

Batuque: Reflexões sobre a performatividade do corpo em transe**“Batuque”: Reflexions about the performativity of the body in trance**Marcos Vinícius Caye Lara¹**Resumo**

Neste artigo procura-se contextualizar e apresentar o Batuque, religião presente no Rio Grande do Sul, em seus aspectos históricos, estéticos e performativos. Esta contextualização visa oferecer um panorama da cultura escolhida pelo autor como fonte de pesquisa do transe em arte. As reflexões deste artigo partem, principalmente, da pesquisa de campo e análise comparada de processos artísticos individuais do autor em relação aos processos vividos pelos participantes da cultura em questão. Busca-se, assim, dialogar com alguns autores como Corrêa, Grotowski, Icle e Campo para abordar a dimensão do transe em arte.

Palavras-chaves: corpo, estado alterado de consciência, performance.

Resumen

Este artículo pretende contextualizar y presentar el Batuque, religión presente no Rio Grande do Sul, en sus aspectos histórico, estético y performativo. Esta contextualización tiene como objetivo proporcionar una visión general de la cultura elegido por el autor como una fuente de la investigación del transe en la arte. Las reflexiones de este artículo parten principalmente del investigación de campo y el análisis comparativo de los procesos artísticos individuales del autor en relación con los procesos experimentados por los participantes en esta cultura. El objetivo es dialogar con algunos autores como Correa, Grotowski, Icle y Campo para abordar el ámbito del transe en la arte.

Palabras clave: cuerpo, estado alterado de conciencia, performance.

Abstract

This paper aims to introduce the “Batuque”, a religion present in Rio Grande do Sul, in its historical, aesthetical and performative aspects as a background for the discussion of the trance in the arts. The proposed discussion is based on the field work and comparative analysis of artistic processes conducted by the author himself and experiences from the people linked to the cultural context mentioned above. In addition to that, it will be addressed concepts from Corrêa, Grotowski, Icle and Campo in order to discuss the trance in the arts.

Keywords: body, altered state of consciousness, performance.

¹ Marcos Vinícius Caye Lara é Mestre em Artes Visuais pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais da Universidade Federal de Santa Maria, na linha de Arte e Cultura com escopo de pesquisa em performance arte, finalizado em 2015 sob orientação da Prof^{ra}. Dra. Gisela Reis Biancalana e Graduado em Artes Cênicas pela mesma instituição. Atualmente é professor substituto do Departamento de Artes Cênicas da UFSM. Além de performer atua, também como ator e diretor de teatro, tendo produzido obras através da pesquisa sobre os Ritos do Batuque. marcoscaye@hotmail.com.

Breve contextualização do *locus* de investigação

O Batuque do Rio Grande do Sul é uma religião que tem suas raízes na África. Portanto, para entender as origens do Batuque no Brasil, foi necessário olhar para os acontecimentos que ocorreram durante o período escravista que acabaram por misturar inúmeras culturas africanas em um imenso território político e diversificado. Norton Corrêa (2006) expõe um panorama muito amplo das origens do Batuque, abordando algumas formas de tentar remontar suas raízes. O que fica claro em seu texto é que a religião conhecida hoje como Batuque é uma hibridação de diversos ritos africanos, muito semelhantes, que se mesclaram no Rio Grande do Sul.

No que se refere aos povos que originaram essa religião em solo brasileiro, eles pertencem a dois grupos oriundos da África. Estes grupos são os Bantos, que compreendem a atual região do Congo, Moçambique e Angola e os sudaneses que compreendem, atualmente, os países da Nigéria e República do Benin. Os grupos receberam denominações e classificações que eram feitas na época escravista no Brasil, de acordo com o local de origem do escravo. Estas classificações podem ser generalistas, pois são “um guarda-chuva sob o qual são abrigados grupos diversos com tipos de cultura bastante diversos, também” (CORRÊA, 2006, p.39). A hipótese de Corrêa é que a origem do Batuque pertença ao grupo dos sudaneses, embora, na história do Rio Grande do Sul, o registro da presença de escravos advindos dos povos Bantos é muito maior que a de sudaneses. Assim, o rito do Batuque apresenta muitas semelhanças com alguns ritos afro-brasileiros de origem sudanesa como a exemplo o Xangô de Pernambuco.

É visto, através dos documentos apresentados por Corrêa, que a presença dos sudaneses deu-se em maior número nos municípios de Rio Grande e Pelotas tendo surgido, nestas cidades os primeiros templos desta religião por volta de 1833-1859 (CORRÊA, 2006, p.49). Com o passar dos anos, nas décadas finais do século XIX, devido a motivos econômicos dos senhores de escravos, os batuqueiros destes dois municípios são vendidos e transportados para outras cidades do estado disseminando, assim, esta religião. Desta maneira, no Batuque há a presença de diferentes “lados” (CORRÊA, 2006, p.50) da religião. Tais lados correspondem a diferentes grupos tribais que pertenciam à região que hoje se localiza a Nigéria e o Benin. Estes lados são chamados de nações, que denominam certo modo de fazer o ritual, cada um com suas especificidades.

Os grupos tribais que originaram estas diferentes práticas dentro da mesma nomenclatura “Batuque” são o Oió, Jexá (ou Ijexá), Jejê, Nagô, Cabinda, Oiá. É possível que este último

inexista atualmente. Todas estas práticas possuíam seus ritos antigos em territórios africanos. Devido ao tráfico negreiro elas encontram, no Rio Grande do Sul, seu novo solo de pertencimento.

Estas nações cultuam os Orixás, divindades que personificam as forças da natureza, e cada um rege determinado aspecto do mundo. São doze Orixás que se dividem em diversas qualidades, sendo eles: Bará, Ogun, Iansã, Xangô, Odé, Otim, Obá, Ossanha, Xapanã, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Para cada uma destas forças da natureza existem cultos específicos, oferendas, cantos, danças, cores, representações sensíveis, entre tantas outras que fazem parte de seu universo cultural e de identificação.

Há uma riqueza ancestral que faz parte da construção cultural do brasileiro. Essa ancestralidade se faz presente no cotidiano. Há todo um repertório de corporeidades que se expandem para além do rito religioso estudado e fazem parte do cotidiano das comunidades. Suas formas, costumes, cantos, danças, dentre outros, estão presentes na culinária, nas festas populares, nas roupas, na música, entre outros. Acredita-se que esta riqueza de formas e de corporeidades podem ser dinamizadas e retrabalhadas em arte podendo se tornar um material rico de pesquisa para os artistas. Elas podem despertar novas possibilidades de ação, corporeidades, formas, imagens, pensamentos, relações com a arte e com o outro para ir além do que é está estabelecido pela cultura vigente.

Os cantos em Ioruba também estão presentes em todos os rituais desta religião, bem como o toque do tambor, instrumento primordial do Batuque. Vale ressaltar que o Batuque possui diversos ritos e que, nesta pesquisa, focou-se naquele que se julga ser o mais importante para pensar a relação entre arte, corpo, performance e rito: o Xirê, a festa pública. Justifica-se a escolha desta manifestação em especial, pois o corpo dos fiéis torna-se performativo. Esses corpos adquirem um modo de agir muito particular que tem, em muitos aspectos, contribuído para a prática de preparação em performance do autor.

O xirê, a festa performativa

O Xirê (Figura 1) é uma das principais festas pertencentes ao ciclo anual desta religiosidade. Os *Orín* (canto/música) são os que conduzem a festividade através de seu canto e do toque no tambor ilú e no agê. Os fiéis dançam em roda de acordo com cada *Orín*, para cada reza há uma determinada dança. A roda que conduz o Batuque tem sentido anti-horário e, assim,

evoca o passado, a ancestralidade e seu fluxo de movimento nunca deve parar. No centro deste círculo está reservado o espaço para os corpos em transe dançarem. Conforme a festividade ocorre, os fiéis creem que são possuídos pelas divindades, ou seja, são ocupados pelos Orixás.

A ocupação é a definição que eles utilizam para nomear o fenômeno supracitado. Nesta manifestação religiosa, os devotos não podem saber que se ocupam dos Orixás. Para eles há um lapso de memória que não os deixa dar-se conta que tiveram o corpo ocupado pelo Orixá e que dançaram a noite inteira, em torno de quatro até seis horas, como divindade. Não se fala em incorporação, diferentemente de outras vertentes religiosas africanas devido a esse fenômeno particular do Batuque. Por este motivo, e em respeito a esta tradição cultural pesquisada, não será colocada nenhuma foto de pessoas ocupadas, já que é proibido fotografar o rito a partir do momento em que isto acontece.



Figura 1 - Sociedade Beneficente Reino de Oxum Epandá, 2013.
Cruz Alta/RS, 2013.
Arquivo Pessoal do autor.

Quando ocupados, os fiéis, geralmente, saem dançando ou girando. Há uma brusca mudança de comportamento que marca o antes e o depois do transe. Essa brusca mudança pode ser o giro ou, então, um solavanco a partir do quadril ou, então, um tremor da cabeça como se fizesse “não” com ela. Estas ações são, geralmente, acompanhadas por sons particulares de cada Orixá, alguns gritam ou riem, outros gemem ou fazem barulhos contínuos de animais. Muitas vezes os lábios se contraem formando um bico ou uma meia lua para baixo, o olhar baixa e as pálpebras ficam semicerradas. Após estas transformações visíveis do corpo que caracterizam o antes e o depois do transe, as divindades começam a participar da festividade de diversas maneiras sendo a principal delas a dança.

Na Figura 1 apresentada o círculo central está vazio, ou seja, não há nenhum fiel ocupado. A partir do fenômeno da possessão, para além das transformações faciais visíveis, há, também, a mudança do comportamento do fiel que assume nova corporeidade. Esta corporeidade canta e dança no espaço de maneira diferente da anterior, de quando não estava “ocupado” e, então, o centro da roda é tomado por ele. Para esclarecer a acepção do termo corporeidade, neste estudo, reporta-se às palavras de Biancalana (2010, p.10), para a autora: “A corporeidade é marcada pelas diferentes formas de expressão e comunicação de cada um, inserida em sua cultura e dotada de diferentes funções, objetivos, sonoridades, enfim, um arsenal de códigos, posturas, línguas, compondo milhares de possibilidades”.

Deste modo, a corporeidade do fiel na dança do ocupado difere muito daquela praticada pelos outros fiéis que dançam na borda da roda. A dança do ocupado apresenta outro modo de expressão/comunicação que é moldado pelos elementos da cultura. Embora a dança tenha os mesmos princípios, o fiel em transe possui muito mais liberdade para usar da simbologia dos gestos. A energia que ele despense para fazer isso também, aparentemente, é muito maior que a do fiel não ocupado.

As danças dos Orixás têm como função reviver os mitos das entidades, localizadas num passado remoto, ancestral. Cada corpo em transe utiliza-se dos códigos e símbolos próprios da cultura para elaborar a sua própria dança, não há coreografias. Embora haja padrões de símbolos nos gestos e ações dos fiéis ocupados, cada dança é individual e quem orquestra as simbologias é o próprio corpo em transe. Não há sequências de movimento a seguir, somente símbolos culturais a concatenar livremente que são regidos pelo rito.

Tais símbolos estão presentes na sabedoria coletiva dos praticantes do rito, todos os fiéis que dançam na corrente da roda seguem uma mesma gestualidade, padrão. Na dança de Ogum, por exemplo, as mãos e os braços simbolizam duas espadas se chocando; na dança de Iansã as mãos representam leques, espada e relho. Para cada Orixá há uma dança em que os gestos retomam características da entidade. Entretanto, há diferença na dança do fiel considerado em transe e do fiel em estado normal,

os primeiros que ficam no meio do salão, acentuam muito mais os gestos e movimentos coreográficos. Isto poderia ser atribuído ao fato de que, enquanto os humanos apenas imitam tais gestos, os Orixás os vivenciam, à medida que são, por excelência, as próprias entidades que os originam. (CORRÊA, 2006, p.231)

Surge, assim, uma nova corporeidade que difere o fiel em transe. O fiel é “ocupado” pela dança em dança. Ele não age mais cotidianamente. Há uma simbologia de base que estrutura o ritual e a dança daqueles que estão ocupados para ir além do gesto e do movimento numa qualidade de presença destacada diferente daquela dos não ocupados. Esses gestos tornam-se ações, os braços não simbolizam espadas, parecem ser espadas. Eles se envolvem totalmente na dança e as vivenciam. Há um envolvimento total do corpo e da mente que guia o movimento. A forma com que o fiel em transe concatena e ressignifica constantemente seu dialeto corporal está longe da significação racional e da decifração do código, é algo muito mais sensorial e emocional. O movimento concretiza o invisível, o mítico, o remoto que pertencem ao imaginário dos fiéis.

Perspectivas do transe em rito

Para Corrêa (2006, p. 203-205) há uma diferença entre transe e possessão. O transe seria, para ele, um estado pré-possessão. A possessão é o momento em que a cultura se manifesta no corpo, ou seja, a partir do momento em que o fiel começa a manifestar o comportamento do Orixá. É quando ele não age mais cotidianamente no espaço do ritual, quando adquire uma nova corporeidade produzida pelo contexto cultural. A corporeidade “é fruto das produções e manifestações culturais, de uma época, de um local e resulta da maneira de sentir, de pensar e de agir do grupo social a que pertence” (BIANCALANA, 2010, p.10). Desta forma, um fiel que atinge o estado de transe passa pelo processo de construção dessa corporeidade performativa construída pela inserção na cultura e é por isso que, muitas vezes, os Orixás são ensinados a se portar em terra, já que a divindade vem crua como uma energia não modulada, segundo os fiéis.

A divindade é modulada pelas formas produzidas culturalmente. É através dos elementos da cultura compartilhada que a corporeidade irá se instaurar. Já o transe precede a possessão e é nas palavras de Campo (2014, p. 79) “um fenômeno possível do cérebro humano”, ele argumenta baseado em diversos autores da neurociência que tal capacidade humana pode ser de natureza evolutiva estando aí à explicação dos diferentes níveis de transe possíveis de serem experimentados seja em um nível mais ordinário como em estado de arte, ou, então, em nível religioso chegando até o seu ápice: a possessão com perda de memória recente. Assim, para efeitos de comparação, o transe é uma pré-disposição do fiel para tomar a corporeidade advinda daquele universo cultural, ou para receber o conteúdo místico. Essa pré-disposição psicofísica é desperta pelo “meio ambiente: toques de tambor, cânticos, os exercícios físicos feitos na dança, a pressão do grupo, que deseja a presença de mais orixá” (CORREA, 2006, p.202).

Acredita-se que o transe possa ser experimentado fora do contexto ritual. Ele pode ocorrer em arte e adequado às funções e objetivos artísticos, assim como apontam diversos autores que serão abordados mais adiante. O transe como um estado de consciência anterior a modulação e concretização de formas culturais pode ser eficaz para um performer que deve estar atento ao que vai emitir e elaborar simbolicamente com o corpo. Assim, é um estado mental que fica a espera de um desenvolvimento corporal. É o estado de prontidão intrínseco nas proposições acerca do corpo do ator. É a partir do estado que o corpo se modulará, que as ações se realizarão. Isso tudo depende do contato com o outro, com o contexto da performance e do local em que se está. Por isso, um performer nunca fará a mesma ação, embora realize a mesma performance, pois a ação muda de acordo com o contexto e com circunstâncias diversas. O que permite o desenvolvimento da ação no aqui e no agora e em direção aquilo que se pretendeu para a obra é o estado que aqui evidencia-se.

Essa forma de lidar com o corpo, se apresenta também na cultura em questão. O rito sempre é o mesmo, mas o que o fiel ocupado faz nem sempre é igual. A ação dele depende de diversas situações e mesmo parecendo que o fiel faça sempre as mesmas coisas em transe este pensamento não será verdadeiro, pois cada rito é um acontecimento. A estrutura do ritual é a mesma, mas cada vez realizado propõe inúmeras outras possibilidades de acontecimentos.

Assim, o transe é um estado mental, e apresenta indícios no corpo do fiel. Esses indícios podem ter estímulos, impulsos orgânicos que surgem e independem da cultura em que se está. A possessão modula este estado, canaliza o estado para os objetivos e funções da manifestação

cultural/religiosa. Por isso, para Corrêa, alguns fiéis entram em transe e saem dele muito rapidamente, pois o fenômeno acontece, os indícios do estado surgem, mas muitas vezes, a modulação do estado não acontece, ou, segundo ele, o fenômeno místico não acontece. Ou seja, o Orixá não ocupa de fato o corpo do fiel, somente o “ronda” (CORRÊA, 2006, p.204), o fenômeno não se completa nos âmbitos metafísicos.

Assim, o transe é um estado que propicia que o Orixá se manifeste e ele só se manifestará através da instauração completa dos componentes culturais e místicos. O transe é o estado que prepara o corpo para que o Orixá ocupe-o. Corrêa (2006, p.203) distingue esse processo nesses dois fenômenos a fim de esclarecer que o transe está presente em muitas culturas e que, não necessariamente, tenha que haver uma entidade externa ao corpo para o transe ocorrer. Para ele o transe não necessita de uma possessão. Mas a possessão necessita de um estado de transe. Um estado que modifique as estruturas mentais dos indivíduos. Um estado que produza um vazio² para, então, ser preenchido pelo fenômeno da possessão. Assim, discute-se aqui, somente esse pré-estado, pois discutir possessão é um fenômeno místico desnecessário para esta pesquisa.

O transe, na festa do Xirê, é provocado para além dos fenômenos metafísicos. O transe é provocado pelos elementos do ritual que ativam o corpo dos fiéis. Dançar e cantar propõe outro modo do corpo estar no espaço, despertando-o para exercer outras funções através dele. Assim, se produz um corpo performativo que não é do cotidiano. Mesmo os fiéis que não são ocupados pelos Orixás dançam e cantam e, também, mas em menor grau, aproveitam dos efeitos que o tambor, a dança e o canto produzem em seus corpos. Eles, por sua vez, também estão despertos. Estar em festa contagia, produz novas presenças e novos modos de estar no espaço. A corporeidade também muda para estes fiéis que não estão ocupados, pois retomando Biancalana (2010, p.10) “os processos de socialização são grandes motivadores da corporeidade humana e impulsionam o desenvolvimento de inúmeras possibilidades diversificadas”.

Perspectivas do transe em arte

² O vazio que me refiro aqui é um vazio de formas. Este vazio produz a disponibilidade para a modulação para a construção de uma forma corporal. Em minhas pesquisas de campo presenciei a chegada de um Orixá pela primeira vez em um fiel. E, de fato, nada acontece se o Orixá não for ensinado a se portar. O corpo do fiel fica “disponível para...”. Para algo acontecer. O que irá acontecer vai depender do preenchimento de formas culturais naquele corpo em estado de vazio.

Esse estado corporal do transe já foi e ainda é investigado por alguns teóricos das artes da cena, justamente por apresentar algumas qualidades performativas que modulam o corpo para outro modo de estar em vida. Grotowski (1982), Campo (2014) e Icle (2006) que bebem nas fontes do primeiro, são alguns destes pesquisadores cujas abordagens ajudam a compreender este estado em arte.

Durante sua pesquisa no teatro das fontes, Grotowski investigou o Vodou, religiosidade presente no Haiti, advinda, também, da diáspora africana. No Vodou a cultura do transe³ também está presente e, assim como no Batuque, os fiéis são possuídos pelos Orixás. A pesquisa de Grotowski, nessa religiosidade, é extensamente teorizada no “*Tecniche Originarie Dell’Attore*” (1982), um conjunto de textos que tecem considerações sobre o transe e que julgo serem pertinentes a este momento. Vale colocar que, para Grotowski, talvez por questões terminológicas, a possessão é o fenômeno religioso e o transe algo que também se aplica aos fenômenos artísticos.

Grotowski (1982, p.9) apresenta dois entendimentos do transe. O primeiro teria haver com a desconcentração psicológica. Já o segundo associa o transe a uma forma extrema de concentração e, para exemplificar, ele apresenta, em palavras, a imagem de um ator no qual há uma energia especial, algo que não está somente presente nas suas ações, mas que advém da energia que ele emana:

Em outras teorias, diz-se que o transe é a forma extrema de concentração. Mas, em qualquer caso, dizemos que assistir um ator, durante um espetáculo, o que ele faz é muito claro, muito nítido, o processo orgânico é visível, não há desordem, tudo vem de forma clara e muito forte, é forte porque ele lança a sugestão. Pode-se dizer que ele está hipnotizando as pessoas. Então, naquele momento, muitas pessoas que o olham, veem que ainda há algo lá de desconhecido, que não é apenas organicidade e articulação. Há algo mais, um fenômeno, digamos energético que é muito poderoso, então é dito: "Esse ator está em transe". (Tradução do autor)

Tais qualidades corporais do ator em cena e do seu efeito energético também são verificáveis no fiel em transe do Batuque. O fiel em transe possui articulação dos gestos culturais, possui a organicidade, a força, e a energia “mística” desconhecida habitando seu corpo. Grotowski denomina os dois tipos de transe apontados acima como o *sano* (sadio) e o *malsano* (doentio). A grande diferença entre os dois está no fator concentração. O transe sadio se caracteriza pela extrema concentração que configura uma “consciência transparente”, “um estado

³ Corrêa (2006, p.204) explica que o Brasil possui a “cultura do transe” assim como outras sociedades. A cultura do transe não existe em todas as culturas e nas que existe legitima o ato.

de alerta”, “vigilante” (GROTOWSKI, 1982, p.10-11). “Se uma mosca passar pelo espaço em que age, ele [o agente] saberá que uma mosca passou” (tradução do autor). Já o transe doentio possui uma desordem, é caótico, não há concentração. Percebe-se que o transe do Batuque assemelha-se com o que Grotowski diz sobre o transe saudável e, por isso, será explanado somente sobre esse. Assim, pode-se aproximar o estado de transe saudável verificado por Grotowski nos atores e nos praticantes do rito Vodou, também, nos fiéis em transe do Batuque.

Icle (2006) se aproxima desta abordagem de Grotowski. Para ele o transe do ator é posto em perspectiva ao transe do xamã. Ele coloca que o êxtase xamânico é um fenômeno de centralização da consciência de si, que mente e corpo se unem na experiência consciente e rompem com a linearidade do pensamento racional do cotidiano. É um estado de concentração, de atenção e plenitude. É trabalhar com um “nível mais elaborado da consciência” (2006, p.69).

Frisa-se que essa relação que se faz não quer dizer que dê conta de explicar o fenômeno religioso, é apenas uma suposição ou imagem para entender alguns processos mentais do performer. Nem é essa a intenção deste artigo. Assim como Icle (2006, pp.67-68) a intenção aqui não é

fazer qualquer tipo de comparação científica, histórica ou psicológica. Também não importa, para os objetivos deste trabalho, se existem ligações entre essas duas atividades. No entanto, a ideia de xamã como uma metáfora pode ajudar na compreensão daquilo que estou caracterizando como consciência extracotidiana [...]

Ao relacionar tais abordagens do transe com o que se vê no Batuque percebe-se que os ocupados pelo Orixá possuem um estado de prontidão corporal para além do cotidiano e isto é verificável com atos extremamente simples. Muitas vezes, os salões onde são realizados os Xirês são muito pequenos e há muitos fiéis em transe para pouco espaço. Entretanto, a organização do espaço se mantém, não há desordem, os corpos não se chocam, não se amontoam, ninguém cai, há uma harmonia no ambiente. Os fiéis possuem este estado de vigilância corporal. Há momentos do rito em que todos os ocupados direcionam-se para a porta do salão ao som frenético do tambor e, ainda assim, mantêm-se a ordem. Outro momento em que percebe-se um total controle do corpo durante o rito é logo quando o fiel é ocupado pelo santo e sai girando, geralmente de olhos fechados ou semifechados, e não esbarra em ninguém. Há uma atenção geral dos ocupados que percebem o espaço em torno de si. Comprovando as suposições e perspectivas de que o transe é um estado alterado de “consciência transparente”, “um estado de alerta”, “vigilante” (GROTOWSKI, 1982), ou seja, o corpo age por inteiro, psicofisicamente no aqui e

agora com qualidades de atenção e elaboração do pensamento diferenciadas do cotidiano. O estado de prontidão se apresenta também na postura de espera do ocupado. Há momentos em que o tambor não é tocado, por diversos motivos, desde o alabê (tamboreiro) pausar para tomar uma água ou ir ao banheiro. Nesses momentos, os ocupados se põem em posição de espera, de prontidão: os braços são postos para trás um segurando no outro, as pernas ficam abertas na linha do quadril, a cabeça baixa e os olhos ficam semifechados. Os olhos semifechados se apresentam em boa parte do ritual, raras vezes encontra-se ocupados com olhos totalmente abertos, isso leva a crer que aquele corpo está submerso em um tipo de percepção mais sensorial.

Nos momentos de espera para o tambor tocar novamente e em outros momentos específicos, os Orixás em terra se cumprimentam. Geralmente, aquele que inicia o cumprimento se prostra na frente do outro que está em posição de espera e, então, bate palmas duas vezes. O que estava em espera inicia imediatamente o cumprimento. São estes simples atos que indicam o estado de vigiância, de atenção dos fiéis ocupados. Embora tudo isso que foi descrito sejam formas que advém da cultura, elas também são estratégias do próprio corpo para manter-se atento.

Assim, estes fenômenos de atenção, de mente vigilante são propostos pelo estado de transe que ativa o corpo do fiel e que, provavelmente, será possuído pelo Orixá. Embora o que descreve-se acima são ações feitas quando os fiéis já estão possuídos vale lembrar que é o corpo humano em ação que interessa a esse estudo. O Orixá se revela na forma cultural, naquilo que diz e profetiza, naquilo que é místico, na força que talvez não possa ser explicada deste fenômeno. O Orixá não se manifesta somente em festa. Para muitos fiéis a prova de que o fenômeno místico ocorre é quando um Orixá em terra profetiza algo e isso acontece. Para exemplificar a importância desse acontecimento, cita-se a seguir um sermão ouvido em uma das casas que fora frequentada durante a pesquisa e que foi escrita em diário de campo do autor:

Não me adianta um Orixá bem lindo bem belo gritando nas portas do salão. Não adianta o Orixá ser lindo em terra e não consertar a vida do filho, não adianta dançar lindamente e quando eu pedir ajuda o pai não falar uma palavra certa. Eu prefiro um Orixá que não saiba dançar muito bem, mas que prove o seu poder. Que quando eu traga um problema ele saiba me dizer exatamente o que fazer, que quando eu perguntar algo ele saiba a resposta. [Diário de campo, setembro de 2014]

Assim, o fenômeno da possessão vai para além da qualidade estética que apresenta. Ela se revela nas forças que atuam no cotidiano dos fiéis. O estado corporal performativo produzido

pelo transe é um estado de festa que se abre para as possibilidades místicas e invisíveis. Portanto, esses processos psicofísicos podem ser investigados em arte, independente do fenômeno místico no qual se insere. O que é material pode ser investigado, o imaterial, que é o fenômeno religioso, não será levado em conta aqui.

Portanto, como Corrêa presenciou em sua pesquisa antropológica no Batuque e como Grotowski também o fez em suas investigações sobre o Vodou Haitiano, o autor, na convivência com os religiosos, notou que alguns dispositivos eram usados para fazer com que os fiéis alcançassem o transe. Um destes dispositivos rituais que propulsionam o transe é o giro. Ele é, também, um dos primeiros indícios de que a pessoa entrou em transe. Assim, vê-se no giro um dos primeiros indícios de que a pessoa acessou outro modo de estar presente, já que produz tonturas e outras sensações imediatas de equilíbrio e controle motor como coloca Corrêa (2006, p.205). O corpo-mente obriga-se a centralizar-se no aqui e agora para produzir a estabilização do corpo. A partir da perspectiva de Grotowski pode-se pensar que o giro, em um primeiro momento, desestabiliza o corpo, mas estimula a mente e o corpo a se conectarem, buscando um elevado nível de concentração. Todas as forças, mentais e corporais, se interligam para que o corpo não se desequilibre e caia. A partir do giro os aspectos culturais que moldam a personalidade de cada Orixá aparecerão.

A estruturação da festividade do Xirê possui esses elementos pontuais, como o giro, que facilitam os fiéis entrarem em transe. Os ritos são eficazes naquilo que propõem e produzem efeitos concretos em seus participantes (SCHECHNER, 1994 apud PLÁ, 2012, p.34). Tais efeitos podem ser corporais ou sociais. Nesta perspectiva, poderia se pensar que um dos efeitos concretos do Xirê é produzir o transe em seus fiéis e para isso possui elementos concretos e executáveis para que isso ocorra.

Conclui-se este artigo, apontando que o rito abordado possui procedimentos corporais organizados passíveis de utilização como técnica para a centralização do ator/performer no aqui e no agora. Através da pesquisa do autor em laboratório prático sobre si mesmo e em aulas ministradas, percebeu-se que utilizar elementos isolados ou concatenados do rito como, por exemplo, um canto cíclico utilizando os ressonadores corporais, uma dança corretamente executada e até giros sucessivos produzem efeitos concretos no praticante. Efeitos já abordados acima pelo viés de Grotowski, que fala em estado de alerta e consciência transparente, e Icê com a centralização da consciência de si. Os procedimentos e resultados são mais extensamente

relatados na dissertação⁴ do autor e não serão apresentadas aqui, pois o objetivo desse artigo é apresentar de forma sucinta a cultura de investigação e suas relações possíveis com os estados de consciência do ator/performer.

⁴ Para mais informações ler a dissertação em questão: LARA, Marcos Vinícius Caye. **Ofertar-me: O batuque como propulsor do estado performático**. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal de Santa Maria, UFSM, Santa Maria, RS, 2015.

Referências

BIANCALANA, Gisela R. **Corpos em Performance:** o processo formativo e o aspecto improvisacional dos trovadores gaúchos e dos atores. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2010.

CAMPO, Giuliano. A arte do ator e a possessão: os estados alterados de consciência (ASC) nas suas inter-relações com o teatro. IN: BRONDANI, Joice A. (Org.). **Grotowski: estados alterados de consciência: teatro, máscara, ritual.** São Paulo: Giostri, 2015. P.52-143.

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul:** Antropologia de uma religião afro-riograndense. 2 ed. São Luíz: Editora Cultura e Arte, 2006.

ICLE, Gilberto. **O ator como xamã.** São Paulo: Perspectiva, 2006.

GROTOWSKI, Jerzy. **Tecniche Originarie Dell'Attore.** Tradução Luisa Tinti. Roma: Università di Roma, 1982.

_____. **Tú eres Hijo de Alguien.** Máscara – Cuaderno Iberoamericano de Reflexion sobre Escenologia, México, ano 3, n. 11-12, p. 69- 75, 1993 [1985].

PLÁ, Daniel. **Sobre cavalgar o vento:** Contribuições da meditação budista no processo de formação do ator. Tese (Doutorado em Artes) – UNICAMP, Campinas, SP, 2012.

Recebido em 07/04/2017
Aprovado em 14/05/2017
Publicado em 15/09/2017