos. Sua Indumentária representa essa bravura de guerreiro, do senhor da guerra. O capacete e a espada de metal (Figura 10) tem um significado como acessórios de proteção utilizados na guerra que feitos do ferro, pelo próprio orixá.

Figura 10 – Indumentária de Ogum



Fonte: Próprio autor, 2019.

Preto velho é um espírito de luz de antigos ancestrais africanos, velho sábio que morava na senzala na época da escravidão, conhecido também como feiticeiro porque curava as pessoas com sua sabedoria e magias, sua caracterização é de escravo, com calça branca e camisa branca, uma bengala na mão pela dificuldade de se movimentar por conta da velhice e pelas sequelas de grande trabalho na escravidão, usa um chapéu de palha na cabeça que tem uma significação de se proteger do sol, como os escravos usavam no trabalho escravo. E vale ressaltar que sempre aparece fumando seu cachimbo (Figura 11).

Figura 11 - Indumentária de Preto Velho



Fonte: Próprio autor, 2019.

Omolú/obaluaê é o orixá velho que representa a terra, a varíola, todo tipo de doença contagiosa, como também a cura. Ele tem seu corpo todo vestido de palha da costa para esconder as feridas (chagas), sua vestimenta é caracterizada por essas palhas, mas no ritual observado vemos que um pano branco (Figura 12) grande que substitui a palha, mas mantendo o mesmo objetivo e significado que é de esconder suas feridas no corpo com o significado ritualístico de manter algo oculto (seu rosto e as feridas em sua pele).

Figura 12 – Indumentária de Omolú/Obaluaê.



Fonte: Próprio autor, 2019.

Boiadeiro das queimadas é uma entidade do babalorixá da casa na qual é designada o nome da roça, é um espírito de luz que representa a figura/imagem, história, características de um vaqueiro, pastoreio, do homem que vive no campo. Sua indumentária (Figura 13) representa essa figura do homem do sertão com colete e chapéu de couro com proteção dos galhos e espinhos das matas quando vaqueja/tange o gado. A calça estampada colorida, com os ojás amarrados na cintura tem um significado com relação às matas, onde se encontra uma diversidade de plantas, árvores folhas, animais de várias cores e espécies.

Figura 13 – Indumentária de Boiadeiro das Queimadas.



Fonte: Próprio autor, 2019.

Zé pelintra é uma espécie de exú catiço (Exús que são cultuados na Umbanda), ele representa a imagem/figura do homem malandro, apaixonado por jogos de disputa, boêmio, bebedor, vaidoso e charmoso. Sua indumentária (Figura 14) e seus comportamentos representam essas características do homem vaidoso, charmoso, que veste calça branca de cetim, terno branco com botões vermelhos e lenço vermelho no bolso, chapéu preto e branco na cabeça, uma guia preta e vermelha cruzada no corpo e um litro de whisky ou copo na mão.

Figura 14 – Indumentária de Zé Pelintra



Fonte: Próprio autor, 2019.

Como podemos perceber cada entidade (Orixá, Caboclo, Espíritos de luz, dentre outros) se vestem com roupas específicas que lhes apresentam e lhes caracterizam representando através dos seus trajes suas histórias, beleza e identidade. Sendo um elemento importante para representação da identidade da religião, como também uma valorização e forma de resistência da cultura afro-brasileira que carrega um grande valor simbólico. (CAMPOS, 2015, p.223) corrobora dizendo que “as roupas e os adereços ritualísticos são para essas religiões elementos de importante valor simbólico.” Que além de sua importância estética ela tem um valor simbólico que marcam a passagem ritualística dos orixás ao mundo humano, onde os fieis conseguem se aproximar dos seus deuses tendo a oportunidade de criar, construir sua imagem.

6.1.2 Música

A música no candomblé, assim como a dança tem uma grande importância de expressar e contar a vida dos orixás, sendo um meio de comunicação que passa o conhecimento através de sua linguagem. Beneviste (S/D apud FERREIRA, 2019) diz que os sons na qual são reproduzidos através da música, não são considerados signos, não designam, onde somente são graus de uma escala na qual se fixa arbitrariamente a extensão. Mas como já falado anteriormente em um dos nossos capítulos que “o signo é aquilo que de alguma forma ou modo representa e dirige-se

algo a alguém”. Assim, entendemos a música no candomblé como uma comunicação reproduzida por uma linguagem rodeada signos, símbolos e significados que produz conhecimento e informação através de uma sistematização de sons, ritmos, cantigas e letras que são produzidos pelos instrumentos, voz e palmas durante todo o processo ritualístico, representando a vida, história, elementos, características e comportamentos das divindades. Ferreira (2009), corrobora dizendo que a musicalidade e gestualidade ajudam os sujeitos a interpretar a linguagem verbal, pois ninguém fala sem movimentar os olhos, o corpo, ninguém fala sem uma musicalidade, sem gestualidade. Se não fosse assim, não seríamos, nesse ponto, muito diferentes de robôs falantes.

Dessa forma, o próximo quadro a ser apresentado discute e apresenta a síntese da categoria “Música” no ritual “orocum do velho” da Roça de Boiadeiro das Queimadas, abordando suas características, elementos (instrumentos, sons, ritmos, cantigas...) e sistema de organização, relatando sua importância e significado dentro do processo ritualístico.

Quadro 5 – Síntese da categoria “música”.

CATEGORIA	SUBCATEGORIAS	CONTEÚDOS
Música	Instrumentos	Três atabaques: Rum, rumpi e lé; Um agogô, um pandeiro, um triângulo e dois xeres (conhecidos como xuá no terreiro).
	Organização musical	Começam na maioria das vezes com o Babálorixá cantando um ponto, os filhos de santo cantam e batem palmas ditando o ritmo e em seguida os atabaques começam tocar iniciando-se pelo <i>lé</i> , em seguida o <i>rumpi</i> e <i>rum</i> , depois agogô e os demais instrumentos (pandeiro, triângulo e xuá). Os pontos são cantados de acordo com os momentos específicos e a entidade que está sendo cultuada apresentando ritmos diferentes, ou seja, em alguns momentos ritmos lentos e em outros momentos ritmos rápidos.

Fonte: Próprio autor, 2019.

A música é vista no ritual como um dos elementos mais importantes para sua realização, com a utilização de instrumentos como o atabaque, agogô, pandeiro, caxixi (xuá) e triângulo. Notamos que antes de iniciar o ritual os ogãs alabês que são

responsáveis pela condução da música, organizam os atabaques (Figura 15) que são feitos artesanalmente do tronco de coqueiros, cordas amarradas e trançadas e arcos com cunha, a afinação é feita de acordo com cada atabaque. O *Rum* (atabaque maior), o primeiro na ordem da direita para esquerda, apresenta um som mais grave, o *Rumpi*, conhecido também como contra-rum, se localiza no meio ao lado do *rum* e tem um som médio e o *lé* sendo o terceiro e último ao lado do *rumpi* tem um som mais agudo.

Figura 15 – Instrumentos musicais



Fonte: Próprio autor, 2019.

Ao iniciar o ritual vemos que existe uma organização musical recheadas de significados, que são acompanhadas com ritmos e cantigas durante todo o processo ritualístico. Iniciando o processo, o babalorixá puxa os pontos (cantigas), os filhos de santo começam a cantar, batendo palmas e os atabaques tocam no ritmo das cantigas, em seguida os demais instrumentos acompanham o ritmo dos atabaques formando assim uma forma de orquestras transmitindo uma harmonia e energia. Segundo Lühning (1990, apud BARBARA, 2002) foi elaborado uma catalogação de cantigas e ritmos no candomblé, e no ritual público pesquisado podemos destacar algumas dessas cantigas que são utilizadas, como por exemplo:

a) **cantigas de padê**: cantigas executadas no início do ritual e falam de Exú, orixá das oferendas.

*“Exú é do querer, querer
 Nas horas vaga é que eu quero ver
 Agora no romper da aurora
 Seu Tranca Rua eu quero ver agora, Exú
 Exú é do querer, querer
 Nas horas vaga é que eu quero ver
 Agora no romper da aurora
 Exú Veludo é quem manda agora”
 (repete varias vezes e mudando o nome do exú)*

(Cantiga para Exú, cantado na gira de padê do ritual orocum do velho).

*“Exú, lebara, vodum
 Aza kerê kerê
 Exú, lebara, vodum
 Aza kerê kerê”*

(Cantiga de Exú, cantado na hora de despachar o padê)

b) **cantigas de xirê:** aquelas que são cantadas durante o xirê, onde são cantos executados no estado consciente.

*“Bahia, ô África, vem cá vem, nos ajudar!
 Bahia, ô África, vem cá vem, nos ajudar!
 Força baiana, força africana,
 força divina vem cá, vem cá!”*

(Cantiga de Xirê - Chamando as Forças divinas da África e da Bahia)

*“Mata verde xorô, mata verde xorô
 Mata verde xorô, mata verde xorôa
 Ô mata verde xorô, mata verde xorôa.”*

(Cantiga de Xirê – Chamando as Forças das matas)

c) **cantigas de rum:** cantadas na segunda parte do ritual quando as divindades já estão manifestadas – vale ressaltar que cada divindade/entidade tem seu repertório, músicas específicas que retratam suas características e histórias:

*“Ogum Ajô ê Mariô
 Akorô Ajô ê Mariô
 Ogum Pá Lepá Lonã*

Ogum Ajô é Mariô é Matu Yeyé”.

(Cantiga de Rum - Ogum)

*“Atotô, Obaluaê
Atotô, babá
Atotô, Obaluaê
Atotô, meus orixás
Aê pai Oxalá
É o rei venha me valer
É o velho Omolú
Atôô Obaluaê”*

(Cantiga de Rum – Omolú/Obaluaê)

*“Eu tenho meu chapéu de couro
Eu tenho a minha guiada
Eu tenho meu lenço vermelho
Para tocar a minha vaquejada”*

(Cantiga de rum – Boiadeiro)

*“Me chamaram de perturbado
Mas perturbado eu não sou
Eu sou bebedor, eu sou jogador
Eu sou raparigueiro
Mas também grande doutor”*

(Cantiga de rum – Zé pelintra)

d) **cantigas de fundamento**: cantigas que são executadas nos momentos de bater a cabeça, quando salvam os locais sagrados do terreiro, de incensar-defumar e no momento de servir a comida de Omolú/Obaluaê (pipoca e mungunzá).

*“É um paô, é um paô
bater com a cabeça é um paó
é um paô, é um paô
bater com a cabeça é um paô”.*

(Cantiga de fundamento – Bater a cabeça)

*“To defumando, estou incensando,
 To defumando, estou incensando,
 A casa do meu bom Jesus da Lapa,
 A casa do meu bom Jesus da Lapa.
 Nossa Senhora incensou seu Jesus Cristo.
 Seu Jesus Cristo incensou os filhos seus
 Pois eu incenso, incenso essa casa.
 Na fé de Oxossi, de Ogum e Oxalá.”*

(Cantiga de fundamento – Incensar-defumar)

*“Ô da da da...
 Ô da da ê...
 Ô da da da...
 A flor de obaluaê”.*

(Cantiga de fundamento – Servir a comida de Omolú/Obaluaê)

e) **rezas**: executada pelo o caboclo da casa boiadeiro das queimadas, onde todos cantam em tom lento agachados como forma de respeito aos ancestrais;

*“Deus vos salve essa casa santa, aê, aê
 Aonde Deus fez sua morada, aê, aê
 Aonde mora o cálice bento, aê, aê
 E a hóstia consagrada, aê, aê”*

(Reza – Oriki de Boiadeiro)

Os ritmos que são tocados são de acordo com as cantigas e executados por uma ação coletiva de vários instrumentos sendo os atabaques que são tocados com as mãos, o agogô que é um sino duplo que é tocado com um pedaço de ferro, o pandeiro que tocado com uma mão, o triângulo que é tocado com um pedaço de ferro e as palmas dos filhos de santo que tem uma importância de marcação do ritmo. De acordo com D’ávila (2009), no seu estudo sobre os batuques das raízes afro-indígenas apresenta alguns ritmos que são tocados durante o ritual, sendo o Barravento que é um toque rápido produzindo estado de estonteamento, com algumas redobras no couro. As batidas de palmas como forma primitiva de acompanhar o ritmo no candomblé, o congo de ouro que é um ritmo de origem banta, caracterizada por uma dobra sobre a marcação da batida, os llexás que é um ritmo cadenciado tocado para oxum, mas no ritual se toca em outras cantigas para

outras divindades e o ritmo de umbanda que é tocado 4/4 com as duas mãos sobre a pele do atabaque.

Dessa forma, entendemos que a música no candomblé, em específico no ritual “orocum do velho” da roça de boiadeiro das queimadas, é um elemento de comunicação que passa o conhecimento das divindades através das cantigas que retratam suas histórias, dos ritmos que ditam o movimento e do som que reproduz uma energia que conduz o axé. Como afirma Moraes (2007, p.150) que “o som, o ritmo é provido de sentido: a música fornece um canal de comunicação entre o mundo dos vivos e o mundo dos espíritos.”.

Ainda assim podemos perceber que todos os momentos específicos são acompanhados por uma cantiga adequada, como em destaque as cantigas de fundamento que é uma forma de comunicação e orientação para momentos específicos como bater-cabeça, incensar-defumar, salvar os locais sagrados, dentre outros dando espaço a gestualidade; as cantigas de *xirê* que exprimem nas suas letras força de atração das energias vitais da natureza; as cantigas de rum com uma gama de signos e significados que expressam características, histórias e vida das divindades; e as rezas que exaltam os poderes e feitos dos orixás. Portanto a música dentro desse processo tem como função primordial apresentar as divindades aos seus descendentes, através dos toques dos instrumentos, das cantigas, das letras das cantigas, dos ritmos e sons.

6.1.3 Dança

*“Vi o que as pretas faziam de branco da cabeça aos tornozelos,
que nos pés iam descalças alguém cochichou
“tão ensinando o santo dançar”
intuí: tão é ensinando corpo a santar.”*

(Xirê – Tatiana Nascimento)

A dança no candomblé é fundamental para a realização dos rituais, não existe ritual sem dança como também sem música. Monique Augras (s/d apud MORAES, 2010) nos aponta que o significado etimológico do candomblé é “lugar da dança”, portanto, entendemos que não existe candomblé sem dança. A dança é o testemunho mais expressivo desse universo cultural, é através dela que os orixás se expressam e transmitem conhecimento aos seus descendentes. “[...] Mas as danças

também representam a vida do orixá e as suas características” (BASTIDE, 1978 apud, BARBARA, 2002).

Podemos considerar que no ritual a dança é um tipo de linguagem, de comunicação na qual se manifesta pelo corpo, através dos movimentos, gestos, falas e comportamentos. Sendo também sagrada, ela transparece e expressa às energias da natureza que se materializa no corpo dos participantes (filhos e filhas de santo). Portanto, a função da dança nos rituais é múltipla sendo mimética e litúrgica. Mimética por imitar os movimentos, os atos dos orixás de acordo com suas características e litúrgica porque ela também sinaliza e liga os momentos específicos do ritual (BARBARA, 2002), como veremos em seguida no quadro a ser apresentado onde conseguimos destacar a dança coletiva e a dança de transe (dança das divindades) que caracteriza a dança no ritual pesquisado.

Quadro 6 – Síntese da categoria dança.

CATEGORIA	SUBCATEGORIAS	CONTEÚDOS
Dança	Dança Coletiva	Todos os filhos de santo junto com o babalorixá dançam em círculo no sentido anti-horário, com passos minuciosos.
	Dança das divindades	Ogum: O orixá dança no centro do terreiro movimentando as mãos como se tivesse cortando algo de baixo para cima e girando a espada. Em alguns momentos arrasta a espada no chão fazendo um círculo ao seu redor e posiciona a ponta da espada em diagonal no peito.
		Preto Velho: Movimentos lentos, andando, se tremendo, com dificuldades de andar e balançando a bengala.
		Omolú/Obaluaê: dança de costas com o corpo corcunda inclinado em direção ao chão, dando alguns rodopios bem lentos, movimentando os braços segurando a cesta de pipoca para lado e para outro sincronizando com quadril.

		Boiadeiro das Queimadas: O boiadeiro dança no terreiro explorando os espaços, dança de frente aos atabaques, acompanha o ritmo dos atabaques com passos bem rápidos, para o lado, pra frente e pra trás, o braços flexionados acompanham o movimento do tronco, dar um rodopios, tira o chapéu de couro e roda e bate no chão. Zé Pelintra: dança andando entre o terreiro com o whisky na mão e faz algumas brincadeiras de sacanagem se roçando em algumas filhas de santo, distribui whisky para quem pede, faz algumas pose com as duas mãos segurando o whisky entre as pernas, inclinando o corpo pra frente e baixando a cabeça.
--	--	---

Fonte: Próprio autor, 2019.

Barbara (2002) afirma que a dança do candomblé tem uma origem africana, que o uso do corpo, a gestualidade, a postura dos pés, o contato com a terra, a repetição dos gestos, a pulsação rítmica que dá origem ao movimento e a importância do grupo dar uma certa percepção de ligação da dança do candomblé com as danças africanas ocidentais. Concordando com essa afirmação percebemos que a dança no ritual orocum do velho apresenta características que confirma essa relação da dança do candomblé com a dança africana, que põe o corpo todo em movimento, que usa as articulações em especial, o ombro, cotovelos e os joelhos com movimentos amplos.

Na abertura do terreiro e no início do *xirê* quando todos os filhos ainda estão em estado consciente, notamos uma forma de dança coletiva que é realizada por todo o grupo de filhos de santo que forma um grande círculo, chamados por eles de roda e um dança atrás do outro, em um padrão hierárquico, girando o círculo no sentido anti-horário. É um tipo de dança que concentra todas as energias das naturezas que são representadas pelos orixás, visto como um ponto de concentração do corpo e da mente em absorver essa energia trazendo certo equilíbrio entre as energias da natureza e filhos que estão presentes na roda. Os movimentos são minuciosos, com dimensões pequenas concentradas, percebe-se que alguns batem palmas marcando o ritmo da cantiga e do toque do atabaque.

Após a dança que podemos considerar coletiva, vemos a dança de transe, que são executadas em estado inconsciente, com a divindade incorporada que

expressa através da dança sua história mitológica, simbolizando as energias da natureza cada um com sua especificidade, como nos diz Paiva (2007, p.881) que:

[...] o dançar de cada orixá, assim como as frases de cada cântico a ele dedicado expressam um pouco a história e do seu traço de personalidade, conhecidos através da sua lendas transmitidas oralmente de geração a geração.

Portanto, cada divindade possui características e representações diferentes que são manifestadas também através da dança. “Cada orixá tem suas peculiaridades e as cantigas, assim como as danças, sempre se remetem a essas peculiaridades” (MORAES, 2010, p. 151). Dessa forma, podemos perceber nas entidades recebidas e incorporadas pelo babalorixá da roça de boiadeiro das queimadas, que elas apresentam peculiaridades e características diferentes, one cada um se comporta e se expressa de uma forma específica.

Ogum dança movimentando as mãos e a espada como se tivesse cortando algo no combate na guerra nos momentos de bravura, passa a ponta da espada no chão fazendo um círculo como se tivesse lutando com várias pessoas ao seu a redor e a todo o momento com o corpo robusto, uma expressão facial fechada de seriedade e os pés descalços em contato com solo a todo o momento.

Preto velho expressa em seu corpo toda uma caracterização que remete e representa a velhice e sequelas do trabalho escravo, percebe-se que o corpo do babálorixá que incorpora o preto velho se transforma, com uma expressão facial de cansaço e com os lábios expostos, ficando corcunda inclinado pra frente com as características do corpo de um velhinho, seu corpo se treme todo, principalmente as mãos balançando a bengala, com movimentos minuciosos tendo dificuldade de se locomover, e é acompanhado por duas filhas de santo dando suporte uma do lado direito e outra do lado esquerdo que leva-o para o centro do terreiro onde ele senta em um banco de madeira com cipó e reza os filhos de santo fazendo o movimento de cruz na cabeça e ombros dos filhos com as folhas na mão direita. Percebe-se também uns gestos como forma de códigos, quando ele levanta a bengala batendo no chão, é uma forma de codificação para parar de cantar e tocar, onde todos param o sistema musical e ele canta outra música, e assim por diante.

Omolú/Obaluaê nota-se que o corpo do babalorixá ao incorporar o orixá também se transforma dançando com a característica de um velho, corcunda,

inclinado em direção ao chão, como forma de reverência a terra e dando alguns rodopios lentos em 360° com o cesto de pipoca nas mãos que representa sua comida nas oferendas, portanto no ritual após o orixá dançar e realizar todo procedimento essas pipocas são servidas para todos os presentes no terreiro, iniciando-se por sete homens e depois as demais pessoas em seguida servidas o mungunzá seguindo o mesmo protocolo de iniciar com os sete homens e depois as demais pessoas.

Boiadeiro das queimadas, sua dança apresenta características parecidas com a dança de cowboy, com saltos batendo os pés descalços no chão, faz gestos tirando o chapéu de couro da cabeça, levantando-o olhando para o teto como se tivesse louvando a deus, fazendo pedidos, onde simboliza uma cultura do homem do campo que são devotos de santos. Em alguns momentos quando a cantiga tem um ritmo mais rápido são realizados movimentos rápidos com os pés em sincronia com os braços no ritmo dos atabaques, com uma expressão facial leve, serena de tranquilidade. É um momento que atraem a todos assistirem a dança e baterem palmas para entidade dançar, se tornando uma das atrações do ritual.

Zé pelintra, sua dança se caracteriza pelo seu comportamento de malandro andando entre o terreiro com um copo de uísque na mão, faz algumas brincadeiras de sacanagem se roçando em algumas filhas de santo, fala alguns xingamentos, distribui whisky para quem pede, faz algumas poses com as duas mãos segurando o whisky entre as pernas, inclinando o corpo pra frente e baixando a cabeça. Sendo também uma das atrações do ritual, onde percebemos que os filhos de santo se direcionam a entidade com brincadeira dando risada, algumas pessoas pedem para conversar com ele, os *ogãs* cantam e tocam cheios de alegria e recebem doses de uísque.

No entanto, vemos que a dança expressa de certa forma as características, históricas, mostrando suas belezas, emoções e sentimentos, através dos gestos, do movimento, do canto, da fala, dentre outros que estão atrelados ao corpo como instrumento manifestador e reprodutor de todos esses elementos. Como nos diz Prandi (2005 apud MORAES, 2010, p.151) “é na dança que mostra a beleza, o esplendor e o axé do orixá”. A dança é uma linguagem e o corpo, graças a sua capacidade de movimento, mobilidade dar condições para servir de suporte para dança como código de expressão que remete a várias significações. (MORAES, 2010). Podemos perceber também que a dança assume um papel de comunicação

através do corpo, com as expressões faciais e transformações físicas como forma de representar a identidade da divindade. Como podemos ver as expressões faciais de Preto Velho expressando a imagem de um velho cansado e característica de um negro africano com os lábios expostos, Boiadeiro expressando a figura de um homem do campo sereno e leve.

Diante do exposto na síntese de análise de dados onde trazemos dados concretos com base no que foi observado e analisado podemos notar que o corpo no ritual “Oro cum do Velho” do terreiro “Roça Boiadeiro das Queimadas” atende e contempla a nossa hipótese do corpo ser representado por elementos e instrumentos que fazem parte de todo processo ritualístico, tais como a indumentária, a música e a dança. Assim, entendemos que esses elementos se contemplam durante todo o ritual em que um necessita do outro para caracterização e identidade da religião e do ritual, sendo assim um universo simbólico marcado de significado por parte destes elementos.

7. LINHAS FINAIS

Caminhando sobre as linhas que percorre sobre o corpo no candomblé, esta que é uma manifestação cultural surgida, resistida e reconstruída pelos negros africanos escravizados no Brasil nos meados dos séculos XVI e XIX abre as portas para caminharmos em um universo de informações a serem decifradas e compreendidas. Portanto o desenvolvimento deste estudo nos dar a possibilidade de introduzir, caminhar sobre as linhas do corpo enquanto um fenômeno cultural que vive, que se transforma, que se constrói e ultrapassa sua concepção puramente biológica dentro de uma manifestação cultural que é rodeada de signos, símbolos, sentidos e significados.

Entender o corpo no candomblé, em específico como elencado no nosso objetivo de compreender o significado das representações do corpo no ritual sagrado “orocum do velho” no terreiro “roça de boiadeiro das queimadas”, é se debruçar e caminhar sobre uma profundidade cultural decifrando códigos que caracterizam e dar sentido e significado a este fenômeno. No entanto, esta pesquisa que se insere no campo das ciências sociais no âmbito da Educação Física, veio contribuir e valorizar estudos a cerca do corpo enfatizando discussões sistematizadas sobre a indissociabilidade corpo/cultura ultrapassando as diversas explicações naturalizantes e biológicas do corpo humano, destacando e produzindo estudos no campo da Educação física entendendo o corpo como fenômeno cultural.

A produção e os resultados desta pesquisa torna-se a construção de mais um instrumento de resistência que representa a comunidade do candomblé, debatendo e levando discussões sobre todo seu processo histórico, criminalizado e demonizado por uma sociedade maçante, mas também apresentando toda sua riqueza e beleza espiritual, estética, política, cultural e social.

Diante dos resultados obtidos, analisados e interpretados sobre o corpo no candomblé entendemos este como o instrumento de maior importância por ser a ligação entre o homem e o sagrado, e por sua capacidade de movimento representando através da dança, música, transe, gestos, indumentárias, sons, ritmos, dentre outros fenômenos a vida, história, comportamento, sentimento e

emoções dos orixás e divindades rodeados de sentidos, signos e significados. No ritual analisado “Oro cum do velho” vemos que o corpo é representado por elementos que apresentam inúmeros sentidos, significação e significados, como podemos perceber nos resultados e na análise de nossos dados que a indumentária tem um significado que caracteriza as expressões identitárias do candomblé como um valor simbólico. A música é um meio de comunicação rodeada de signos que expressa e conta nas letras das cantigas, nos ritmos e sons reproduzidos a vida das divindades, sendo considerada uma linguagem e a dança sendo o elemento mais expressivo desse universo cultural, sendo uma linguagem que se comunica através dos movimentos, gestos, falas e comportamentos. Portanto entendemos que o corpo no ritual pesquisado é um texto ramificado de signos e ancorado de significados pela dança, música e indumentária, como também outros elementos que aparecem nas nossas linhas de interpretações, como os gestos, movimentos e dentre outros elementos como a comida, identidade do terreiro, sistema sócio-estrutural e demais elementos que podemos discutir e aprofundar em novas pesquisas.

7. REFERENCIAS

ANDRÉ, Marli. **Etnografia da prática escolar**. Papirus Editora, 2013.

BARBARA, Rosamaria S. **A dança das Aiabás: Dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé**. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.

BÁRTOLO, José. Corpo e sentido: estudos intersemióticos. **Covilhã: Livros LabCom**, 2007.

BASTIDE, Roger. O candomblé da Bahia (rito Nagô). **Brasiliana**, 1961.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia: Rito nagô**. São Paulo; Companhia de Letras, 2001.

BATISTA. HISTÓRIA DO CANDOMBLÉ NA Bahia. qualificação de Mestrado de Ciências Sociais da Universidade Estadual de Londrina. 2016

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. **Afro-Ásia**, n. 12, 2017.

CAMPOS, Zuleica Dantas P. Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e Região Metropolitana. **Estudos de religião**, v. 29, n. 2, p. 221-236, 2015.

CASTRO JUNIOR, Luís Victor. **Festa e corpo: as expressões artísticas e culturais nas festas populares baianas**. Salvador: EDUFBA, 2014.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. O Batuque: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira. **COLÓQUIO INTERNACIONAL DE ESTUDOS SOBRE A AMÉRICA LATINA DE COMUNICAÇÃO, Celacom. Anais**, p. 1-24, 2009.

DAOLIO, Jocimar. **Da Cultura do Corpo**. Campinas: Papirus, 1995.

DE ALMEIDA, Dulce Filgueira. Corpo, cultura e sincretismo: o ritual da Congada. **Pensar a Prática**, v. 15, n. 1, 2012.

DE ANDRE, Marli Elisa Dalmazo Afonso. **Etnografia da prática escolar**. Papirus Editora, 1995.

DE LIMA, Fernando Henrique. Um método de transcrições e análise de vídeos: a evolução de uma estratégia. 2015.

DE SOUZA MENDES, Maria Isabel Brandão; DA NÓBREGA, Terezinha Petrucia. CULTURA DE MOVIMENTO: REFLEXÕES A PARTIR DA RELAÇÃO ENTRE CORPO, NATUREZA E CULTURA. **Pensar a Prática**, v. 12, n. 2.

FERREIRA, Ana Cláudia Fernandes. A Musica: Uma Linguagem. Publicações de texto, Unicamp, 2019.

GIACOMINI, Sonia Maria. O corpo como cultura e a cultura do corpo: uma explosão de significados. **Physis: Revista de Saúde Coletiva**, v. 14, n. 2, p. 406-416, 2004.

GIL, Antônio Carlos. **Métodos e Técnicas de Pesquisa Social**. 5ª. ed. São Paulo: Atlas, 1999.

GÓIS, Aurino José. As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso. **HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 11, n. 29, p. 321-352, 2013.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. 2º Ed. Tradução de Sonia M.S. Fuhrmann. - Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

LIMA, Vivaldo da Costa. O candomblé da Bahia na década de 1930. **Estudos Avançados**, v. 18, n. 52, p. 201-221, 2004.

LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. **Revista Usp**, n. 7, p. 115-124, 1990.

MACEDO, Roberto Sidnei. **Etnopesquisa crítica, etnopesquisa-formação**. Liber Livro, 2º Edição, 2010.

MAGALHÃES, Alfredo Severiano Sampaio; MELO, Leila Socorro Araújo. **Corpo, Movimento, Rito e Festa na Capoeira e no Candomblé em Belém do Pará**. Anais dos Simpósios da ABHR, 2012.

MANDARINO, Ana Cristina de Souza; GOMBERG, Estélio. **Candomblé, corpos e poderes**. Perspectivas, São Paulo, v. 43, p. 199-217, jan./jun. 2013.

MARCONI, Marina de Andrade; LAKATOS, Eva Maria. **Metodologia Científica**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2011.

MENDES, Andrea et al. Vestidos de realeza= contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Gomeia (1937-1967). 2012.

MORAES, Juliana Kujawski Leite de. **Simbologia do corpo no ritual do candomblé**. Revista do Centro de Estudos Africanos. USP, S. Paulo, 29-30: 141-156, 2008/2009/2010.

MORAIS, Mariana Ramos de. **O candomblé na metrópole: a construção da identidade em dois terreiros de Belo Horizonte**. 2006. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte.

MOREIRA, Antonio Flávio; CANDAU, Vera Maria. **Multiculturalismo: Diferenças culturais e Práticas Pedagógicas**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

NAJMANOVICH, Denise. O sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NASCIMENTO, Alessandra Amaral Soares. Candomblé e Umbanda: Práticas religiosas da identidade negra no Brasil. **Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, v. 9, n. 27, p. 923-944, 2010.

NOVA, Jéssica Vitorino da Silva Terra; ZOBOLI, Fabio. Corpo como âncora de sentidos e produtor de significados: tensões a partir da performance art. **Revista Pedagógica**, v. 18, n. 39, p. 241-263, 2017.

OLIVEIRA, Ingrid Patrícia Barbosa de. **O que as tramas simbólicas e estéticas da cultura do Candomblé nos revelam para se pensar o corpo na Educação Física**. 2016. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

PAIVA, Kate Lane Costa de. **Corpo e candomblé – conhecimento e estética popular**. Anpap, Dinâmicas Epistemológicas em Artes1, 2014.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira et al. O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2018.

PETRONILI, Paulo. **Corpo-transe no candomblé: performance e cotidiano**. Revista de estudos em Linguagens e Tecnologia, v. 8, n.: Nova Fronteira, 1989.

PORTINARI, Maribel. **História da Dança**. Rio de Janeiro Visuais, Florianópolis, 2007.

PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil-Para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. **Revista USP**, n. 28, p. 64-83, 1996.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. **Estudos avançados**, v. 18, n. 52, p. 223-238, 2004.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. **Alma africana no Brasil: os iorubas**. Editora Oduduwa, 1996.

ROCHA, Gilmar. Marcel Mauss e o significado do corpo nas religiões brasileiras. **INTERAÇÕES**, v. 3, n. 4, p. 133-149, 2008.

RÚDIO, Franz Victor. **Introdução ao Projeto de Pesquisa Científica**. 43. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015.

SANTOS, TADEU dos. **O corpo como um texto vivo a festa e a dança no candomblé**. Tese doutorado, Universidade Metodista de São Paulo, São Bernardo do Campo, 2003.

TRIVIÑOS, Augusto Nivaldo Silva. **Introdução à pesquisa em ciências sociais: a pesquisa qualitativa em educação**. São Paulo: Atlas, 1987.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. 6. Edição, Salvador: Corrupio, 2002.

APÊNDICE



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – CAMPUS IV
CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA

APÊNDICE 01 - TRANSCRIÇÃO DO CONTEUDO INTEGRAL DA OBSERVAÇÃO

LOCAL DE PESQUISA: Roça Boiadeiro das Queimadas

PESQUISADOR: Tharyk Batatinha Rocha dos Santos

ORIENTADOR (A): Jessica Vitorino Terra Nova

TEMA DA OBSERVAÇÃO: Festa Pública do Candomblé (Orocum do Velho, Pipoca do velho) em comemoração a Obaluaê/Omolú, Almas, entidades das senzalas (preto velho (a) e Nagôs)

DATA: 12/11/2018

HORÁRIO INÍCIO/TÉRMINO: 20h00min – 00h00min

RELATO DAS OBSERVAÇÕES:

Antes de iniciar a festa pública, o ritual (Orocum do Velho, Pipoca do velho) em comemoração a Obaluaê/Omolú, Almas e entidades das senzalas (preto velho (a) e Nagôs), os filhos de santos se arrumam com roupas brancas, as mulheres em um quarto e os homens em outro quarto separado. Os Ogãs (responsáveis pela música) organizam os atabaques (de cunha, feitos de coqueiros, com cordas amarradas entre o atabaque e cunhas) afinando o som de acordo com cada atabaque, sendo que o *Rum* (atabaque maior) o primeiro na ordem da direita para esquerda apresentando um som mais grave, o *Rumpi*, conhecido também como contra-rum, se localiza no meio ao lado do *rum* e tem um som médio e o *Ié* sendo o terceiro e último ao lado do *rumpi* tem um som mais agudo.

As mulheres, filhas de santo se vestem com saias brancas rodadas, batas brancas, ojás (pano de cabeça) branco, guias de varias cores onde variava de acordo com o orixá de cada um, algumas de brincos, anéis, algumas descalças e outras com sandálias. Os homens, filhos de santo se vestem com calça branca, batas ou camisas brancas, guias com cores de acordo com o seu orixá, alguns

descalços e outros com sandálias. O babalorixá da roça se vestiu com calça branca e bata branca de *rechilieu*, um chapéu (Filá, Eketé - Gorro - Keté – Bubú) na cabeça, anéis nos dedos, um adjá na mão e várias guias no pescoço.

DESCRIÇÃO DO RITUAL (ABERTURA DO TERREIRO- EXÚ, SALVAR-BATER A CABEÇA, INCENSO-DEFUMAR, XIRÊ, FINALIZAÇÃO);

1º momento (ABERTURA)

Logo após todos se arrumarem o Babakekerê (pai pequeno) da roça localiza no centro do terreiro dois aribés (pratos de barro) um com farofa vermelha de dendê e outro com farofa branca, uma quartinha de barro com água e uma vela branca acesa. Em seguida os todos os filhos de santo (cerca de 10 a 15 filhas de santo e 8 a 10 filhos de santo) formam uma roda em torno dos materiais localizados no centro e o babalorixá inicia a festa cantando para o orixá Exú, onde todos os filhos cantam várias músicas (pontos) e dançam em círculo a redor do fundamento no meio do terreiro no sentido anti-horário cerca de uns 10 minutos, em uma música específica (penúltima música desse momento) quatro filhas de santo mulheres pegam os materiais do fundamento no meio, uma pega o prato com a farofa vermelha, outra o prato com a farofa branca, outra a quartinha com água e outra a vela, ainda girando em círculo cantam mais uma música e uma bota a vela atrás da porta esquerda do terreiro, despacham na porta da rua em sete vezes a farofa vermelha, a farofa branca em cima da farofa vermelha e a água em cima das duas farofas, em seguida reenche a quartinha de água e localiza ao lado da vela atrás da porta, logo após os homens se localizam do lado direito e as mulheres do lado esquerdo.

2º momento (Bater Cabeça-Salvar e Incenso-defumar)

Neste momento o Babalorixá canta um ponto específico para **salvar** os pontos sagrados do terreiro **batendo a cabeça**, e os filhos de santo de um por um salva os locais sagrados deitando batendo a cabeça três vezes no chão em três posições, frontal, lateral direita e lateral esquerda, alguns só batem a cabeça três vezes na posição frontal, outros que não conseguem deitar no chão toca a ponta dos dedos da mão direita no chão eleva a mão tocando a testa e se benze e outros elevam a mão tocando a testa e em seguida tocando a nuca. O percurso inicia-se batendo a cabeça no chão de frente ao quarto do santo, depois os atabaques de um

por um na ordem: *Rum, Rumpi e Lé* , a porta da entrada do terreiro, o centro do terreiro onde está localizado o fundamento demarcado por um azulejo branco no chão e por fim aos pés do babalorixá, nesse momento o babalorixá se abaixa e toca as costas dos filhos de santo fazendo o movimento no formato de uma cruz, logo após o filho levanta e abraça o babá fazendo três movimentos (salvar), o primeiro inclinando o corpo tocando ombro direito com ombro direito, o segundo tocando ombro esquerdo com ombro esquerdo e terceiro se dão as mãos e levantam as duas simultaneamente acima da cabeça, em seguida os filhos salva o Babakekerê, lakekerê (Mãe Pequena) e algumas outras pessoas como outros babás, ogãs, visitantes de outros terreiros, dentre outros, inclusive “eu” pesquisador por ser filho do babalorixá da roça e por eles prezarem um respeito a minha presença no terreiro e no ritual. Depois que todos os filhos fazem esse processo, o babá realiza também todo o percurso. Depois que o babá realiza o percurso, ele mesmo canta uma música específica para o momento de incensar-defumar os locais sagrados do terreiro e os filhos de santo. Com um incensador de ferro com brasa dentro o babá pega a essência e joga dentro do incensador e começa de início incensando-defumando os locais sagrados, quarto do santo, os atabaques e o fundamento localizado no centro do terreiro onde tem um azulejo branco no chão e uma cabaça amarrada no teto na mesma direção do azulejo, ou seja, em cima do azulejo. Em seguida incensa-defuma a lakekerê e passa o incensador para ela incensar-defumar os demais filhos de santo. No momento que incensa-defuma, os filhos de santo abrem os dois braços para o incensador passar por baixo, abaixam a cabeça e se benze, alguns toca a ponta dos dedos direito da mão na testa e a nuca no lugar de se benzer. Depois que incensa-defuma todos os filhos de santo, algumas pessoas visitantes são oferecidas a se incensar-defumar também os que aceitam realiza o procedimento. Logo após incensar-defumar todos a lakekerê que é responsável por incensar-defumar todos localiza o incensador atrás da porta esquerda do terreiro ao lado da quartinha e da vela e assim que vai chegando alguns filhos de santo que se atrasam, antes de entrar no terreiro se incensam-defumam.

3º momento (*Xirê*)

Nesse momento do *xirê* depois dos rituais de abertura, bater-cabeça/salvar e incensar-defumar o terreiro, o babá começa a cantar para os orixás e entidades, no qual alguns veem em terra incorporado pelo babálorixá e alguns filhos de santo.

Ogum

De início ele começa cantando para o orixá **Ogum** e entra no quarto do santo, quando sai ele já está incorporado no orixá vestindo uma calça branca, bata branca, capacete de metal na cabeça, as guias de lado, na diagonal no corpo e uma espada de metal na mão. O orixá dança no centro do terreiro movimentando as mãos como se tivesse cortando algo de baixo para cima e girando a espada. Em alguns momentos arrasta a espada no chão fazendo um círculo ao seu redor e posiciona a ponta da espada em diagonal no peito. Dentro de alguns minutos dançando o orixá guarda a espada ao lado da calça e a iakekerê entra no quarto do santo pega um pote branco e põem um pó branco (pemba) nas duas mãos do orixá aberta, em seguida o orixá anda e sopra o pó pra cima uma mão de cada vez, logo após entra no quarto e desincorpora.

Preto Velho

Ao retornar do quarto do santo o babá sai sem as vestimentas de Ogum, com o adjá na mão balançando, cantando e dançando para **Almas**, canta umas três músicas e depois começa a cantar para **Preto Velho**, mais uma vez o babá entra no quarto do santo e quando sai, vem incorporado no **Preto velho Pai Joaquim** (Entidade do Babalorixá), usando a roupa toda branca, um chapéu de palha, uma bengala branca e um cachimbo preto na boca. Nota-se que o corpo do babá incorporado o preto velho se transforma, ficando corcunda inclinado pra frente com as características do corpo de um velhinho, seu corpo se treme todo, principalmente as mãos balançando a bengala, tem dificuldade de se movimentar, andar e é acompanhado por duas filhas de santo dando suporte uma do lado direito e outra do lado esquerdo, ambas segurando e levando-o para salvar os atabaques, ao chegar de frente a cada atabaque ele levanta a bengala tocando-os e se treme todo. Em seguida o Babakekerê localiza no centro do terreiro em cima do fundamento um banco de madeira com cipó para o Preto Velho sentar, ao sentar no banco uma filha de santo traz umas folhas de akoko e dar em suas mãos. Alguns filhos de santo são rezados pelo preto velho do Babá e alguns no momento que está sendo rezado

incorpora também o Preto Velho e senta no chão ao seu lado. Depois que os filhos de santo são rezados algumas pessoas visitantes são rezadas também, inclusive eu também fui rezado. Encerrando as rezas, os filhos de santo incorporados que estão ao lado do Preto velho do Babá ao serem tocados na cabeça por sua bengala se treme todo balançando a cabeça pra frente e pra trás bem rápido e se desincorpora, em seguida outras duas filhas de santo levantam o Preto velho e levam para o quarto do santo, chegando lá ele se treme todo, desincorpora e tira os acessórios.

Omolú/Obaluaê

Dentro do quarto do santo começa a cantar para Omolú/Obaluaê. Ao sair do quarto ele vem com uma bacia branca de porcelana grande cheia de pipoca jogando nos filhos de santo de um por um, no terreiro e nas pessoas visitantes que estão assistindo e em seguida retorna para o quarto do santo, onde já sai incorporado Omolú/Obaluaê, no momento da saída do orixá todos os filhos de santo se agacham e batem palmas. O orixá sai vestido todo de branco com uma toalha de rechilieu branca por cima de todo o corpo segurando uma cesta de cipó grande, com pipoca e dançando de costas, dando alguns rodopios bem lentos, com o corpo corcunda inclinado pra frente. Logo após o orixá sentar no banco de madeira com cipó, todos os filhos de santo levantam e o orixá fica alguns minutos sentado e canta algumas músicas. Percebe-se que a voz do orixá é bem baixa e lenta na feição de um velho bem cansado. Após cantar algumas músicas as filhas de santo levantam-no e o leva para o quarto do santo onde desincorpora e sai com a cesta de pipoca na cabeça, dar três giros no centro do terreiro, senta e serve a pipoca, primeiro sete homens com as duas mãos juntas abertas recebe a pipoca e depois as demais pessoas presente. Nota-se também que algumas pessoas comem a pipoca e outras jogam no seu corpo da cabeça aos pés. Logo após a pipoca é servido o mungunzá de milho seguindo o mesmo ritual dos sete homens primeiro e depois os demais. Depois que todos estão servidos da uma pausa de 10 minutos para todos comerem e as filhas de santo varrer o chão com folhas de akoko as pipocas. Retorna cantando algumas músicas para Nagô e Xangô, os filhos de santo fazem um círculo e dançam no sentido anti-horário, um dos filhos de santo incorpora o orixá Xangô e dança no centro do círculo, com a mãos movimentando como se tivesse segurando algo em cada mão, dar uns rodopios rápidos com os braços flexionados e uns passos ligeiros pra frente e pra trás. Em seguida canta e dança umas 7 músicas, o babá leva o orixá para o quarto e lá ele desincorpora.

Matas-Boiadeiro das Queimadas

Ao sair do quarto de santo o babalorixá canta músicas saudando as matas em seguida ele incorpora o caboclo boiadeiro das queimadas, duas filhas de santo o leva para um quarto vizinho ao quarto de santo e demora uns 7 minutos lá dentro, durante esse tempo os filhos de santo cantam e dançam no terreiro. Quando o boiadeiro sai do quarto, ele sai vestido uma calça estampada com cores verdes, amarelas, marrons, dois ojás amarrados na cintura, um jaleco de couro, uma chapéu de coro na cabeça, uma guia de palha da costa no pescoço no formato de uma vassourinha na extremidade (Makón), um cachimbo na boca e umas folhas na mão direita, vai em direção a frente do quarto de santo dançando se agacha e todos os filhos de santo se agacham e rezam cantando (*oriki*), depois de cantar o *oriki* o boiadeiro levanta cantando uma música e todos os filhos de santo levantam. O boiadeiro dança no terreiro explorando os espaços, dança de frente aos atabaques e os ogans se empolgam nesse momento redobrando o toque no couro bem rápido e a entidade acompanha o ritmo dos atabaques com passos bem rápidos, para o lado, pra frente e pra trás, o braços flexionados acompanham o movimento do tronco, dar um rodopios, tira o chapéu de couro e roda no chão, bate no chão e quando suspende a perna direita ou aponta o cotovelo como se tivesse cotovelando alguém os atabaques param, como se fosse um código para parar de tocar e em seguida canta outra música e os atabaques retornam a tocar, em um momento o boiadeiro sai do terreiro e vai na sua cabana que fica localizada ao lado e quando retorna vem com uma guiada de madeira com a ponta de ferro na mão direita e dança apontando a guiada pra frente como se tivesse usando furando algum boi, por ser característica do vaqueiro. Em seguida mais duas filhas de santo recebe o boiadeiro também e mais três recebe outra entidade (Sutão das Matas) e fazem uma verdadeira festa com todos dançando e cantando na cerca de uns 20 minutos, logo após uns começam a desincorporar cantando músicas que falam de ir embora, até todos se desincorporarem e ficar só o boiadeiro do Babalorixá da casa.

Zé Pelintra

Ainda com o boiadeiro que diz que vai embora, quando desincorpora á incorpora de imediato à entidade Zé pelintra. Ao incorporar a entidade ele tira de imediato o jaleco e chapéu de couro, a iakekerê pega e guarda os acessórios e a entidade entra no quarto vizinho do quarto do santo se arruma e sai vestido uma calça branca, terno branco com um lenço vermelho no bolso e botões vermelhos,

chapéu branco com preto e uma guia cruzada na diagonal preta e vermelha, em seguida a iakekerê vem com um whisky e entrega na mão da entidade. Zé pelintra é bem brincalhão com os papos de malandro, xingando, dando gaitadas e sua dança andando entre o terreiro com o whisky na mão e faz algumas brincadeiras de sacanagem se roçando em algumas filhas de santo, distribui whisky para quem pede, faz algumas pose com as duas mãos segurando o whisky entre as pernas, inclinando o corpo pra frente e baixando a cabeça. Nota-se que o filhos de santo se direcionam a entidade com brincadeira dando risada, algumas pessoas pedem para conversar com ele, os ogans cantam e tocam cheios de alegria e recebem whisky na boca do litro dele.

4º momento (Finalização)

Na finalização zé pelintra pega seu whisky derrama no chão fazendo tipo uns círculos, salta entre eles, canta uma música e sai botando whisky na mão de todos em seguida vai para porta da frente do terreiro canta mais uma música, bota o whisky no chão faz a pose de frente pra rua com as duas mãos entre a pernas, corpo inclinado pra frente e cabeça baixa de lado, se treme todo e desincorpora, onde a iakekerê esta ao seu lado, o segura e chama pelo nome do babá, os atabaques param de tocar, todos param de cantar, os ogans cobrem ao atabaques com um pano branco e as pessoas estão liberadas, outras vão embora e outras ficam conversando no terreiro.

ANEXO



UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA
DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS HUMANAS – DCH IV – JACOBINA
COLEGIADO DO CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

I – DADOS DE IDENTIFICAÇÃO

Nome do Participante: _____

Documento de Identidade n^o : _____ Sexo: F () M ()

Data de Nascimento: ____/____/____

Nome do responsável legal (quando aplicável): _____

Documento de Identidade n^o : _____

Endereço: _____ Complemento: _____

Bairro: _____ Cidade: _____ CEP: _____

Telefone: () _____ / () _____

II - DADOS SOBRE A PESQUISA CIENTÍFICA:

TÍTULO DO PROTOCOLO DE PESQUISA: O CORPO NO CANDOMBLÉ: O RITUAL SAGRADO “OROCUM DO VELHO” NO TERREIRO “ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS” DO DISTRITO DE IGARA NO MUNICÍPIO DE SENHOR DO BONFIM-BAHIA.

1. **PESQUISADOR (A) RESPONSÁVEL:** THARYK BATATINHA ROCHA DOS SANTOS
3. **CARGO/FUNÇÃO:** ALUNO DA GRADUAÇÃO DO CURSO DE LICENCIATURA EM EDUCAÇÃO FÍSICA DA UNIVERSIDADE DO ESTADO DA BAHIA

III - EXPLICAÇÕES DO PESQUISADOR AO PARTICIPANTE SOBRE A PESQUISA:

O (a) senhor (a) está sendo convidado (a) para participar da pesquisa: **O CORPO NO CANDOMBLÉ: O RITUAL SAGRADO “OROCUM DO VELHO” NO TERREIRO “ROÇA DE BOIADEIRO DAS QUEIMADAS” DO DISTRITO DE IGARA NO MUNICÍPIO DE SENHOR DO BONFIM-BAHIA**, é uma pesquisa de graduação do curso de licenciatura em Educação Física da UNEB (Universidade do Estado da Bahia) Campus IV-Jacobina. Tem como pesquisador responsável Tharyk Batatinha Rocha dos Santos da graduação desta instituição. Os objetivos da pesquisa são compreender o significado das representações do corpo nos ritual sagrado “orocum do velho” no terreiro “roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara no município de Senhor do Bomfim-Bahia; Apresentar as origens, a história e os aspectos contemporâneos do candomblé e discutir sobre o papel do corpo nos rituais sagrados do candomblé; Descrever como o corpo expressa as características das divindades no ritual sagrado no terreiro “roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de Igara no município de Senhor do Bomfim-Bahia; e Reconhecer o corpo como âncora de sentidos e significados. E será realizada a pesquisa no Terreiro Roça de Boiadeiro das Queimadas.

IV - ESPECIFICAÇÃO DOS RISCOS, PREJUÍZOS, DESCONFORTO, LESÕES QUE PODEM SER PROVOCADOS PELA PESQUISA:

O participante da pesquisa não terá nenhuma despesa material e/ou financeiro, bem como terá seu nome/identidade mantido em total segredo tanto pelo pesquisador, quanto pelo colaborador e instituição responsável pela pesquisa, o que garante a privacidade dos mesmos. Será ainda garantido respeito à integridade física, psíquica, moral, intelectual, social, cultural ou espiritual do ser humano em toda a fase da pesquisa sendo o observado indenizado em qualquer risco ou prejuízo imediato ou tardio, desde que haja comprovação de que tais danos o atinja no que se refere à livre expressão de suas opiniões. Podemos ainda afirmar que, os possíveis riscos desta pesquisa estão relacionados ao constrangimento a respeito de algumas questões as observações que poderá ser realizada com o auxílio do gravador e câmera de filmagem, em no máximo uma hora e marcado com antecedência a ser realizada em local e horário determinados pelo(a) observado(a), onde caso haja algum constrangimento durante a observação, o observado pode pedir para parar a observação, onde será respeitado a vontade. No que se refere aos benefícios, ressaltamos que os mesmos não são diretos aos participantes da pesquisa, mas a todos os frequentadores e participantes do candomblé. Neste sentido, tornam-se mínimos os riscos relacionados com possibilidades de gerarem incômodos e

também aos benefícios, portanto o pesquisador responsável estará obrigado a suspender a pesquisa imediatamente ao perceber algum risco ou dano ao sujeito participante.

V - ESCLARECIMENTO SOBRE PARTICIPAÇÃO NA PESQUISA

- Caso o Senhor (a) aceite, serão adotados como procedimentos para observação dom filmagens e fotografias, utilizados pelo graduando Tharyk Batatinha Rocha dos Santos do Curso de Licenciatura em Educação Física da UNEB-CAMPUS IV Jacobina.
- Sua participação é voluntária e não haverá nenhum gasto ou remuneração resultante dela.
- Garantimos que sua identidade será tratada com sigilo e, portanto, o Sr (a) não será identificado.
- Caso queira o (a) senhor (a) poderá, a qualquer momento, desistir de participar e retirar sua autorização. Sua recusa não trará nenhum prejuízo em sua relação com a pesquisadora ou com a instituição.
- Quaisquer dúvidas que o (a) senhor (a) apresentar serão esclarecidas pela pesquisadora e caso o (a) senhor (a) queira, poderá entrar em contato também com o Comitê de ética da Universidade do Estado da Bahia.
- O (a) senhor (a) receberá uma cópia deste termo onde consta o contato dos pesquisadores, que poderão tirar suas dúvidas sobre o projeto e sua participação, agora ou a qualquer momento.

VI. INFORMAÇÕES DE NOMES, ENDEREÇOS E TELEFONES DOS RESPONSÁVEIS PELO ACOMPANHAMENTO DA PESQUISA, PARA CONTATO EM CASO DE DÚVIDAS

PESQUISADOR (A) RESPONSÁVEL: THARYK BATATINHA ROCHA DOS SANTOS

Endereço: RUA ELIAS OLIEVEIRA CUNHA, BAIRRO PERU, CONDOMINIO GOLDEN PARK, JACOBINA-BA, CEP 44.700-000.

E-mail: Tharykbatatinha@gmail.com

Comitê de Ética em Pesquisa- CEP/UNEB Rua Silveira Martins, 2555, Cabula. Salvador-BA. CEP: 41.150-000. Tel.: 71 3117-2445 e-mail: cepuneb@uneb.br

Comissão Nacional de Ética em Pesquisa – CONEP SEP 510 NORTE, BLOCO A 1º SUBSOLO, Edifício Ex-INAN - Unidade II - Ministério da Saúde CEP: 70750-521 - Brasília-DF.

V. CONSENTIMENTO PÓS-ESCLARECIDO

Declaro que, após ter sido devidamente esclarecido pelo pesquisador **Tharyk Batatinha Rocha dos Santos**, sobre os objetivos benefícios da pesquisa e riscos de minha participação na pesquisa O corpo no candomblé: o ritual sagrado “orocum do velho” no terreiro “roça de boiadeiro das queimadas” do distrito de igara no município de Senhor do Bonfim-Bahia, e ter entendido o que me foi explicado,

concordo em participar sob livre e espontânea vontade, como voluntário consinto que os resultados obtidos sejam apresentados e publicados em eventos e artigos científicos desde que a minha identificação não seja realizada e assinarei este documento em duas vias sendo uma destinada ao pesquisador e outra a via que a mim será entregue.

Jacobina, _____ de _____ de _____.

Assinatura do participante da pesquisa

Tharyk Batatinha Rocha dos Santos
(orientando)

Ms. Jessica Vitorino Terra Nova
(orientadora)

João Paulo Santos Sousa
(Co-orientador)
