

Odara: comunicação estética da dança no candomblé

Kate Lane Costa de Paiva

Aborda as danças do ritual do Xirê no candomblé. Considerando as dimensões culturais e artísticas dessa prática religiosa, aponta para a importância da visualidade nos rituais e sua relação com o conceito de beleza, funcionalidade e tradição por meio da análise da palavra nagô *odara*. Comunicação, estética, dança.

Dança, música, adornos e vestimentas apresentam-se interligados nos rituais de candomblé. A dança ritual vincula-se diretamente à manifestação dos deuses, sendo a incorporação estimulada pelo ritmo e pelas cantigas. Não só o indivíduo praticante da religião dança ou canta; a própria divindade assim se expressa e se apresenta, determinando a essencialidade desses elementos para a realização dos rituais.

1 Para o grupo religioso, axé significa energia vital, boas energias. O orixá ao dançar seria capaz de emanar essa energia.

A dança dos orixás é sentida (e percebida) por todo o aparato corporal. Não basta ver o orixá dançar; é preciso receber seu axé,¹ e para recebê-lo os fiéis, incorporados ou não, mantêm as mãos erguidas e abertas na direção do orixá que está dançando no salão, criando uma continuidade entre o corpo que percebe e aquilo que é percebido.

2 Gerheim, 2008, p.8.

Roupa, canto, movimentos e adornos possuem total plasticidade ou visibilidade; são elementos que dependem uns dos outros. Essas imagens totais configuram a materialização de uma linguagem dentro do candomblé, compondo um campo estético sinestésico de comunicação. Sinestésico, pois suscita a percepção de todos os sentidos corporais. Nesse aspecto, concordamos com Gerheim:² “A linguagem, em geral, é definida como capacidade de abstração, mas na medida em que dá forma ao pensamento, podemos dizer que possui também uma plasticidade e, portanto, uma materialidade.”

O candomblé como sistema religioso que estabelece práticas culturais específicas e com elas modos de pensamento, de ação e de fazer, possui linguagem própria, calcada na percepção corporal e que desvela a maneira de pensar e de se posicionar do grupo, assumindo formas plásticas em imagem, movimento, gestos.

Trata-se de linguagem constituída por códigos experimentados pelo / no corpo. Entender tais códigos significa poder entender o que está sendo “dito” (não com símbolos de grafia ou fala, mas com símbolos visuais) durante as cerimônias. A linguagem partilhada pelo grupo assume a forma de imagens, a partir das quais o próprio sentido é partilhado e negociado entre seus membros.



Extremamente vinculadas, a produção estética e a forma de se comunicar expressam o modo como o grupo conhece o mundo através da vivência. E falam sobre uma prática cultural que trabalha maneiras de ver, sentir e saber, que, por sua vez, atuam como modos de conhecer.

Mãos que recebem axé. Fonte: arquivo da autora (fotografia).

Essa linguagem é híbrida, como o meio que a gerou,³ criando uma zona de significação que engloba palavra, imagem, som e movimento. Palavras oriundas das rezas e saudações proferidas durante o ritual. Imagens compostas pelo arranjo do próprio espaço do terreiro para as festas, as vestimentas e as cores. Som dos atabaques e cantigas entoados para chamar o orixá e fazê-lo dançar. E movimento dos gestos corporais tanto da dança dos orixás como da interação dos participantes do ritual. Imagem contaminada por informações de naturezas diversas. E voltamos a Gerheim: a linguagem como potência transformadora capaz de criar imagens.

3 Consideramos o candomblé um sistema religioso híbrido por nascer da junção de várias crenças e práticas culturais africanas que se juntam e se reconfiguram em solo brasileiro. distintas (Bastide, 1985; Verger, 2002).

No candomblé a linguagem se fundamenta na narrativa mítica. A escolha de cada elemento que compõe essa produção de imagens, em especial, os gestos da dança, encontrará sua



Silêncio e afetividade de orixá: comunhão entre deuses e homens. Fonte: arquivo da autora (fotografia).

explicação no mito que narra a história de cada orixá, criando uma espécie de órbita em que o sentido pode movimentar-se. A divindade executa movimentos que celebram seus feitos, narrando suas histórias. A forma é embasada pelo conteúdo mítico.

O mito enquanto linguagem, comunicação, encontra seu suporte na criação imagética, na forma/conteúdo presente na imagem, percebida em sua totalidade e presença no e com o corpo durante a dança dos orixás no Xirê.

4 Ião é o nome dado ao recém-iniciado na religião.

O mito confere sentido ao ritual e vice-versa, posto que reelaboram e celebram a narrativa mítica. O mito determina como os iaôs⁴ devem vestir-se, que gestos fazer, como os orixás irão dançar. Tudo possui um “fundamento”, como diz o povo de santo. E esse “fundamento” se encontra na narrativa mítica, criando uma imagem que fala, que comunica através do corpo, ao mesmo tempo em que reinventa o mito, perpetuando-o.

5 Barthes, Roland. *Mitologias*, Rio de Janeiro: Difel, 2006.

Roland Barthes⁵ aponta os diferentes modos de atenção que a imagem suscita na ordem da percepção e sua diferença em relação à escrita. A narrativa mítica é veiculada pela visibilidade da imagem, por sua vez capaz de engendrar significados diversos, diferentes possibilidades de leitura, que fogem a linearidade da escrita e da narrativa.

A atribuição de sentido está intimamente ligada à contiguidade de linguagem e mundo. Atribuir valores e sentidos é também nomear coisas, construir redes de conhecimentos e possibilidades de mundos. A inteligibilidade do mundo é tanto sensível quanto semântica, e a própria sensibilidade já envolve semioticidade.⁶

6 Picado, 2003.

A significação inscreve-se no âmbito do sensível, em nossa capacidade de perceber/ nomear o mundo a nossa volta. Percepção que é sentida com o corpo todo, externa – olhos, mãos, nariz, boca, pele – e internamente – consciência, inconsciência, mente, estômago, músculos.

A relação entre significante, significado e signo no processo de produção de sentido passa necessariamente pelo intérprete. Isso gera proximidade entre significante e significado, não os reduzindo, entretanto, à igualdade. O sentido produzido possui um lócus de enunciação, ou seja, um local histórico, cultural e social em que se encontra quem profere o sentido.⁷

7 Bhabha, 2005.

Em nosso objeto de estudo, o apelo que as visibilidades exercem sobre os espectadores e participantes no ritual do candomblé age diretamente sobre os sentidos corporais. Uma percepção corporal no interior da qual surgem significações. E é curioso como a própria palavra sentido(s) aponta para esta relação entre significado e percepção: sentido, do verbo sentir; sentido, os sentidos corporais (tato, paladar, olfato, visão, tato); sentido, ter significado, expressar algo.

O corpo se comunica através de semiótica instaurada no âmbito da sensibilidade e da percepção, calcada nesse aparato sensorial uno e não dividido em partes fisiológicas. A percepção é fato total e não privilégio de um olho/visão. Através dessa construção simbólica sensível, conhecimento e saber se articulam, encontrando na corporeidade seu agente fundamental.

Se esse corpo pode comunicar dentro do sistema de significação do candomblé é porque ele é capaz de dar conta de uma expressão que a língua falada ou escrita já não pode. Ele se apresenta como um corpo-imagem que se instaura na percepção.

Ao performatizar e presentificar a narrativa mítica é o corpo do iniciado quem fala, age, se apresenta. O corpo na dança cerimonial precede a questão linear da mera representação de um determinado mito. Ele não é a reapresentação desse mito, mas sua presentificação.

Muniz Sodré⁸ aponta para a essa expressividade do corpo em relação à linearidade da grafia:

8 Sodré, 2006, p.24.

A infinita e imediata expressividade do corpo leva à suposição de que o poder ativo e passivo das afecções ou dos afetos, além de preceder

a discursividade da representação, é capaz de negar a sua centralidade racionalista (...). Um exemplo talvez pequeno, mas certamente significativo, mostra-se no teatro, quando a qualidade de expressão do corpo do ator transcende a qualidade do texto (...). Fatores como ritmo, tempo, entrosamento, energia, gesto e corpo sobrepõem-se à literalidade da peça.

9 Gruzinsky, 2006.

E Gruzinsky⁹ aponta para a imagem como impossibilidade velada da palavra, que permite cristalizar crenças de difícil ou perigosa verbalização. E essa seria a força criadora da imagem.

Os orixás não falam. Se, entretanto, não possuem a palavra através da língua falada, sua comunicação se faz pelos elementos visuais e sonoros que o compõem. Imagens, sons e gestos “falam” ao narrar os mitos de cada orixá, e seu silêncio mantém os mistérios desses códigos.

Os erês, contudo, seus representantes infantis, falam, possuem a palavra e, por isso, são os responsáveis por trazer algumas mensagens desses orixás em ocasiões especiais. Nota-se, então, que ao mesmo tempo em que há impossibilidade da fala, ela também pode ser invocada, em raros casos, quando a imagem já não é suficiente.

Pensar a produção imagética do candomblé e sua produção de sentido é pensar o sistema religioso em sua prática cultural, pensar a cultura como diferentes maneiras de conhecer, de saber, calcada em sistemas de significações que criam linguagens próprias para conhecer o mundo. Isso significa analisar a dinâmica cultural através da diferença, do híbrido, dos lugares que estão entre, que estão aqui e acolá, pois os significados engendrados nos códigos que compõem as práticas culturais nunca são isolados, puros ou verdadeiros. Eles estão sempre em relação a alguma coisa, podendo ser modificados ou suprimidos.

E, se esses significados ligados ao universo simbólico da produção do conhecimento podem flutuar, mesmo que não fujam à órbita do consenso do grupo, pode-se dizer que é o próprio conhecimento que assume essas redes flutuantes. O conhecimento, então, torna-se mais aberto às questões de percepção sensível, dos modos de ver e sentir. No caso de nosso objeto de estudo, ao corpo que canta e dança, que se movimenta, se entrega, que sente.

“O conceito que eu defendo (...) é essencialmente semiótico. Acreditando, como Max Weber, que o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e sua análise; portanto, não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa, à procura do significado.”¹⁰

10 Geertz, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989, p.15.

A dança traz a presença do próprio deus e de sua história. Quem dança, entretanto, não é o indivíduo dotado de uma, se podemos assim chamar, consciência racional, gesticulando intencionalmente. Ao dançar incorporado, o indivíduo torna-se o próprio orixá, assumindo outro “estado de ser”, expressão que transpusemos dos estudos feitos por Els Lagrou¹¹ ao tratar da arte Kaxinawa:

11 Lagrou, disponível em: http://www.scielo.br/scileo.php?pid=S0104-93132002000100002&script=sci_arttext. Acessado em: 02/03/2009.

Desde que consciência é inconcebível sem uma consideração do estado de corpo, estados de consciência tornam-se estados de ser. Uso “estados de ser” em substituição à definição comumente usada para “estados de consciência”, porque, desse modo, evitamos o perigo de inadvertidamente opor mente e corpo.

Como não pretendemos apontar aqui para essa divisão entre corpo e mente a que a autora se refere, optamos por tratar o transe ritual como esses estados de ser, apontando para a continuidade existente entre orixá e iniciado, já que estes estão intimamente ligados.

No transe da dança ritual, o orixá se presentifica, torna-se, portanto, um ser – agente. O que há, assim, é a transformação de um ser – homem, o iniciado – em outro ser – deus, o orixá. Ao dançar, é o corpo incorporado do iniciado que dança, e é o orixá que “fala” e se mostra através da dança.

Por isso, concordamos com Castro:¹² ao se presentificarem, tornarem presença, orixás e homens tornam-se indivíduos no contexto do ritual, sendo dessa maneira ‘encorporados’. Mais do que incorporado ou encarnado, o que aprisionaria o orixá dentro na forma corporal humana, ao ser ‘encorporado’ orixá e homem partilham da mesma substância corpo para se manifestar como indivíduos atuantes no ritual.

12 Castro, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

Segundo Deleuze,¹³ a possibilidade de mudar sua natureza é o que constitui o indivíduo. Essa é a mudança que se apresenta nos estado de ser desse indivíduo, não é a substituição separada de um (homem) pelo outro (deus), mas a continuidade entre eles.

13 Deleuze, 1988.

Sendo o candomblé religião em que deuses e homens coexistem no corpo, tanto um como outro estão suscetíveis a esses estados de ser. O homem é capaz de transformar-se em orixá capaz, por sua vez, de assumir variados contornos e sutilezas que lhes conferem identidade e diferença nas chamadas qualidades de santo.

De acordo com a filosofia religiosa, os orixás possuem determinadas qualidades, que os interligam uns aos outros em suas características de personalidades. Como os elementos visuais e sonoros representativos de cada orixá expressam esses dados de personalidade advindos das narrativas míticas, também eles podem misturar-se entre si, criando uma gama de possíveis orixás com características híbridas a partir do panteão afro-brasileiro.

Estados de Oxuns. Fonte: Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001 (fotografia).

Assim, por mais que haja filhos do mesmo orixá, eles serão sempre diferentes um dos outros devido à qualidade de cada um. Mesmo que vários Oxossis, ou Xangôs, ou Iansãs e Oxuns dançam ao mesmo tempo, por mais que pareçam iguais, serão diferentes entre si, pois cada um terá uma qualidade que traz em si uma identidade e, com ela, uma alteridade.



14 Verger. Op. cit.

De acordo com Verger,¹⁴ essas qualidades seriam explicadas pelos diversos modelos de culto encontrados em África no início do fluxo do tráfico de escravos. Como fosse cultuado ao longo de regiões amplas, cada orixá recebia diversos nomes e algumas particularidades que teriam sido ressignificados sob a expressão 'qualidade de santo'.

As qualidades permitem mobilidade aos elementos visuais e sonoros característicos das divindades. E, ao se tornarem padrões deslizantes, o próprio sentido desliza entre eles. Os elementos se misturam e hibridizam, seguindo os laços de parentescos narrados pela mitologia afro-brasileira. Isso lhes confere possibilidades de criação e inovação, mas que não fogem à órbita de sentido estabelecida pelos ensinamentos adquiridos desde o processo de iniciação. E quando esse padrão é desobedecido é a própria veracidade do ritual que se coloca em risco.

Seguir os padrões inscritos nesse regime significa estar de acordo com as tradições aprendidas ao longo do processo iniciático, afirmando os valores pertinentes ao grupo, que ex-

pressam sua forma de se posicionar no mundo. Nesse sentido, é o próprio regime estético que expressa maneiras de agir e pensar o mundo.

Sobre a articulação entre maneiras de fazer e pensamento, observa Rancière:¹⁵ “Um regime específico de identificação e pensamento das artes: um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidades dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando em uma determinada idéia de efetividade de pensamento.”

15 Rancière, 2005, p.13.

As formas de fazer, de conviver e de viver assumem visibilidades que expressam um pensamento específico, característico do meio em que elas surgem. O *candomblé*, com suas maneiras de fazer e suas formas de visualidades, configura campo estético que expressa maneiras de pensar do grupo. E com isso é capaz de estabelecer relações entre o que é visto e o que é dito, articulando maneiras de ver, modos de fazer e viver expressos por seu regime estético, que, por sua vez, revela o meio cultural em que surge.

Esses padrões estéticos criam uma unidade modular baseada na tradição e na funcionalidade; determinam quem toca os atabaques, quem entoa cantigas, o que pode ou não ser cantado, quais espaços podem ou não ser penetrados, etc. Isso cria uma órbita em que as formas e seus sentidos se devem desenvolver para que os rituais sejam reconhecidos e afirmados pelo grupo como autênticos ou verdadeiros, mesmo aqueles mais “inovadores”.

Há liberdade para acrescentar elementos que conferem individualidade e identidade a cada terreiro em seus rituais e a cada orixá, como veremos nas qualidades de santo. No entanto, a criação transita nos limites dessa órbita do regime estético. E aquilo que foge a ela pode ser considerado impróprio, falso ou simplesmente feio.

Segundo Marco Aurélio Luz,¹⁶ o conceito ocidental de belo não existe na tradição iorubá. A definição de belo do complexo *nagô* pode ser expressa pela palavra *odara*, que significa simultaneamente “bom, útil e belo”. O belo, nesse sentido, é uma conjugação de valores subjetivos e objetivos.

16 Luz, 1995.

Quando um ritual é bem feito, segue às tradições, possui os fundamentos religiosos, tem verdade e emoção, diz-se que está tudo *odara*. Quando uma divindade aceita uma oferenda porque essa foi feita de coração e bem arranjada, diz-se que está tudo *odara*. Quando um orixá dança com vigor e a comunidade religiosa o saúda fervorosamente, *odara* é a palavra que o define.

Se uma cantiga é entoada por alguém que não deveria, se algo está fora do lugar em que deveria estar, se um mais velho é desrespeitado ou se um orixá aparece de maneira que destoe da maneira aceita pelo grupo, o ritual torna-se “feio”, sem fundamento e, portanto, sem legitimidade.

É a fidelidade à tradição e aos ensinamentos adquiridos que distingue um “bom” de um “mau” candomblé ou ainda um ritual “bonito” de outro “feio”. Há um sistema de eleição calcado no discurso dos participantes que julga se os rituais estão ou não de acordo com o que foi ensinado, se têm ou não fundamento, segundo o povo de axé.

Esses julgamentos que levam o ritual ser considerado bom e bonito, e, dentro de padrões estéticos compartilhados pelo grupo, revelam um discurso sobre a dimensão artística. O campo da arte, no qual se inscreve o poder estético, não aparece dissociado de outras dimensões da vida religiosa, embora o discurso sobre ele seja raramente percebido como tal.

17 Geertz. Op. cit., p.147.

Segundo Geertz¹⁷ muitas vezes o discurso sobre arte em determinados grupos de culturas tradicionais não está dissociado das outras dimensões práticas da vida cotidiana: “Não há dúvida, porém, de que esses povos falam sobre arte, como falam de qualquer coisa fora do comum ou sugestiva, ou emocionante que surja em suas vidas – dizem quem toca, ou quem faz, que papel desempenha nessa ou naquela atividade, pelo que pode ser trocado, qual seu nome, como começou e assim por diante”.

A estética ritual tem de estar de acordo com as regras que regem a funcionalidade das formas que esse discurso engendra. Não há separação entre o discurso estético, a função do ritual e a visão de mundo. A beleza dos rituais é algo que combina forma, conteúdo, tradição e cognição, estabelecendo continuidade entre aquilo que agrada aos deuses, ao grupo e aos sentidos.

Sob o prisma da tradição as narrativas míticas fundamentam as regras sociais e estéticas do grupo. E desse modo o discurso acerca do que é ou não tradicional se torna bastante importante para o estabelecimento do próprio sentido engendrado nesse regime estético. No entanto, a identidade religiosa dos terreiros, marcada pelo discurso tradicional, é sempre o resultado de uma negociação dos atores sociais que compõem o grupo.¹⁸

18 Capone, 2004.

Rituais como o Xirê passaram por diversas modificações em suas formas desde a “invenção” do candomblé e o surgimento do primeiro terreiro “tradicional”. O que é tido como tradicional hoje em dia provavelmente não o era há alguns anos.

Dona Marina, uma de nossas informantes, em entrevista, revelou parte dessas mudanças, especialmente no que diz respeito à feitura: “Naquela época era tudo muito diferente de hoje, sabe. Era tudo mais difícil. Quando eu fui feita, eu tinha 17 anos, e o resguardo era de seis meses. Seis meses sem namorar, sem sair de casa, a gente só podia sair para trabalhar e estudar, mesmo assim de cabeça baixa, toda de branco e com a cabeça coberta! Hoje, o iaô com três meses já pode sair do resguardo.”

Atualmente até os candomblés mais tradicionais estabeleceram a duração desse período em três meses e abrem algumas exceções em relação à vestimenta e aos adornos com

relação ao local de trabalho do iniciado; ele pode, por exemplo, não usar todos os fios-de-conta, preservando apenas o mais simples que simbolize o seu orixá e não precisa usar estritamente as vestes brancas, desde que elas sejam claras, nunca escuras.

Essas adaptações tiveram de ser feitas em função do tempo cada vez mais acelerado das sociedades atuais. Algumas características consideradas tradicionais dos rituais tiveram de ser adaptadas ou até suprimidas devido às exigências cotidianas de uma sociedade “moderna” e “globalizada”. O período do resguardo do iaô é um exemplo dessa adaptação; outros são as incisões feitas na pele dos iniciados e as curas, que também apontam para uma “tradição adaptada”. As curas, que costumavam ser grandes em tamanho e espessura, sofreram redução, tornando-se de mais difícil percepção.

Há permanente multiplicidade presente no discurso sobre a tradição, que aponta para sua dinâmica. A tradição enquanto algo puro, verdadeiro, se revela na prática ritual como algo permanentemente construído e negociado dentro da lógica interna do grupo e da articulação dos elementos que o compõem. E, nesse sentido, concordamos com Stuart Hall¹⁹ (2003) quando observa que: “Isso nos deve fazer pensar novamente sobre aquele termo traiçoeiro da cultura popular: a “tradição”. A tradição é um elemento vital da cultura, mas ela tem pouco a ver com a mera persistência de velhas formas. Está muito mais relacionada às formas de associação e articulação dos elementos.”

19 Hall, 2003, p.239.

O hibridismo acabou por se configurar como meio de sobrevivência desse sistema religioso, presente desde sua formação histórica. Poderíamos indicar o sincretismo como forma híbrida de sobrevivência,²⁰ que se aplica também ao candomblé.

20 Canevacci, 2001.

Na senzala, os escravos costumavam identificar seus orixás com os santos católicos para que pudessem professar suas crenças sem que os senhores se dessem conta. Os elementos usados tanto por católicos como pelos rituais afro-brasileiros eram os mesmo em sua forma – as imagens dos santos. No entanto, a maneira como cada um deles usava estas imagens e os significados a elas atribuídos diferenciava-os não só como grupo religioso, mas como grupo cultural. Os santos católicos geraram nova possibilidade de sentidos e significados.

Se a tradição não tem a ver com velhas formas estagnadas, articulando, combinando e recombinao elementos, podemos dizer que ela é sempre a atuação de forças que estabelecem o que é ou não é tradicional. A tradição está sempre em relação, sua característica é a dinâmica, é poder se colocar em disputa. E disputando quem é mais tradicional, os terreiros de candomblé adquirem seu poder enquanto instituições religiosas.

Deleuze²¹ sugere que se as relações de poder implicam as relações de saber, estas, em compensação, supõem aquelas. A disputa pela tradição é o que rege a disputa pelo poder e vice-versa. Nesse jogo de força, nessa tensão se situa a tradição – antes fruto de uma negociação feita pelo próprio grupo que a legitima que algo estável.

21 Deleuze, 2005.

22 Id., *ibid.*, p.78.

E quando falamos em força estamos falando de maneira plural, o que significa que sua característica principal é estar em relação com outras forças. De forma que toda força já é uma relação, em que “a força afetada não deixa de ser também uma capacidade de resistência”.²²

Essas forças estão presentes na estética ritual do candomblé. São elas as responsáveis pelo acréscimo e supressão de elementos visuais que compõem os processos ritualísticos. O ritual público do Xirê as afirma ou reafirma, pois nele estão presentes aqueles que legitimam tanto os rituais como os terreiros, a comunidade religiosa e seu entorno. São eles que julgam se um ritual está ou não *odara*. E essa legitimação exerce enorme influência sobre aquilo que é ou não tradicional, ou seja, quanto mais *odara* estiver um candomblé, mais tradicional e, com isso, mais poderosa é a casa que o oferece.

Por outro lado, esses elementos que compõem a “estética candomblecista” se atrelam a um mercado de consumo religioso, em que o preço material está pautado no preço simbólico, fundamentado na tradição.

Os elementos materiais usados para compor a estética do Xirê fazem parte de todo um sistema econômico que fabrica e revende por intermédio das casas de artigos religiosos, popularmente chamadas casas de macumbá.

A relação entre o valor simbólico e o valor econômico, presente no consumo dos elementos visuais do Xirê, se apresenta também nas vestimentas usadas pelos mais novos e pelos mais velhos. Conforme o praticante evolui em seus processos iniciáticos, evolui também a manifestação de suas divindades, e ele adquire o direito de utilizar bens de maior valor econômico, que por sua vez guardam um maior valor simbólico.

23 Canclini, p.59.

Os rituais, aponta Canclini,²³ servem para manter dentro do grupo a coesão dos significados, que são selecionados e fixados graças a acordo coletivo. Os bens usados nesses rituais servem para estabelecer esses sentidos e quanto mais “dispendiosos” eles forem, maiores serão o potencial simbólico-afetivo e a eficácia do próprio ritual. “Os rituais eficazes são os que utilizam objetos materiais para estabelecer o sentido e as práticas que os preservam. Quanto mais custosos sejam esses bens, mais forte será o investimento afetivo e a ritualização que fixa os significados a eles associados”.

24 Id., *ibid.*, p.56.

A identidade dos papéis religiosos revelada pelo consumo desses elementos estéticos está associada à maneira como esses indivíduos criam sentidos e significados com base na escolha desses elementos. E esse consumo, por sua vez, revela a maneira como o grupo negocia coletivamente os valores desses bens. O valor mercantil desses objetos é fruto das interações socioculturais em que são utilizados e que determinam quem pode ou não ter acesso a eles. E, nesse sentido, voltamos a Canclini:²⁴ Mas se os membros de uma sociedade não compartilhassem os sentidos dos bens, se estes só fossem compreensíveis à elite

ou à maioria que os utiliza, não serviriam como instrumentos de diferenciação. Um carro importado ou computador com novas funções distinguem os seus poucos proprietários na medida que quem não pode possuí-los conhece o seu significado.

A enorme variedade de cores e formas que compõem as vestes de cada orixá, segundo suas qualidades e o gosto pessoal do filho de santo, revela a capacidade que o significado tem de ser negociado e assumir diferentes visibilidades. Embora, possa deslizar, o significado flui sempre dentro da órbita do discurso da tradição, ainda que ela se mantenha em constante movimento.

O tradicional, assim como o popular, foi, durante muito tempo, identificado com o rural, com o imutável, como aquilo que estaria à margem dos processos de modernidade e tecnologia do espaço geral da sociedade, ou seja, aquilo que resistiria bravamente ao processo de dominação exercido pela indústria cultural,²⁵ marcada pelo consumo e pela alienação.

25 Canclini, 1997.

No entanto, o que se percebe é que as culturas tradicionais ou populares se mantêm em constante processo de reinvenção de suas próprias tradições, que passam por negociações com a cultura dominante. Essas negociações estão diretamente vinculadas aos usos e consumo não só de bens materiais, mas de ideias e conceitos referentes a outras classes ou grupos sociais (como a redução do tempo do período de resguardo do iaô). E esse consumo não é fruto apenas de uma imposição; passa por um processo de escolha, incorporação e resistência voltado para os elementos materiais que comporão padrões estéticos nos rituais.

Se nos propusemos a pensar a produção de sentido das imagens que fazem parte do sistema de comunicação do candomblé, temos de levar em consideração sua dinâmica cotidiana, a influência que recebe do meio em que se insere e as articulações que com ele estabelece. E, dessa maneira, buscar o entendimento de sua complexidade sem a enclausurar sob o peso de uma tradição estaticamente preservada que isolaria a prática cultural dessa religião numa tradição ingenuamente imutável.

O consumo ou uso de alguns elementos é condicionado por esse acordo coletivo que revela o que é ou não tradicional, ou, em outras palavras, o que pode ou não pode se acrescentado ou escolhido para que o ritual se legitime. O sentido é partilhado na forma. A imagem do sagrado é sentida e confere sentido vestindo-se, movendo-se, colorindo-se, miscigenando-se, para estar sempre *odara*.

Referências bibliográficas

- BARTHES, Roland. *Mitologias*. Rio de Janeiro: Difel, 2006.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 2005.
- CANCLINI, Nestor Garcia. *Consumidores e cidadãos*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1995.
- _____. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: Edusp, 1997.
- CANEVACCI, Massimo. *Antropologia da comunicação visual*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé*. Rio de Janeiro: Pallas / Contra Capa, 2004.
- CASTRO, Eduardo Viveiros de. *A inconstância da alma selvagem*. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- DELEUZE, Gilles. *As estratégias ou o não estratificado: o pensamento do poder do lado de fora*. São Paulo: Brasiliense, 2005.
- _____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 1988.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- _____. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GERHEIM, Fernando. *Linguagens inventadas: palavras, imagens, objetos: formas de contágio*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
- GRUZINSKY, Serge. *A guerra das imagens: de Cristóvão Colombo a Blade Runner*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- HALL, Stuart. *Da Diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- LAGROU, Els. O que nos diz a arte Kaxinawa sobre a relação entre identidade e alteridade. *Mana*. v.8. n.1. Rio de Janeiro, abril, 2002. Disponível em: http://www.scielo.br/sciELO.php?pid=S0104-93132002000100002&script=sci_arttext. Acessado em: 02/03/2009.
- LUZ, Marco Aurélio. *Agadá: dinâmica da civilização africano-brasileira*. Salvador: Centro Editorial da UFBA, 1995.
- PICADO, José Benjamim. *Semiótica da arte e as gramáticas da comunicação*. In Monclar Eduardo Góes Lima Valverde (org.). *As formas do sentido: estudos em estética da comunicação*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.
- SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.
- VERGER, Pierre. *Orixás*. São Paulo: Corrupio, 2002.

Kate Lane Costa de Paiva (Rio de Janeiro, Brasil) é graduada (2005) em educação artística pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro, onde se tornou mestre (2009) com a dissertação *O conhecimento 'encorpado': aspectos da dança dos orixás no candomblé*, e é professora substituta do Departamento de Ensino de Arte e Cultura popular do Instituto de Artes; em 2007 integrou a equipe de pesquisa do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Iphan e atuou como professora da rede pública municipal de Maricá, RJ. / katepaivarj@yahoo.com.br