UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL

ANA PAULA LIMA SILVEIRA

"BATUQUE DE MULHERES":

APRONTANDO TAMBOREIRAS DE NAÇÃO NAS TERREIRAS DE PELOTAS E RIO GRANDE, RS.

Porto Alegre

2008

ANA PAULA LIMA SILVEIRA

"BATUQUE DE MULHERES":

APRONTANDO TAMBOREIRAS DE NAÇÃO NAS TERREIRAS DE PELOTAS E RIO GRANDE, RS.

Dissertação apresentada junto ao Curso de Antropologia Social do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof[a] Dr[a] Maria Elizabeth Lucas

Porto Alegre

2008

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)
BIBLIOTECÁRIO RESPONSÁVEL: Leonardo Ferreira Scaglioni
CRB-10/1635

S587B Silveira, Ana Paula Lima.
"Batuque de Mulheres": Aprontando Tamboreiras de Nação nas Terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS / Ana Paula Lima Silveira. – Porto Alegre, 2008.
163 f. : il. + 1 CD sonoro

Dissertação (Mestrado em Antropologia Social)
Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Porto Alegre, BR-RS, 2008. Orientador: Prof[a]. Dr[a]. Maria Elizabeth Lucas.

1. Antropologia social; 2. Religiões afro-brasileiras; 3. Batuque; 4. Gênero; 5. Música religiosa; 6. Pelotas (RS); 7. Rio Grande (RS); I. Título.

CDD 572.7

Agradecimentos

À minha família, pelo apoio e dedicação irrestritos.

A Pablo, meu companheiro e também colega de mestrado, pelo acompanhamento contínuo, sem o qual nem sequer teria principiado o curso de Mestrado.

Ao Curso de Pós-Graduação em Antropologia Social/UFRGS, pelo ambiente intelectual estimulante.

À minha professora orientadora, Maria Elizabeth Lucas, pelas sugestões, apoio e receptividade contínuos.

Aos colegas do Grupo de Pesquisa em Etnomusicologia do PPG Música/UFRGS, pelas sugestões preciosas e inestimável colaboração.

Aos professores e colegas do curso de mestrado, pelas discussões e diálogo sempre abertos.

Ao apoio ofertado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES, por meio da qual foram oferecidos os recursos necessários para a execução deste trabalho, através da concessão de bolsa de mestrado.

A Josiane Maciel, pelo auxílio prestado, principalmente nos contatos da *Religião*.

A *pai Rubilar de Ogum* (Rubilar Pereira Velasco) e *mãe Jane do Xapanã* (Jane Coutinho Primeiro), pelo apoio e dedicação com que sempre me receberam.

A esse *povo-de-santo* por ter me aberto generosamente as portas de suas casas, acolhendo-me e recebendo-me sempre com muito carinho e paciência. Pela convivência, experiência e aprendizado compartilhados. *Axé*...

A *Andrea do Bará* (Andrea Luzia Mendes Alves), *Eneida de Oxalá* (Eneida Guterres Menezes) e *Rosa do Bará* (Rosa Inêz Menezes Vaz), mulheres especiais sem as quais este trabalho não poderia, efetivamente, ir adiante.

De forma especial, à minha mãe, por acompanhar-me em tantas das minhas peregrinações em campo e revelar-me o universo espiritual desconhecido e novo, "aprontando" também a mim.

In memoriam

Mãe Noemy do Xangô Aganjú
Mãe Branca de Ogum
Mãe Neli da Oiá

Resumo

Estudo etnográfico das trajetórias de três *Tamboreiras de Nação,* mulheres *batuqueiras* atuantes no contexto musical afro-religioso do extremo sul brasileiro, nas cidades de Pelotas e Rio Grande/RS, representantes de uma restrita rede de mulheres (re)conhecidas como prontas no *Tambor de Nação*. Tomando como objeto o *batuque* produzido por mulheres, suas concepções e práticas religiosas e musicais, procuro compreender os significados que a música adquire nesse contexto religioso e as condições de sua transmissão. O ponto de partida é o pressuposto de uma realidade bastante conhecida de religiosos e adeptos do *Batuque* gaúcho: a marcante presença de homens assumindo a posição de músicos rituais nas festas, cerimônias e ritos, comumente chamados de *Tamboreiros de Nação*. Detendo-me nas trajetórias e experiências religiosas e musicais de três mulheres *Tamboreiras*, esta dissertação tem por principal objetivo abordar as implicações de gênero existentes no acesso a esta tradição percussiva, buscando revelar como se aprontam *tamboreira*s no universo sonoro-musical do *Batuque* gaúcho.

Palavras-Chave: Religiões afro-brasileiras; Batuque; música ritual; gênero; pessoa.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

ESQUEMAS ILUSTRATIVOS:

Esquema 1 – A passagem pela *Casa de Mãe Maria de Oxum*

Esquema 2 – Filiação das Casas à Federação de Umbanda (Pelotas)

Esquema 3 – A passagem pelo *Reino de Ogum com Oxum e Obaluaiê*

IMAGENS:

Imagem 1 – *Mãe Noemy do Xangô* [Noemy Mendes Alves]. "Ilê Axé Xangô Aganjú" (Pelotas), na realização do Toque ao orixá Xangô, em 30/09/2006. Fonte: Acervo Pessoal de Andrea Luzia M. Alves.

Imagem 2 – *Batuque pra Oiá* (04/12/2007), na casa de mãe *Neli da Oiá* (Rio Grande). Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagem 3 – *Mãe Neli da Oiá* [Neli Guterres Menezes]. Casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Década de 1970. Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 4 – Casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). *Mãe Neli da Oiá* (à dir.), *Pai Joaozinho do Bará* (ao centro) e a tamboreira *Evinha do Xangô* (à esq.). Ano de 1966. Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 5 – Casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Tambores: Antônio Carlos e *Evinha do Xangô*. Agês: *Eneida de Oxalá* (8 anos) e *Rock do Xangô*. Ano de 1968. Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagens 6, 7 e 8 – "Mãos que tocam, mãos que criam vida" (*Andrea do Bará*). Casa de mãe Noemy do Xangô (Pelotas) em 16/03/2008. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 9, 10 e 11 – "Mãos que tocam, mãos que curam" (*Eneida de Oxalá*). *Batuque pra Oiá* na casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande), em 04/12/2007. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 12, 13 e 14 – "Mãos que tocam, mãos que alimentam" (*Rosa do Bará*). *Batuque pra Oiá* na casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande), em 04/12/2007. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 15 e 16 – "Chão" de *Eneida de Oxalá* (15 anos). Casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Ano: 1974. Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 17 - *Eneida de Oxalá*, aos 15 anos de idade, durante seu 1º Batuque (*Batuque de Julho de 74*), tocando junto de sua madrinha *Evinha do Xangô*. Casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Ano: 1974. Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagens 18, 19, 20 – Preparação dos tambores antes de, respectivamente, *Batuque pra Oiá* (04/12/2007) e *Festa pra Exu* (07/01/2008) na casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 21, 22, 23 – Tipo e formato dos *atabaques* da casa de mãe Noemy do Xangô (Pelotas) [16/03/2008]. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 24 e 25 – Antigo tambor de *Mãe Noemy do Xangô* [16/03/2008]. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 26 e 27 – *Atabaques* novos, recém adquiridos por *Andrea do Bará* [16/03/2008]. Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagens 28 e 29 – *Pai Rubilar de Ogum* [Rubilar Pereira Velasco] e *Mãe Jane do Xapanã* [Jane Coutinho Primeiro]. *Batuque pra Oiá* (04/12/2007), na casa de mãe Neli da Oiá (Rio Grande). Créditos: Ana Paula L. Silveira.

Imagem 30 – *Cabocla Juremita* (década de 1970), *entidade* de mãe Neli pela linha de Caboclos (Umbanda). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 31 – *Exu Tiriri* (Janeiro de 1979), *entidade* de mãe Neli pela linha de Exu (Quimbanda). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 32 e 33 – *Mãe Neli da Oiá* (década de 1970 e década de 1980). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 34 – *Vó Kita do Bará Lodê* (maio de 1978, Rio Grande). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 35 – *Mãe Branca de Ogum* e *Mãe Noemy do Xangô*. *Ilê Axé Xangô Aganjú* (Pelotas), em 30/09/2006, na realização do Toque ao orixá Xangô. Fonte: Acervo Pessoal de Andrea Luzia Mendes Alves.

Imagem 36 – Mãe Neli e suas filhas Jane Beatriz, Tânia, Vânia e Eneida. Aniversário de 8 anos de Eneida, na antiga casa de mãe Neli da Oiá (ano de 1967, Rio Grande). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 37 – Antigo povo-de-santo reunido em festa de batuque na casa de mãe Neli da Oiá (década de 1960, nação jêje, Rio Grande). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

Imagem 38 – Bento Menezes e Neli Guterres Menezes, recém casados (ano de 1946). Fonte: Acervo Pessoal de Eneida Guterres Menezes.

EXEMPLOS MUSICAIS DO CD

FAIXA 1. (03:53) Do repertório do *Ogum* (Jêje).
Tambores: *Eneida de Oxalá* & *Rosa do Bará*. Agês: Chiquinho e Jefferson.
(gravado na casa de mãe *Neli da Oiá*, Rio Grande, em 04/12/2007).
Equipamento: Gravador Zoom H4.

FAIXA 2. (12:21) Do repertório da *Oiá* (Jêje).
Tambores: *Eneida de Oxalá* & *Rosa do Bará*. Agês: Chiquinho e Jefferson.
(gravado na casa de mãe *Neli da Oiá*, Rio Grande, em 04/12/2007).
Equipamento: Gravador Zoom H4.

SUMÁRIO

PRÓLOGO..... 10

CAPÍTULO 1 – Sobre os Estudos de Batuque e Gênero..... 22

CAPÍTULO 2 – Em Campo: Seguindo as Redes..... 38

CAPÍTULO 3 – O Cenário Batuqueiro: As Casas..... 55

3.1. A Casa de Mãe Noemy do Xangô (Pelotas) 55
3.2. A Casa de Mãe Neli da Oiá (Rio Grande) 63

CAPÍTULO 4 – As Trajetórias Religiosas e Musicais 74

4.1. *Andrea do Bará* [Andrea Luzia Mendes Alves] 78
4.2. *Eneida de Oxalá* [Eneida Guterres Menezes] 81
4.3. *Rosa do Bará* [Rosa Inêz Menezes Vaz] 84

CAPÍTULO 5 – As Experiências Musicais..... 89

5.1. A aprendiz de tamboreira 94
5.2. Concepções e Práticas distintas: As versões dos *Tamboreiros* 97
5.3. Algumas "interdições" e os enfrentamentos às *leis de santo*..... 102

CAPÍTULO 6 - As Experiências Religiosas..... 108

6.1. A iniciação: Da abertura de si ao nascimento do som 108
6.2.. A feitura: a "pessoa", o "tambor" e o "santo"..... 111
6.3. *Axé de mão, Axé do tambor* 120
6.4. O poder de atualização do *axé* nas mãos dos músicos rituais 122

CAPÍTULO 7 – Pessoa e Multiplicidade no Batuque..... 131

7.1. Para além do gênero: A noção de "pessoa" no Batuque 132
7.2. As "passagens de santo": *multiplicidades* e *devires* em agenciamento 141
7.3. Identidades e Multiplicidades: o *molar* e o *molecular* 147

EPÍLOGO..... 152

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... 156

ANEXOS..... 161

"É verdade que, no caminho que leva ao que cabe pensar,
tudo parte da sensibilidade"

G. Deleuze, *Diferença e Repetição*

PRÓLOGO

Este é um estudo sobre mulheres *batuqueiras*. Não quaisquer mulheres, mas mulheres *prontas* no *Tambor de Nação*. Ao longo de minha pesquisa de campo, que durou cerca de um ano e meio, primeiramente em Pelotas e posteriormente alargando-se por Rio Grande, enquanto me via imersa em um universo totalmente novo e desconhecido, buscando me familiarizar com os fundamentos e rituais daquilo que compõe a complexidade da *Religião dos Orixás*, fui percebendo como a música constrói as vidas, os corpos e os espíritos dessas mulheres e o quanto de musical houve no trajeto percorrido por mim em campo.

À procura por mulheres que tocassem o *Tambor de Nação*, os episódios etnográficos acabaram se desenrolando, de modo que eu me enveredasse pelas teias do que seriam mapeadas, posteriormente, como duas redes religiosas distintas dentro do campo batuqueiro local entre essas cidades. Sob forma etnográfica, o que busco trazer nesta dissertação é, na verdade, um pouco daquilo que ouvi e aprendi com meus interlocutores em algumas terreiras[1] de Pelotas e Rio Grande; daquilo que suponho ter me deixado "afetar" antes, durante e depois do campo e daquilo que suponho ter levado comigo das experiências vivenciadas ao longo do mesmo. O que escrevo aqui agora, em um outro momento, trata-se, pois, de um esforço de organização do pensamento, de uma tentativa de captar e descrever, sob linguagem escrita, os fluxos de idéias e percepções que ressoaram em mim por meio de outros códigos, de outras linguagens.

Buscando revelar como se constroem *Tamboreiras de Nação* no universo da música ritual de *Batuque*, esta etnografia trata das trajetórias de três *batuqueiras* representantes de

[1] No contexto em questão, diz-se a terreira, de um modo geral, no feminino. Utilizarei os termos "casas" ou "terreiras" quando me referir aos dois templos religiosos pesquisados em ambas as cidades que, integrando ao menos duas ou mais modalidades de cultos ao mesmo tempo, são enquadrados aqui em dois tipos diferentes, sem contudo excluírem-se mutuamente: os de *Linha Cruzada*, isto é, aqueles em que se toca nas várias linhas da Umbanda (como, por exemplo, nas linhas de Caboclo, Preto-Velho, Cigano) e na linha de Exu; e os de *Nação* (Batuque ou Candomblé). As *Casas de Nação* são também usualmente chamadas de *Casas de Religião*, e, mesmo que dificilmente se encontrem casas que sejam "só" de *Nação* (isto é, que não disponham de uma segunda ou eventualmente terceira modalidade de culto afro-gaúcho concomitantemente), deixo claro aqui, de antemão, o uso desta designação. As *Casas de Religião* descritas nesta dissertação se apresentam, pois, ora como *Casas de Nação* ora como *terreiras*, variando conforme o tipo de atividade religiosa desempenhada, podendo ser assim consideradas também e/ou simultaneamente *terreiras*.

uma restrita rede de mulheres atuantes no contexto musical afro-religioso do extremo sul brasileiro: *Andrea do Bará* (Candomblé com Nagô), *Eneida de Oxalá* (nação Jêje) e *Rosa do Bará* (nação Jêje). Tomando a *Nação* em suas interfaces com a Umbanda e a *Linha Cruzada*, o cerne de minha análise recai justamente sobre os significados e percepções que esta música ritual adquire e as condições de sua transmissão e circulação dentro de seu sistema simbólico musical. Detenho-me em suas trajetórias e experiências religiosas e musicais, abordando os processos de ensino-aprendizagem entre *tamboreira*s nesse universo ritual sonoro, tendo por objeto suas concepções e práticas musicais indissociadamente religiosas. Adoto como ponto de partida o pressuposto de uma realidade bastante conhecida de religiosos e adeptos da *Religião*: a marcante presença de homens assumindo a posição de músicos rituais nas festas, cerimônias e ritos, comumente chamados, no caso do *Batuque*, de *Tamboreiros de Nação*.

Dentro do universo empírico de referência, a partir da inserção em redes religiosas entre essas duas cidades, delimitei duas diferentes *Casas de Nação*[2], de tradições religiosas distintas, e correspondentes a cada uma das tamboreiras mencionadas acima. Dessa forma, apresento minha etnografia a partir desses dois templos religiosos, sendo, na ordem aqui descrita, a primeira casa localizada na cidade de Pelotas, *Ilê Axé Xangô Aganjú* que, seguindo as tradições Candomblé com Nagô, teve suas origens no próprio estado da Bahia (em Salvador), sofrendo adaptações à realidade regional gaúcha; e, a segunda casa, localizada na cidade de Rio Grande, *Reino de Iansã e Cabocla Juremita* mais conhecida como a antiga *casa de Mãe Neli da Oiá* (mãe-de-santo já falecida), de tradição Jêje, tendo tido suas origens no próprio estado do Rio Grande do Sul (em Porto Alegre). Para além da diversidade empírica dessas manifestações e formas rituais, algumas bases são compartilhadas por ambas as casas que, mesmo apresentando diferenças quanto às suas "matrizes" (nações), permitem que alguns elementos em comum sejam traçados no que tange aos aspectos musicais de preparação religiosa.

O recorte metodológico adotado priorizou a escolha de apenas três trajetórias religiosas e musicais, tendo seguido alguns critérios estabelecidos ao longo dos primeiros

[2] Como já salientado na nota de rodapé anterior, as duas referidas casas religiosas por tocarem, simultaneamente, tanto para a *Umbanda* como para o *Batuque* (ou *Nação*) são consideradas também como casas de *Linha Cruzada*. Tal fato faz com que seus nomes variem também de acordo com as atividades religiosas realizadas, o que geram, respectivamente, à Casa de Mãe Noemy do Xangô (Pelotas) ora a designação de *Ilê Axé Xangô Aganjú* ora a de *C.E.U. Mensageiros da Luz – Reino de Iansã* e, à Casa de Religião de Mãe Neli da Oiá (Rio Grande) o correspondente a *Reino de Iansã e Cabocla Juremita*.

contatos com o campo, tais como representatividade e reconhecimento no meio batuqueiro local (o que se tratou de algo um tanto difícil, já que as mulheres, muitas vezes, não são reconhecidas como compondo a "posição ritual" de músicos dentro do *Batuque* neste contexto); pertencimento a diferentes *nações* (*lados*) e diferentes gerações de *tamboreiras* (faixa etária ao redor dos 20, 30 e 40 anos). Procurei, assim, captar as trajetórias de vida de cada uma das três tamboreiras e as suas relações com o universo sonoro-musical da religião, presentes em seus discursos e práticas musicais.

Esta etnografia assentou-se em observações participantes do cotidiano das referidas casas bem como das festas rituais (cerimônias públicas) comumente chamadas de *toques*[3]; de entrevistas semi-estruturadas[4] com as tamboreiras, na tentativa de delinear suas trajetórias, compreendendo seus processos de iniciação e aprendizagem musical; de registros em diário de campo de conversas informais[5] com membros das *Casas de Batuque* em questão, principalmente com seus chefes religiosos e com alguns adeptos e familiares que tenham sido referendados como importantes nos processos de aprendizado do *tambor de nação* e de iniciação das tamboreiras em questão; de conversas informais e observações participantes junto à Federação de Umbanda da cidade de Pelotas bem como com alguns *tamboreiros* homens; de registros sonoros e visuais dos *toques* (os quais se deram sob a condição de devida permissão dos chefes das casas mencionadas onde atuam tais mulheres); de discussão do material coletado com os próprios informantes (gravações sonoras, trechos de entrevistas, registros fotográficos), na tentativa de orientação e elucidação das possíveis interpretações dadas[6]; e, por fim, de consulta em registros fotográficos e gravações sonoras e audiovisuais fornecidos pelas próprias informantes, retirados de seu acervo pessoal – alguns, inclusive, de sua própria autoria.

[3] Em tais momentos, definitivos no que concerne à execução musical, os *tamboreiros* se sobressaem pois que consolidam a importância de sua posição ritual dentro do sistema religioso.
[4] Com o consentimento do uso do gravador. Privilegiaram-se aqui a visão *êmica* das tamboreiras, as narrativas sobre si mesmas, as representações individuais e sociais através dos discursos e práticas musicais.
[5] Sem o uso do gravador. Aqui cabe salientar que muitas das situações vividas em campo não foram gravadas, já que no sistema religioso em questão a "palavra falada" é considerada uma importante fonte de *axé*, e veículo do poder sagrado. O mistério e os segredos vinculados à Religião funcionam como uma espécie de fonte de proteção por parte dos batuqueiros.
[6] Como exemplo de pesquisa etnográfica em que este tipo de procedimento foi adotado, pode-se citar a tese de doutorado do antropólogo Vagner Gonçalves da Silva que, ao se aprofundar na entrevista enquanto abordagem dialógica e interativa possível, inclusive entre pares (outros antropólogos), demonstra que o ato de "conversar sobre religião" envolve o domínio de códigos internos, como a "língua de santo", por exemplo, e que certas normas de comportamento em relação a ela são componentes básicos para que não se seja mal visto pelo grupo (SILVA, 2000 :48).

Cabe ressaltar que não tenho aqui a pretensão de esgotar as possibilidades de respostas e explicações nem de definir em conteúdos fixos a música ritual de *Batuque*. Longe disso, este estudo tem por objetivo central expor, etnograficamente, as trajetórias dessas três mulheres e, através das mesmas, revelar suas experiências religiosas, exemplificando modos de agenciamentos e formas de aprendizagem musical dentro do referido contexto.

A música ritual no Batuque só se torna compreensível se previamente contextualizada à cosmologia e à ontologia religiosas da qual provém e através da qual se mantém. No intuito de tornar-se um "intermediário" legítimo entre as divindades e os homens, a conexão e sintonia com o sagrado devem ser feitas e refeitas continuamente dentro dessas casas. Mais do que um músico, detentor da técnica e do conhecimento musical, o *Tamboreiro de Nação* deve além disso (ou melhor simultaneamente a isso), ser um *iniciado* na *Religião*, conhecedor de seus fundamentos portanto, o que necessariamente implica no vínculo de pertencimento a uma *Casa de Religião*, que é governada por um chefe (um pai ou uma mãe-de-santo) e que dispõe de uma *família-de-santo* já estruturada em linhagens. Deve-se a este *obrigação* e o cumprimento das tarefas e procedimentos rituais que constituem as etapas do desenvolvimento religioso. Todo aquele que venha a se tornar um filho-de-santo deve ter necessariamente um pai ou uma mãe que, uma vez lhe assumindo a *feitura*, responsabiliza-se pelo mesmo.

Nesse sentido, pensando nos processos de aprendizagem musical, as mulheres têm possibilidades reais de se tornarem *tamboreiras* tanto quanto os homens[7], contudo, a invisibilidade causada pelo fato de considerar-se genericamente tal atividade enquanto uma "função masculina" apresenta-se como uma constante. Seus processos de transmissão do sistema simbólico musical apontam para uma circulação restrita (quando existente) entre as diferentes *Casas de Nação*, o que gera, poderia se dizer, uma socialização quase "nula" com os demais músicos, condições consideradas essenciais pelos *Tamboreiros* homens na definição de um "verdadeiro tamboreiro" (a concepção masculina parece tender para uma profissionalização do ofício fortemente associada ao aperfeiçoamento da técnica e aos trânsitos e fluxos constantes decorrentes daí, enquanto que a concepção feminina, até onde se pôde perceber, apareceu mais fortemente associada à experiência religiosa, a um

[7] Uma vez que não existem proibições na *Religião* que impeçam, incisivamente, o aprendizado do instrumento por parte das mesmas.

"sentir" e "vivenciar" o tambor e a *Religião* do que necessariamente concebida com fins de profissionalização como costuma acontecer entre os *Tamboreiros* homens).

Como as mulheres *Tamboreiras* tendem a não circular por esse espaço de socialização com a mesma freqüência e intensidade que os homens *Tamboreiros*, raramente são vistas, ou mesmo consideradas enquanto tais pelos demais músicos da mesma categoria. Veremos que o reconhecimento de suas matriarcas, representantes da *Religião* já com certo *status* nesse cenário, ofereceram estímulo e facilitaram a inserção dessas jovens junto ao meio musical religioso, contribuindo bastante para sua aprendizagem, circulação e socialização. Aliado a isso, o fato de prezarem fidelidade a uma única casa (o seu próprio lar familiar) e se dedicarem exclusivamente a esta, parece fazer das *Tamboreiras*, na opinião dos *Tamboreiros* homens que se consideram "profissionais", um "tipo" muito particular de tamboreiro: aquele "feito em casa".

Talvez esses sejam alguns dos principais motivos que ocasionem certa "invisibilidade" das mulheres na tradição do *Tambor de Nação*. Proponho reverter esse estatuto, mediante a análise dos processos de transmissão e circulação de seu conhecimento teórico e prático indissociado de suas experiências religiosas e musicais de iniciação, acompanhando suas trajetórias e mostrando suas redes de circulação.

Embora tenha havido no Rio Grande do Sul no século passado, por volta da década de 1960[8], conforme salienta Braga (2003), algumas mulheres de destaque na tradição do *Tambor de Nação* reconhecidas enquanto tais, essas continuam referenciadas no cenário batuqueiro gaúcho até os dias de hoje como "exceções"[9].

No campo afro-religioso local entre as cidades de Rio Grande e Pelotas, são raras as *Casas de Nação* onde mulheres costumam ocupar a posição de "chefe dos tambores",

[8] Conforme nos apontam os dados etnográficos trazidos por Reginaldo Braga (2003), parece ter havido, de umas décadas para cá, uma procura maior por adeptas interessadas no aprendizado do *tambor de nação*; o número de mulheres como aprendizes parece ter aumentado no caso da cidade de Porto Alegre, contexto em que Braga pesquisou. Não se pode precisar ao certo as reais causas para tal aumento – a tese de Braga não tinha a pretensão de analisar ou responder a esta questão -, mas ao menos pelo que foi deixado explícito nos relatos de alguns tamboreiros mais antigos (considerados de uma primeira geração), parece ter sido bastante freqüente casos de mulheres tamboreiras desde longa data nos cultos afro-gaúchos.

[9] Como as famosas tamboreiras *Evinha do Xangô* (nação Jêje), *Ritinha do Xangô* (nação Ijexá), *Jurema do Xangô* (nação Jêje), *mãe Lína do Ode*, *Odete da Oxum*, entre outras citadas pelos tamboreiros homens com os quais pesquisou, e trazidas como exemplos (BRAGA, 2003 :146). Segundo um dos tamboreiros entrevistados, Alfredo do Xangô, conhecido por Ecó, sobrinho das duas primeiras tamboreiras mencionadas, *"botavam muitos dos tamboreiros da época pro bolso..."* (ibidem).

desempenhando integralmente as tarefas e o andamento das atividades musicais religiosas. Dessa forma, mulheres geralmente são exceções neste "cargo" religioso. Por essa razão, a busca por mulheres assumindo tal responsabilidade nesses cultos torna-se bem mais árdua, o que talvez, a princípio, justifique a afirmação feita por Reginaldo Braga, em sua tese de doutorado, de que "as mulheres aparecem predominantemente como chefes de família e iniciadoras das crianças na Religião, em contrapartida aos homens que são, na maioria das vezes, os principais responsáveis pela introdução dos rapazes no mundo da música ritual e na formação desses como tamboreiros" (2003 :204). Tal fato pôde ser comprovado pelas dificuldades enfrentadas durante minha pesquisa de campo na busca por mulheres que tivessem tido o acesso e a iniciação religiosa à tradição do *Tambor de Nação*; que fossem *prontas* para tocá-lo e o continuassem tocando nos ritos e cerimônias dentro do referido contexto etnográfico.

Apesar de sua aparente "invisibilidade" no contexto batuqueiro local, pode-se encontrar sim a mulher exercendo tal prática, ao que tudo indica talvez apenas em um número reduzido devido ao fato de não aparecerem muito no circuito mais freqüente de tamboreiros "profissionais" da região. Mesmo sem impedimentos religiosos quanto ao manuseio do instrumento, percebe-se, nitidamente, um número restrito de mulheres em *Casas de Religião* na referida condição se em comparação aos homens, a grande maioria. Nesse sentido, a *aprendiz de tamboreira* sofre sérias dificuldades de circulação por entre o meio religioso, tendo-a senão barrada ao menos bastante dificultada por sua condição mesma de mulher.

A perspectiva de "reelaboração de posições rituais"[10] nesses cultos por meio da música torna-se uma via alternativa. Em outros termos, a música ofertaria uma opção de desenvolvimento religioso e espiritual diferenciados. Coloca-se em xeque, portanto, a "posição" ocupada pelo músico ritual no *Batuque* mostrando que, independentemente de questões sexuais ou de gênero, tanto mulheres quanto homens, de *santos* femininos ou de *santos* masculinos, estão habilitados à aprendizagem musical e passíveis de atuarem, portanto, na execução musical dos tambores e sua chefia. Ambos, filhos e filhas-de-santo,

[10] Reelaboração de posições rituais que acabam refletindo, consequentemente, na reelaboração da imagem do homem e da mulher nesses cultos. Uma "reelaboração" de homens e mulheres através dos cultos foi formulada anteriormente como perspectiva, pelo antropólogo Peter Fry (1982).

podem tornar-se chefes dos tambores e principais responsáveis pela execução e produção da música nas *Casas de Nação*.

A adesão à aprendizagem musical permite a essas mulheres acrescentar ao *status* feminino, um papel religioso conhecido como masculino, sem com isso perder suas prerrogativas femininas. Ou seja, evidencia-se aqui como as religiões afro-gaúchas de origem ioruba criam lógicas avessas a identidades fundamentalistas ou a essencialismos. Tal dimensão anti-essencialista encontrada nas bases desses cultos providenciaria um esquema que inscreve "trânsitos de gênero" (isto é, possibilidades abertas de permutas de posições) apontando para uma suposta "ausência" de essencialismos biológicos. Só que, no caso da tamboreira mulher, ela terá que provar tanto quanto o homem (mas nesse caso até mais que o mesmo), que realmente dispõe em si mesma de "aptidões musicais" e "condições espirituais" para cumprir tal tarefa.

É nesse sentido que ocupar a posição que homens usualmente sempre ocuparam nesses cultos adquire instância de poder e conhecimento na *Religião*, significando *status* e respeito para tais mulheres. Como se verá mais adiante, não há nenhuma proibição religiosa incisiva que restrinja a mulher de desempenhar tal prática e assumir a posição pertinente à música ritual na *Nação*[11]. Se existem restrições são de ordem do "humano", conforme me foi salientado pelas tamboreiras, restrições manifestas nas figuras de sacerdotes religiosos e de tradições seguidas, e não da ordem do "sagrado", isto é, por parte das divindades.

Ao invés de desejarem se tornar *chefes de culto*, isto é, alcançar o posto máximo dentro da hierarquia religiosa do Batuque tornando-se *mães-de-santo*, tais mulheres se especializaram em desenvolver suas habilidades musicais que nada mais seriam, segundo elas próprias, que capacidades espirituais específicas, parte integrante de um '*dom*' trazido. Deter o conhecimento do instrumento, do repertório musical e de suas práticas é, certamente, motivo de orgulho e status dentro da Religião, tanto quanto ocupar a posição de chefe religioso. Para tais mulheres, nesse sentido, "*tocar o tambor é questão de*

[11] O único impedimento religioso quanto ao cumprimento de atividades rituais (e que diz respeito a toda e qualquer mulher dentro da *Religião* independentemente do papel ou posição ocupada dentro da hierarquia religiosa), refere-se aos períodos de menstruação.

cabeça"[12]. Ou se traz o *dom* ou não se traz, o que em igual medida não exime os iniciados dos necessários desenvolvimentos e preparações religiosas iniciáticas, pois *"ninguém nasce sabendo"* e, na *Religião*, é necessário se nascer de novo.

Até onde se pode perceber, o problema central parece não se tratar da inexistência de mulheres exercendo, dentro da religião, a tarefa musical. A atuação seja de homens seja de mulheres nessas posições rituais não parece ser o decisivo[13], desde que cada um seja efetivamente capaz de cumprir regras e tarefas impostas pela *Religião*. A capacidade de realizá-las irá depender do desenvolvimento espiritual de cada um e do grau de comprometimento que esses assumem diante de suas atividades religiosas. Diversas vezes ouvi dessas tamboreiras, e também de alguns outros adeptos, que *"tudo na Religião é aprendido, ninguém nasce sabendo porque ninguém nasce pronto. Tudo é questão de ensinamento"*.

Contudo, de tudo o que foi dito, suponho que pelo menos um fato deva restar minimamente evidente: em se tratando da suposta "inexistência" ou "escassez" de mulheres ocupando a posição de chefes da música ritual no Batuque e como principais responsáveis pela introdução de adeptos no mundo da música ritual e sua formação como tamboreiros, há mais o que pensar do que as presumidas "falta de força" e "resistência" físicas ou mesmo o "desinteresse" das mesmas pelo aprendizado do instrumento, - conforme me foi apontado em entrevistas e conversas informais junto a demais membros e adeptos do Batuque, bem como junto a alguns *tamboreiros* homens.

A partir dos dados etnográficos, ver-se-á que a hipótese que figura como cerne deste trabalho se esforça, portanto, no sentido de alargar a suposição das diferenças de gênero baseadas apenas em descritores femininos e masculinos. É no intuito de mostrar que tais obrigações religiosas (sejam elas de natureza musical ou ritualística) se confundem, mostrando-se à primeira vista baseadas em "estereótipos de gênero" (masculino/feminino) que pretendo analisar, pormenorizadamente, como se elaboram as aprendizagens musicais e religiosas no caso específico de mulheres que optaram por tornarem-se *Tamboreiras de Nação.*

[12] Questão de "cabeça" (*ori*) que, segundo os relatos dessas mulheres, seria escolhida antes de se encarnar e, junto com ela, o *orixá* (dono-da-cabeça). Só que junto a esse *ori* e *orixá* existiria o "destino", também denominado por elas de *dom*, o qual não se poderia mudar, apenas desenvolver e aperfeiçoar. *"O destino não se muda, se lapida, se melhora..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).
[13] Pelo menos não no que tange às questões de caráter musical, ao que nos apontaram os dados etnográficos.

Dentro de um campo de discussão antropológica nacional, saliento que farei uso nesta dissertação das contribuições de antropólogos como Marcio Goldman, Eduardo Viveiros de Castro e José Carlos dos Anjos, centrais para a minha análise, na medida em que propõem uma releitura da Filosofia de Gilles Deleuze e Felix Guattari. Os dois primeiros utilizando-se da *Teoria das Multiplicidades e dos Devires*; o terceiro, Dos Anjos, retomando as questões de desessencialização de uma suposta "identidade" afro-brasileira, e que este autor prefere designar *cosmopolítica* afro-brasileira. As respostas tentativamente articuladas pelos dois primeiros autores envolvem a elaboração de uma linguagem conceitual alternativa, centrada nas idéias de *Rede* (que dissolveria a distinção entre parte e todo), *Multiplicidade* (que deslocaria o dilema da unidade e da pluralidade) e *Simetrização* (que extrairia todas as conseqüências da falência do contraste entre primitivo e civilizado).

Reapropriando-me das interpretações teóricas dadas por esses autores aos conceitos de *devir* e *multiplicidade*, tentarei contribuir de alguma forma para o que, até o momento, dentro dos estudos afro-brasileiros, têm sido ofertado como explicações para as distinções de gênero nas religiões afro-brasileiras. Em outros termos, busco aqui demonstrar como o dilema de "dualismos" inerentes às ambigüidades feminino e masculino podem ser reinterpretadas e ampliadas à luz das categorias analíticas propostas pela Filosofia de Deleuze e Guattari, já utilizadas dentro do debate contemporâneo de estudos da disciplina por autores como os que acabo de mencionar.

Partindo do entrecruzamento de aportes teóricos oferecidos pelos chamados *Estudos Afro-brasileiros* (com especial enfoque naqueles que abordam as questões de gênero e música ritual, além da construção ritual da "pessoa", recuperando algumas configurações regionais) e pela *Filosofia da Diferença* de Deleuze e Guattari, é que busco o embasamento teórico-conceitual desta pesquisa, esboçando algumas articulações possíveis entre esses temas e propondo como perspectiva analítica uma leitura deleuziana apoiada mais sobre *devires* e *multiplicidades* do que propriamente em identidades (estados substantivamente unitários). Sem, contudo, largar de mão as categorias feminino/masculino, analisadas aqui sob o prisma de perspectivas "molares", proponho, através da apropriação de termos deleuzianos, as perspectivas "moleculares" (distintas porém simultaneamente complementares às primeiras) como maneira de escapar, por assim dizer, de um dilema colocado nesses termos dualistas. Sendo assim, esclareço que é em

conjugação às diferenças de gênero que a construção ritual de uma noção de "pessoa" se pronuncia nesse sistema religioso.

Não obstante a sua centralidade cosmológica, tanto no Candomblé como no Batuque, ou mesmo no Xangô, os estudos que tratam especificamente da relação existente entre música ritual e divindades (ou ainda das relações entre instrumentos, instrumentistas e divindades) não passam de alguns poucos. No que diz respeito, então, a questões envolvendo a relação entre música ritual e gênero ou música ritual e "pessoa" nesses contextos religiosos, mais raros ainda se tornam tais estudos. Quando analisadas as diferenças de gênero isoladamente, isto é, sem se levar em consideração, nesse caso, a sua associação à música nesses rituais, encontrei apenas algumas poucas hipóteses, todas, a meu juízo, não totalmente satisfatórias. Vejamos, em um primeiro momento, quais linhas interpretativas e suas respectivas hipóteses se salientariam dentro desta área de estudos da Antropologia dos Grupos Afro-Brasileiros, e que tentariam dar conta desta problemática.

Desse modo, no capítulo 1, "Sobre os Estudos de Batuque e Gênero", procuro realizar uma breve revisão de alguns estudos dentro do campo antropológico das religiões afro-brasileiras, centrais no meu estudo na medida em que contribuem para abordar o eixo de articulação *música ritual* e *gênero*. Busco ressaltar, assim, as lacunas existentes nos mesmos no que tangem a tais problemáticas, delineando a contribuição do presente trabalho para algumas reflexões.

No capítulo 2, "Em campo: Seguindo as Redes" trago minha descrição de inserção em campo, através das passagens pelas *Casas de Religião* de meus "mediadores" (de onde realmente parti) e sem os quais meus contatos com as *tamboreiras* talvez nunca viessem a acontecer, ou sequer a se efetivar. São, por isso, contatos chaves, considerados como imprescindíveis para a concretização de meu campo e para o mapeamento das duas redes religiosas locais, contribuindo para que eu viesse a chegar às *Casas de Religião* dessas mulheres.

No capítulo 3, "O Cenário Batuqueiro: As Casas", descrevo os contextos em que se "aprontaram" e de onde saíram as *tamboreiras de nação*, a fim de que se compreendam as peculiaridades de suas *Casas de Religião* e de suas *famílias-de-santo*. Começarei descrevendo as duas principais casas junto às quais desenvolvi minhas observações,

partindo de suas duas matriarcas fundadoras, respectivamente, *Mãe Noemy do Xangô* e *Mãe Neli da Oiá* (ambas falecidas).

No capítulo 4, "Trajetórias Religiosas e Musicais", a tentativa é a de esboçar, em linhas gerais, as trajetórias de cada uma das *tamboreiras de nação* trazidas nesta dissertação, *Andrea do Bará*, *Eneida de Oxalá* e *Rosa do Bará*, revelando as especificidades de seus contextos familiares e de socialização religiosa e musical.

No capítulo 5, "As Experiências Musicais", procuro desenvolver as questões relacionadas ao aprendizado musical dentro da *Religião* por parte das aprendizes do *Tambor de Nação* para, logo em seguida, no capítulo 6, "As Experiências Religiosas", atentar, principalmente, aos complexos processos que envolvem a *feitura de santo* das tamboreiras. Nesses casos, três elementos distintos ("pessoa", "tambor" e "santo") se entrelaçam, vendo-se, a partir de desenvolvimentos simultâneos, completamente imbricados e indissociáveis. Neste mesmo capítulo, introduzo uma concepção de pessoa estritamente vinculada ao modo afro-brasileiro de trabalhar as diferenças, e que abrangeria também a fabricação ritual dos próprios *Tambores de Nação*, para além da construção ritual dessas "pessoas" tamboreiras.

Em "Pessoa e Multiplicidade no Batuque", último capítulo, busco retomar as questões de gênero deixadas em aberto (apontadas ao longo do capítulo 1), desenvolvendo teoricamente, para tais fins, esta concepção de pessoa aliada às noções de *devires* e *multiplicidades* e de perspectivas "molares" e "moleculares" como constituintes dessa *feitura* única e exclusiva das *Tamboreiras de Nação*.

"Não somos mais nós mesmos (...)
fomos ajudados, aspirados, multiplicados"

G. Deleuze & F. Guattari, *Mil Platôs*

CAPÍTULO 1

Sobre os Estudos de Batuque e Gênero

De modo geral, estudos significativos sobre o Batuque no Rio Grande do Sul aparecem desde 1940: abordagens históricas, sociológicas, antropológicas e psicanalíticas somam-se a relatos etnográficos de autores variados. Aos registros etnográficos que se tem sobre aspectos mais gerais da religião, como os de cronistas de fins do século XIX, e às observações de cientistas sociais, como Melville Herskovits (1948) e Roger Bastide (1959) e, mais recentemente, de Norton Corrêa (1988; 1994), Ari Oro (1994; 1999; 2002), José dos Anjos (1993; 2006), Francisco Almeida (2002), entre outros, sob um enfoque antropológico. Contudo, se a bibliografia relacionada a aspectos mais gerais das religiões afro-gaúchas se apresenta relativamente extensa, não se pode dizer o mesmo quanto às abordagens musicais, onde a escassez torna-se tão flagrante ao ponto de só se poder indicar duas referências de caráter científico, baseadas em trabalho de campo orientado metodologicamente nos moldes da Etnomusicologia - e cabe salientar que ambas do mesmo autor. Dentro dos estudos considerados etnomusicológicos sobre o Batuque, ressalta-se a contribuição dos trabalhos desenvolvidos por Reginaldo Gil Braga (1998; 2003) que, priorizando esse tipo de abordagem, já apontava não só a escassez de abordagens musicais em relação aos cultos afro-gaúchos, como também a carência de bibliografia, de modo geral, em torno desta temática.

Como uma tentativa de contribuição ao vasto campo da música ritual nesses contextos (ainda muito a ser estudada), busco dar especial ênfase à aprendizagem musical de mulheres dentro de uma tradição musical afro-gaúcha reconhecidamente masculina (a tradição do *Tambor de Nação*). Se trabalhos anteriores que privilegiassem a participação da música nos contextos rituais das *Casas de Nação* já se mostravam escassos, mais raras ainda, pode-se deduzir, são as abordagens que priorizem a conjunção das implicações de gênero e música ritual nesses mesmos contextos, no que diz respeito ao acesso a esta prática musical. Esse seria, assim, um dos eixos principais norteadores da justificativa deste trabalho; o outro se constituiria a partir da suposição fundada em torno da região de

Pelotas e Rio Grande (universo empírico tomado como referência), que se mostraria como uma rica fonte de dados (hipotéticos contudo) a serem explorados, devido às suas condições sócio-históricas moldadas pelo escravagismo e que teriam comportado um grande contingente de escravos que, depois de libertos, migraram, ao que tudo indica, para a capital gaúcha (ORO, 2002). Nesse sentido, cabe observar ainda que a grande maioria dos trabalhos já publicados parece contar com suas observações principalmente na capital (Porto Alegre), com exceção de trabalhos mais recentes como os de Oro (1994) e Oro & Steil (1997), no interior do estado e nos países do cone-sul.

Por *Batuque*, designa-se, no Brasil, uma das várias religiões que, apresentando claramente elementos de origem africana, foram classificadas por meio do adjetivo composto "afro-brasileiras", com todos os inconvenientes e imprecisões que isso possa ter. Entende-se, no geral, por Batuque "um termo genérico aplicado aos ritmos produzidos à base da percussão por freqüentadores de cultos cujos elementos mitológicos, axiológicos, lingüísticos e ritualísticos são de origem africana" (ORO, 2002 :352).

Segundo hipóteses fundadas em torno do surgimento do Batuque no estado do Rio Grande do Sul, o antropólogo Norton Corrêa salientaria que aparentemente no início do século XIX teria se constituído estas manifestações religiosas, ao menos tal qual as conhecemos hoje, possivelmente entre os anos de 1833 e 1859 (1988 :69)[14]. Também o antropólogo Ari Pedro Oro, em um artigo mais recente, aponta, baseado em fontes históricas, que "tudo indica que os primeiros terreiros foram fundados justamente na região de Rio Grande e Pelotas"[15] (ORO, 2002 :349). Ambos os autores, referências indispensáveis nos estudos antropológicos sobre o Batuque e demais religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul e países do Prata (Argentina, Uruguai e Paraguai), apontam que o Batuque

[14] Improvável é a filiação das suas origens e o seu local de nascimento, pois se trata de uma religião de transmissão eminentemente oral e não se dispõe de registros escritos. No plano das hipóteses, contudo, autores como Norton Corrêa (1994:24) sugerem, baseado em evidências relacionadas às suas observações de campo, que a sua fundação tenha se dado na cidade de Rio Grande, por escravos negros e seus descendentes provenientes do Nordeste. Hipóteses a serem comprovadas (CORREA, 1988). Para aprofundar as referências históricas em torno desses cultos nesta região do estado, consultar Marco Antônio de Mello (1994; 1995) que, tendo realizado extensa pesquisa em jornais de Pelotas e Rio Grande do início do séc. XIX, comprova que a presença do batuque, nesta região, já existia desde o início do século XIX.

[15] "Tem-se notícias, em jornais desta região, matérias sobre cultos de origem africana datadas de abril de 1878 (jornal do comércio, Pelotas). Já em Porto Alegre, as notícias relativas ao Batuque, datam da segunda metade do século XIX, quando supostamente teria se dado a migração de escravos e ex-escravos da região de Pelotas e Rio Grande para a Capital" (ORO, 2002 :349).

> [...] é uma religião que cultua doze orixás e divide-se em *lados* ou *nações*, tendo sido, historicamente, as mais importantes: *Oyó*, tida como a mais antiga do estado, mas tendo hoje aqui poucos representantes e divulgadores; *Jêje*, cujo maior divulgador no Rio Grande do Sul foi o Príncipe Custódio; *Ijexá*, *Cabinda* e *Nagô*, são outras nações de destaque neste estado. Nota-se que o *Keto* esteve historicamente ausente no RS, vindo somente nos últimos anos a se integrar por meio do candomblé (ORO, 2002 :352).

Pode-se observar, portanto, uma bem marcada diversidade entre os diferentes grupos de culto, diversidade ligada à região da África de onde provém a maior parte do repertório de cada grupo, assim como às modalidades e intensidades de suas conexões "sincréticas" com outras tradições religiosas. Grosso modo, os fiéis do *Batuque* no Rio Grande do Sul classificam as *Casas de Religião* em cinco grandes *nações*, oriundas, em tese, das diferentes origens africanas de seus fundadores. Há diferenças entre as Casas que se classificam em *nações* distintas[16], mas também entre as que se classificam na mesma *nação*, assim como existem vários tipos de misturas e combinações entre *nações*.

Se, como atribuiu Oro (1997), forem levados em conta os diferentes fatores do fenômeno designado "modernidade religiosa", tem-se como conseqüência dessa compatibilidade entre religião e modernidade no Brasil situações recorrentes no processo de secularização das religiões afro-brasileiras, como o crescimento do pluralismo religioso, o esfacelamento do sincretismo religioso histórico, a privatização da experiência religiosa, um crescente trânsito religioso e a ênfase nas dimensões emocional, globalizante e terapêutica (ORO, 1997). De certa forma, também Oro (1997) apontaria para uma flexibilização e fluidez das fronteiras religiosas, a partir do momento em que oferta uma série de indicadores decorrentes desse processo; esses só se mostrariam indícios claros da impossibilidade de uma substancialização desses cultos e do risco que se corre ao essencializá-los. Apropriando-se das inferências deste autor, Braga (2003) também salientaria as implicações do mesmo fenômeno "modernidade religiosa" entre *Tamboreiros de Nação* em seu estudo etnomusicológico.

O mesmo também parece apontar-se aqui para o caso das religiões afro-rio-grandenses: um afrouxamento das fronteiras entre o que até então se enquadrava em

[16] "O pertencimento a uma das modalidades rituais (*lados*) implica em pequenas diferenças nos procedimentos rituais relacionados aos Orixás, tais como: alimentos oferecidos, hierarquia mítica, *axés cantados* (cantigas), processo de iniciação religiosa, etc." (BRAGA, 2003 :8).

nações (mais fixas ou "puras") e, uma criação mais intensa de sincretismos entre as mesmas, através dos fluxos e trânsitos religiosos cada vez mais contínuos - sincretismos estes, como o que se verá na casa de *Mãe Noemy do Xangô* (Candomblé com Nagô, Pelotas) que, uma vez inserida em contexto gaúcho (contexto do qual, cabe lembrar, sempre fez parte mesmo tendo ido se "aprontar" na Bahia) adapta o Candomblé à realidade regional pelo que seria a nação Nagô presente no estado[17].

Como religião afro-brasileira de culto aos Orixás encontrada principalmente no estado do Rio Grande do Sul, o Batuque se estendeu também aos países vizinhos tais como Uruguai e Argentina, e guarda, em maior ou menor grau, com seus correspondentes na Bahia (Candomblé), em Pernambuco (o Xangô) e no Maranhão (o Tambor de Mina), elementos das culturas sudanesas Jêje-Nagô, adaptadas às realidades regionais. Em seu sistema de crenças admite somente o *Culto aos Orixás*, deuses do panteon jêje-nagô que são homenageados através da dança, das comidas, das vestimentas e, principalmente, pela música (BRAGA, 2003 :7).

Elementos em comum entre *Batuque*, *Tambor de Mina*, *Candomblé* e *Xangô*, podem ser, portanto, observados. Para além dessa diversidade empírica, existem elementos comuns mais gerais compartilhados entre essas quatro modalidades regionais de cultos afro-brasileiros, sendo talvez o mais evidente de todos a presença de divindades (orixás) que, em cerimônias mais ou menos elaboradas, possuem fiéis devidamente preparados para isso por meio de processos de iniciação, mais ou menos longos e que podem ou não incluir oferendas e sacrifícios animais.

Contudo, além deste elemento em comum, observa-se ainda, como questão central, o estatuto da música (cantigas e toques instrumentais) dentre os diferentes aspectos presentes nessas configurações regionais específicas. Trata-se, pois, de indagar, o que significa a música nesses cultos, qual a sua contribuição para o andamento das obrigações religiosas e que relação pode estabelecer e proporcionar entre humanos e seus *santos*, os Orixás. Seriam precisamente esses Orixás que possuem os humanos, esses fiéis que entram em transe e essas representações e práticas que tornam possível e concebível que essas coisas aconteçam.

[17] Todas as vezes em que *Andrea do Bará* desejava indicar as suas tradições religiosas, era sempre utilizando a combinação dos termos "Candomblé com Nagô" como forma de sincretismo (adaptação religiosa) realizada por sua mãe.

No Batuque, assim como nas demais variantes regionais, a música dispõe de um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens. Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Entendido como um impulso, um movimento, uma força dinâmica que produz alguns efeitos ou sensações não apenas obrigatoriamente auditivas, o som "é algo de concreto que vibra, se movimenta e movimenta as coisas e as criaturas do universo" (BARBARA, 2002:118). Assim, a música não produz em nós sensações apenas para os ouvidos, mas sobretudo efeitos muito mais complexos, pois as ondas sonoras passam através dos ouvidos, da pele, do corpo, sensibilizando uma série de processos metabólicos resultantes da interação entre o som e a nossa corporeidade.

No caso dos sons produzidos pelos *tambores de nação* em contexto religioso, conduzidos pelos músicos rituais, o que se tem é uma comunicação em um nível muito sutil: o som dos tambores propaga-se através de todos os sentidos, a música envolve a pessoa como um todo e a obriga a compartilhar do som. As cantigas e toques instrumentais percussivos que compõem a música ritual do Batuque (*axés* cantados e tocados ou *rezas*) são sons e ritmos providos de sentido. Nas palavras de Angela Lühning (2000), para o africano o som é movimento, comunicação, e o ritmo significaria impulso. A base rítmica presente na música de batuque serve em grande parte para controlar o transe nas danças rituais, como uma espécie de "energia cinética, energia que capta e propulsiona a vibração do movimento pessoal e do outro" (BARBARA, 2002: 127). O som é assim entendido como condutor de *axé* (princípio e poder de realização de tudo), vislumbrando-se a força simbólica dos instrumentos musicais considerados sagrados e daqueles que o conduzem durante os rituais religiosos.

Passando, portanto, por ritos de socialização, cerimônias especiais de consagração ou de dessacralização, tais instrumentos sofrem, em geral, uma preparação religiosa a fim de que, por meio deles e de sua produção sonoro-musical, se façam "baixar" os deuses na carne dos fiéis, e que o *axé* se faça circular e transformar. Dentro da *Nação*, contudo, não só os tambores devem receber a devida preparação como também aquele que desempenhará a tarefa de conduzi-lo durante as cerimônias rituais. O músico ritual, comumente chamado de *Tamboreiro de Nação* no Batuque (de *alabê* no Candomblé), é

aquele quem detém a responsabilidade pela execução da música ritual e, ainda, pelo próprio andamento da *obrigação*.

> Depois do pai-de-santo são eles que comandam a casa durante as festas rituais (...), pois o pai-de-santo concentra a sua atenção na organização dos filhos e principalmente nos procedimentos dentro do *pejí* (quarto-de-santo). Portanto, é como se ele entregasse a sua casa de religião na mão do tamboreiro em dia de festa (BRAGA, 1998 :106).

Os *tambores de nação* são percutidos, principalmente, nas cerimônias públicas (*toques* ou *festas*) quando são tocados pelos tamboreiros; pode-se sublinhar ainda em ritos privados, como as *matanças* ou *serões*. Cabe a esses, os músicos rituais, a execução do repertório apropriado a cada divindade, dependendo da situação, o que compreende um conjunto de cantigas diferenciadas, com toques e ritmos próprios, chamados de *axés* ou *rezas*.

Os *Tamboreiros de Nação* compõem, assim, uma categoria especial de músicos reconhecida dentro da *Religião*. Durante as festas de batuque, muitas *Casas de Nação* têm de contratá-los por não disporem, na maioria das vezes, de tamboreiros formados em sua própria casa. Muitas vezes, são "profissionais" pagos por cada *toque* que "batem", isto é, recebem um "agrado" financeiro, conforme a qualidade e experiência do tamboreiro, o que reforçaria o seu status no culto. Permitem ainda aprendizes ao seu lado, sejam eles trazidos por si próprios, sejam eles, na maioria das vezes, os demais aprendizes da casa que contrata. Quando presente nas *Casas de Nação*, os tambores sagrados são percutidos, na maioria das vezes, por homens.

Como narrativa do humano, a música está intimamente atrelada ao extramusical que envolve as diferentes atuações de homens e mulheres em relação à mesma, poderoso veículo de diálogo com o sagrado. Sem música não há culto e os *santos* não "descem" para atender a seus filhos e filhas e demais humanos. O ciclo sagrado não se conclui. Por isso, quem canta e toca, ganha visibilidade e respeito até mesmo dos *santos*. Sendo a música um elemento sagrado e sacralizante, tanto instrumentos quanto instrumentistas se revestem desta aura, que se revela no tratamento que estes recebem por parte dos membros das *Casas de Nação*. Um dos componentes mais importantes de tais *fundamentos* consiste, desta forma, no conhecimento e domínio do seu vastíssimo repertório musical. Para cada gesto há, no Batuque, uma correspondente cantiga. Para cada Orixá uma diversidade de

rezas, que, quando "puxadas" (*axés* cantados e tocados), o repertório parece interminável. Por isso, o conhecimento das cantigas e dos ritmos denota prestígio e acesso às instâncias de poder da religião.

A partir das diferentes atuações musicais, emerge a questão do poder que envolveria música ritual e gênero no Batuque, abrangendo também a participação e valoração dos demais adeptos diretamente ligados aos cultos, ou seja, concepções culturais sobre "ideal sonoro" e sobre o "fazer musical" dentro do universo simbólico em questão. Nesse caso, diferentes "papéis" rituais (como os musicais) são exercidos dentro da *Religião* a partir do que tratarei, em um primeiro momento, como diferenças de gênero, para, em seguida, no entanto, estabelecer outras bases em que tais ambigüidades (feminino/masculino) apresentem-se dispostas entre certos traços e fluxos (*segmentaridades molares e moleculares,* nos termos deleuzianos) constituintes dos atributos dados aos Orixás por seus filhos.

Se faço referência a uma revisão de alguns estudos de âmbito nacional sobre as religiões afro-brasileiras, não é senão com o intuito de mostrar as lacunas existentes nos estudos sobre o *Batuque* no que tange às abordagens musicais. "Embora os estudos sobre o batuque sejam multidisciplinares [...] há ainda uma série de ausências temáticas, já exploradas em outras regiões do Brasil onde existem expressões religiosas afro-brasileiras similares" (ORO, 1999:41). Ausências temáticas como aquelas que envolvem gênero e música ritual, trazidas aqui como problema central, posicionam o presente estudo como nova contribuição etnográfica (e antropológica) ao panorama regional de estudos do Batuque e, em um contexto mais amplo, ao panorama nacional de estudos das religiões afro-brasileiras.

Como não tenho pretensões de realizar aqui uma revisão exaustiva da referida literatura, trato de fixar alguns pontos centrais dessa mesma ordem entre aquelas manifestações regionais de origem Jeje-Nagô, como são os casos do *Batuque* gaúcho, do *Candomblé* baiano, do *Xangô* de Pernambuco e do *Tambor de Mina*, do Maranhão[18]. O

[18] A escolha e interesse por tais delimitações se explicam pela segmentação que os estudiosos têm feito das religiões de origem africana em dois grandes blocos, o Jêje-Nagô (que englobariam todas as manifestações sudanesas) e o Congo-Angola (que conteria os elementos de cultura banto). O fato dessas quatro configurações regionais desfrutarem de elementos comuns, inclusive no que tange à música ritual, permite-me traçar aqui um eixo de revisão teórica de estudos afro-brasileiros fundamentado no cruzamento dessas duas problemáticas.

que é particularmente importante examinar, neste primeiro momento, são as formas por meio das quais a antropologia tem lidado teoricamente com as questões de gênero e música ritual dentro do campo dos chamados *estudos afro-brasileiros*.

Farei isso tomando como referência alguns estudos dentro do campo antropológico, situados num conjunto de pesquisas etnográficas sobre gênero nas religiões afro-brasileiras, cada um deles abordando uma configuração regional. Com linhas interpretativas e perspectivas diferenciadas, enquadrar-se-iam, assim, os seguintes estudos: o primeiro, de Ruth Landes (1938), abordando os "papéis sexuais" dentro do *Candomblé* baiano (Salvador); o segundo, de Patricia Birman (1995), em terreiros cariocas de *Candomblé* e *Umbanda* (Rio de Janeiro); o terceiro, de Rosamaria Barbara (2002), também com o *Candomblé* baiano (Salvador); o quarto, de Mundicarmo Ferretti (1996), quanto à participação feminina no *Tambor de Mina* maranhense (São Luís); o quinto e último, de Rita Laura Segato, com o *Xangô* pernambucano (Recife).

De modo geral, estudos de gênero significativos nas religiões afro-brasileiras datam desde 1938, com o estudo pioneiro da antropóloga norte-americana Ruth Landes. Seguindo uma vertente antropológica na linha de estudos da chamada Escola Cultura e Personalidade (década de 1930)[19], Landes teve o mérito de fazer-nos perceber as diferenças sexuais presentes no Candomblé baiano, tendo esboçado uma tentativa de subordinar os significados das distinções sexuais a uma determinação social. No livro *A Cidade das Mulheres* (*The City of Women*), resultado de sua pesquisa etnográfica desenvolvida no Brasil, publicado aqui somente oito anos depois, Landes (2002/1947) procurava uma distinção de papéis ainda hoje difícil de se pensar fora do padrão marcado no plano físico-biológico. Ao analisar os Sacerdócios Nagôs na Bahia, a autora pensou ter encontrado um matriarcado ou, ao menos, um lugar no qual as mulheres ocupassem um "papel" de maior prestígio em relação aos homens. Teria sido duramente criticada por suas colocações sobre o homossexualismo masculino no candomblé, atentando não só para a posição de liderança

[19] Dentro de um contexto onde a comunidade antropológica americana trabalhava no sentido de implantar a antropologia como a "ciência da *cultura*", noção que, entre os anos 30 e 60, substituía a de "raça" como paradigma central da disciplina.

nesses cultos (até então exclusivamente feminina), mas também para as alterações radicais que o Candomblé sofreria com a assunção de homens aos papéis de chefia[20].

Landes ressaltaria que a estrutura do culto nagô envolveria homens como *ogãs*[21], cujas incumbências se refeririam a atividades "secundárias" se em relação ao sacerdócio, como as de supervisão musical (posição ocupada pelos *tocadores*, responsáveis pelos *atabaques*) e as de auxílio sacrificial. Deveres rituais não menos fundamentais para o bom funcionamento das casas de culto nagô (LANDES, 2002/1947:324). Vendo-se, assim, mais fortemente associados às atividades de execução ritualística do que a uma posição hierárquica dentro da estrutura do culto que lhes proporcionasse participar do cotidiano da religião do mesmo modo que um iniciado, membro com possível assunção ao sacerdócio do culto. Assim, Landes (2002/1947) teria colocado as diferenças de gênero em uma ordem de divisão de competências religiosas, isto é, de tarefas desempenhadas dentro do candomblé por homens e mulheres, oferecendo uma perspectiva baseada em "papéis sexuais". Haveria para Landes, portanto, uma distribuição de "papéis" e "funções" (sacerdotais ou não), conforme o *santo dono de cabeça* e o posto já ocupado dentro da hierarquia religiosa (a experiência já acumulada através dos anos de religião).

Também Patricia Birman (1995) trataria das diferenças de gênero na religiosidade afro-brasileira, retomando as questões propostas por Landes e procurando perceber o que se constituiria como "normalidade" masculina e feminina em cultos de Umbanda e Candomblé, em terreiros cariocas, como os da cidade do Rio de Janeiro. Propondo a existência de dois pólos, o feminino e o masculino, basearia esta polaridade no princípio básico da possessão que, agindo como operador central das diferenciação de gênero nos terreiros de Candomblé, demarcaria aqueles que "virariam no santo" daqueles que "não virariam". "Virar no santo" indicaria o pólo feminino e a entrada num mundo feminizado,

[20] Fato evidenciado pelo surgimento de casas de Culto Caboclo que, afastando-se radicalmente da tradição nagô, admitiria homens na posição de chefes (LANDES, 2002/1947 :36). A despeito do relaxamento dos rigorosos tabus nesses cultos não-nagôs, o princípio fundamental de que somente "a feminilidade deveria servir aos deuses" permaneceria, e um grupo bastante específico de homens viria a preencher tais requisitos. "A maioria desses pais e filhos é de notórios homossexuais passivos, que antes batiam as ruas. (...) O fato de que constituísse um grupo sujeito à mais rigorosa condenação social não pesou contra esse princípio básico (feminilidade). Quando se faziam filhos eram eles homossexuais que, a despeito de seu status, eram os únicos femininos" (LANDES, 2002/1947 :326-27).

[21] Pode designar, no Candomblé, tanto o ocupante de algumas posições rituais masculinas (tocador de atabaques, sacrificador, etc.), como um título mais ou menos honorífico concedido àqueles que auxiliam o terreiro na figura de um "protetor", "patrocinador". É uma posição masculina e aquele que a ocupa não pode ser possuído pelos espíritos. A posição feminina aproximadamente equivalente é a de *equede*, que, entretanto, não parece ser utilizado como título honorífico.

enquanto que “não virar no santo” indicaria o pólo masculino, lugar imune à possessão e comumente ocupado, no Candomblé, pelas figuras do *ogã* e da *equede*, aqueles que não perderiam a consciência e estariam predispostos, portanto, a cumprir papéis indispensáveis para o bom andamento dos cultos como os de, respectivamente, execução da música ritual e execução das etapas rituais.

Assim, os que “receberiam santo” entrariam automaticamente num mundo feminizado, enquanto que os participantes que “não seriam possuídos” ocupariam o pólo masculino nos terreiros. Tomando o exemplo dos *ogãs* como pólo masculino de referência (os “ogãs” são músicos rituais responsáveis pelo toque dos atabaques no Candomblé), aqueles imunes à possessão, os que não “virariam no santo” durante o culto, a autora teria ancorado no princípio básico da possessão a especificidade das marcações de gênero produzidas ao longo do espectro masculino/feminino, e que não necessariamente coincidiriam com categorias vigentes em outros domínios. Birman teria atentado, portanto, para o fato de se perceber o gênero como “campo de virtualidades” e, a *possessão,* como mecanismo propulsionador da construção progressiva de um duplo que, pondo sua substância para fora do universo religioso, deposita nas representações os gêneros sexuais.

Em uma abordagem de cunho fenomenológico, dedicando especial atenção à experiência corporal vivenciada pelas *aiabás* (mulheres de orixás femininos, e dançantes), Rosamaria Barbara (2002) analisaria também o Candomblé baiano, em um dos terreiros mais antigos de Salvador, o *Axé Opô Afonjá*, terreiro tradicional de nação keto, marcado pela tradição de chefia sacerdotal feminina. Em sua tese de doutorado, *A dança das Aiabás*, apresenta como problema central o complexo processo ritual iniciático pelo qual tais mulheres passariam, fundamentando nos próprios corpos suas experiências religiosas, de caráter individual e também coletivo.

A proposta de Barbara (2002) reúne esforços para tentar ampliar aquelas conclusões pontuadas por Landes (2002/1947) e Birman (1995), buscando escapar das ambigüidades necessariamente marcadas pelos pólos masculino/feminino, e perceber no gênero preenchido pelo sexo feminino não apenas aquele correspondente à sua figuração biológica; ou seja, sua proposta se funda no ponto de partida de que todo o ser humano participante do candomblé se situaria nalgum ponto de um *continuum* que iria do pólo masculino ao feminino, de acordo com as afinidades e escolhas que lhe seriam peculiares,

sofrendo, assim, uma espécie de reformulação no âmbito do gênero (BARBARA, 2002: 28). Nesse sentido, Barbara parece se aproximar (e muito) das formulações propostas por Segato (2005/1995), como ver-se-á mais adiante. Apesar dessa tentativa, contudo, de uma certa pluralidade de posições as quais poderiam, dentro desse *continuum*, virem a ser preenchidas pelos adeptos, Barbara não abre mão da perspectiva de "papéis" dentro da religião, não deixando de acentuar (assim como Landes e Birman) as questões relativas à divisão de competências religiosas.

> O gênero sem dúvida está ligado a papéis. A iniciação no candomblé corresponde sempre a um renascimento e é ao redor desta passagem, do renascimento a uma nova vida, que se dá a construção religiosa dos papéis e da pessoa, sempre definidos a partir dos rituais dos orixás (BARBARA, 2002 :28-9).

É nesse mesmo sentido de ambigüidades construídas a partir de "papéis" religiosos, que a antropóloga Mundicarmo Ferretti (1994;1996) parece também se posicionar. Tendo desenvolvido pesquisas etnográficas sobre o *Tambor de Mina*, manifestação da religião afro-brasileira típica do Maranhão e predominante no Norte do Brasil, analisaria a participação da mulher nesta modalidade regional, com enfoque especial sobre a sua "posição" e "representação" bem como de suas *entidades espirituais femininas*. A importância da mulher na religião afro-brasileira teria sido afirmada e demonstrada por muitos pesquisadores, contudo, segundo esta antropóloga, haveria uma carência de estudos sobre a representação do feminino nas diversas manifestações da religião afro-brasileira: Candomblé, Umbanda, Batuque, Xangô, Tambor de Mina e outras.

Fazendo uma análise de alguns rituais realizados em terreiros de São Luís[22] para entidades femininas, a autora busca (por meio de uma abordagem focada também em "papéis") perceber como a mulher (ou o feminino) é representada naqueles rituais, uma vez ser ela maioria tanto como *médium de incorporação*, quanto na *chefia* dos terreiros. Esta posição, apesar de maior nos terreiros antigos é também observada em terreiros mais novos, onde a Mina costuma coexistir com outros sistemas religiosos como: *Cura* ou *Pajelança*, *Mesa Branca* (kardecista), *Umbanda* e o *Candomblé*. Nos terreiros mais antigos, *homem* não

[22] Como exemplos, a *Casa Grande das Minas* e a *Casa de Nagô*, casas que funcionam até hoje e são as matrizes culturais do Tambor de Mina, foram fundadas por negras africanas em meados do século XIX.

costuma entrar em transe e, quando recebe uma entidade espiritual, não dança tambor[23]. Por essa razão, segundo Ferretti (1996), nunca assumiria a chefia do terreiro, o que viria a justificar a afirmação da existência de um "matriarcado" no Tambor de Mina[24]. No artigo intitulado *A mulher no Tambor de Mina*, Mundicarmo Ferretti indica as razões desta predominância feminina ao explicar que

> em São Luís, nos terreiros mais antigos, homem não costuma entrar em transe e, quando recebe uma entidade espiritual, não dança tambor. Por essa razão, nunca assume a chefia no terreiro, o que justifica a afirmação da existência de um matriarcado no Tambor de Mina (FERRETTI, 1994 :118).

No mesmo artigo, Ferretti relativiza esta afirmação, ao informar que na década de 1950 houve uma modificação deste quadro na cidade de São Luís, quando se deu a proliferação de terreiros abertos por homens. Ela destaca que os homens que se tornaram fundadores e dirigentes de terreiros já se encontravam integrados no campo religioso afro-maranhense no qual atuavam como *curadores/pajés*. A autora pontuaria assim que, mesmo nos terreiros fundados e dirigidos por homens, as mulheres, ainda assim, disporiam de papel destacado e ocupariam os demais postos da hierarquia.

Já no que tange ao *Xangô* do Recife, manifestação religiosa afro-brasileira da região de Pernambuco, a antropóloga Rita Laura Segato, desenvolvendo seus estudos em casas tradicionais da ortodoxia nagô do Recife, encaixar-se-ia em uma perspectiva interpretativa que tentaria reunir *Antropologia* e *Psicologia*, chamada pela própria autora de *Etnopsicologia*. A primeira parte de sua obra *Santos e Daimones* (2005/1995), referente ao pensamento arquetipal do *Xangô* do Recife, a autora se dedica a desvendar a complexa *Etnopsicologia* da tradição africana no Brasil, com sua construção própria da categoria de pessoa, valendo-se de uma metodologia de análise comparativa chamada pela autora de

[23] Sérgio Ferretti (1985:164), também antropólogo e pesquisador das religiões afro-brasileiras, afirma que embora tendo papel secundário dentro da hierarquia do Tambor de Mina, a presença masculina seria indispensável, pois seriam os homens que exerceriam a função de "tocadores" dos tambores, sem os quais não haveria festas. A participação masculina nos rituais ultrapassa, contudo, tal função, pois eles também têm participação em alguns rituais privados nos quais exercem o papel de sacrificadores. "A Casa das Minas é organizada como uma gerontrocracia matriarcal. Mulheres idosas detêm o conhecimento e dirigem o grupo. Apenas mulheres entram em transe, recebendo voduns e participando das danças. Os homens exercem função de tocadores de tambor e de auxiliar em alguns rituais. No passado, há mais de setenta anos, fala-se que houve alguns homens africanos que recebiam voduns, mas não dançavam" (FERRETTI, 1989 :183).

[24] Embora tenha havido no Maranhão, no séc. XIX e no início do séc. XX, alguns pais-de-santo que prepararam mães de terreiros importantes, só as mulheres são lembradas como *pilares* do Tambor de Mina (FERRETTI, 1996).

"exegese recíproca". Por meio desta ferramenta analítica, encena-se um diálogo das idéias e das práticas terapêuticas do Xangô com a tradição filosófica arquetipal no Ocidente e a psicologia que lhe é própria, incluindo um diálogo cuidadoso com a teoria de Carl Jung. Tal "diálogo" ou "mútua exegese" vai descortinando, aos poucos, a grande riqueza dos instrumentos terapêuticos e dos *guias* para o autoconhecimento, próprios do Xangô. Revelam-se aí os aspectos compatíveis e incompatíveis entre ambas as tradições e apreciam-se as contribuições específicas dos saberes da tradição afro-brasileira ao campo da Psicologia.

As outras duas partes do livro dedicam-se a uma leitura crítica dos valores da sociedade nacional brasileira à luz da mitologia afro-brasileira, tal como é narrada e utilizada pelos membros do culto, bem como a uma análise de um dos pilares dessa tradição: sua concepção do sistema de gênero, suas premissas filosóficas irredutíveis aos essencialismos característicos do Ocidente e sua peculiar subversão do patriarcado.

O estilo de sociabilidade que se forma em torno das tradições afro-brasileiras é defendido pela autora como um dos mais igualitários do mundo em relação ao gênero. Essa concepção anti-essencialista encontrada na base destes cultos providenciaria um esquema que inscreve, no plano das representações, "trânsitos de gênero"[25] e garante a possibilidade de circulação pelos registros afetivos do masculino e do feminino a um mesmo sujeito social. Desconstroem, assim, o atrelamento desses registros a anatomias particulares que é próprio da visão de mundo ocidental[26]. Através de um caso etnográfico como o do Xangô, Segato ilustra a possibilidade de um "tipo de circulação" designado de *mobilidade de gênero* ou *transitividade de gênero* (SEGATO, 2005/1995 :462).

> [...] os indivíduos podem, em momentos diferentes e de acordo com a situação, invocar componentes diversos de gênero que formam parte de sua identidade e, assim, transitar da identificação com uma categoria de gênero a outra fluidamente (ibidem :464).

[25] "Quando me refiro ao trânsito possível por esses lugares, fazendo com que não mais sejam lugares marcados para anatomias prescritas, não me refiro ao que usualmente se compreende, no plano empírico e observável, como atribuições, direitos, deveres, profissões. Observamos, nos últimos anos, um avanço no que poderíamos chamar da *dimensão funcional do gênero*, ou seja, a mulher acedeu e até substituiu o homem em papéis que implicam o exercício do poder. Contudo, isto não garantiu uma reforma dos afetos" (SEGATO, 1998 :4).

[26] Essa "proposta" tem sido um dos atrativos dessas tradições para sua expansão na Argentina e Uruguai, segundo Segato (1996).

Sugere, assim, que a característica mais notável desta tradição seria justamente esse caráter radicalmente anti-essencialista das concepções de gênero e que, talvez, a explicação para tal fato poderia estar na base da sua capacidade de expansão e adaptação no Novo Mundo, tanto no período pós-escravidão como no novo período de expansão em que vivem atualmente as religiões afro-brasileiras de origem Yoruba. O alto grau de abstração da construção de gênero em relação aos significantes anatômicos apontaria para uma suposta "ausência" de essencialismos biológicos que o sistema de pensamento apresenta (SEGATO, 2003:335). Apesar do reconhecimento dessa abstração de gênero, Segato coloca que, talvez, fosse necessário concebê-lo como uma "experiência fundante que organiza o mundo, inclusive o universo biológico" (1998; 2003). De acordo com a autora, os seres biológicos adquiririam muito da sua aparência descontínua na nossa percepção e não vice-versa.

> Os gêneros constituem a emanação (por meio da sua encarnação em atores sociais ou personagens míticos) de posições numa estrutura abstrata de relações que implica uma ordenação hierárquica do mundo e contém a semente das relações de poder na sociedade. Poderia se dizer que a estrutura se transveste de gênero, emerge nas caracterizações secundárias com os traços do homem e da mulher, e nos seus papéis característicos. Os gêneros seriam, deste ponto de vista, transposições da ordem cognitiva à ordem empírica (SEGATO, 1998 :3).

A *mobilidade de gênero* (tipo de trânsito proposto pela autora) implicaria não numa androginia como situação de indiferenciação dos gêneros, de sua neutralização num mundo de seres híbridos, já que a estrutura da qual os gêneros não representam mais do que uma verossimilhança ou personificação continuaria pulsando, mas uma androginia como possibilidade aberta de permuta de posições no registro afetivo. É por isso mesmo que afirma que os gêneros não são precisamente observáveis nem da ordem empírica, pois eles são, em última instância, o registro no qual nos instalamos ao ingressar numa cena, numa trama de relações. "Masculino e feminino são, nesta tese, posições relativas, que se encontram mais ou menos estavelmente representadas pelas anatomias de homens e mulheres na vida social. Mas não necessariamente" (SEGATO, 1998 :4).

Percebe-se, contudo, que dentro desse *tipo de trânsito* proposto por Segato como forma de relativização do biológico no complexo simbólico do Xangô - onde os membros do culto poderiam ser considerados uma "instância da sociedade andrógina" (SEGATO,

2005/1995 :463) -, o esquema cognitivo de gênero ainda assim permanece e a identidade pessoal adquire apenas laços mais frouxos e fluidos nas suas correspondências com as instâncias de ordem biológica, social, sexual ou de "personalidade" (*santo da pessoa*).

Fecho este capítulo afirmando que as conclusões elaboradas por Rita Segato, tomando como fonte de análise o Xangô, não dariam conta da complexidade dos processos que envolvem a *feitura de santo* das *Tamboreiras de Nação,* explicitadas aqui no contexto do extremo sul brasileiro (Pelotas e Rio Grande). Retomarei as inferências da autora no último capítulo desta dissertação (capítulo 7), no intuito de, ao aproveitá-las (cabe salientar que não as descartarei) em certa medida complementá-las com aquilo que acredito ser mais apropriado teoricamente aos fluxos e desterritorializações imbricados nos desenvolvimentos dessas feituras. Ao pontuar uma linguagem conceitual alternativa a esse dilema, como a proposta por Deleuze e Guattari, faço aparecer, de maneira mais efetiva, os conceitos propostos por ambos através também de alguns antropólogos desta área de estudos afro-brasileiros que, já tendo se apropriado do pensamento ofertado pela Filosofia da Diferença, fazem uso também eles desses conceitos e idéias, de acordo com as suas problemáticas e interesses.

Categorias como as de *devires* e *multiplicidades*, *molar* e *molecular* bem como a própria noção de pessoa, encontrar-se-ão articuladas nesse último capítulo, uma vez que projetei, até o fim do capítulo 6, a exposição das questões propriamente etnográficas. De imediato, procuro contar minha "feitura etnográfica" enquanto pesquisadora, minha inserção (ou seria imersão a palavra mais adequada?) em campo, explicitando a articulação das propostas metodológicas que deram suporte e sustentação ao meu "fazer etnográfico".

"O devir é o ser (...)*, o devir e o ser*
são uma mesma afirmação".

G. Deleuze, *Nietzsche e a Filosofia*

CAPÍTULO 2

Em Campo: Seguindo as Redes

- "Eu sei porque tu tá aqui, filha! Tu veio por uma escrita... e foi uma nêga quem te trouxe... Uma nêga bem preta e bem formosa, não foi? Ééé... pensa que eu não sei? E tu sabe muito bem do que eu tô te falando! É, se sabe! Pois manda dizê pra essa nêga que ela leve pro Exumaré uns marisco beem temperado na beira da praia... Ahaahaha!"

Essas palavras, ouvidas durante a última *Terreira de Exu* observada por mim em campo, foram proferidas por um *Exumaré*[27] que, em tom de voz rouco e bastante masculino se em proporção à pequena senhora que ora lhe servia de '*cavalo*'[28], soube, em meio a gargalhadas e baforadas de charuto, como que adivinhar algo bastante íntimo. Suas palavras acertaram-me em cheio, tanto, que automaticamente remeteram-me a um sonho tido já há algum tempo, coincidentemente um pouco antes de dar início à minha pesquisa, quando sequer imaginava eu pesquisar algo do gênero *afro-religião*. Ao que tudo indica, minha inserção no campo parece-me somente agora, ao fim desta jornada, ter surgido muito antes do que supunha. Contarei um pouco desse sonho[29] por ser ele significativo, como preâmbulo de minha inserção "efetiva" em campo. O trecho a seguir, ligeiramente editado a partir de meu diário de campo, teve seus desdobramentos.

> Sob a estranha forma de um sonho, Omolu[30] apresentara-se a mim, através de meu corpo, no meio do que supostamente seria uma roda de *médiuns*, todos incorporados, e ao centro da qual (não por acaso) justamente uma *senhora negra* coordenava o que entendi ser uma sessão de trabalhos. Eu não era *eu*, se é que isso é possível... O corpo *era* o meu, mas não parecia ser a

[27] A saber, uma *qualidade* de Exu; aquela ligada ao mar.
[28] Termo religioso utilizado para designar aquele que se ocupa com a incorporação; para tanto, faz-se necessário habitar um corpo através do qual a entidade sobrenatural se manifesta.
[29] A antropóloga Rita Laura Segato (2005/1995 :153) desenvolve detalhadamente as questões relativas aos significados desses "sonhos mitificados", no *Xangô* do Recife. Como se percebe, apresentam sentido crucial para os adeptos dessas religiões de origem africana.
[30] Tanto Exu quanto Omolu, ambos vinculados à segunda-feira, são, conforme nos indica Bastide, "deuses da terra" (BASTIDE, 2001/1958 :102). No Batuque, o dia de Omolu, também chamado de Xapanã, é a quarta-feira.

> *Ana* quem o habitava, pelo menos não em sua grande maioria. Ele parecia ter vontade própria, e em nada parecia ser a minha a que predominasse... *Coabitação* seria a palavra certa? No sonho, eu gesticulava tal qual um homem, daqueles extremamente masculinos: mãos sempre abertas, braços em movimentos curtos e rápidos (lembro que cortavam o ar a todo instante como se fossem golpes), os trejeitos eram firmes, precisos, a postura ereta. *Ele* me representava saber efetivamente ocupar o espaço ao seu redor. Seus gestos eram de desenvoltura e portava-se de forma estranhamente à vontade, um conforto do qual eu, particularmente, nunca havia experimentado. Seu caminhar era masculino, despojado, pernas sempre afastadas e pés para fora, seus movimentos – isso me chamou a atenção – eram todos abertos e expansivos; o tom de voz era alto, e soavam-me como se costumasse ser-lhe fácil dar ordens. A voz simplesmente não parecia sair de mim mesma. Era uma sensação tão estranha aquela, jamais havia sentido algo semelhante aquilo, articulava palavras que praticamente saíam brotando de minha boca; não era eu quem as falava, eu, ali, parecia estar muda, mas aceitava emprestar minha boca a *alguém* que a usava como instrumento para expressar o que bem entendia. Tinha às mãos um copo de *whisky* e o bebericava enquanto conversava com outras pessoas. *Eu* simplesmente não me reconhecia, e tão pouco reconhecia o *outro* que em mim persistia habitar. De repente, numa tentativa quase suplicante de uma resposta para tudo aquilo, num misto de impaciência com curiosidade, pergunto *eu* (que a essas alturas já não sei mais quem sou), com uma voz outra:
>
> - *"... mas afinal de contas! É Exu ou Omolu??"*
>
> Ao que me respondem:
>
> - *"Ué? Ainda não te desse conta?"*
>
> Pausa. Uma longa gargalhada.
>
> - *"Ahahahhah!!! É Omolu!!!"*.
>
> Acordo eu subitamente, ainda entorpecida, perdida quanto à minha suposta *identidade*... Omolu? *Omolu?!* Será que teria ouvido bem? Que era isso, meu Deus? Dou início a uma busca na *internet,* ao que começa com *Omulu*, porque era assim que havia me soado o nome aos ouvidos. Venho a descobrir logo em seguida ser "*Omolu*". Qual não é a minha surpresa quando me deparo com uma "qualidade" de Orixá...
>
> (diário de campo, abril de 2006)

Recorro à descrição do sonho no sentido de evidenciar o quanto de *afecções* não se compõem e decompõem o campo vivenciado pelo etnógrafo e quanto delas não afetam ao próprio etnógrafo. Opto pelo trajeto inverso. Parto do que seria o fim para chegar ao que supostamente seria seu começo, isto é, da fala de um *Exumaré* (proferida no último evento em campo) à descrição do sonho (início de tudo supostamente). Proponho-me a traçar os fluxos percorridos, atravessando-os através da música. E, no ato de traçá-los, procuro revelar o que há de musical que lhes conduziu. O movimento é o do *devir* "que nos arranca não apenas de nós mesmos, mas de toda identidade substancial possível" (DELEUZE & GUATTARI, 1980 apud GOLDMAN, 2003 :465); a modalidade de relação é a da *afecção*.

Minha *feitura etnográfica*[31], se é que posso colocar nesses termos afro-religiosos, teve início logo em seguida de meu ingresso no curso de Mestrado em Antropologia Social (UFRGS), em Porto Alegre, quando então me mudo de Pelotas. A temática afro-religiosa já teimava em me "rondar" como interesse de pesquisa quando, em nossa primeira reunião de orientação, em maio de 2006, enquanto cursava ainda o primeiro semestre do curso, manifestei à minha orientadora a referida vontade de trabalhar com o tema sob um ponto de vista musical, - tema até então amplo e nebuloso para mim. Vim a saber somente àquela época que um de seus ex-orientandos de Doutorado (na área de Música), teria já desenvolvido sua tese sobre a tradição percussiva afro-gaúcha do *Tambor de Nação*, relacionando as trajetórias de três gerações de *Tamboreiros de Nação*.

A escolha do que viria a constituir meu "objeto de estudo" se dá, assim, a partir desta tese, onde Reginaldo Braga (2003) deixaria salientes implicações de gênero no processo de ensino-aprendizagem musical do *tambor de nação*. E é exatamente desta lacuna em especial que surge a idéia do trabalho que ora lhes escrevo. A bem da verdade, em estado latente, a vontade já existia há muito tempo, pois o interesse pelas coisas místicas e espiritualistas sempre foi alvo, desde muito cedo, de minha curiosidade. Fatos estranhos e um tanto inexplicáveis, eu diria, já aconteciam comigo desde criança, por meio de visões e sonhos, principalmente. Não lembro de nenhuma referência afro-religiosa em minha infância, muito pelo contrário, tive como fonte, no seio familiar, principalmente o Catolicismo.

Tendo eu seguido pelas veredas de minha mãe no que começou com o estudo da doutrina espírita Kardecista, aos 17 anos, e acabou enveredando, logo mais tarde, pelas visitas freqüentes a Templos de Umbanda e *Linha Cruzada* nas cidades de Pelotas e Rio Grande, posso dizer que em muito contribuíram o círculo de amizades de minha mãe, às mais das vezes mais que freqüentadores, fiéis praticantes da Umbanda e *Linha Cruzada* (além do próprio Kardecismo), os quais abriram-me brechas em possíveis redes religiosas, sugerindo-me contatos de mães-de-santo com as quais poderia conversar.

O meu contato efetivo com o universo *batuqueiro* pelotense com o olhar de pesquisadora só acontece, pela primeira vez, em junho de 2006, quando, então, dou o que

[31] O termo *feitura* tem o sentido de iniciação religiosa, como se verá logo a seguir. A *feitura do santo* ou *aprontar o santo* seriam sinônimos no Batuque.

considero meus primeiros passos na direção de possíveis contatos com *tamboreiras de nação* nesse contexto. A princípio, inicio as minhas entrevistas com mulheres *batuqueiras*, na expectativa de, articulando contatos, viesse a encontrar dentre essas, aquelas que soubessem tocar o *tambor de nação*. De certa forma, a minha inexperiência de campo nos assuntos de Batuque e a minha total ignorância quanto ao seu sistema de crenças, rituais e comportamentos musicais, causaram-me custosa aprendizagem nesse universo completamente novo e desconhecido. Não sei dizer em que medida isso teria me prejudicado ou talvez até ajudado. Tenho ainda as minhas dúvidas. Mas acredito que, muito pelo contrário, isso foi um dos pontos mais favoráveis à minha inserção em campo e à minha conseqüente circulação. A genuína incompreensão quanto aos termos e procedimentos era tal, que qualquer um parecia perceber isso em mim e, diria que, até se solidarizavam. "Uma criança", como me diziam, "crua na Religião", como costumavam se referir constantemente. Foi assim que comecei minhas observações participantes junto a esse *povo-de-santo*.

Assim, logo no início, durante os meses de junho e julho de 2006 realizei algumas observações e duas entrevistas com *Mãe Otília da Iemanjá* (nação Nagô), uma senhora negra, de 88 anos à época (hoje com 90 anos), neta de escravos, e conhecida em Pelotas por sua fama de grande *quituteira*, tendo trabalhado como doméstica e cozinheira nas casas de figuras importantes, além de sempre presente no circuito de grandes festas dadas em clubes pela elite pelotense. Contudo, se desta rede religiosa de contatos não saíram músicos rituais, muito menos mulheres tamboreiras (sua casa de religião não dispunha de tamboreiros) e, mesmo tendo me oferecido a inserção em sua rede religiosa, sugerindo-me um possível contato com uma de suas irmãs de religião, Mãe Eva, esta também não teria tamboreiros em sua casa, posso dizer que foi esta mulher *batuqueira* quem me fez ingressar no universo da *Religião*.

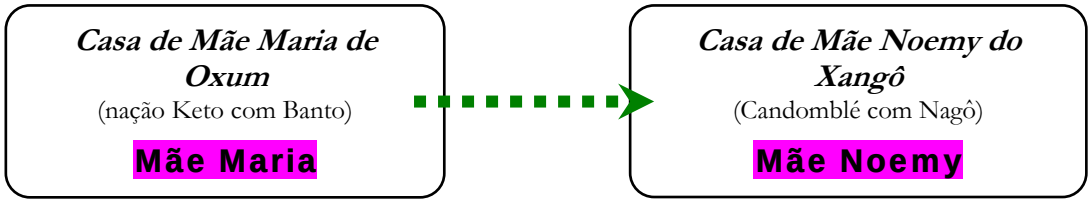
De lá para cá, conheci as yalorixás *Maria da Oxum* e *Noemy do Xangô* (falecida)[32], que me introduziram no universo *batuqueiro* pelotense, apresentando-me, através de suas filhas tamboreiras *Janaína da Iemanjá* e *Andrea do Bará*, o universo de sua música ritual. Entre uma e outra *Casa de Batuque* em Pelotas, indo também à federação da cidade, ao

[32] *Mãe Noemy do Xangô* (Candomblé com Nagô, Pelotas) faleceria durante a realização de meu trabalho de campo, no dia 22 de abril de 2007. Aviso que os detalhes em torno das *Casas de Nação* pesquisadas e seus chefes religiosos, bem como suas descendências, tradições e linhagens, em ambas as cidades, podem ser consultados no capítulo seguinte (Capítulo 3).

mesmo tempo em que seguia uma rede religiosa onde já havia me inserido, buscava outra rede através da qual também pudesse interagir e talvez estabelecer novos contatos.

Mais uma vez por sugestão de uma amiga de minha mãe, da mesma forma que com *mãe Otília*, visito pela primeira vez, em agosto de 2006, a casa de *Mãe Maria de Oxum*, a *Terreira Joana D'Arc* (nação Keto com Banto), onde fico sabendo ser sua filha mais nova, *Janaína da Iemanjá*[33], uma tamboreira de nação. Cheguei a realizar observações participantes e algumas entrevistas nesta terreira durante um curto período de tempo, até dezembro do mesmo ano. Janaína, contudo, não residiria mais em Pelotas e, só venho a saber depois, teria abandonado a posição de tamboreira, resolvendo dar fim aos seus '*aprontes*' religiosos, desejando tornar-se *mãe-de-santo*. Sua mãe, dona Maria, contudo, apontar-me-ia um outro contato, *Elaine do Xangô*, tamboreira de nação, filha de *Mãe Noemy do Xangô Aganjú*, e atuante junto ao *Ilê Axé Xangô Aganjú*, casa em que realizei efetivo trabalho de campo, de período mais longo, de setembro de 2006 a março de 2008. Não só Elaine do Xangô havia sido uma tamboreira, Andréa do Bará, sua irmã, também era *realmente* uma, ainda atuante.

Esquema 1 – A passagem pela *Casa de Mãe Maria de Oxum*



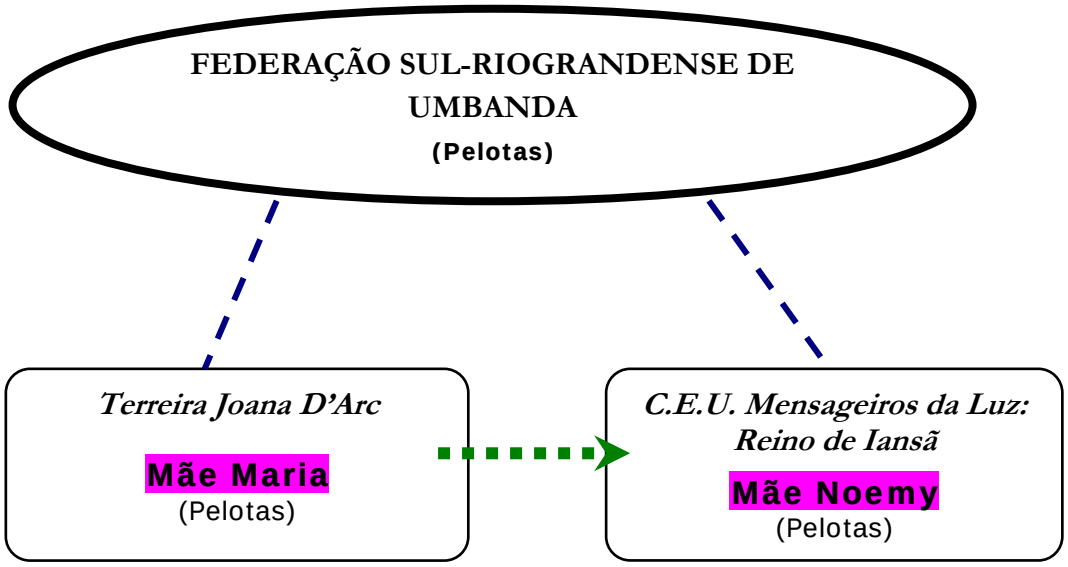
No intuito de descoberta pelo endereço de Mãe Noemy, e como fonte outras possíveis casas com mulheres tamboreiras, chego a estabelecer contatos com a Federação de Umbanda[34] da cidade, ainda em setembro de 2006, aonde ia eventualmente. As casas tanto de mãe Noemy quanto de mãe Maria são filiadas a esta Federação. A partir desta,

[33] Na casa de *Mãe Maria de Oxum* todos os seus três filhos homens aprenderam a tocar (e tocam até os dias de hoje), tendo, inclusive, aprendido uns com os outros; eles é quem continuam a tocar seus batuques, sendo o mais velho, Sandro, o tamboreiro oficial. A filha caçula de Mãe Maria, *Janaína da Iemanjá*, aprenderia junto com os irmãos e o tio materno, mas nunca chegou a se *aprontar* no tambor, com direito ao efetivo *axé de mão* e a um tambor só seu. Resolveu seguir em diante com seus 'aprontes' religiosos, no intuito de tornar-se uma mãe de santo, mas não com fins de dar seguimento à Religião assim como fez sua mãe. Explicou-me que não terá *filhos-de-santo* nem *Casa de Religião* aberta, assim como sua mãe o faz, não deseja envolver-se efetivamente com a Religião.

[34] Federação Sul-Riograndense de Umbanda de Pelotas (fundada em 1970).

traçaria contatos com tamboreiros homens, realizando algumas poucas entrevistas com os mesmos.

Esquema 2 – Filiação das Casas à Federação de Umbanda



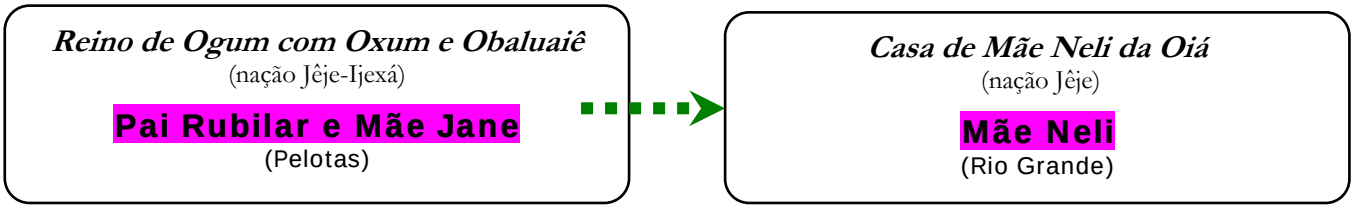
A busca foi grande e árdua, e teria estagnado logo em seguida de Janaína e Andrea se não fosse conhecer, somente em outubro de 2007, por intermédio de uma amiga jornalista[35], um casal de pais-de-santo, *pai Rubilar de Ogum* e *mãe Jane do Xapanã* (nação Jêje-Ijexá, Pelotas - *Reino de Ogum com Oxum e Obaluaiê* / *C.E.U. Cacique Sete Encruzilhadas*) que, gentilmente me conduziriam até a casa da falecida *Mãe Neli da Oiá*[36], na cidade de Rio Grande, estabelecendo a ponte de comunicação que faltava entre mim e

[35] Josiane Maciel Carvalho gerencia um Jornal da comunidade da Várzea, em Pelotas, *Jornal da Várzea / O Pelotense*. Além de moradora e atuante nesta comunidade, por redigir um pequeno jornal de bairro e depender, em grande parte, dos patrocínios de seus moradores, principalmente daqueles que compõem o *povo de Religião*, Josiane conhece quase todos os contatos concernentes ao campo batuqueiro local dessa área da cidade, situada entre os bairros Nossa Sra. de Fátima, Várzea, Navegantes I, II e III. Também ela é uma filha de santo, recém iniciada. O elo que, em um primeiro momento, fez com que Josiane se lembrasse de me apresentar a Seu Rubilar foi o fato de este mencionar ter conhecido a famosa tamboreira *Evinha do Xangô*, sabendo das diversas histórias sobre sua figura. Devo ter tecido comentários sobre Evinha algumas vezes quando em conversa com Josiane para que ela recordasse desse fato, não lembro ao certo. Só sei dizer que os contatos dela pelo Jornal acabaram se aliando aos meus contatos de pesquisa, como foi o caso deste casal.

[36] *Mãe Neli da Oiá* [Neli Guterres Menezes] foi uma mãe-de-santo que ficou muito conhecida na cidade de Rio Grande, tendo iniciado e aprontado muitos filhos-de-santo pela nação Jêje. Era filha-de-santo de *Pai Joãozinho do Bara Lanã*, considerado grande ícone da nação Jêje no estado gaúcho. Um pouco de sua história pode ser lida no Capítulo 3, quando descrevo sua *Casa de Religião*, atualmente liderada por sua filha mais velha, Jane Beatriz Menezes, *mãe Jane do Bará*, junto de suas demais irmãs *Eneida de Oxalá*, *Vânia de Ogum* e *Tânia de Oxalá*.

suas filhas de ventre. Ao me introduzirem nesta casa, fizeram-me ampliar meu universo de pesquisa para além do contexto pelotense, alargando-o ao riograndino.

Esquema 3 – A passagem pelo *Reino de Ogum com Oxum e Obaluaiê*



Minha chegada a esta antiga *Casa de Religião* de nação Jêje, dá-se, assim, pela mediação desse casal[37]. Como não poderia deixar de ser, foram meus interlocutores que me designaram meu lugar, e o fizeram interpretando os signos, para mim involuntários, que o meu discurso oferecia a eles. Situando-me como a explicação para seus sonhos[38] com mãe Neli da Oiá, *pai Rubilar de Ogum* resolveu falar comigo. Inserindo-me dentro deste contexto de enunciação, o casal predispôs-se a me ajudar, aceitando levar-me até Rio Grande, onde me apresentariam às tamboreiras de nação *Eneida de Oxalá* [Eneida Guterres Menezes] e *Rosa do Bará* [Rosa Inêz Menezes Vaz], respectivamente, tia e sobrinha de sangue, ambas irmãs-de-santo de *mãe Jane do Xapanã*.

[37] *Pai Rubilar de Ogum* [Rubilar Pereira Velasco] e *mãe Jane do Xapanã* [Jane Coutinho Primeiro], duas pessoas que considero muito especiais e que sem as quais este trabalho, talvez em parte, não fosse possível (ver fotos em ANEXOS). Jane, esposa de Rubilar, só viria a saber depois, teria sido *filha-de-santo* de *Mãe Neli da Oiá*. Conforme descrito nos relatos de meus informantes, *Paulino de Oxala Efan* teria sido o precursor da nação Ijexá no estado do Rio Grande do Sul, pai-de-santo de Maria Antonia de Assis (*Mãe Antonia do Bará*) que, por sua vez, foi mãe-de-santo de *Pai Rubilar de Ogum* (nação Ijexá, Pelotas). Além de *mãe Antonia do Bará*, foram citados ainda como filhos-de-santo de *Paulino de Oxala Efan***,** Idalino de Ogum e Manoelzinho do Xapanã. Já no que tange à nação Jêje, *Mãe Chininha de Xango Aganju* foi considerada a primeira mãe-de-santo da nação Jêje no Rio Grande do Sul, tendo sido mãe-de-santo de *Joãozinho do Bará* (*Pai Joãozinho do Bara Lanã / Exu Bi*).

[38] Bem pouco tempo antes de eu vir a lhes conhecer, Seu Rubilar teria sonhado com Mãe Neli cerca de três vezes consecutivas. Ele só viria a me contar sobre tais eventos posteriormente, exatamente quando retornávamos de Rio Grande, após a Festa de Batuque do dia 4 de dezembro de 2007, batuque realizado todos os anos em homenagem a Mãe Oiá de mãe Neli, na casa de suas filhas, casa em que viveu e ainda permanece aberta. Seu Rubilar teria dado como explicação a seus sonhos, a minha repentina "aparição" em sua casa. Nas três vezes em que teria lhe aparecido, em diferentes datas, Mãe Neli tinha nos lábios um sorriso e nas feições uma expressão serena que, segundo ele, teria sido interpretada como um sinal positivo, de permissão consentida a fim de que eles me levassem até à sua casa, em Rio Grande. Meu aparecimento inesperado em sua casa, em busca de mulheres tamboreiras, servia-lhes, assim, de confirmação.

Foram testes e mais testes freqüentes. Giras, passes, "batidas de cabeça", jogos de búzios, em meio a entrevistas de minha parte e tentativas e mais tentativas de definição, por parte deles, de meu suposto "pai de cabeça"[39]. Enfim, deixei-me entrar na lógica de meus interlocutores sabendo que dessas "provas" dependia minha aceitação no campo. E das quais, posso dizer, minhas respostas eram simplesmente intuitivas. Sensações estranhas, sonhos e até choros involuntários vieram a integrar meu cotidiano. Não poderia me queixar de meu campo, ele jamais deixou de me surpreender.

Nesse sentido, posso afirmar que tanto mais delicado é o trabalho de campo nesta área quanto mais próximo estiver o foco de interesse do pesquisador daquilo que é considerado a própria fonte do poder simbólico dessas religiões, isto é, a transmissão dos *fundamentos*, visto como um dos assuntos mais protegidos pelos afro-religiosos. No concernente ao *Batuque*, quando o foco recai justamente em questões de transmissão, (em meu caso em relação a elementos musicais desse sistema), difícil se torna, muitas vezes, a inserção e circulação do antropólogo no (e pelo) campo, isto é, as relações entre pesquisador e pesquisados são geralmente tensas e tênues, eu diria. A posição é sempre delicada e saber transitar constantemente por entre as casas ou grupos pode ser considerado motivo de "provas" ou "testes" ao antropólogo. Nessas horas, uma boa dose de sensibilidade se faz necessária. Atos e palavras muitas vezes inexplicáveis, instintivos, aparentemente banais até, acabam tomando contornos definidores de determinadas situações.

O que perguntar e como perguntar (ou proceder) se mostra elemento extremamente importante, definidor principalmente de um primeiro contato do qual conseqüentemente depende a viabilidade dos demais. Afinal, se a "palavra falada" é veículo condutor de *axé* (SANTOS, 1998), a forma extremamente cuidadosa e cautelosa com que sempre pareciam manipulá-las, não poderia ser jamais chamada de "fortuita". Era como se as medissem constantemente ou procurassem escondê-las parcialmente. Era nesse sentido que geralmente ficava temerosa em como me posicionar diante dos *batuqueiros*. Tinha sempre a leve impressão de que, ao me perscrutarem sagazmente com o olhar, iam levantando uma "ficha completa" de minha pessoa, mapeando-me numa espécie de "teste invisível", descobrindo assim coisas sobre mim que só eu ainda não sabia. Muitas vezes trocavam

[39] Ao que tudo indicou Xapanã.

entre si sorrisos um tanto estranhos, que só faziam-me relembrar da minha condição ali, posição de completa ignorância quanto às *leis do santo*.

Não foram raras as vezes em que senti estarem levando certa vantagem, e não sei explicar como ou o porquê disso, pois parece que se encontram sempre envoltos numa "aura de segredo". Ou talvez isso tudo fosse fruto da minha imaginação, de uma certa dose de misticismo de minha parte, ou de completa ignorância mesmo. Não saberia definir mas essa sensação acompanhou-me diversas vezes em campo, causando-me certo desconforto principalmente durante as entrevistas, onde geralmente se têm perguntas mais pontuais. Lembro que, logo na primeira entrevista realizada com *Andrea do Bará*, Mãe Noemy me fez voltar a fita do gravador e lhe mostrar o que havia sido realmente dito e, em certa medida, revelado por sua filha[40].

No princípio, não conseguia compreender como as tamboreiras simplesmente aprendiam, naturalmente internalizavam. E descobri, então, a importância da sensibilidade como meio principal de conhecimento, o desenvolvimento da sensibilidade como forma de ser e aprender a música, a religião, a vida. Improvisação, vibração, contágio, impregnação, intuição, imitação... como modos de aprender e sentir, e logo ser. A religião tem a música como importante elemento de comunicação e conexão com o sagrado[41]. E se a música ritual de Batuque só se funda música a partir dessa experiência religiosa de contato, o músico ritual só se torna músico nesse contexto quando também ele experiencia o sagrado, entrando em conexão com as divindades, isto é, quando aprende e depreende o significado e a importância da experiência religiosa. A experiência musical se faz sempre por intermédio da experiência religiosa.

O que exatamente me preocupava desde o princípio de meu campo era o fato de não ser eu nenhuma especialista na área musical, receava assim não compreender os

[40] Depois desse episódio, Mãe Noemy nunca mais me pediu para ouvir as entrevistas gravadas[40], e inclusive resolveu me mostrar seu acervo caseiro, onde dispunha de algumas filmagens de batuques (em fitas VHS) realizados em sua casa e os quais me permitiu assistir. De forma didática, queria facilitar-me a compreensão do que seriam os rituais; obviamente selecionando dentre o material aquilo que lhe interessava fosse visto por minha pessoa.

[41] "(...) seja quando esta proporciona o contato mais íntimo com o "eu", através das divindades pessoais, seja quando ela proporciona o contato com o outro, através da relação de integração entre os indivíduos. Todos os rituais do culto são apoiados na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Ela dá forma a conteúdos que não podem ser expressos em outras linguagens e tem funções ordenadoras muito claras, das *palmas* ao *toque*" (AMARAL & SILVA, 1992, p. 160-184).

termos e técnicas utilizados para decifrar sons, melodias, instrumentos de percussão, mas só agora entendo que a música nesses cultos é mais do que decodificação e internalização de conteúdos técnicos e formais, é a compreensão da alma e do corpo que, predispondo-se afetar, experienciam subjetivamente as sensações e sentimentos que dela emanam. *"Muitas coisas eu só aprendi com o meu próprio Orixá"*, diziam-me as tamboreiras. Por isso, já aviso aqui de antemão que não tenho pretensões de priorizar aspectos formais de ensino-aprendizagem do *Tambor de Nação*, mas antes mostrar como, através de seus relatos de vida e de suas experiências, tais mulheres descrevem e concebem seu aprendizado musical dentro da *Religião*. Como percebem e vivenciam, concebem e representam, praticam e executam essa música ritual em suas casas.

Percebi, então, que talvez se deixasse esses sons e essa música penetrassem e ressoassem em mim, teria eu as respostas de que precisava. E quase como que tateando no escuro, guiando-me mais por minha intuição, e permitindo que ela aflorasse e me conduzisse, fui vivendo meu campo, deixando que essa música em especial "entrasse" em minha vida e "nascesse" de alguma forma em mim mesma. O "viver o campo" teve aqui o sentido de afecção. Acredito ter me predisposto a afetar por algo que também as afeta(va) e é expresso através do que me descreviam, em muitos de nossos encontros, como o *"vivenciar o tambor"*. Foi assim, posso afirmar hoje, uma busca e um processo de aprendizagem também meu; suponho ter aprendido algo de mim mesma, para além delas próprias. Porque era dessa forma que me descreviam suas aprendizagens musicais, seus aprendizados religiosos. Desejava eu ver, talvez, um ensino repassado de forma sistemática, transmitido sob as formas mais usualmente conhecidas, onde, na verdade, não existia "sistematização" a esse meu modo de imaginar o conhecimento, nada na *Religião* se dá sob "fórmulas" prontas de aprendizagem, muito menos seria com o aprendizado da música.

Se a "harmonia" descrita por elas é o próprio sentido íntimo, são os sentimentos, e esses, segundo as mesmas, são como "propriedades da alma", logo, a harmonia que residiria em cada um de nós é completamente diferente uma da outra, únicas na medida em que se são "harmonias pessoais". Mesmo que cada pessoa tenha um Orixá, a alma é, para essa *Religião*, o que lhes há de "pessoal", o que dá o tom das "diferenças individuais" em cada ser humano. Seria o que nos dá o "Orixá pessoal". As palavras de Eneida de Oxalá (nação Jêje, Rio Grande) descrevem que *"o nascimento do som em si mesmo é o*

nascimento de uma identidade [...] *o som seria o primeiro passo dado em direção a uma abertura do nosso interior, da nossa alma"*. E lembro de Rosa do Bará (nação Jêje, Rio Grande) comentar comigo certa vez: *"Parece até mentira se eu te contar, mas nem eu sabia que sabia tanto... Era a coisa mais engraçada, mas aquilo vinha na minha cabeça como se fosse uma partitura na minha frente!"*.

Se elas tentavam me mostrar a *"abertura de si mesmas"* por meio do som e da música, também eu deveria abrir-me para aquela realidade a que me propunha conhecer, realidade outra, distinta da vivenciada por uma moça, branca, de classe média, na condição ali de pesquisadora mulher, figura em tudo destoante do contexto em questão, "*crua na Religião"* como me diziam. Pessoalmente, o fato de eu ser mulher também contribuiu para que eu delimitasse a pesquisa a partir de um recorte de gênero e que, posso afirmar, teria facilitado, sem dúvida, minha inserção no universo dessas casas, permitindo uma maior aproximação junto às tamboreiras e às suas matriarcas assim como aos demais membros dessas *famílias-de-santo*, na maioria das vezes, consangüíneos.

Abrir-me para aqueles que com tanto acolhimento me recebiam, deixar-me "afetar" pelas mesmas forças que os "afetavam", tomar suas concepções como "verdades" e permitir-me tentar conhecê-las e compreendê-las através da via de conhecimento que me ofertavam: a via do sentir, do vivenciar, do experienciar. *"Só quando tu presenciar um batuque tu vai entender"* cansavam de me dizer. E, penso eu, que se *fazer etnografia* é um pouco disso, permitir-se um envolvimento com os pesquisados, deixando-se "afetar pelas mesmas forças que o afetam" (e não de como pressupõe um dos postulados da metodologia científica manter uma posição de neutralidade, de frieza e distância), todo etnógrafo que "vive um campo", tem uma experiência única junto aos seus nativos, e se envolve, mesmo que minimamente. Alguns mais, outros menos. Esse "permitir-se afetar" mais os textos lidos é que farão da etnografia uma "criação".

No meu caso não seria diferente. Procurei abrir-me para esse "outro" e permitir que ele me mostrasse "como" e "o quê". E foi assim, por meio de vibrações sonoras, que a batida da percussão ressoou em mim como que por *afecção*. A percussão tem algo de inexplicável, como que penetra, se introjeta na gente. Atinge o corpo e o espírito, e sensivelmente se encarna, incrustando-se no mais profundo nível do ser. A sensação é a de que ao ressoar em nosso íntimo, reverbera e nos altera. Não raras foram as vezes em que

senti na pele, através dos sentidos, essa sensação de impregnação e de contágio. A percussão tem, assim, algo de *afecção*. E se *afecção* é "tudo o que toca a consciência e a comove; todo o domínio dos sentimentos e das impressões" (VIEILLARD-BARON, 2007 :107), nesse sentido, assume caráter subjetivo, vendo-se em oposição à *representação* (objetiva). E a sensação que parece ter sempre me acompanhado em campo era justamente a de que algo estava sempre por me "escapar', um permanente sentimento de "incompletude" - ou, nos termos do Candomblé, como cita Marcio Goldman (2005), a sensação de "catar folhas", expressão que revela como o conhecimento é construído através do tempo transcorrido e vivido, através de um certo acúmulo de experiência.

* * *

Partindo de uma discussão mais recente dentro do campo antropológico dos estudos afro-brasileiros, Marcio Goldman (2003; 2005) e Vagner da Silva (2000) poderiam ser apontados, ambos, como antropólogos que vislumbrariam alternativas metodológicas a serem seguidas, caracterizadas aqui como "outras formas de se fazer etnografia". Além desses autores, poder-se-ia acrescentar também a antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada (2005), na medida em que contribui com a abordagem de questões metodológicas pertinentes, principalmente aquelas concernentes à "observação participante" (mesmo assunto enfatizado por Silva, contudo, de um ponto de vista diferenciado, como se verá adiante). Trago, ainda, alguns apontamentos traçados pelo etnólogo Eduardo Viveiros de Castro (1992).

Assim, "fazer etnografia" poderia ser entendido através do conceito deleuziano de *devir*, e no que poderia vir a consistir esse *devir-nativo*. Isso significa que *devir* "não é semelhança, imitação ou identificação"; não tem nada a ver com relações formais ou com transformações substanciais: "o devir não é nem uma analogia, nem uma imaginação, mas uma composição" (DELEUZE & GUATTARI, 1980 apud GOLDMAN, 2003 :315). O *devir*, na verdade, é o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de *afetos* que consegue estabelecer com uma condição outra. Se entendermos que *afeto* não tem aqui absolutamente o sentido de emoções ou sentimentos, mas o de *afecções*, e que essas *afecções* compõem, decompõem ou modificam um

indivíduo, aumentando ou diminuindo sua potência (ibidem :310-11), é nesse sentido que existiria, assim, uma realidade do *devir-nativo*, sem que, na realidade, tornemo-nos um nativo. Exatamente, como se viu, porque "nos arranca não apenas de nós mesmos mas de toda identidade substancial possível", o *devir* trata-se de apoiar-se em diferenças não para reduzi-las à semelhança (seja absorvendo-as, seja absorvendo-se nelas) mas para diferir, simples e intransitivamente. Descrevendo semelhante experiência vivida em campo, o antropólogo Marcio Goldman escreve:

> Fiquei imaginando durante muito tempo o que fazer com essa história, como não reduzi-la a uma dessas recorrentes anedotas acerca de experiências místicas vividas por antropólogos no campo [...]. De toda a forma, no meu caso, tratava-se de tentar conferir ao episódio dos tambores um grau de dignidade que o colocasse em relação com meu trabalho. [...] Na verdade, saber se os tambores que ouvi eram tocados pelos mortos [...] ou mesmo o fato de acreditar ou não que o eram, não tem muita importância. *O que importa é que, querendo ou não, levei a história a sério e, bem mais do que isso, fui por ela afetado...* (GOLDMAN, 2006 :16). [grifo meu]

Ao que o antropólogo completa questionando se seremos efetivamente capazes de levar a sério o que nossos nativos têm a dizer, repensando assim o problema da *crença* e colocando o da *experiência* uma vez que, não acreditam, mas é verdade, trata-se de um saber sobre o mundo e "exige o esforço [...] de tentar levar efetivamente a sério o que seus praticantes não só fazem como dizem e pensam" (GOLDMAN, 2005 :120). Não creio que as religiões afro-brasileiras em geral possam ser descritas apenas a partir da observação daquilo que seus adeptos aparentemente fazem, sem levar em consideração as complexas "teorias locais subjacentes". Em última análise, levar às últimas conseqüências o que os nativos dizem, pensam e fazem é propor uma outra forma de se produzir conhecimento, de se fazer antropologia, onde os "conceitos nativos" assumem o estatuto de "conceitos antropológicos". A partir do momento em que, "não se desqualificando os saberes nativos" (FAVRET-SAADA, 2005), afirma-se que boas "descrições etnográficas" funcionariam como melhores "teorias" (e a questão aqui não se trata de julgar a veracidade das informações, mas de tratar suas formas de apreensão da realidade como "teorias do mundo e do ser", ou em outros termos, como "ontologias", e de aprender com elas), passa-se, consequentemente, a uma outra questão: E será que somos efetivamente capazes de tratar *nativos* como *antropólogos*? Seremos capazes de simetrizar saberes e modos de pensar?

Como bem descrito por Vagner da Silva (2000), em seu livro "O Antropólogo e sua Magia", remetendo-se à questão do trabalho de campo e à importância que esse assume para o desenvolvimento das etnografias nessa área, "a participação que as religiões afro-brasileiras prescreve aos seus membros como forma de absorção lenta dos seus valores é, portanto, muito próxima da metodologia do trabalho de campo etnográfico" (SILVA, 2000 :71). Compreender, assim, o modo de conhecer peculiar a essas religiões e de como pessoas em particular se relacionam através dessas formas de aproximação e troca de conhecimentos[42] é, de certo modo, uma das premissas básicas do próprio *fazer antropológico*, através do qual o antropólogo aprende observando e sendo observado, num jogo repleto de especificidades que só o método etnográfico, com sua ênfase na experiência vivida, consegue desenhar.

O autor lembra ainda que, nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, a observação participante, além das características freqüentemente presentes no trabalho de campo antropológico em geral, apresenta dentre outras algumas especificidades[43], como "as dificuldades no estudo de uma religião duramente perseguida durante anos, iniciática, de transe, com uma especial visão da relação entre poder e conhecimento" (SILVA, 2000:15). E acrescenta que, nesse sentido, "o antropólogo dificilmente realiza sua observação participante sem causar ou ser envolvido nos conflitos e rivalidades que caracterizam a vida cotidiana dos terreiros" (SILVA, 2000:38).

A antropóloga francesa Jeanne Favret-Saada[44], a partir de seu trabalho sobre a feitiçaria no Bocage francês, viria a reconsiderar a noção de *afeto* logo após sua experiência de campo com o desenfeitiçamento, na década de 1970, no intuito de apreensão do que considera uma dimensão central do trabalho de campo, isto é, a "modalidade de ser afetado". Nesse sentido, *afecção* seria justamente a expressão

[42] "O conhecimento é apresentado em forma de parábolas, de mitos, de casos aparentemente desconexos, sem sentido imediato, em horas aparentemente inapropriadas, - durante uma refeição, no intervalo de um ritual, enquanto se depenam na cozinha as aves sacrificadas ou se trituram as folhas para um banho" (SILVA, 2000 :45).

[43] "A experiência mostra que o próprio campo condiciona o que observar e a quem. Nas religiões afro-brasileiras, a estrutura hierárquica que localiza as pessoas por sua *senioridade iniciática*, cargo e importância no grupo dificulta um diálogo indiferenciado do antropólogo com todas as pessoas do terreiro, ao menos de forma explícita ou oficial" (SILVA, 2000 :39).

[44] Numa proposta pautada no que designa uma *Teoria dos Afetos* e *Antropologia das Terapias*, dentro da chamada Antropologia Pós-Estruturalista, Jeanne Favret-Saada escreve (2005 :155): "De um modo mais geral meu trabalho põe em causa o fato de que a antropologia acha-se acantonada no estudo dos aspectos intelectuais da experiência humana [...] é - parece-me - urgente, reabilitar a velha sensibilidade, visto que estamos mais bem equipados para abordá-la do que os filósofos do século XVII".

escolhida pela autora para denominar essa "experiência de criação" que escapa à "representação". "Ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo [...] ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação, concedendo um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não-intencional" (FAVRET-SAADA, 2005 :159-160).

Ao refletir sobre sua intensa experiência de campo com a feitiçaria, Favret-Saada sustentou a idéia de que, ao falar de observação participante, a antropologia sempre adotou uma concepção "psicológica" da participação (como identificação ou compreensão), o que teria conduzido a disciplina a reter apenas a *observação*, gerando assim uma "desqualificação da palavra nativa" e uma "promoção da do etnógrafo". Por "participação", Favret-Saada entende, ao contrário, a necessidade do etnógrafo aceitar ser *afetado* pela experiência de campo (o que seria observação participante senão fazer da *participação* um instrumento de conhecimento?), o que, segundo ela, "não implica identificar-se com o ponto de vista nativo, nem aproveitar-se da experiência de campo para exercitar seu narcisismo" (FAVRET-SAADA, 2005 :160).

Nos termos da autora, tratar-se-ia, assim, de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, e não de pôr-se em seu lugar ou de desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação. E é justamente por não conceder "estatuto epistemológico" a essas situações que a "observação participante" é duramente criticada por Favret-Saada.

As observações apontadas por Favret-Saada (2005) poderiam ser aproximadas, assim, daquelas pontuadas pelo etnólogo Eduardo Viveiros de Castro (1992), em seu artigo "O campo na selva, visto da praia" que, ao comentar sobre o processo que envolveria o *fazer etnográfico*, salientaria a importância da intuição. "Sei que esta é uma posição um tanto obscurantista, mas acredito que a intuição é essencial" (VIVEIROS DE CASTRO, 1992 :11).

> Há então a intuição; mas ela é treinada, e isto é essencial. [...] Lévi-Strauss, falando de Paul Radin, usou a palavra "faro" para este dom que estimou raro; e foi Radin, falando por todos, quem disse que "ninguém sabe muito bem como faz o próprio trabalho de campo". Há de fato um aspecto inconsciente no processo etnográfico, e não sei o quanto ele pode

> ser reduzido por alguma vigilância epistemológica. O campo é uma experiência "total" [...]; ele envolve freqüentemente privações sensório-afetivas drásticas, capazes de produzir um estado anormal de "percepção extra-cultural"; e sobretudo, ele opera sinteticamente, isto é, procede por saltos qualitativos na direção de uma forma global, onde a reflexividade analítica, irrefletidamente, descobre-se produtora de objetividade. (ibidem).

Semelhante ao ressaltado por Favret-Saada, a etnografia também seria vista pelo autor como um "processo de criação" e, nesse sentido, acrescentaria que

> no "tempo de serviço" de um etnólogo deveria ser contado, não só seu tempo de campo, como aquele que ele passou se impregnando de etnografias alheias, e o que os autores destas etnografias passaram eles próprios no campo. *A experiência de cada um é a experiência acumulada por gerações de pesquisadores*, sem a qual nenhuma pesquisa, por mais longa que seja, pode transcender sua particularidade. A cultura distintiva do etnólogo é sua cultura teórica e etnográfica: é isto que desperta e treina a sua intuição, e é isto que fornece a ponte indutiva que ele franqueia meio inconscientemente. Nada impede, é claro, que sua intuição possa lhe faltar, suas induções manquem, e suas conclusões sejam absurdas. Mas a comparação é seu controle constante. *Etnografia é tanto vocação como erudição* (VIVEIROS DE CASTRO, 1992 :11). [grifo meu]

Ora, essa concepção em torno do trabalho de campo (e que foi trazida neste capítulo pela retomada de alguns autores como os citados acima), esforça-se no sentido de ampliar, a partir de outras propostas metodológicas, alternativas que percebam o trabalho de campo como uma espécie de *processo*, apontando para questões, em geral, deixadas de lado pelos etnógrafos, quando refletem sobre sua experiência, isto é, que eles também são, ou deveriam ser, modificados por ela. Limitar-se, então, a comentar *a posteriori* os efeitos de sua presença sobre os nativos, tecendo comentários abstratos sobre seu trabalho de campo, parece trair certa sensação de superioridade: invulnerável, o antropólogo atravessa a experiência etnográfica sem se modificar seriamente, acreditando-se ainda capaz de avaliar de fora tudo o que teria ocorrido.

"O devir não é nem uma analogia, nem uma imaginação,
mas uma composição"

G. Deleuze & F. Guattari, *Mil Platôs*

CAPÍTULO 3

O Cenário Batuqueiro: As Casas

3.1. A Casa de Mãe Noemy do Xangô (Pelotas)

Pelotas, bairro Bom Jesus, sábado, 9 de setembro de 2006. Em um ponto situado na periferia da cidade, bem afastado do centro, a algumas quadras dali. Confesso que havia ficado realmente indecisa e um tanto apreensiva em ir diretamente à terreira de Dona Noemy, seguindo as informações confusas concedidas por Mãe Maria. No princípio, não sabia precisamente onde era, tinha uma idéia superficial apenas, mas sabia que aquele bairro (Bom Jesus) era perigoso, ainda mais sendo mulher e estando sozinha, pior ainda quando, após um acompanhamento das notícias locais daqueles dias, havia constatado, através dos jornais, uma onda crescente de violência e de assaltos nas redondezas, com direito até a um vereador da cidade com cerca de cinco tiros cravados a bala numa tentativa de assalto. Aquela zona - pelo que transmitia a mídia local no momento - estava um tremendo caos depois de uma violenta rixa entre duas quadrilhas que ali disputavam o poder pelo tráfico de drogas. Ao que muito contribuía para que meu receio só aumentasse na opção por uma visita inesperada à Casa de Mãe Noemy.

Pensando em todos os imprevistos e percalços até então enfrentados à procura de uma simples terreira, na “suposta” falta de disposição demonstrada por mãe Maria; na reação e nos conselhos esboçados por Seu Joabe, nos discursos apresentados por outros membros da Federação de Umbanda, como foi o caso do *tamboreiro profissional*, enfim, a partir de algumas experiências vivenciadas em campo até aquele momento, uma infinidade de indagações brotavam em minha cabeça, de forma um tanto confusa e desordenada. Havia passado todo o feriado do dia 7 de setembro pensando nisso: em ir ou não ir, afinal, à Casa de Dona Noemy. Havia me deslocado de Porto Alegre até Pelotas especialmente para isso.

Toda uma imagem acabou sendo construída por mim em torno de sua figura, o que só acabava me *afastando* de minha possível *aproximação*; afirmação bastante paradoxal poderia se dizer. Um misto de indecisão com apreensão e extrema curiosidade davam esse tom contraditório. E o pior é que, na verdade, nem se tratava de um contato com Dona Noemy, mas antes com sua filha, Elaine, a tamboreira indicada por Dona Maria. Quanto mais me questionava a respeito disso, mais convicta ficava de minha decisão, somente indo à terreira de Mãe Noemy e estabelecendo um contato é que algumas pistas e possíveis respostas se apresentariam. E era o que estava fazendo naquele exato momento: indo até lá.

Já no ônibus, ao longo do trajeto, relembro o sufoco que havia sido conseguir o endereço da terreira. Mãe Maria, a informante que havia me sugerido o contato, mostrou-se, em um segundo momento, extremamente relutante em me fornecer o endereço ou telefone da Terreira de Mãe Noemy, um dado "aparentemente" simples a meu ver. Toda vez que lhe ligava, fazia questão de me dizer que tinha o telefone apontado em um pequeno cartão, contudo, não sabia onde havia colocado o "*bendito papelzinho*" - forma como se referia a este. Pedia-me, assim, que eu desse um retorno no dia seguinte, pois que ela se ocuparia de procurá-lo. Tal fato repetiu-se algumas vezes. Depois de muito custo, acabei desistindo de conseguir o endereço através de Dona Maria, optando por ir à Federação de Umbanda da cidade, ver se tal terreira se apresentava registrada. Além disso, tinha o propósito de, a partir dali, traçar outros possíveis contatos. E, comentando com ela ao telefone, em meio a desculpas pelos incômodos e a agradecimentos pela ajuda concedida, que o endereço não mais se fazia necessário, Dona Maria resolveu, enfim, *como que por encanto*, oferecer-me o que seriam suas referências de localização da terreira:

> *"Sabe o antigo Bar Bola Branca, no Areal? Pois então, na verdade, ele não existe mais, é só uma casa antiga... Mas, quando chegar nele, dobra à esquerda, isso de quem vem do centro, né? Daí segue (...) acho que umas quatro quadras pra baixo, depois pergunta onde é a terreira da Noemy. Vão saber te dizer, pode ter certeza..."* (Telefonema, terça-feira à noite – 5/09/06).

Recordo ainda, quase que imediatamente, minha visita à Federação de Umbanda no dia posterior ao telefonema à Mãe Maria, no intuito de confirmar o endereço da terreira de Mãe Noemy, já que a sua explicação concedida não havia se mostrado tão clara. Ao chegar lá, lembro-me de receber uma série de conselhos e precauções do próprio presidente da Federação acerca da tão procurada terreira. "*Eu só te digo uma coisa, minha filha: não bebe nem come nada lá...*" comentava Seu Joabe, com uma expressão estranha e um tanto

cômica. Percebendo que tentava me sinalizar uma dica e, simultaneamente, relutava em me dar o endereço da terreira desconversando sobre o assunto - semelhante à postura adotada por Dona Maria -, Seu Joabe só fazia com que minha curiosidade aumentasse cada vez mais. “O que, afinal de contas, estava por trás de tudo aquilo?”, pensava eu, “a impressão que tinha era a de que algum tipo de segredo se fazia presente nessa história” – fato até previsível quando o campo que se está pesquisando trata-se de afro-religião.

Após um longo tempo de conversa, o presidente da federação acabara não mais se contendo deixando escapar, por fim, de forma explícita, o sentido do que realmente desejava me dizer desde o princípio: *“Se eu fosse tu, não ia lá, minha filha! A Noemy chegou a perder a perna de tanta ruindade...”*, afirmava visivelmente indignado. *“Pode perguntar pra qualquer um daqui qual é a opinião sobre a terreira da Noemy, que tu vai ter por confirmação o que eu tô te falando... A coisa lá é preta! Abre olho!”*. Pois bem, agora algumas coisas se explicavam. O que estava em jogo era um julgamento de valor por parte dos demais batuqueiros acerca do uso (ou melhor, segundo eles, “*mau*” uso) que aquela senhora fazia dos *Fundamentos da Religião*. E que, para eles, talvez se mostrasse deturpado. A posição do presidente era de total reprovação, mais explícita não poderia ser. Mas a forma como se portava, o ato de falar e de gesticular eram tão engraçados, o que não permitia à sua fala um nível de seriedade condizente com o teor que ele parecia dar ao assunto, - obviamente nem um pouco cômico para Seu Joabe. Tal pensamento, agora, provoca-me um pequeno sorriso, certamente retornaria à Federação para conversar novamente com aquele senhor.

Conforme vou adentrando no bairro, até então totalmente desconhecido a mim, vou procurando me localizar a partir de algumas referências. As ruas são de terra batida, sem calçamento. O movimento é raro, com algumas poucas pessoas transitando, vez ou outra, em pontos isolados. Como já imaginava, informações sobre os nomes das ruas obviamente não haveria e, ao que tudo indicava, difíceis seriam pessoas para as quais se perguntassem informações de localização. A algumas quadras dali, já posso avistar ao longe alguns cabritos andando tranquilamente, outros pastando pelos cantos da rua; uma paisagem que em nada representa um cenário conhecidamente como “urbano”. Em região de banhado e com terrenos baldios, o aspecto do bairro é quase rural.

Após uma breve caminhada à procura da terreira de Mãe Noemy, avisto, ao longe, o que parece ser uma certa movimentação de carros. Aquilo me desperta a atenção e logo me vejo diminuindo o passo. De fato, já me encontro na rua da terreira, o que faz meu interesse redobrar ainda mais ao pensar que, talvez, *esta* seja a casa. Meu foco recai sobre a entrada em especial, onde estão estacionados dois belos carros, elementos que destoam, a princípio em tudo, do ambiente em questão. "Até então mal havia visto pessoas, sequer carros, quem diria, carros caros". Percebo o movimento de duas jovens bem arrumadas no interior de um dos carros estacionados, porém ligado, à frente da casa. Apresentam feições que me parecem um tanto assustadas, principalmente quando presenciam minha aproximação. Vislumbro, então, o que parece ser uma placa branca, fixada à parede da casa, onde está escrito ao alto "Mensageiros da Luz – Reino de Xangô" (Coloca-se Cartas e Búzios). Era a confirmação de que precisava. "Finalmente achei" penso eu, quase não acreditando no fato. Olho para o relógio: quatro horas da tarde. Teria de arriscar um contato direto, face a face, contando com o imprevisto de talvez não encontrá-la em casa.

A terreira aparenta grande simplicidade, da mesma forma que o próprio bairro. Com muros baixos à frente, separando o que deveria ser uma calçada do interior do terreno (um grande terreno por sinal), sem muita proteção, visualiza-se a casa principal, parcialmente de madeira e de concreto, e ainda pequenas construções mais atrás, dispostas de maneira irregular. Até onde meu campo de visão me permite alcançar, posso ver cercados de madeira destinados à criação de animais. Penso logo em cabritos e ovelhas, animais comuns nos rituais de sacrifício de Nação, vistos rondando as proximidades dali. Há uma grande valeta, bem à frente da casa, dividindo o que seria uma calçada - que na verdade não existe, são pequenas trilhas já um tanto gastas delineadas na grama – da rua propriamente dita.

Quando adentro a varanda, no intuito de tocar a campainha, constato certo movimento vindo da lateral da casa, mas mais aos fundos. Dali surge uma mulher de cerca de 40 e poucos anos, bastante apressada, já de saída, rumo ao portão. "As moças a devem estar esperando" penso eu. Direciono-me a ela perguntando por Elaine. *"É ela mesma!"* responde-me prontamente. Apresento-me falando rapidamente de meu trabalho e Elaine de forma rápida e apressada, comenta não ser mais ela a tamboreira da casa, sua irmã Andréa a havia substituído. E, guiando-me até o interior da casa através da porta lateral, pedindo-me delicadamente que entrasse e aguardasse sentada ao sofá enquanto procuraria por sua

irmã. *"Chama a Andréia pra mim!"* se dirige a uma das moças que ali se encontra. *"Mas a Andréia tá lá fora cuidando dos bichos!"* retruca rapidamente a moça. *"Não importa! Manda chamar ela que tem alguém aqui pra ela atender!"*.

Em seguida, pedindo desculpas e licença por ter de se retirar, uma vez que já estava de saída, Elaine deixa-me bastante à vontade. No breve instante que permaneço sozinha ali, percebo o quanto a sala é ampla – na verdade um salão – onde o *congá*, extremamente ornamentado, bem como o tablado de madeira já riscado de giz, encontram-se prontos, devidamente limpos e organizados para sua finalidade, os trabalhos e rituais da *Religião*. Bem ao lado direito do salão, já constato a presença de diversos tambores, de tamanhos e tipos diferentes, dispostos sobre seus suportes e agrupados bem ao canto, próximo à porta de entrada. De repente, uma senhora idosa adentra o salão, amparada por uma bengala.

A Matriarca



Yalorixá Noemy do Xangô Aganjú[45]

Dona Noemy é uma mãe-de-santo conhecida em Pelotas, sobretudo por sua fama de "bruxa" que se repercute entre os batuqueiros da cidade. Senhora com ar sinistro, bastante séria e sigilosa, Mãe Noemy denota uma sabedoria que vem da experiência, dos muitos anos de idade e religião. Traços marcados, feições de "não muitos amigos", traz consigo uma aura de mistério. Seu olhar transmite força, força de quem não teme e não se intimida facilmente e, sua voz, um tanto rouca, tem um tom veladamente ameaçador. Por sua postura altiva e decidida, demonstra ser alguém que está acostumada a dar ordens, a comandar, transparecendo firmeza e auto-controle. Imagem de uma "mulher de fibra", inabalável eu diria.

Movimentando-se com dificuldade, apoiada por uma bengala de madeira, Dona Noemi tem o hábito de fumar dois charutos, alternadamente, enquanto conversa em meio a

[45] Noemy Mendes Alves.

baforadas de fumaça. Sem uma parte da perna esquerda – completa apenas devido a uma perna mecânica –, Mãe Noemy tem uma Terreira nas linhas de Umbanda e Quimbanda, *C.E.U. Mensageiros da Luz – Reino de Iansã*, e seu *Ilê Axé Xangô Aganjú*, na linha da Nação, lidando ainda com a dita "Magia Negra". Teria, segundo alguns batuqueiros, perdido a tal perna devido a tanta 'ruindade', mas, segundo ela própria, devido a problemas de diabete mesmo.

Sua postura representa, muitas vezes, certa masculinidade, com formas despojadas de sentar e gesticular. Uma figura certamente enigmática, mas em certa medida admirável depois de algum tempo de contato. Disposta a dar conselhos constantemente e toques quando necessário. Enquanto fala, Mãe Noemy gesticula cautelosamente, saboreando cada tragada do charuto aceso, enquanto o outro, apagado, fica acomodado em cima de uma pequena mesa, à espera de sua vez. Olhando-me de maneira meticulosa, parece medir muito bem suas palavras, dosando as informações conforme o que eu lhe revele em alguma medida.

Faz questão de reforçar sua imagem de bruxa, deixando explícito o fato de que, devido a isso, *"tem muita gente por aí que lhe odeia"*, contando, inclusive, toda uma genealogia feminina em torno da bruxaria, prática que teria vindo desde sua bisavó, - segundo ela africana, praticante do Vodun e da cura -, passado à sua vó, esta última repassando-a à sua mãe e, por conseguinte, a ela própria. Ela teria passado às suas três filhas mais velhas, Marie, *Mãe Branca de Ogum*, Nina, *Mãe Preta do Xapanã* e *Elaine do Xangô*, respectivamente, suas sucessoras de *Religião*. Com 67 anos de idade (desses, 60 anos só de *Religião*), Mãe Noemy teria se aprontado no Candomblé junto à *yalorixá* baiana *Rosinha do Alaketo*, tendo ido a Salvador/BA para realizar o devido *aprontamento*, prescrito pelas leis do Candomblé com Nagô. Voltaria para o sul, procurando dar continuidade a essa tradição, contudo, se viu tendo de adaptá-la à configuração regional (isto é, ao Batuque), procurando fazê-lo pelo lado da Nação Nagô.

Em meio aos quadros de família presos à parede da grande sala de entrada, - que se confunde com o próprio salão de rituais -, Mãe Noemy senta-se para conversar, disposta a contar sua história de vida, a de sua família, a de Andrea (sua filha *tamboreira*), e de toda uma tradição religiosa que carrega, apontando, vez ou outra, para os inúmeros quadros ali presentes, na tentativa de reforçar seus relatos.

O ambiente impregnado por reais formas de mistério (com direito a fumaça de charuto e tudo), passa, contudo, de um momento para o outro, da mesma maneira que Mãe Noemy, a um estado de certa candura, quando esta, ao apontar para o retrato do marido já falecido, faz emergir um lado seu que até então me era desconhecido. Recordando-se da falta que seu marido lhe faz, enfatiza a fidelidade com que Seu Ranulfo sempre havia se dedicado às atividades religiosas da Casa, e de seu apoio irrestrito, Mãe Noemy muda suas feições, agora mais serenas, seu tom de voz permanece rouco mas agora de emoção, seu olhar perde-se no espaço e no tempo, mostra-me um lado frágil, amoroso e, simultaneamente, de extrema nostalgia, de saudade.

A representação de Mãe Noemy até então construída por mim, de repente, desdobra-se, muda de contornos, e uma outra percepção sobre aquela mesma senhora se faz, em nada condizente com a imagem de minutos antes. Ela mostrava agora vulnerabilidade e aquilo me fez percebê-la de outro modo.

Os "imponderáveis" do campo

A certa altura de meu trabalho de campo, mais precisamente em 22 de abril de 2007, Mãe Noemy do Xangô viria a falecer e, sua casa, ver-se-ia obrigada a "parar" momentaneamente suas atividades, pelo menos até que o luto diante da morte da sacerdotisa se cumprisse, período este que se estenderia para além do previsto, já que, em 13 de dezembro do mesmo ano, também sua filha de sangue e sucessora na Religião, *Mãe Branca de Ogum,* viria a falecer. Duas grandes perdas em um mesmo ano; ano que certamente marcou a vida daqueles que costumavam acompanhar seu Ilê que, fundado há mais de 50 anos pela *yalorixá Noemy*, possuía cerca de trezentos filhos com seus assentamentos, além de alguns com suas próprias casas de nação, em diversas localidades da região sul do Estado. Desses tantos, alguns teriam passado às mãos de *Mãe Branca de Ogum* logo em seguida da morte de *mãe Noemy*, outros tantos, passado a se "governar" ou, então, migrado para outras *casas de religião* e, apenas alguns poucos, permaneceriam sob às mãos de *mãe Preta do Xapanã*, segunda filha sucessora de mãe Noemy, na ordem de sucessão religiosa feminina.

O *ilê* costumava realizar toques pela *nação Nagô*, nos meses de abril e setembro, referentes aos orixás Ogum e Xangô, sendo um dos poucos na cidade de Pelotas a cultuar a

nação Nagô. Em sua casa, além de seu ilê, mãe Noemy possuía também o *C.E.U. Mensageiros da Luz - Reino de Iansã,* este realizando trabalhos nas linhas de Exu, Caboclo, Preto-Velho e Povo Cigano, os trabalhos sendo realizados aos sábados, em intervalo de quinze em quinze dias. *Mãe Noemy do Xangô* trabalhava com o Senhor Guardião, na linha de Exu (Exu "Guardião das Almas"), na linha de Caboclo, trabalhava com o *caboclo Tupinambá,* na linha dos Pretos-Velhos com a *vó Maria do Balaio* e, no povo cigano, a yalorixá trabalhava com a *cigana Soraya*.

O falecimento de *Mãe Noemy do Xangô* e, logo em seguida, de *Mãe Branca de Ogum*, fez com que minha pesquisa de campo ficasse, de certa forma, um tanto inviabilizada, no sentido de que não me foi possível, conforme eu e Andrea havíamos combinado, realizar gravações de áudio dos *toques* em sua casa. Já com a doença de mãe Noemy, tais possibilidades ficaram nulas. Não me encontrava em campo no primeiro semestre de 2007, pelo menos não quando mãe Noemy veio a falecer, fato que só vim a ficar sabendo quando retornei a Pelotas em um dos feriadões, já no mês de maio.

A terreira ficou fechada cerca de um ano inteiro, praticamente todo o ano de 2007, o que consequentemente impossibilitou Andrea de toda e qualquer atividade religiosa, principalmente a de tocar em outras *casas de nação*, onde geralmente era convidada para tocar. Lembro de Andrea ter comprado, mais ao fim do ano, por volta de outubro dois *atabaques* novos os quais, nem sequer, chegou a poder "estrear" e os quais permaneceram até abril de 2008 intocados. Como comprados quando sua irmã mais velha, *mãe Branca de Ogum*, ainda estava viva, ela os teria aprontado para *Ogum*, Orixá que passaria a ser o novo chefe da casa com a morte de mãe Noemy. Contudo, nem chegou a prepará-los quando sua irmã Marie falece e, sua segunda irmã na ordem de sucessão, Nina, *mãe Preta de Xapanã*, vê-se tendo de assumir a *Casa de Religião* de sua mãe em Pelotas. Nina, até então, tinha sua própria *casa de religião* em Cachoeirinha/RS, onde residia há longos anos. Andrea sendo filha-de-santo de Nina, vivia constantemente viajando a Cachoeirinha, para tocar e também realizar suas obrigações.

Com as repentinas mudanças, na posição de aceitação (ou não) quanto à nova chefia religiosa, muitos foram os filhos que acabaram optando por saírem de lá, deixando então a casa da falecida mãe Noemy.

3.2. A Casa de Mãe Neli da Oiá (Rio Grande)

Rio Grande, Vila Militar, terça-feira, 4 de dezembro de 2007. Dia de "festa" na casa. Homenagem à *Mãe Oiá* de mãe Neli[46]. Casa cheia, toda decorada em tons vermelho e branco, cores da *Oiá*. Seu Rubilar havia dirigido durante todo o percurso de Pelotas a Rio Grande, e ainda assim eu estava exausta. Havíamos nos atrasado para a festa, desde a saída de sua casa em Pelotas, o que teria lhe feito tomar a iniciativa de pedir-me a direção do carro, já que dispunha de longa experiência de estrada. Eu até agradeci a Deus por ele ter me feito o pedido, com toda aquela movimentação para providenciar os preparativos para a filmagem, gravação de áudio e fotos, estava realmente cansada. Havia aceitado prontamente. Sairíamos eu, ele e Jane mais um porta-malas com as vestimentas da *Religião*, empilhadas uma sob as outras.

Em seguida que chegamos, mal cumprimento Eneida e Rosa (que até então nem sequer conhecia) e mais alguns outros filhos-de-santo da casa e já tenho que me preparar antes que o salão começasse a encher. Ajudada por Seu Rubilar, Jane e Eneida, posiciono o tripé, filmadora, gravador e todos os meus "apetrechos" tecnológicos bem ao canto do salão, próximo principalmente de uma tomada (em caso de ter de recarregar as baterias). O que até dois dias atrás parecia se tratar de apenas algumas fotos do batuque e uma gravação de áudio, acabou se tornando em uma inesperada filmagem, devido a uma exigência explicitada pela própria Eneida, após ouvir de Seu Rubilar e Jane (a partir do que eu mesma havia lhes contado) que não havia nenhuma referência à mãe *Neli da Oiá* como tendo sido legítima *filha-de-santo* do reconhecido pai *Joãozinho do Bará Agelú* (nação Jêje).

Não sei que tipo de conversa tabularam ao telefone quando Jane ligou para Rio Grande no domingo anterior, pedindo permissão para que eu fosse lhes acompanhando, contudo, só sei dizer que, repentinamente, me vi tendo que arranjar uma filmadora num intervalo de cerca de um dia. Bom, lá estava eu agora recebendo as dicas de Eneida de

[46] Em cada terreira de *Linha Cruzada*, o Exu, o Caboclo e o Orixá do chefe religioso são como "patronos da casa". Os aniversários dessas entidades, como nos lembra Dos Anjos (2006 :42) "são comemorados como as maiores festas do ano litúrgico". Neste caso, a festa de batuque em homenagem à *mãe Oiá* (a *Oiá* que "foi" de *mãe Neli*), é organizada todo o final de ano, na data de aniversário de sua Oiá (4 de dezembro), por suas filhas de sangue, reunindo aqueles que um dia foram filhos-de-santo de *Mãe Neli da Oiá*. Eles comparecem em peso a essas cerimônias, apesar das discordâncias e desavenças entre si, para saudar aquela que foi sua mãe de "cabeça", mãe Oiá.

"onde" e "como" deveria me posicionar para captá-los o melhor possível, sem que a *roda-de-santo* fosse um empecilho ainda maior. Com todos de pé na roda, ficava difícil de conseguir focar justamente as tamboreiras que, sentadas em uma bancada mais ao alto, no outro extremo do salão, começariam a tocar logo em seguida que os dois tambores estivessem prontos para serem percutidos. Na ante-sala da casa, Rosa e seus demais primos junto de Seu Rubilar (também músico percussionista) esticavam as peles de cabrito afinando os dois instrumentos que, fabricados recentemente, ainda estavam com o couro um tanto "duro".

O batuque foi começar só lá pelas 22h 20, e eu só poderia filmar até o momento em que o primeiro filho-de-santo se visse "ocupado". Depois disso, receberia o sinal de Jane que, uma vez me alertando, faria com que desligasse a filmadora. O áudio continuaria sendo gravado normalmente e, fotos, somente dos músicos, sem que nenhum "santo" aparecesse fotografado "no mundo"[47]. Posso dizer sinceramente que tantos equipamentos me dispersaram da real observação da festa. Eram tantas lentes através das quais olhar (filmadora mais máquina fotográfica) e tantas atenções concedidas àquele gravador e suas baterias (na ânsia de que não viessem a acabar) que realmente fiquei tensa durante todo o batuque, além de obviamente constrangida.

A impressão da recepção por parte do *povo-de-santo* presente principalmente na roda, - mas também do público que compunha a audiência sentada nos bancos -, parecia se assemelhar em tudo à minha própria reação de constrangimento: ela era tal, que fiz questão de colocar, após o término da filmagem, a lente da filmadora voltada diretamente para a parede, em sinal de que não mais se encontrava ligada. Só o fato de saberem que estavam sendo filmados e/ou gravados de alguma forma, fazia com que eu ali é quem fosse o alvo de todos os olhares. Cheguei até a imaginar se não estaria interrompendo o fluxo normal das "incorporações", impedindo (e ou talvez retardando ao menos) o bom andamento das atividades. O impacto que eu causava ali, dava-me a impressão de que eu estava invadindo, no sentido mais literal do termo, a privacidade daquele rito que, apesar de público, não parecia receber, obviamente, pesquisadores "intrometidos".

[47] Nesta casa de nação Jêje (Rio Grande), ainda é preservada a tradição de que o "cavalo" de santo não pode ficar sabendo quando se "ocupa".

Aos poucos fui me soltando e parecendo me integrar à festa, ao menos era o que eu supunha. Acho que acabei me acostumando com a posição ali ocupada e "eles" também pareceram se acostumar com a minha presença. Sentindo-me um pouco mais confortável me aventurei até a dar uma volta pelo salão em torno da *roda-de-santo*, acabando por fixar-me bem ao lado da bancada das tamboreiras.



Imagem 2

É engraçado perceber como elas se portam durante o *toque*[48]. Chama-me a atenção o fato de não se olharem enquanto executam o instrumento e cantam (acho que isso até descoordenaria seus movimentos, dipersando-lhes o foco de concentração). Com a cabeça ereta e o tronco também, parecem fixar, vez ou outra, um ponto no vazio, seus olhares e feições adquirindo uma expressão de concentração tão intensa que me representam quase um estado de transe, como se permanecessem durante alguns segundos ausentes de si mesmas. Seguidamente trocam sorrisos e olhares significativos, indícios sutis de que todo o cuidado e a atenção estão sendo dirigidos para o que acontece no salão, - e inclusive para fora dele. Várias vezes me vi procurando no salão, seguindo a direção de seus olhares, e compreendendo logo em seguida o motivo de um ou outro sorriso trocado. A coordenação dos movimentos executados, a capacidade de improvisação, a firmeza e concentração, assim como a extrema atenção dedicada aos movimentos não só dos *santos* (porque só isso já é o suficiente para exigir do músico uma grande parcela de sua atenção) mas de cada coisa, pessoa ou evento que se movimenta no salão, é tão impressionante que me vejo eu com o olhar fixo na direção dos tambores e pareço até me esquecer, por instantes, também eu, de onde estou.

> *"É impressionante a força e energia sonora que emanam da percussão, uma espécie de torpor incita o corpo quase que involuntariamente a movimentar-se. O toque incessante dos tambores provoca uma vontade irresistível de se deixar gingar; uma sensação de retumbar interno, o coração acelera, o corpo vibra.*

[48] As festas públicas de Batuque.

> *Vai contagiando aos poucos cada parte de mim e parece, como que por impregnação, permanecer dentro de mim, na memória...*" (diário de campo, *Batuque pra Oiá* dia 04/12/2007).

A aprendizagem da prática musical está muito ligada à *imitação*, bem como à *intuição* (ao desenvolvimento da *técnica musical* por meio de processos sensórios e extra-sensórios), comportando o processo de observar com atenção sonora e cinética tanto o que o chefe dos tambores quanto o que o resto dos músicos realizam. É desse modo que percebo o quanto da aprendizagem se faz, estabelecendo-se uma comunicação por meio de gestos e olhares, vez ou outra trocados. A interação entre os músicos rituais indicam sinais claros de integração entre os membros do conjunto. Acenam com a cabeça, com um sorriso ou com olhares sempre que possível, mas, em certos momentos, é possível presenciar o estado de completa ausência em que se abandonam as tamboreiras. A forma desenvolta com que os rapazes parecem lidar com o instrumento é algo visível; eles interagem mais com o corpo e com o próprio instrumento. Eneida e Rosa parecem se mostrar "*menos soltas e mais sérias*", feições mais fechadas, o que me representa concederem uma atenção mais focada, e mais voltada aos acontecimentos do salão. Cada um deles estabelece uma relação bem próxima com os instrumentos musicais. A sintonia entre os instrumentistas, bem como o ritmo e a harmonia que os sons alcançam, vão se intensificando gradualmente até o ponto em que fico completamente extasiada com todo o conjunto. Memória esta que parece permanecer tão vívida e tão lúcida na experiência (diário de campo, *Batuque pra Oiá* dia 04/12/2007).

A Matriarca



Mãe Neli da Oiá

Cabe ressaltar aqui que, durante minha pesquisa de campo, as histórias sobre Mãe Neli da Oiá só se tornaram possíveis de certa forma, na medida em que me foram relatadas principalmente, por sua filha, *Eneida de Oxalá* e, sua neta, *Rosa do Bará*. Trago aqui sua trajetória de vida, portanto, a partir daquilo que me foi contado.

Nascida em 3 de setembro de 1932, em Rosário do Sul, cidade do interior do estado (RS), **Neli Guterres Menezes** foi criada por uma família de portugueses bastante católica. Órfão de pai e mãe - sua mãe teria morrido dando-lhe a luz e, seu pai, nunca teria chegado a conhecer -, Neli desde muito cedo manifesta sua mediunidade, conhecendo já aos 7 anos de idade, o preconceito e a discriminação por seus "dotes mediúnicos", o que lhe rendeu o apelido de "louquinha" na cidade. Vivendo dentro da igreja desde muito pequena, era bastante comum vê-la falar sozinha ou, então, contar suas visões e premonições (quando as tinha) aos fiéis que lá iam. Teria chegado até, em uma dessas vezes, a incorporar o seu *Exu Tiriri*[49] dentro da própria igreja, sendo escorraçada dali pelo padre que a impediria, logo a seguir, de freqüentar o local. Conta Eneida que também era comum já nessa idade, por volta dos 7 anos, Neli benzer pessoas doentes com ervas e folhas, *"tudo de brincadeira, intuitivamente, mas que acabava dando certo, surtia efeito..."*.

Chegou a ter uma irmã, obviamente mais velha, cujos laços viriam a se desfazer devido ao casamento desta com um homem que, segundo Eneida, *"não aceitava a religião de sua mãe"*. Nunca mais reveria sua única irmã. Pelo lado materno, Neli tinha ainda um único tio, irmão de sua mãe, cuja primeira esposa, *mãe Kita do Bará Lodê* (chamada por Eneida de *vó Kita*), teria sido uma grande amiga de sua mãe e que, após o falecimento desta, passa a ser uma das poucas referências familiares de Neli, substituindo o papel da figura materna. *Mãe Kita do Lodê* assumiria papel fundamental na vida de Neli, tendo sido figura central para o seu desenvolvimento religioso.

Crescendo com muito esforço e trabalhando muito, aos 14 anos, Neli conhece Bento Menezes[50], com quem casa-se em seguida. Seu Bento, também natural de Rosário, cinco anos mais velho que Neli (à época do casamento tinha seus 19 anos), oficial da Brigada Militar, logo após dois anos, é transferido para Bagé, para onde o casal se muda. Com seus 18 anos, Neli engravida de sua primeira filha, Jane Beatriz, antes de ter de se mudar para Rio Grande, devido a mais uma transferência de Bento pela Brigada. Segundo Eneida, o casal teria se casado muito jovem e Neli teria vindo de Bagé já grávida de Jane,

[49] Uma de suas "entidades" (pela linha de Exu) que viria a se manifestar e desenvolver logo mais adiante no decorrer de sua vida religiosa.
[50] Nascido em 23/07/1927, também natural de Rosário do Sul, hoje em dia com seus 80 anos, morando junto de suas filhas Jane Beatriz e Eneida, e de sua neta, Rosa Inêz, na casa destas, no bairro Vila Militar, na cidade de Rio Grande (RS), antiga casa de mãe Neli da Oiá.

sua irmã mais velha. Em 1951[51], quando chegam à cidade de Rio Grande, instalam-se na casa de *Mãe Kita do Bará Lodê* (Bairro Cedro), conhecida por todos como *Vó Kita* (esta teria se separado do tio materno de Neli, já casada pela segunda vez). Ali, junto de vó Kita, acabam fixando residência, morando cerca de um longo tempo; saem de lá só quando Jane Beatriz vem a completar seus 16 anos, Eneida estaria, então, por completar seus 8 anos.

Mãe Neli da Oiá foi "aprontada" na *Nação* por um pai-de-santo que teria ficado muito famoso no estado, *Pai Joãozinho do Bará Lanã* [52], um dos maiores divulgadores da nação Jêje no estado do Rio Grande do Sul (sem dúvida expressão em todo o Brasil e em outros países como Uruguai e Argentina). Este veio a ter inserção no contexto riograndino a partir de uma de suas filhas-de-santo, *mãe Albertina do Ogum*, senhora que teria tido a primeira Casa de Nação Jêje na cidade de Rio Grande, fundada a partir de Joãozinho, a quem concedia sua própria casa como espaço para "aprontamento" de filhos-de-santo, quando vinha de Porto Alegre. Não pude precisar ao certo datas, mas isso deve ter ocorrido por meados da década de 60, do século passado[53].

Dali a nação Jêje espalhar-se-ia por Rio Grande, e Joãozinho daria continuidade à sua linhagem, iniciando e aprontando muitas levas de *filhos-de-santo*; dentre eles, estava *Neli Guterres Menezes*. Além de *mãe Neli da Oiá*, também *mãe Kita do Bará Lodê*, tendo Joãozinho "aprontado" ainda as duas filhas mais velhas de Neli, Jane Beatriz e Tânia (respectivamente, *mãe Jane do Bará* e *Tânia de Oxalá*), pois, as demais (Vânia, Eneida e Neidi) teriam passado pelas mãos da própria mãe Neli.

A partir disso, constata-se quão freqüentes e intensos eram os trânsitos religiosos de Joãozinho a Rio Grande e, consequentemente, de seus *filhos-de-santo* a Porto Alegre. Ambas as fotos trazidas a seguir exemplificam tais fluxos e evidenciam *pai Joãozinho do*

[51] Neli dá a luz à primeira filha do casal, Jane Beatriz (*mãe Jane do Bará*), em abril de 1951, nos anos subseqüentes, Neli teria ainda Tânia, Vânia e Eneida. Faltaria apenas Neidi para que completassem as cinco filhas de mãe Neli e Bento.

[52] "[...] talvez o primeiro e um dos mais importantes babalorixás que 'exportou' o batuque para além das fronteiras do Rio Grande do Sul em direção aos países do Prata" (ORO, 2002: 354). *Pai Joãozinho do Bará Lanã* (Exu Bi) teve como mãe-de-santo a conhecida *Mãe Chininha de Xango Aganju*, considerada a primeira mãe-de-santo da nação Jêje no estado e, como sua tamboreira "oficial", *Evinha do Xangô*, reconhecida aqui no sul pelo *povo de Religião* como uma das melhores *Tamboreiras de Nação* que já existiu. *Jurema do Xangô* também foi apontada como *tamboreira* e *filha-de-santo* de Joãozinho do Bará; ambas Evinha e Jurema ficaram reconhecidas por seu "talento" musical e são também citadas na tese de Reginaldo Braga (2003). *Evinha do Xangô* parece ter tido também uma irmã biológica, a tamboreira *Ritinha do Xangô*, só que esta teria seguido o *lado* Ijexá da Religião.

[53] As imagens contidas neste trabalho datam de 1966 e 1968, época em que *mãe Neli da Oiá* teria, respectivamente, seus 34 anos e 36 anos.

Bará, *Evinha do Xangô* e *mãe Neli da Oiá* reunidos em Rio Grande, em uma dessas estadas na casa de mãe Neli da Oiá, durante a década de 60, respectivamente, nos anos de 1966 e 1968.



Imagem 4
Mãe Neli da Oiá (à dir.), *Pai Joaozinho do Bará* (ao centro)
e a tamboreira *Evinha do Xangô* (à esq.)



Imagem 5
Tambores: Antônio Carlos e *Evinha do Xangô*.
Agês: *Eneida de Oxalá* (8 anos) e *Rock do Xangô*.

Segundo Eneida, por motivos de ordem religiosa, o fluxo de viagens de mãe Neli era grande e ela comenta lembrar de passar, quando ainda menor, cerca de meses consecutivos em estadas longas na capital. Sua mãe também muito costumava deixar as filhas em Rio Grande aos cuidados de *filhos-de-santo* de confiança, nas mãos dos quais também deixava sua própria *Casa de Religião*.

> *"Porque era muito difícil da mãe sentar assim como a gente tá, e parar pra conversar, ih, isso eram momentos raros... Porque ela tava sempre em função da Religião, pra um lado e pro outro, e era uma casa cheia de gente e cheia de trabalho de religião pra fazer... não dava nem tempo de chegar a aprender calmamente com a mãe... Ela tava sempre atendendo um ou outro... Consegui parar pra falar com ela era difícil, e isso quando ela não tava viajando..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Mãe Neli da Oiá faleceu em 18 de julho de 1988, aos 55 anos de idade, de um AVC fulminante no que seria o 10º dia de um Batuque (iniciado em 8 de julho) dado em sua *Casa de Religião*, na cidade de Rio Grande. Quem a sucederia, dando continuidade à sua *Casa de Religião*, seria sua filha de sangue mais velha, *mãe Jane do Bará*, junto das demais irmãs. Todos os *filhos-de-santo* teriam, contudo, passado a se "governar", uma vez não ter Jane assumido nenhum deles. Jane é, como já visto, mãe de *Rosa do Bará*, atual tamboreira "oficial" desta casa. Outra filha de sangue de mãe Neli que teria seguido com as atividades religiosas seria *mãe Vânia de Ogum*, que mora em São José do Norte, onde tem também Casa de Religião aberta.

* * *

Duas cidades, duas Casas de Religião. Pelotas e Rio Grande, *Casa de Mãe Noemy do Xangô* (Ilê Axé Xangô Aganjú / C.E.U. Mensageiros da Luz – Reino de Iansã) e *Casa de Mãe Neli da Oiá* (Reino de Iansã e Cabocla Juremita). Duas matriarcas distintas, Mãe Noemy e Mãe Neli, sacerdotisas da *Religião*; três *Tamboreiras de Nação*. Nomes, idades, gerações diferentes. *Santos* e tambores também distintos, mas um fato em comum: todas mulheres, *batuqueiras* e "prontas" no *Tambor de Nação*. A primeira delas, Candomblé com Nagô, as outras duas, de nação Jêje. Uma, pelotense, as outras duas, riograndinas.

Todas as três *Andrea do Bará*, *Eneida de Oxalá* e *Rosa do Bará*[54] nasceram no seio da *Religião*, tiveram desde berço família de sangue fundida à *família-de-santo*, todo um contexto familiar favorável que lhes contribuiu (e muito) para que tivessem um estímulo à aprendizagem do instrumento; todo um ambiente sonoro e socialização propícios para o despertar de um interesse musical e um conseqüente desenvolvimento de suas habilidades musicais e religiosas (nas suas palavras, seus "dons"). Tais fatores, a meu ver decisivos, a fim de que se tornassem efetivamente *tamboreiras*, não foram salientados por elas de forma explícita; depositaram no "dom" com o qual "se nasce predestinado e depois se desenvolve" o principal fator para a posição ritual assumida. Contudo, é possível perceber em suas trajetórias que, já a certa altura de suas vidas, seriam justamente esses elementos que contariam a seu favor e lhes possibilitariam uma maior inserção e legitimidade junto às demais *Casas de Religião* - que talvez não se concretizasse se tivessem tido apenas um contato superficial, ou então posterior, com a *Religião* e com o *povo-de-santo*.

Enquanto Andrea Luzia vem de uma família de 10 irmãos, mas de uma *família-de-santo* onde a supremacia religiosa é sempre de sucessão feminina; Eneida provêm de uma família de 5 irmãs mulheres, dentre uma das quais (da mais velha), Rosa Inêz é filha única. Contudo, se é na primeira que os *laços-de-santo* adquirem contornos de sucessão feminina (a tradição nagô é passada de mãe para filha), é na segunda que a ordem se inverte, e onde, pelos laços de sangue, faz-se a supremacia feminina.

Das *Casas de Nação* citadas[55], note-se que todas tiveram "matriarcas" enquanto *chefes de Religião*. Ou seja, por trás de certa "aptidão musical" demonstrada - e não desprezada pelas mães ou avós de religião dessas mulheres *tamboreiras* -, há que se considerar, sem dúvida, a posição e o *status* conquistados no cenário afro-religioso local e já legitimados pelos esforços dessas matriarcas que, uma vez já ocupando certa posição de reconhecimento, favoreceram a inserção dos seus junto ao mesmo. O que desejo dizer com isso é que, nesses casos específicos, somaram-se à aptidão e interesse musicais dessas mulheres, os esforços de suas matriarcas. Esforços esses no sentido de que viessem a se inserir, suceder e, consequentemente, dar continuidade às suas Casas de Religião,

[54] Além dessas, mãe *Janaína da Iemanjá* (Terreira Joana D'Arc, nação Keto com Banto, Pelotas) e mãe *Elaine do Xangô* (Ilê Axé Xangô Aganjú, Candomblé com Nagô, Pelotas), que também podem ser consideradas aqui como exemplos de *tamboreiras de nação*, mesmo que como casos de não continuidade à atividade ritual.
[55] Não só as de *Mãe Noemy* e *Mãe Neli*, como também a de *Mãe Maria da Oxum*, por exemplo.

mantendo e preservando, assim, as "raízes" que seriam de ordem religiosa, as quais mereceriam o devido seguimento.

Portanto, as "raras exceções" sobre as quais havia comentado anteriormente, explica-se, de certa forma, quando se passa a compreender os contextos em que viveram e se desenvolveram tais *tamboreiras de nação*. Como se percebe, não se tratam de quaisquer contextos, nem de quaisquer mulheres, ou de quaisquer matriarcas. Aquelas que ocupam (ou ocuparam) posição de destaque e adquiriram certo *status* e reconhecimento contribuem com suas familiares, se ali houver meninas ou jovens que desejam se desenvolver musicalmente ou que "naturalmente" demonstram nítidas habilidades musicais, sobressaindo-se dentre os demais.

No caso da família de Andrea Luzia, todos os irmãos aprenderam a tocar, tocaram certo tempo de forma efetiva e hoje ainda tocam ocasionalmente; inclusive aprenderam uns com os outros. Da família, quem chegou a ocupar a posição de *tamboreira-mestra* da *Casa de Mãe Noemy do Xangô*, teriam sido, primeiro, sua filha Elaine (atualmente, *mãe Elaine do Xangô*)[56] e, posteriormente, sua filha mais nova, Andrea Luzia, "pronta" na *Religião* só para a execução dos tambores. Já na *Casa de Mãe Neli da Oiá*, apenas uma de suas filhas de sangue se desenvolveria no tambor, *Eneida de Oxalá*, que repassaria a tradição para a geração seguinte, aos seus sobrinhos, Rosa Inêz dentre eles.

[56] Obrigada a se desenvolver, pois o santo se manifestou no tambor enquanto tocava um batuque e, como "*é o santo quem te escolhe, não tu...*", nas palavras de Andrea, Elaine deixaria a posição de tamboreira-mestra da casa, passando o posto à sua irmã mais nova, Andrea. Segundo me esclareceu Andrea, Elaine teria preparado o tambor mas não teria recebido, contudo, como sacrifício no tambor, um animal de quatro pés, só aves.

"Há deuses em todos esses homens com quem cruzo no caminho".

Roger Bastide, *O Sagrado Selvagem e outros Ensaios*

CAPÍTULO 4

As Trajetórias Religiosas e Musicais

Os casos de tamboreiras trazidas aqui, neste capítulo, propõem articular etnograficamente as possibilidades de agenciamento em que a aprendizagem do *Tambor de Nação* pode ser pensada como uma forma de desenvolvimento religioso e também de reelaboração do que até então eu designei de "papéis rituais". Trata-se, pois, de examinar etnograficamente as maneiras pelas quais tais mulheres agenciaram (e agenciam) através da música na *Religião devires* e *multiplicidades* e, de que maneira, através desses exemplos de experiências indissociadamente religiosas e musicais, tais agenciamentos se encontram arraigados aos desenvolvimentos de *feitura* ('santo', 'pessoa' e 'tambor') e aos modos relacionais de aprendizagem inscrito nas bases das religiões afro-gaúchas.

Ver-se-á, através de suas trajetórias e relatos, que existem tantas concepções diferentes de se "fazer música" ritual ou de se "ser músico" ritual no Batuque quantas forem as formas de flexibilização e interpretação das regras religiosas. As mulheres passam a ser reconhecidas como "reais" tamboreiras de nação somente a partir do momento em que "novos" parâmetros do que seja música, músicos e a própria *Religião* são admitidos para reflexão. Como se tornaram tamboreiras é o ponto central, mas os desdobramentos possíveis a partir daí também o são, e o fato de poderem a qualquer momento se tornarem outra "coisa" que não esta que "são", isto é, de virem a ocupar outra posição que não esta que atualmente ocupam (a posição de tamboreiras), trata-se de uma via em aberto, colocadas por essas mulheres e mencionadas como "da vontade do santo".

Note-se aqui, portanto, que o próprio sistema religioso possibilita a abertura a um "em vias de" aprontar-se bem como a agenciamentos decorrentes daí (formas de flexibilização desses "papéis rituais"), onde o que se tem são constantes e incessantes *estados de aprontamento* (etapas e ritos a serem ultrapassadas), mas nunca um efetivamente *ser pronto* (para essas mulheres haverá sempre o que aprender, aprender-se-á sempre e ainda mais, pois nunca se vem a saber tudo, o que tornam as possibilidades inesgotáveis, quase ao infinito). Aí entram os modos relacionais de aprendizagem que esse

sistema religioso prescreve, onde a transmissão dos *fundamentos* segue um acúmulo de experiência (*axés*), traduzido a partir do tempo de religião de cada um, modelando e construindo a *pessoa* no Batuque. As tamboreiras vêem os agenciamentos ofertados por esse "sistema em aberto" como um "desenvolvimento espiritual", como formas de desenvolvimento de suas "sensibilidades", fazendo da música ritual seu meio privilegiado de aprendizagem.

Caberia perguntar-se como essa *pessoa tamboreira* se faz por meio da música ritual, e como é que sons constroem pessoas na *Religião*. Se a *pessoa* se faz de dentro para fora (o orixá habitaria o que constituiria seu interior)[57], como pensar, então, o nascimento do som, citado pelas tamboreiras de nação, como o que "abriria" o interior de cada pessoa, permitindo seu desenvolvimento espiritual? O que há de sonoro que nasce, a princípio "cru", em cada um, e transforma-se, com o passar do tempo, em musicalidade, musicalidade construída a partir da construção ritual dessa *pessoa*[58]? O nascimento do "Orixá pessoal" não deixa de ser em si o nascimento de um som (*grito*). *"Assim como a criança que chora quando nasce, o orixá grita ao nascer..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

As formas musicais de desenvolvimento da sensibilidade são formas musicais de desenvolvimento religioso que, para tais mulheres, não deixam de ser um desenvolvimento espiritual em última instância. A frase de Andréa do Bará, *"o tambor também te faz crescer espiritualmente"*, é um exemplo disso, de que as potencialidades musicais dessas mulheres desenvolveriam sua espiritualidade consequentemente. O que faz da música ritual, portanto, um "meio" privilegiado de experenciar e aprender, de estabelecer relações com as divindades, com o sagrado, revelando que muito dos seus conhecimentos musicais são aprendidos a partir dessas próprias relações. Disso conclui-se, assim, que a música ritual é vista aqui como um modo de aprendizagem relacional, pois que mantém íntima relação com os orixás. Nesses termos, a posição ocupada pelos músicos rituais é uma posição privilegiada, por poder proporcionar, através de sua execução, a manifestação do Orixá; este "responde" ao tambor e só dança se tiver música.

[57] Conforme nos lembra Bastide (2001/1958) e Goldman (2005).

[58] A divindade não é, portanto, um elemento apenas exterior ao ser humano. Feito dentro dele, ao mesmo tempo que sua própria pessoa, o orixá habita, de modo constitutivo, o que Bastide (1978: 226) denominou seu "*castelo interior*". O que significa que não apenas a ***pessoa***, mas também o ***orixá*** é construído no processo de iniciação.

Espero poder trazer em minha narrativa alguns exemplos de como esses modos relacionais de aprendizagem musical se articulam e se transmitem no Batuque, através dos casos descritos. As trajetórias (religiosas e musicais) dessas três *Tamboreiras de Nação* serão recontadas a partir de minha tentativa de remontar – por ocasião de nossos encontros – suas histórias e experiências vividas. A ênfase que pretendo dar ao tom da narrativa nasce também de uma relação. Partindo da maneira como eu apresentava-me a elas, elas se faziam apresentar a mim e, dessa relação, fizeram-se descobertas as articulações e conexões que ora tento eu reescrever.

Em um primeiro momento, me ocupo com as trajetórias de vida para, em um segundo, tratar propriamente do entrecruzamento de seus relatos que foram por mim divididos - apenas por questões de ordem textual - em musicais (capítulo 5) e religiosos (capítulo 6). Começarei, então, descrevendo as personagens *Andrea do Bará*, *Eneida de Oxalá* e *Rosa do Bará*, para, logo em seguida, agregar às suas narrativas a dimensão analítica. A ordem da descrição de tais trajetórias segue aquela obtida durante a pesquisa de campo, ou seja, a ordem cronológica dos eventos etnográficos, o que me faz ir de Pelotas a Rio Grande nessas descrições. O restante dos demais personagens colocados aqui, trago de forma mais fluida.

O que tento reconstituir são *fluxos*; fluxos de vida, permeados de sons, de idéias, de relatos cheios de experiências. O formato textual pelo qual optei apresentá-los pretende seguir, como notar-se-á, "atravessamentos" percorridos por mim durante a pesquisa de campo, compondo-os de forma que entrelaçassem os relatos de iniciação e de aprendizagem musical dessas tamboreiras. Apresento alternadamente no capítulo 5, ora as falas de uma ora as de outra. Optei por esta técnica descritiva no intuito de desejar dar à forma narrativa menos que um sentido de linearidade mais a idéia de fluxos que, uma vez colocados em sobreposição, viessem a entrecortar, por meio de simultaneidades e alternâncias com que as situações em campo foram vividas, a narrativa. Os relatos devem ser lidos como indissociáveis e complementares. E, uma vez colocados em cruzamento, através dos quais o leitor possa atravessar de uma tamboreira a outra, transitar por entre uma casa e/ou outra - da maneira como eu mesma, enquanto etnógrafa, constantemente me vi transitando -, sem contudo fechar conclusões propriamente precisas e

homogeneizadoras[59]. Que conseguisse provocar a idéia de incompletude, como a que o gerúndio “aprontando” nos remete.

Cada personagem desta etnografia ocuparia plenamente o lugar de sua fala, o direito ao discurso sobre si, sem interpretações, traduções nem mediações, não fosse pela autora que ora lhes escreve e tenta produzir algum tipo de conhecimento. Ela poderia ser vista como aquela que “rouba a intensidade e subjetividade com que os enunciados poderiam ser ocupados por outros nomes” e que, se uma vez se vissem desvencilhados desta mesma autora, “fariam emergir a polifonia em toda a sua potência” (DOS ANJOS, 2006). Cada uma das pessoas citadas aqui são tão autores quanto atores, são como espíritos que, evocados, pairam sobre estas páginas. Espero que das terreiras a essas linhas, tal qual nos ritos de possessão que pude presenciar, o povo de santo “se faça baixar sobre o texto”, pretendendo fazer da música e sons ouvidos, uma dança fluida e ritmada.

[59] A idéia de um constante “arremesso” aliado a um sentimento de “incerteza” talvez descrevam, de alguma forma, as sensações sentidas por mim em campo. A maneira com que os batuqueiros me remetiam para um ‘fora’ sem nunca me darem muita certeza de para onde exatamente me ‘arremessavam’.



Andrea do Bará

Andrea Luzia Mendes Alves, 36 anos
"Mãos que tocam, mãos que criam vida"

> *"O que eu posso te dizer... Eu nasci e cresci no meio da Religião. Pra te dizer a verdade, toda a minha família. Aqui na casa da mãe nós somos 10* (filhos), *eu sou a mais nova, a caçula, e todos, - todos com exceção do meu irmão mais velho que agora resolveu se converter à Igreja Evangélica, mas, mesmo assim, foi iniciado e se dedicou anos à nossa religião -, todo mundo acabou seguindo a tradição religiosa da mãe, que é Candomblé com Nagô.* [...] *Na minha concepção, cada um nasce com um dom, o meu foi pro tambor. Desde cedo, desde os 2 anos de idade, conta a mãe, que eu já tinha fascínio pelo som do tambor, que era tocado aqui em casa. Diz a mãe que eu não podia ouvir o toque do tambor que meus olhos chegavam a brilhar de tanta felicidade, que eu me ouriçava toda, batia palma, batia com as mãozinhas no tambor. Então, desde essa idade, - digo isso porque o pessoal aqui de casa costuma comentar -, já diziam que dentre os filhos 'aquela' tinha vindo com esse dom*[60]*, ia se desenvolver no tambor. E, de todos os filhos da mãe, realmente, eu fui a única que segui, além de vir com uma certa 'aptidão musical' (porque tu tens que ter bom ouvido, isso não dá pra negar...) desde sempre gostei, tive interesse e facilidade em aprender, me dedicar.* [...] *Então, assim, desde pequena eu gostava de cantar as rezas, puxar os pontos aqui da casa da mãe. Ela conta que eu já mostrava muita facilidade pra articular a língua Yorubá, que na verdade é muito difícil, não é todo mundo que consegue pronunciar, ainda mais cantar. Lá por uns 6, 7 anos eu já participava da corrente, com a sainha vermelhinha assim como a minha sobrinha; ficava na volta da mãe. Lembro que, pra aprender a tocar, costumava pegar esses baldes de tinta, desses de lata, sabe, e conforme eu escutava nos discos, eu ia em seguida pro campo, aqui pro meu pátio (a mãe tem esse terreno já faz mais de 48 anos) e tocava e cantava... Aí eu fui gostando daquilo, gostando daquilo...* [...] *Só que comigo foi assim, ninguém me ensinou a bater tambor, eu não encontrei um tamboreiro do candomblé pra me ensinar a bater, eu tive que ser obrigada a estudar a religião da minha mãe pra mim poder tocar pra ela...* [...] *Acho que eu tive um 'dom', porque já aos 12 anos tocava terreira* (refere-se a tocar para a Umbanda e Linha Cruzada) *e sabia puxar um batuque, claro, sem compromisso na religião. Dava um intervalo entre uma ou outra reza, e tava lá a Andréa, sentadinha, na frente do tambor, aproveitando pra tocar, pra aprender, né* (risos). *Porque até então tudo era festa, entre uma festinha na rua e entre tocar tambor aqui em casa, óbvio, eu escolhia pela festinha, sem problemas, porque eu não tinha a responsabilidade da religião. Eu já me interessava desde cedo pelo tambor, mas começar a me dedicar mesmo, só aos 12, quando eu me encarnei e comecei a estudar os 'toques' e as 'rezas' da nossa nação.*

[60] O *dom* descrito por Andrea, com o qual ela teria nascido, viria a ser confirmado à sua mãe, Noemy, por meio de um sonho, logo em seguida de seu nascimento.

> *Pegava os discos Ketu*[61] *que vinham de Porto Alegre, porque aqui em Pelotas eles* (refere-se à Federação de Umbanda da cidade) *não te dão o mínimo apoio, e colocava o dedo assim* (gesticula) *em cima do LP para que ele rodasse mais lento e eu pudesse escutar melhor o toque, tirar o som dele, sabe? Mas eu já tinha desde pequena uma facilidade muito grande em pronunciar as rezas..."* [...]

Essas primeiras impressões, tidas logo em nosso primeiro encontro, são elucidativas da figura de *Andrea do Bará*, e da relação traçada entre ela e sua família. Sempre à frente das iniciativas tomadas nas atividades domésticas e religiosas, Andrea é quem se encarrega de criar e lidar com os animais (galinhas, cabritos, gansos, porcos...), enfim, com a toda a sorte de animais que os fundos de sua casa possam acolher e que ela, Andrea, possa e deseje criar. É também ela quem compra e vende os "bichos", ou que providencia os cuidados com a casa. É certamente uma mulher ativa, inquieta, enérgica, sempre prestativa e com muita disposição.

> *"Ou tu escolhe ser tamboreira ou mãe-de-santo, não que tu não possa ser pronta pras duas coisas, mas é que no meu caso eu realmente quis me dedicar especificamente ao tambor, porque é o que eu amo de paixão fazer, depois de criar os meus bichos, que é o que eu adoro.* (...) *Sabe, se eu tivesse estudado, meu sonho era tirar Veterinária. Adoro bicho! Agora mesmo antes de tu chegar, eu tava dando comida pros meus pintinhos, porque se eu não cuido, quando vejo os meus cachorros tão comendo os pintos...* (risos). *Outro sonho que eu tenho, também, é abrir meu próprio negócio, uma espécie de mini-restaurante.* [...]

Por ser a filha caçula dentre os dez filhos de *mãe Noemy do Xangô*, viveu sempre junto de seus pais e, após a morte de Seu Ranulfo, seu pai, com quem Andrea parecia ter uma relação mais próxima (ou, pelo menos, menos conflituosa, identificando-se muito com o seu jeito de ser), *mãe Noemy* a manteve ao seu lado como braço direito da casa. Além disso, por carregar "santos" considerados fortes (Andrea tem na "cabeça" *Bará* e no "peito" *Iansã*), mãe Noemy explicou-me certa vez que decidiu não ter Andrea como sua filha-de-santo, mas como neta de *Religião,* passando-a às mãos de sua outra filha de ventre, Ana Cristina [*Mãe Preta do Xapanã*]. Segundo ela, o seu gênio e o de Andrea não se "fechavam" por serem muito fortes e temperamentais (mãe Noemy era filha de *Xangô Aganjú* também trazendo no "corpo" *Iansã*).

[61] É a maior e mais popular nação do Candomblé, existente principalmente na Bahia. Sua diferença em relação às outras nações está no idioma utilizado, no caso o Yorubá, bem como no toque dos seus atabaques, nas cores e símbolos dos Orixás e nas cantigas. Na nação Ketu predominam os Orixás de origem Yorubá e os terreiros mais conhecidos na Bahia são a Casa Branca do Engenho Velho, o Ilê Axé Opô Afonjá, o Gantois; o Candomblé de Alaketu e o Ilê Axé Opô Aganjú localizado em Lauro de Freitas. O Candomblé tem origens nas culturas Jêje, Ketu, Angola, entre outras nações que fazem parte das religiões afro-brasileiras.

Provavelmente esses já seriam motivos para maiores brigas e divergências, ou possíveis atos de indisciplina e desrespeito por parte de Andrea quanto às *leis de santo* que, segundo ela, em nada poderiam ser prejudicadas em detrimento dos *laços de sangue*. Temendo a confusão de Andrea diante disso, mãe Noemy preferiu criar *laços de santo* que unissem uma de suas filhas a outra de suas filhas de sangue, considerando Nina (Ana Cristina) a filha mais indicada para esta tarefa, uma vez possuir ela as "qualidades" que mãe Noemy considerava melhor combinando com a "personalidade forte" de Andrea; Nina carrega *Xapanã* na "cabeça" (orixá além de extremamente forte também bastante temido na Religião), o que imporia maior respeito à Andrea, na perspectiva da sacerdotisa.

> *"Foi aos 15 anos que eu me consagrei no meu 1º batuque, tenho as fotos e tudo, lembro que eu tava até com uma sainha amarela* (...). *Como eu tava te dizendo, só aos 15 que eu decidi entrar, mesmo, na religião, 'fazer o chão' e tudo mais. Fiz meus 'aprontes' especificamente pro tambor, pra ser tamboreira. E a minha mãe-de-santo, na verdade, não é a minha mãe de ventre, mas a minha irmã de sangue, a segunda irmã mais velha, a Nina, aquela que eu te falei que tem casa* [de Religião] *lá em Cachoeirinha, sabe? Pois então, tenho todos os 'axés' pra ser tamboreira, não pra ser mãe de santo* (enfatiza) *porque daí eu teria que completar até o final, todo o resto de axés necessários.* [...]
>
> *"Comecei logo em seguida a 'bater' em outras terreiras, assim, pra aprender os outros toques e rezas específicos de cada nação. Bah, mas nem imagina pelo que passei aqui em Pelotas... por poucas e boas, nas diferentes terreiras em que eu ia. Primeiro, desconfiavam de mim achando que eu não podia bater, por ser mulher. Ah é... o preconceito aqui é muito forte, coisa que não acontece em outros lugares, digo isso por experiência própria porque já cansei de bater em Porto Alegre e em Rio Grande, por exemplo, e não é assim... Sei que não é assim... É aqui em Pelotas que tem isso, e muito forte... Daí, depois que eu dizia que batia, eles até resolviam me dar um tambor pra bater, mas advinha como? Cansei de pegar tambor com o couro rasgado ou com outro defeito... Aí quando os Orixás vinham ao mundo e, de repente, escolhiam entre os outros tamboreiros – homens claro! - justo eu pra bater o tambor, mais ainda que eles não queriam que eu tocasse... Eu não dava bola porque queria aprender..."*
>
> *"De lá pra cá, eu nunca mais parei de tocar, até os meus 34 anos...* [na época Andréa tinha 34] *Mas foi só com os meus 26, 27 anos, que comecei a achar mesmo que tocava, daí em diante é que eu considero que já sabia tocar alguma coisa realmente* (noção de experiência acumulada). (...) *Cheguei a aprontar ainda duas meninas, como tinha te falado, a Janaína da Joana D'Arc* (Terreira de mãe Maria de Oxum) *e a Rita da Praia; só agora é que eu comecei a aprontar no tambor uma irmã de religião minha, lá em Cachoeirinha, sem contar o meu afilhado, de 8 anos, e os meus sobrinhos.* (...) *O primeiro passo é ter 'ouvido', tem que saber escutar, tem que ter alguma aptidão musical! No caso das gurias interessadas no tambor, acontece a mesma coisa que aconteceu comigo, é a mesma situação, não tem quem apronte. Então, elas geralmente vêm a mim, quem me conhece me procura, pra aprender a 'bater'... Já os caras não, não, daí é bem diferente! Eles não vão procurar mulher pra ensinar, até porque eles geralmente já são iniciados por tamboreiros homens, na maior parte das vezes..."*



Eneida de Oxalá

Eneida Guterres Menezes, 49 anos
"Mãos que tocam, mãos que curam..."

A penúltima filha das cinco filhas de Neli Guterres Menezes e Bento Menezes, Eneida Guterres Menezes teve como mãe-de-santo sua própria mãe carnal, *mãe Neli da Oiá*. Como pai de sua "cabeça", *Oxalá* é quem lhe governa, carregando no "corpo" *Xapanã*. *"Eu me aprontei mesmo foi só aos 15* [anos], *mas tocar eu já tocava desde muito cedo, desde os 5 anos"*. Como madrinha de *Religião,* teve a famosa tamboreira *Evinha do Xangô,* irmã-de-santo de sua mãe, filha-de-santo de *Pai Joãozinho do Bará*, e figura reconhecida no cenário batuqueiro gaúcho por suas grandes habilidades musicais, tendo se expandido também para fora do país, principalmente por Argentina e Uruguai. Conta Eneida que *Evinha* teria sido batizada por pai Joãozinho desde muito cedo, dentro de uma grande bacia de alumínio e já entre dois tambores, um de cada lado de si, e costumava viajar frequentemente a Rio Grande acompanhada de seu pai-de-santo sempre em função da *Religião*.

Aparentando ser bem mais jovem do que realmente é, sequer parece representar seus 49 anos de idade[62]. De um sorriso límpido e transparente, Eneida é uma figura cativante, de um desembaraço incrível e fala solta, demonstrando enorme facilidade para criar amigos. Conta que dos seus 17 para 18 anos, teria ido morar em Porto Alegre, onde conseguiu seu primeiro emprego no setor administrativo da Santa Casa de Porto Alegre. Alguns anos mais tarde, mudar-se-ia para Pelotas dando continuidade às atividades na área da saúde, no Hospital Beneficência Portuguesa. Nesses dois hospitais, teria trabalhado no setor administrativo na Central de Faturamento, já lidando muito de perto com a doença

[62] Nascida em 15 de abril de 1959.

"só que de forma burocrática", nas palavras de Eneida *"através de termos técnicos"*. Chegou a trabalhar em uma floricultura e em escritórios também, mas, segundo ela, sempre esteve muito ligada à saúde.

Atualmente como autônoma (mas tendo durante um longo tempo prestado os mesmos serviços a uma *Clínica de Reabilitação Física* em Rio Grande o que lhe rendeu, segundo suas palavras, uma grande experiência junto a três hospitais da cidade), Eneida trabalha na área da saúde já há muito tempo. Atende seus pacientes em suas casas, a maior parte vítimas de AVC's (assim como sua própria mãe[63]), prestando serviços de fisioterapia e reabilitação física. Foi a partir do falecimento de sua mãe, que começou a ter seus primeiros envolvimentos "práticos" com a Medicina.

> *"Até então eu só tinha o que eu chamo de teoria, entende, a parte teórica, quantitativa mesmo do que é a doença, o que não deixa de ser uma certa relação com ela. Porque eu já lidava com a morte, com a doença, só que, vamos dizer, de uma outra maneira. Só fui me interessar mesmo pelos casos clínicos depois que vi de perto e tive contato com a 'prática', que envolvia pessoas reais, com doenças reais, entende? Situações concretas que me fizeram ver que não era só eu quem sofria por uma perda, e que talvez eu pudesse ser alguém que tentasse fazer pelos outros o que não consegui fazer pela minha mãe... Daí foi que eu me apaixonei por aquilo! Enquanto os outros funcionários saíam durante o almoço ou durante os intervalos pra fora daquele ambiente, sempre pra fora do hospital, eu dava as minhas voltas pelas alas internas, conhecendo os pacientes, visitando um ou outro. Sabe, aquilo não me dava medo, não me dava sensação de mal estar, muito pelo contrário, eu me sentia em casa, eu me sentia bem. E percebi que eu gostava daquilo, que eu realmente dava pra aquilo.* [...] *E eu fui crescendo naquilo, fui começando a estudar também. Eu não parava nunca, sempre tinha um caderninho embaixo do braço e uma caneta no bolso. Eu aproveitava cada tempinho que eu tinha disponível com um médico, cada reunião com um chefe de ala, pedindo explicação, perguntando, sendo xereta mesmo. Depois eu ia lá e anotava tudo, tudinho! Tudo que eu tinha ouvido, visto, cada detalhezinho! Olha, eu anotava cada caso, cada sintoma, cada forma de tratamento! Eu posso dizer que aprendi muito assim, e que nunca recebi um 'não' como explicação. Pegava livro de anatomia pra estudar, pedia pra assistir as aulas dos quinto anistas*[64] *que iam ter aula prática, porque não dá pra se dizer que isso não é importante porque é. É, sim, importante o estudo, os livros, todo esse desenvolvimento teórico. Só que também não é só isso... **Eu quando posso sempre uso do meu conhecimento da Religião pra melhorar o que estiver ao meu alcance**..."*

[63] Neli Guterres Menezes teria sido atingida repentinamente por um AVC fulminante, aos 55 anos de idade, enquanto dava um *Batuque*, no salão de sua *Casa de Religião*.
[64] Expressão usada por Eneida para designar aqueles estudantes do curso de Medicina, que se encontram no 5º ano de faculdade.

Eneida se especializaria exatamente no tratamento do “déficit motor” decorrente de AVC’s, logo após a perda de sua mãe, atingida repentinamente por um AVC fulminante, aos 55 anos de idade, enquanto dava um *Batuque* no salão de sua *Casa de Religião*. Lembro de ouvi-la comentar, mais de uma vez, que teria perdido sua mãe para um AVC, mas, que se dependesse dela, ainda salvaria muitas vidas. E foi exatamente o que fez quando Rosa Inêz, sua sobrinha, recém aos 21 anos, teve seu primeiro AVC durante um *toque* dado pela casa. Eneida conta que Rosa já estava com a face esquerda toda paralisada quando percebeu que a sobrinha estava, na verdade, tendo uma crise enquanto tocava um dos tambores. *“E será que Eneida teria dimensão do poder de suas mãos?”* Diversas vezes era surpreendida pelo pensamento de que aquelas mesmas mãos que tocavam, eram também mãos que curavam.



Rosa do Bará

Rosa Inêz Menezes Vaz, 26 anos
“Mãos que tocam, mãos que alimentam...”

A figura de Rosa Inêz é bem distinta da de Eneida, sua tia. Calada, de poucas palavras, um tanto tímida e mais comedida, Rosa apresenta uma fisionomia séria e sóbria. Lembra mais a figura de *Jane*, sua mãe, a filha mais velha de mãe Neli. Mais fechada, parece sentir-se pouco à vontade para falar de si mesma, ainda mais para uma desconhecida que desejava saber justamente sobre sua vida e sobre assuntos mais sigilosos e delicados, do que propriamente abertos ao público leigo. Às vezes, tinha a impressão de que, quando junto de Eneida, praticamente ficava muda, raras eram as vezes em que sua voz se fazia ouvir, e não haveria como não percebê-la porque é de um tom grave e forte, bastante clara.

Só depois de certo tempo de observação, é que percebi que Rosa talvez pouco se pronunciasse em sinal de respeito à sua tia, mais velha tanto em idade quanto em tempo de religião e experiência, o que, por sua vez, conferia-lhe um *status* mais elevado dentro da hierarquia religiosa (e musical), mesmo que fosse ela (Rosa) quem atualmente ocupasse a posição de “*tamboreira oficial*” da casa. Isso demorou cerca de duas visitas, somente quando pude conversar a sós com Rosa, sem que a presença de Eneida fosse, de alguma maneira, motivo de maior retraimento. Percebi então uma outra Rosa, que se mostrava agora bastante interessada em minha pesquisa, principalmente no fato de ela própria vir a integrá-la. Ao conversar com Rosa tinha a impressão de estar conversando com uma de minhas amigas (e acredito que, de certa forma, esta fosse também uma de suas impressões), porque a diferença de idade entre nós é tão pouca (Rosa é apenas dois anos

mais velha que eu) que, de minha parte, às vezes se tornava difícil vê-la como uma informante.

Tendo nascido em meio à *Religião* [em 2 de julho de 1981], Rosa Inêz é uma das netas de *mãe Neli da Oiá*, filha de *mãe Jane do Bará*. Já aos 2 anos de idade teve sua iniciação na *Religião*, tendo como mãe-de-santo sua própria avó materna. Sua 'cabeça' é de *Bará*, mas no 'corpo' carrega *Oxum*, não sei se por isso seu apego tão grande às crianças, principalmente aos seus afilhados. Atualmente com 26 anos, trabalhando como Auxiliar de Serviços Gerais, na FURG, funcionária terceirizada de uma empresa de limpeza, a "Costa Pinho". Rosa mora com sua mãe, sua tia Eneida e seu avô Bento. Seus pais são separados e segundo ela "*não se dão*". Filha única, chegou a morar na cidade de Alvorada/RS durante quase toda a sua infância, dos seus 6 aos 12 anos de idade. Seu pai, *Valoir Vaz*, brigadiano assim como seu avô, Seu Bento, teria sido transferido de Rio Grande para a capital, o que fez com que ela e sua mãe se vissem distanciadas do seio familiar. Relata que sentiu muito quando teve de se mudar.

> *"Ah, eu não gostava de lá*" [refere-se à Alvorada], "*senti muita falta daqui, da casa da vó, inclusive da própria Religião. Lá eu praticamente não saía, nem Casa de Religião eu freqüentava... Só lembro das férias que era o melhor período, quando eu vinha pra cá... Era aquela festa! Eu comecei a tocar terreira, mesmo, foi só lá pelos 11 anos, quando então eu voltei pra Rio Grande, porque lá em Alvorada eu nem tinha onde praticar. Só quando eu vinha nas férias, como eu te falei... Daí, eu devia ter meus 16... é foi com 16, quando eu comecei a tocar pro lado da 'nação'. Não esqueço porque a minha estréia no meu 1º Batuque foi em Santa Catarina, na casa de um filho de Religião da tia Vânia, o Everton. E ainda por cima, por acaso! Lembro que o Beto, o tamboreiro que tinha ido com a gente, e que ia tocar lá, amarelou... É amarelou legal! Chegou na hora, cadê o Beto? E ninguém sabia do Beto... Daí, já viu, né, sobrou pra mim! Eu tava morrendo de medo, imagina, nunca tinha tocado um batuque inteiro, assim, de uma vez só... Tá, tudo bem, eu cansava de tocar aqui em casa ou lá na casa da tia Vânia, mas uma coisa bem diferente é tu tocar na casa dos outros... Era uma responsabilidade grande! Pra mim, não era brincadeira! Eu não gostaria de ter na minha casa alguém no tambor que não soubesse o que tava fazendo!"*

Participa assiduamente das atividades religiosas, principalmente como tamboreira, da *Casa de Religião* de sua tia, *mãe Vânia de Ogum*, em São José do Norte. Conta-me que, além da posição de chefia dos tambores[65], desenvolveria ainda uma outra tarefa dentro da *Religião*, também considerada de grande responsabilidade e relevância, que é a de

[65] Posição ocupada por Rosa somente agora, como sucessora de sua tia.

"alimentar os santos", isto é, cozinhar, preparar os *quitutes de Religião*[66]. Os dedos queimados de banha são indícios claros de seu envolvimento com a cozinha, dedos também marcados pelos calos decorrentes do tambor. Antes do início do batuque, quando reunidos em uma pequena ante-sala da casa, durante a preparação dos instrumentos musicais, com os dedos doendo, Rosa se queixava enquanto puxava e apertava um dos tambores com o auxílio de um de seus primos, Jefferson (também tamboreiro). *"Ai!! E o pior é que agora tá começando a embolotar! Me queimei com a banha; saltou no meio dos dedos e agora tá começando a embolotar... Pra apertar assim o tambor dói..."*.

Assim, Rosa se encarrega de não só *"chamar os deuses"* por meio de sua voz, de seu canto, gestos e ritmo, mas ainda de alimentá-los. *"Alimentar o santo"*, *"chamar o santo"*, *"despachar o santo"*. Haveria, poderíamos dizer, uma conexão maior entre Rosa e os deuses? Seria ela uma mediadora mais eficaz entre terra e céus, entre humanos e deuses? *"Na Religião, todo mundo começa pela cozinha. Acho que quase todo o mundo começa por baixo. Eu mesma comecei depenando as aves"*. E, ressaltando o poder de quem detém nas mãos a cozinha da *Religião*: "*pode parecer banal, inferior até, porque é a cozinha... é, vai achando... mas é uma das tarefas mais importantes dentro da religião, tanto ou mais que o próprio tambor*". Refere-se ao poder que detém em suas mãos através de seus "dotes culinários", mãos que também alimentam o santo. Mãos que tocam, mãos que cortam, e mãos que alimentam. Mãos que 'dão o toque' do gesto, do tempero, da beleza; mãos sagradas, portanto.

Pensando agora nas suas palavras, percebo-me vendo que Rosa desempenha, por assim dizer, ambos os "papéis" rituais, ocupa ambos os "lugares" dentro da casa. A cozinha, onde se encarrega de preparar a comida ritual para os orixás, alimentos considerados sagrados os quais levam todo um cuidado e denotam um conhecimento bárbaro dos fundamentos pois é no "no modo como" são feitos que se encontram os segredos, e o tambor (instrumento musical também considerado sagrado na religião,

[66] Quanto à cozinha religiosa africana, Roger Bastide comenta em sua obra, *O Candomblé da Bahia*: "O animal logo após sacrificado passa às mãos da cozinheira, que se encarregará de preparar os alimentos dos deuses. Moela, fígado, coração, pés, asas, cabeça, e, bem entendido, o sangue, pertencem de direito aos deuses; mas o resto do animal não é tirado fora, é cozido, e parte dele será posto em travessas ou em pratinhos diante das pedras ou dos pedaços de ferro pertencentes às divindades... (...) Mas a *cozinheira* (...) não se limita apenas a preparar o animal sacrificado; cozinha também tantos pratos quantos forem os deuses chamados no decorrer da cerimônia (...) Alimenta então sucessivamente as diferentes pedras sagradas. O restante do alimento será consumido no fim da cerimônia pelos fiéis, e até mesmo pelos simples visitantes" (BASTIDE, 1958/2001 :32). (grifo meu)

condutor de axé por excelência, e que sofre também toda uma série de ritos de consagração, tratado tal qual um "ser vivo"). O interessante é que, assim como um ser humano, ou como o próprio santo, *"o tambor também come"*.

Sob este ponto de vista, pode se considerar o tambor, também ele, como "*um corpo vivo*", que deve e merece ser constantemente "alimentado", recebendo as devidas "renovações". No caso de Rosa, alimenta o santo, as pedras sagradas e pedaços de ferro pertencentes aos orixás, alimenta os fiéis e visitantes. Além disso, ela própria também prepara seus instrumentos, fabricando-os em casa junto com sua tia Eneida e seus primos mais novos. Logo, ocupa por assim dizer, dois lugares chaves dentro da *Religião*, centrais para a manutenção de qualquer casa de culto. Após o falecimento de *mãe Neli*, Rosa passou a se governar assim como a maior parte dos filhos de *mãe Neli*.

"A sensibilidade é o meio privilegiado de conhecimento. Conhecer é permitir que o mundo produza uma ressonância afetiva, uma vibração de foro íntimo".

Michel Lacroix

CAPÍTULO 5

As Experiências Musicais

O que parece estar presente nos relatos e experiências de tais mulheres é uma preocupação mais voltada para uma preparação religiosa (neste caso o desenvolvimento de uma sensibilidade associada à mediunidade musical) do que propriamente para uma aprendizagem formal nos termos de competência técnico musical. O desenvolvimento espiritual é, nesse sentido, priorizado pelas tamboreiras, percebido como o cerne de seu decorrente desenvolvimento religioso. A predisposição auditiva (o "bom ouvido") aliada à musicalidade e ritmo inatos (e justificados como "faculdades" corporais e espirituais) são traduzidos no chamado "dom" com o qual "se deve nascer" e consequentemente desenvolver ao longo da vida.

A iniciação (que lhes abrirá o corpo e a intuição) e o desenvolvimento da *feitura* (que lhes permitirá conhecer suas sensibilidades) são elementos imprescindíveis salientes em seus relatos. De onde parcialmente conclui-se que, para se "ser tamboreira"[67], o domínio técnico-musical não consegue obscurecer a sensibilidade porque seria, na verdade, dela decorrente. Dessa maneira, seriam priorizadas as capacidades de se integrar e se entregar ao ritual no exato momento em que ele acontece. Nas palavras de *Andrea do Bará*, *"é saber vivenciar o tambor"*, isto é, vivenciar o que se faz, no momento em que se faz e com todo o ser. Experenciar é, assim, aprender e conhecer; e o conjunto de percepções sentidas torna-se condição fundamental. Saber "deixar fluir a vibração"[68] porque ela certamente é a "vibração do próprio Orixá" (BARBARA, 2002), faz da execução dos instrumentos e instrumentistas o que move e conduz o ritual.

Em seus relatos ficou saliente o fato de terem aprendido o instrumento musical mais sozinhas do que propriamente com seus "mestres", mencionando ainda a direta

[67] Ou um tamboreiro. Independente do sexo biológico, seus relatos se aplicam sempre a homens e mulheres indistintamente. Não há diferenças quanto ao processo de desenvolvimento religioso, isto é, as regras prescritas são as mesmas tanto a músicos homens e mulheres no sentido de iniciação religiosa. A diferença está em, sendo mulheres, menstruarem, e durante esses períodos não se pode "servir ao santo" (seja batendo o tambor, seja realizando qualquer tipo de obrigação religiosa).

[68] Para isso é que se torna indispensável o aprendizado na *Religião* e o processo de iniciação.

influência dos "santos" (os próprios Orixás) como fontes do conhecimento musical aprendido. *"Muito do que eu sei hoje, aprendi com o próprio santo"* salientava Andrea do Bará *"muito do que eu sei devo ao meu santo também"*. Fortemente associada à uma experiência subjetiva (intuitiva), colocada como principal responsável por seu aprendizado musical, as formas de aprendizagem aqui em questão são projetadas, pois, a um extra-musical mais do que propriamente decorrente de um aprendizado repassado de forma sistemática por outrem.

> *"Porque na Religião não existem fórmulas prontas... e muito também se aprende com os próprios orixás que nascem, com os Orixás de cada um... Tem toques mesmo que se eu sei hoje foi porque aprendi direto com o santo, toques que eu nunca tinha ouvido em lugar nenhum, e que nunca cheguei a ver ninguém tocar... Porque, eu não sei se tu sabe, mas muito daquilo que a gente sabe aprendeu com o próprio santo, veio do santo. Muitas vezes, a gente nem nunca chegou a ver ou ouvir do pai ou da mãe* (de santo)*. Os Orixás também nos ensinam, eles próprios nos ensinam, nos intuindo, nos dizendo... sem intermediários..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

Eneida de Oxalá comentava que teria aprendido muito com sua própria madrinha de *Religião*, a famosa tamboreira *Evinha do Xangô*, porém, não citou sua socialização por entre outras Casas de Batuque como forma de aprendizado musical.

> *"A minha madrinha era beem pequenininha, a mãozinha era desse tamanhinho, que tu nem imaginava que aquela mãozinha, daquele tamanhinho, ia conseguir tocar num tambor! Os dedos eram umas 'bolas', cheio de bolhas! E a voz então, quando tu ouvia o vozeirão que saía daquela mulher, tu não imaginava que aquela mulher, miudinha daquele jeito, tinha a voz que tinha! Ela era impressionante! Quando aquela mãozinho pegava num tambor, tudo vinha abaixo! A minha madrinha Evinha é como eu digo 'uma pequena grande mulher'!"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

> *"O meu caso é bem diferente do da Rosa, por exemplo... Eu me especializei pra tocar só aqui pra casa da mãe. Também, era outra época... se bem que a Evinha mesmo, ela é um exemplo de mulher tamboreira numa época anterior à minha que vivia do tambor, por incrível que pareça... Quando digo 'vivia do tambor' quero dizer que ela ganhava pra isso, tocava profissionalmente, entende, só fazia isso da vida..."* (idem).

No caso de *Andrea do Bará*, o mesmo parece ter ocorrido, com o diferencial de que ela menciona a importância de sua intensa circulação por entre outras casas de nação e terreiras como forma de aprendizagem musical, durante o que considerou seu "período de aprendizado".

> *"Porque eu não tive quem me ensinasse a tocar aqui pra casa da mãe, que me ensinasse a tocar o Candomblé com Nagô. Eu tive que aprender sozinha, porque o toque aqui da mãe é bem diferente das outras nações daqui. Então eu tive que bater em muita terreirinha, em muita casa por aí..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

Aprender a percutir o tambor parece estar mais associado, para as tamboreiras, ao desenvolvimento de percepções ligadas a uma *experiência individual* (aprende-se ouvindo e observando os outros músicos, assistindo aos cultos, convivendo de perto com seus membros) e/ou, mas não necessariamente, a uma *experiência coletiva* (isto é, circulando por entre outras casas, de diferentes *lados* religiosos, no intuito de aprender seus repertórios e cultos). Contudo, ninguém é considerado "professor" ou "mestre" na tradição do *Tambor de Nação* ao qual se deve obrigação e vínculo religioso (assim como o é no caso de um sacerdote da *Religião*), no sentido de que não há um corpo unificado de métodos e regras prontos a partir dos quais codificam-se os saberes, técnicas e repertórios musicais, e a partir dos quais aprende-se a tocar e cantar.

No que tange à música ritual produzida por elas, o saber e o aprender parecem estar totalmente imbricados ao "experenciar", ao "sentir", numa espécie de "compreensão corporal total"[69]. Conhecimento musical é, portanto, nesses termos, adquirir experiência no tambor. E esta, como em tudo na *Religião*, só vem com o tempo, e não sem devida preparação religiosa e desenvolvimento espiritual, processo que começa com a iniciação e culminará, ou não, na completa *feitura de santo*.

O vínculo a uma família-de-santo e tradição religiosa é imprescindível, pelo menos nos casos aqui observados. "Bater o tambor" em outras terreiras e casas de Batuque é uma das liberdades usufruídas pelos músicos rituais, aos quais são permitidos trânsitos e circulações por entre distintas casas de Religião, de diferentes tradições, seja no sentido de um aprendizado seja no sentido de simples visitas. Mas, como se verá, as mulheres parecem preferir "se dedicar" à sua própria *Casa de Religião* e "se especializar" em sua própria tradição, cabendo salientar que, nos casos aqui explicitados, os laços de sangue (família biológica) confundem-se com os "de santo" (família de santo).

---

[69] Rosamaria Barbara, em sua tese de doutorado *A dança das Aiabás*, refere-se ao "ouvir" como "compreensão corporal total" adquirida pelos fiéis do Candomblé ao longo de seu processo ritual-iniciático, - compreensão esta sentida e apreendida não só através dos ouvidos, pois se escuta também "*através da pele, do corpo que envolve o fiel como um todo*" (BARBARA, 2002 :119).

Quando Eneida comenta que com ela aconteceu diferente, refere-se ao fato de nunca ter chegado, assim como sua sobrinha Rosa ou sua madrinha Evinha, a tocar profissionalmente[70] (consideremos aqui o termo profissional no exato sentido dado por Eneida *"quero dizer que ela ganhava pra isso, tocava profissionalmente, só fazia isso da vida..."*). "Viver tocando" seria considerado, nesse sentido, simultaneamente uma obrigação religiosa (Evinha viajava muito porque sempre acompanhava seu pai-de-santo, *Joãozinho do Bará*) bem como um ganho financeiro (no sentido de que obtinha remuneração a partir desta prática, religiosa e musical).

Quando Eneida refere-se à sua sobrinha, Rosa Inêz, como diferente de si, quer dizer o fato de Rosa, somente agora, aos 26 anos, estar "batendo" em outros lugares, isto é, para fora de sua própria casa de Religião e recebendo remuneração por isso. Diz Rosa só tocar em algumas poucas casas, só naquelas que são conhecidas de sua família e que, uma vez a conhecendo, sabem ser ela tamboreira, logo, a convidam. Até pouco tempo atrás, Rosa não costumava "bater" em outras casas que lhe fossem desconhecidas, o que hoje em dia já acontece, mas ao que parece, são raras as vezes em que isso ocorre. E, ao que ela própria faz questão de assinalar, talvez mais eventuais se tornarão tais saídas. Um tanto desgostosa, comenta Rosa:

> *"É, só que agora eu já tô pensando muito bem antes de tocar por aí... Porque andei me incomodando, sabe? E como eu sou desse jeito, de poucas palavras, não sou muito de falar, como tu ta podendo ver, só o necessário e olhe lá, quando me incomodo com certas coisas, já viu... É, porque daí a gente chega nos lugares e já tá acostumada a preparar as coisas da religião, sabe como é que funciona, né? Daí é uma bagunça, ninguém sabe nada, horário então ninguém cumpre! Eu como sou muito das coisas certinhas, tudo organizado, aquilo me incomoda... Aí me aborrece ver tudo sendo feito de outro jeito que não aquele que a gente tá acostumado a fazer aqui em casa, entende? Então se é assim, se é pra se arranjar incomodação, nem se vai, se fica em casa..."* (Rosa do Bará, nação Jêje, Rio Grande).

Além das formas mais usuais de aprendizagem, Andrea e Rosa também chegaram a mencionar a relevância de algumas brincadeiras infantis. Para Andrea, o "brincar de terreira" foi citada como a mais escolhida, considerada a preferida dentre o seu grupo

[70] Não se tem a pretensão de entrar aqui na discussão da "profissionalização" do campo musical afro-gaúcho, assim como o fez Reginaldo Braga (2003), em sua tese de doutorado, uma vez esta questão sequer ter se mostrado um problema para tais mulheres. Como entender, por exemplo, a categoria de "tamboreiro de nação profissional", tão claramente delimitadora para músicos homens e legitimadora desta atividade ritual, quando as concepções e percepções trazidas nos contextos aqui descritos, por tais mulheres, não apontam para a importância dessa categoria? Que sentido teria o termo "profissional" aí? Formas outras são elaboradas, expressas e repassadas, nessas casas de culto.

infantil, a maior parte composto por familiares e parentes, e cujo papel assumido, desde àquela época, já era o de tamboreira. Comentando sobre os brinquedos de sua infância, em sua grande maioria ligados à *Religião*, Andréa salienta, de forma risonha, que muito de sua aprendizagem musical era "colocada em prática" durante as brincadeiras, onde basicamente se fazia a memorização e a internalização do repertório, por exemplo, de *pontos* e *rezas* dados durante as *terreiras* e as *festas*. Já eram imitados por ela, portanto, com bastante freqüência, quando em suas brincadeiras de grupo.

Durante esses eventos de dramatização de festas rituais dadas pelos adultos da casa, Andrea sempre simulava tocar os tambores (na época feitos, por ela mesma, de latas de tinta) e cantar, enquanto o restante do *povo-de-santo infantil* imitava as demais atividades rituais na tentativa de cumprir a exata ordem das etapas rituais: uns dançavam na roda, imitando os *santos* dos adultos, enquanto respondiam as rezas puxadas por Andréa no tambor, formando o que parecia ser, em suas próprias palavras, uma "tentativa de coro"; outros simulavam transes representando ser o "Orixá" do fulano ou o "Orixá" do sicrano incorporado; roubando inclusive, de dentro da própria terreira de mãe Noemy sem que esta visse, as vestimentas (principalmente saias, trunfas, adereços) e os demais apetrechos necessários para a execução do brinquedo dramático. Andréa debocha, rindo: *"não me admiraria nada se na hora baixasse um santo de verdade..."*, demonstrando com isso a proporção de veracidade com que as crianças tratavam suas brincadeiras, incorporando os papéis, e que, logo mais tarde, passariam a integrar seu cotidiano adulto como eventos ordinários. Em última análise, através do brinquedo dramático, treinavam para serem batuqueiros (CORREA, 1988).

Rosa Inêz também cita a importância de tais brincadeiras de socialização primária como práticas usuais de seu cotidiano infantil, enfatizando, contudo, ao invés da dramatização das festas rituais, os momentos de reclusão junto com as demais crianças em processo de iniciação (que "*iam pro chão*" junto com ela) e que deviam seguir, obrigatoriamente, as regras religiosas impostas por sua avó, mãe Neli, dentre elas a de "*não pegar sol na cabeça*".

> *"Ai, só de lembrar aquela pivetada toda reunida dentro daquele salão*[71] *tudo com as obrigação na cabeça, correndo prum lado e pro outro! A vó mesmo*

[71] Refere-se ao salão onde fica a terreira, bem no centro da casa de mãe Neli, à época construído de madeira, pois que a casa era, segundo Rosa, um chalé.

> *cansou de nos pegar pelas orelhas porque quando via, tava todo mundo na ruua, tuudo com as trunfas no sol! Que beleza! A vó ficava braaaba! Claro que não podia ir pro sol!*[72] *E ela cansava de nos avisar, pedia pra que a gente ficasse tudo quietinho no salão, todo mundo junto... E tu acha que a gente obedecia?!"*[73] (Rosa do Bará, nação Jêje, Rio Grande).

5.1. A aprendiz de tamboreira

Dentre algumas condições apontadas como imprescindíveis para a formação de músicos rituais "de fundamento" na *Religião*, as tamboreiras explicitaram, respectivamente nesta ordem: primeiro, ter o "dom", isto quer dizer, ter "bom ouvido", "aptidão musical", ou ainda, em outros termos, "nascer predestinado pra coisa". *"Na minha concepção, cada um nasce com um dom, o meu foi pro tambor.* [...] *Acho que no meu caso eu tive um dom*[74]*..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas). Segundo, estabelecer vínculos com a *Religião*, o que significa necessariamente *iniciar-se*[75], vir a pertencer a uma *Casa de Nação* e cumprir suas obrigações religiosas seguindo os princípios de sua descendência. A fidelidade exclusiva à sua própria casa de religião, a qual se confunde com o lar familiar, foi também uma constante nos relatos descritos pelas tamboreiras.

> *"Isso tu não aprende em qualquer curso de tambor dado pela Federação, onde tu paga pra aprender em questão de poucos meses... Não, não, não funciona assim..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

> *"Fiz meus 'aprontes' especificamente pro tambor, pra me tornar tamboreira.* (...) *então, tenho, assim, todos os axés pra ser tamboreira, não pra ser mãe de santo* (enfatiza), *porque daí eu teria que completar, até o final, todos os axés necessários. Não, não...* ***ou tu escolhe ser tamboreira ou tu escolhe ser mãe-de-santo, não que tu não possa ser pronta pras duas coisas****, mas é que no meu caso eu realmente quis me dedicar especificamente ao tambor..."* (idem). [grifo meu]

Os processos de transmissão do sistema simbólico musical no caso dessas mulheres apontam para um fluxo de circulação mais restrito - quando existente - entre as diferentes *Casas de Nação*, o que gera, poderia se dizer, uma socialização "quase nula" com os

[72] Para se ter uma idéia mais precisa, as trunfas eram compostas de panos com o sangue da obrigação de cada criança, enroladas nas cabeças de cada um.
[73] Segundo Rosa, tratava-se de levas de crianças reunidas com o mesmo propósito, o de *"fazer chão"*, todas ao mesmo tempo para *"aproveitar o embalo"*.
[74] Esse "dom" viria a ser confirmado à mãe Noemy por meio de um sonho, enquanto Andrea ainda era criança.
[75] Isso não quer dizer que seja exigido o "apronte" completo, ou seja, tornar-se mãe ou pai-de-santo, o mais alto grau dentro da hierarquia religiosa, mas receber o mínimo que são os *axés pra mão*, *axés* exclusivos pra *'bater tambor'*.

demais músicos rituais, condições consideradas essenciais pelos *tamboreiros* homens na definição de um "verdadeiro tamboreiro" (a concepção "masculina" parece tender para uma profissionalização da prática, fortemente associada ao aperfeiçoamento da técnica). Sendo assim, como tais mulheres "praticamente" não circulam por esses espaços de socialização - muitas vezes não identificando no aprendizado coletivo a aquisição de seu repertório musical; depositam no seu "dom" e na sua relação com os Orixás muitos dos ensinamentos aprendidos -, raramente são vistas, ou consideradas enquanto tais pelos demais músicos da *Religião*. Talvez esse seja um dos principais motivos que ocasione certa "invisibilidade" das mulheres na tradição do *Tambor de Nação*.

Cabe salientar, contudo, que a *aprendiz de tamboreira* sofre sérias dificuldades de circulação por entre o meio musical, tendo-a, senão barrada, ao menos bastante dificultada por sua condição mesma de mulher. Nos comentários traçados por *Andrea do Bará*, cuja circulação, atuação e fluxo são mais intensos que as demais[76], sua inserção custou a se legitimar e não sem a mediação e auxílio de amigos e mestres tamboreiros, os mais antigos já amigos de longa data de sua mãe e de sua família, além de tamboreiros de sua casa de religião.

> *"Fui aprendendo um pouco de cada casa... Só que eu tive que me aventurar, batendo em muita terreira por aí... E tive que ouvir muito desaforo, iiixe, se tu soubesse!! Passei por maus bocados, se passei! Não foi nada fácil, nada fácil mesmo! Era só eu perguntar se podia bater, pra me olharem atravessado, já desconfiando de mim: 'Que que essa mulher quer no tambor?!'. Primeiro, porque não acreditavam eu soubesse bater; depois, porque eu era mulher, claro, não ia conseguir bater por muito tempo 'mulher é fraca!'* (debocha). *Daí, quando deixavam, tinha que ver o estado dos tambores que me emprestavam! I, ó... cansei de pegar tambor com o couro rasgado, pra te dizer o de menos..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

> *"Aí fica mesmo difícil 'bater bem'! Não há quem consiga, se não te proporcionam nem o mínimo, que é o próprio instrumento em condições razoáveis... Mas não desisti! Eu tava mesmo disposta a aprender! Daí começou que muitas vezes eles eram obrigados a me aceitar... Sabe por quê?? A pedido do próprio Orixá, que me chamava ali pra bater, caso eu não tivesse tocando. Ah, a preferência dos Orixás por uma mulher no tambor!* (ironiza), *aquilo dava uma inveeeja nos tamboreiros que só vendo...* (risos). *E começaram a disputar comigo! Daí, já era de igual pra igual. Eu comecei a ter um certo*

[76] Andrea é, dentre as demais *tamboreiras de nação* trazidas aqui como exemplos, a que, de longe, mais atua e circula no campo afro-religioso musical local, viajando bastante pelas cidades da região. Até o falecimento de *Mãe Noemy do Xangô* (em 22 de abril de 2007) e logo em seguida de *Mãe Branca de Ogum* (em 13 de dezembro de 2007), Andrea era muito convidada para tocar, principalmente, em cidades da região metropolitana de Porto Alegre (Viamão, Cachoeirinha, Alvorada), uma vez tendo sua mãe de santo, *Mãe Preta do Xapanã*, até pouco tempo atrás (até o falecimento das duas referidas sacerdotisas) sua *Casa de Religião* em Cachoeirinha/RS, onde residia até tornar-se a sucessora de Mãe Noemy do Xangô.

> *reconhecimento no meio... Agora só aceito tocar se a casa for mesmo de fundamento. Hoje eu não aceito mais qualquer rafuagem, não!!"* (idem).

Além de *Andrea do Bará*, é possível citar ainda que rapidamente, o caso de *Janaína da Iemanjá*[77] (nação Keto com Banto, Pelotas), filha carnal e de santo de *mãe Maria de Oxum* (*Terreira Joana D'Arc*) como exemplo de *ex-tamboreira de nação*, com semelhante processo de aprendizagem musical, inclusive tendo aprendido muito de seus conhecimentos musicais com a própria Andrea, que costumava freqüentar a *Casa de Mãe Maria de Oxum*. Janaína, em sua trajetória musical, teve, contudo, como principais mediadores seus próprios irmãos (também *tamboreiros de nação*, um deles inclusive profissional) e familiares, como seu tio materno. O que se percebe em seus relatos é uma forte influência de seus familiares engajados na formação de tamboreiros com fins de sucessão religiosa.

> *"Comigo aconteceu assim... Meu tio, irmão da minha mãe, já tocava tambor, só que pra Umbanda e os meus irmãos todos eles*[78] *aprenderam a tocar pra Nação também. Eu me criei com eles, tocando, e aprendendo aquilo que eles aprendiam. É, eu sempre fui meio moleca mesmo... Depois o meu irmão mais velho tirou um curso profissionalizante, se aperfeiçoou, virou profissional mesmo... Bom, eu não costumava sair da casa da mãe pra aprender a bater tambor porque eu já tinha isso em casa, entende? Daí funcionava assim: eles iam lá, aprendiam, e tudo que aprendiam repassavam depois pra mim... Foi assim que eu fui aprendendo outros toques, pra além do da casa da mãe. Mas nunca toquei em outras casas, uma ou outra vez só de frege. Eu ia mais era antigamente. Costumava até freqüentar outras terreiras. Mas só ia por curiosidade, não pra tocar mesmo! Tocar mesmo é só aqui na casa da mãe..."* (Janaína da Iemanjá, 32 anos, *ex-tamboreira de nação,* nação Keto com Banto, Pelotas).

É interessante observar brevemente a trajetória de *Janaína da Iemanjá* uma vez que sua experiência religiosa contribui para que se reflita acerca de duas diferentes posições rituais ocupadas dentro da *Religião*, isto é, a de "ser tamboreira" e a de "ser mãe-de-santo". Em seu caso o que se inferiu foi uma forte implicação do transe como mecanismo diferencial entre ambas as experiências. E aqui cabe citar dois trechos elucidativos desta questão.

[77] Tamboreira que optou por se tornar mãe-de-santo, e que hoje em dia muito raramente toca o tambor de nação, quando em eventuais festas na casa de sua mãe (de ventre), mãe Maria da Oxum. Realizei apenas duas únicas entrevistas com Janaína, visto ela não estar mais residindo na cidade de Pelotas. Residia à época da pesquisa em Santo Cristo/RS.

[78] São três ao todo.

> *"É como se... se estabelecesse um pacto, entende? Uma relação de confiança, de reciprocidade, e também de muita responsabilidade... Aah, é! Quer tirar a prova se um tamboreiro é bom? Cuida o pé do santo... Se a batida do pé no chão tiver em sincronia com a batida da mão no tambor, então, tu tem um bom tamboreiro, em sintonia com o ritual, ligado ao que tá acontecendo ali, naquele momento, em conexão com o santo.* (...) *A música e a dança têm que estar em harmonia, mas pra isso acontecer, pro som da batida tá em sincronia com a dança do santo, com o seu ritmo, intensidade, com o seu tempo, entende, o tamboreiro tem que tá preparado, porque vai depender dele o bom andamento de todo o ritual.* ***Por isso é que eu digo, não é qualquer tamboreiro que se coloca pra dentro de casa, por isso que tem que ser iniciado na Religião. Ter os axé de mão que é pra poder bater. Porque, senão, ele pode perfeitamente destruir com todo um ritual...****"* (idem). [grifo meu]

> *"Mas existe uma relação Orixá-Tamboreiro que é única, que só o tamboreiro experencia, mais ninguém. A vibração é tanta que às vezes sinto que nem parece mais eu tocando, de tanta energia...* ***É quase como se fosse um transe, sabe, mas a diferença é que tu não te 'ocupa', o tamboreiro não pode se ocupar enquanto bate, por isso não é a mesma sensação que incorporar, é, não sei explicar, um outro tipo de vibração.*** *Porque quem faz esse momento não é o tamboreiro é o próprio Orixá, entende? É a vontade dele, e só dele, que se faz..."* (ibidem). [grifo meu]

Cabe salientar ainda que o aprendizado do *Tambor de Nação* foi visto, na perspectiva dessas quatro tamboreiras, como um modo de "desenvolvimento religioso" e de "desenvolvimento espiritual".

> *"O tambor também te faz crescer espiritualmente... Na verdade, toda tarefa dentro da Religião... Todo o mundo desde aquele que tá tocando o sino, ou o que tá na frente 'puxando reza', até aquele que tá na roda, todo mundo tá crescendo espiritualmente na Religião"* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

> *"Mas que eu sinto uma diferença quando eu tô no tambor! Ah, eu sinto! Se eu tô fora do tambor, eu não sei me concentrar... não com aquela intensidade, com aquela certeza, entende? É tão estranho isso, é como se ali, na frente do tambor, eu soubesse exatamente o que fazer, como fazer, sem dúvida alguma..."* (idem).

5.2. Concepções e Práticas distintas: As versões dos *Tamboreiros*

As versões de *Tamboreiros* mencionadas abaixo, retiradas de trechos de meu diário de campo e baseadas nas trajetórias de iniciação religiosa e musical e nas redes de circulação desses tamboreiros no mesmo contexto *batuqueiro* pelotense[79], procuram

[79] Algumas entrevistas e observações participantes foram realizadas junto a tamboreiros homens.

descrever, de maneira a entrecruzar (e nesse ponto numa lógica um tanto "dualista") como as versões de *Tamboreiros* homens contribuíram para que as versões femininas fossem melhor compreendidas por mim em campo. A partir desses relatos "masculinos" pude perceber melhor as próprias práticas e concepções musicais "femininas" dentro do contexto local mais amplo, considerado por parte desses homens como um espaço de disputas e/ou competições, contudo, não compartilhado por tais mulheres, nem mesmo visto por elas como preponderante para que suas aprendizagens se efetivassem.

Faz-se necessário, portanto, tentar reconstituir aqui duas situações de campo (a meu ver, esclarecedoras) vivenciadas em momentos diferenciados de minha pesquisa de campo, e tendo por base duas entrevistas realizadas com dois *Tamboreiros de Nação*, de gerações e *lados* distintos, inseridos no mesmo contexto *batuqueiro* pelotense: um deles, com pai *Rafael de Oxalá* (29 anos, *tamboreiro* profissional, nação Cabinda), vinculado à Federação de Umbanda[80] e, o outro, pai *Jorge do Xangô* (57 anos, *ex-tamboreiro* profissional, nação Ijexá). Os trechos de diário de campo descritos abaixo trazem relatos elucidativos das concepções de práticas religiosas e musicais dos referidos tamboreiros, importantes à compreensão dos dados etnográficos trazidos até o momento pelas *tamboreiras de nação*.

06.09.2006
Federação Sul-Riograndense de Umbanda, Pelotas.

Constato a importância da breve conversa travada com o tamboreiro de nação profissional da Federação de Umbanda, *Rafael de Oxalá*, após minha primeira visita ao local. O relato dele, masculino, em cruzamento com o de *Andrea*, feminino, havia possibilitado pensar quais "concepções" de tamboreiro estavam, afinal, em jogo para ambos. Ao negar, enfaticamente, a existência de tamboreiras mulheres no contexto *batuqueiro* de Pelotas, Rafael revelava, em igual medida, uma concepção do ofício estreitamente vinculada à "profissionalização" da prática, a um conhecimento voltado para a "técnica", além de um processo de aprendizagem necessariamente associado a uma intensa circulação entre as diferentes *Casas de Nação*. Segundo ele, seria principalmente esse "trânsito" religioso que permitiria ao *aprendiz de tamboreiro* o conhecimento dos mais variados *toques* e *rezas* (*axés* tocados e cantados) existentes nos diferentes *lados* do Batuque, e sobre os quais depositaria o cerne do que constituiria um "verdadeiro" *tamboreiro de nação*.

> *"O tamboreiro pra ser tamboreiro <u>mesmo</u> precisa saber puxar todas as rezas e todos os toques de <u>todo</u> o Batuque, e não só de uma linha. Isso exige muito tempo de aprendizado, um domínio*

[80] É sempre importante salientar à qual das federações e/ou associações me refiro, já que elas somavam, até o momento desta pesquisa, seis ao todo, distinguindo-se profundamente uma das outras.

> *muito grande da técnica, bem diferente da Umbanda, por exemplo, que é bem mais fácil..."* (Rafael de Oxalá, 29 anos, nação Cabinda). [grifo meu]

Diz que *tocar pra Umbanda* já viu muitas mulheres, inclusive é *bem mais fácil encontrar por ai*[81], mas, para a Nação, afirmou só ter ouvido falar de uma em Pelotas, há muitos anos, *"e essa já morreu..."*, faz questão de salientar. Não reconhece mulheres ocupando a posição de tamboreira dentro da Nação, "*pelo menos não em Pelotas...*". E alerta-me "*e já te aviso, tamboreira afro acho difícil tu encontrar por aqui... E olha que eu toco por tudo quanto é volta aqui, e posso te dizer que nunca vi mulher no tambor de Nação...*"[82].

Rafael prossegue em seu argumento, salientando que muitas famílias-de-santo *"preparam seus próprios tamboreiros em casa"*[83] para não terem de pagar o custo de um tamboreiro de fora, o que proporciona ainda fidelidade exclusiva à casa. Neste caso, porém, ressalta que não se tratariam de "autênticos" tamboreiros porque não detêm os saberes e as práticas musicais e religiosas de todo o conjunto de rituais e repertórios do Batuque, mas de somente um *lado*, ou seja, daquela *nação* específica a que pertence sua família-de-santo.

Esse *tipo* de tamboreiro (se é que posso falar em tipos), que não circula e que detém um conhecimento específico de uma única nação não poderia ser considerado, na concepção de Rafael, portanto um *tamboreiro de verdade* porque *não é profissional.* Quando questionado, então, sobre como consideraria tal tipo de tamboreiro de Nação, o '*feito em casa*', preparado para atuar exclusivamente à Casa de Religião de sua origem, Rafael imediatamente replica: *"Ah, se tu for pensar assim, então, sim, existem tamboreiras afro mulheres em Pelotas..."*.

Até onde pude perceber, dois elementos importantes surgem a partir desta afirmação. O primeiro é que aparecem agora, repentinamente, mulheres em sua versão. O que era até certo momento aparentemente impensável (o de considerar mulheres ocupando a categoria de músico ritual na Nação) passa a tornar-se possível, na medida em que fronteiras são erguidas para que distinções sejam feitas entre os diferentes "tipos" de *tamboreiro de nação* – "tamboreiro profissional" e "tamboreiro feito em casa"[84] por

---

[81] Referindo-se ao maior número de mulheres tamboreiras na Umbanda (fato bem mais comum) do que na *Nação* – essas quase "raras" –, e segundo ele inexistentes em Pelotas. Pode-se dizer tão mais comum que, em seu Curso de Tambor para Umbanda, oferecido pela própria federação, a maior parte de seus alunos são, como tive a oportunidade de presenciar, mulheres.

[82] Interessante apontar - agora voltando ao relato de Andrea - que esta, ao tentar '*dar curso de tambor afro*' na mesma Federação (e gratuitamente, conforme salientado por ela, uma vez que o curso oferecido é pago, com cerca de 3 meses de duração e direcionado somente a Umbanda) foi '*barrada'*, porque, segundo as próprias palavras de Andrea, "*onde já se viu mulher no tambor de Nação?!*'.

[83] Nas palavras de pai Rafael de Oxalá, "*é o que a gente chama de tamboreiro feito em casa"*.

[84] Interessante notar que, sob certo aspecto, um "tamboreiro profissional" não deixa de ser, simultaneamente, um "tamboreiro feito em casa" - ou pelo menos feito em alguma casa em um primeiro momento -, já que, uma vez traçados os laços de pertencimento religioso (o que por sinal é um, dentre os demais atributos, para se ser considerado "tamboreiro de verdade", ser iniciado na *Religião*, não necessariamente *pronto* na mesma), o tamboreiro terá de cumprir suas obrigações perante sua família-de-santo também. Da mesma forma que o '*tamboreiro feito em casa'*, o '*profissional*' deve obrigação religiosa a uma Casa de Culto, o que quer dizer, obrigação à figura de um pai ou mãe de santo, chefe daquela referida casa, com a única diferença de que ele (*profissional*) pode circular, o que não o coloca em regime de dedicação exclusiva como o primeiro. A não ser que considerássemos, ainda, os casos de tamboreiros de nação profissionais que, sendo simultaneamente pais de santo e que, uma vez se "auto-governando", não devem, portanto, obrigação e

exemplo, ou ainda, tamboreiro homem e tamboreira mulher. Segundo: os espaços público e privado[85] e a circulação por entre os mesmos mostram-se melhor delineados, apresentando-se, assim, como espaços de socialização importantes onde se dão os processos de aprendizagem de tais músicos. O tamboreiro '*feito em casa*' (e talvez possamos estender tal consideração à tamboreira mulher) muitas vezes não dispõe de todo o conhecimento musical referente ao Batuque porque acaba se dedicando especificamente à sua tradição religiosa, - o que não necessariamente o exclua da circulação por entre as demais casas e do conhecimento de seus distintos '*lados*' da religião, mas acaba restringindo-lhe o fluxo como uma das etapas desse processo.

21.02.2007

"Reino de Xangô", nação Ijexá, Pelotas.

Pai Jorge do Xangô, com 57 anos atualmente, pertencente a uma geração anterior e apresentando uma visão que eu diria mais "tradicional" da *Religião*, conta que se tornou tamboreiro profissional aos 17 anos (apesar de ter começado já aos 7 anos), tendo que pôr fim a sua carreira aos 32 (anos) quando, então, segundo ele, *"estoura as cordas vocais, estoura sua úlcera e vomita sangue no tambor"*. A partir daí, pára e passa a tocar só de brincadeira, ou a ensinar alguma coisa a quem quer que lhe procurasse. Segundo *pai Jorge*, *"o tambor acaba com os pulmões de qualquer tamboreiro... e também puxa muita coisa que não presta!"*. Ao mesmo tempo em que enfatiza a preponderância do "dom" (assim como o fazem as tamboreiras), nega, contudo, a existência de mulheres atuando musicalmente no cenário batuqueiro atual de Pelotas. Apesar disso, aponta em sua trajetória musical a relevante influência de uma mulher, Evinha do Xangô (nação Jêje), figura central para seu aprendizado como músico ritual. Além desse fato, salienta a tentativa "frustrada" segundo ele, de ensinar o tambor de nação a uma menina que teria aparecido em sua casa interessada em sua aprendizagem.

> *"Porque eu mesmo aprendi muito do tambor com uma mulher, a mãe Evinha, Eva do Xangô... Baah! Mas queria só que tu visse o que era aquela mulher no tambor! Uma loucura, dava um show! Baah, aquela sim! Era bem louca!* [...] *E tô pra te dizer que naquela época tinha até mais mulher que tocava do que hoje. Ah, é!! Hoje tu não vê mais! Aqui em Pelotas, pelo menos, eu não conheço nenhuma tamboreira afro. De Umbanda ou Quimbanda tu até encontra, mas de Nação?! Tô pra ver uma que toque... Em Rio Grande tu até acha uma ou outra, em Porto Alegre também, mas aqui?! Acho brabo!* [...] *E olha, eu não vou te dizer que eu não tive uma menina aqui, porque eu tive. A única, por sinal. E sabe, eu até sempre tive vontade de ensinar uma menina e de ver ela tocar mesmo... Mas daí não agüentou, acabou desistindo!"* (pai Jorge do Xangô, 57 anos, nação Ijexá, Pelotas).
>
> *"Também às vezes não basta só a vontade de querer aprender. Tu vê quando o cara tem o dom porque ele já 'nasce com aquilo'! Ele já traz aquilo com ele, sabe, já tem lá dentro introjetado!"* (idem).

---

dedicação a nenhuma *Casa de Religião* a não ser à sua própria, onde detêm para além da chefia dos tambores, a própria chefia religiosa da casa.

[85] Tomados aqui, respectivamente, como espaço público as demais variadas *Casas de Nação* para além daquela a que o tamboreiro(a) pertence religiosamente, e, como espaço privado, a *Casa de Religião* específica a que se encontra vinculado pelos laços de família religiosa, cada um dos tamboreiros, a partir de seus vínculos de pertencimento e obrigações religiosas.

> *"Não sei, meu filho mesmo, por exemplo, se criou com um tambor na mão. Então, isso já vem desde moleque. Já o outro, não quis saber do negócio. Se ele quisesse, até tinha condições, mas acabou não optando pela coisa. Então, o interesse é importante, o gosto também, mas acho que acima de tudo tá o 'dom' pra aquilo, a aptidão... E também não é só o ouvido bom, é a coordenação... Ah, é! A coordenação das mãos, do corpo, o ritmo é tudo! Percussão não é brincadeira! É um conjunto de fatores, entende? Porque sem ela, tu não segue em frente, tu não te torna o tamboreiro* (inflama o peito e imita uma postura mais ereta)*, tu é só tamboreiro* (fala em um tom esmaecido, curvando o tronco até então ereto). *Entende a diferença? Porque tem tamboreiros e tamboreiros... Aquele que tem algo a mais, aquele que sabe enfeitar o tambor, sabe fazer as firulas no momento certo, entre os repiques, esse sim é o tamboreiro! Os outros são só tamboreiros comuns! Desses daí, tu encontra fácil! Agora, tamboreiro mesmo, aí complica! Esses vão te cobrar como que... sei lá, 400 reais, pra cada batuque! Só que aí, sabe como é, o pessoal pra não gastar muito, porque é já muito gasto, acaba pegando uns mediano, que cobram bem menos. Desses que eu te falei, que aprendem o 'feijão com arroz' e saem por aí batendo em tudo quanto é lugar..."* (ibidem).

Dentre os motivos para a suposta "inexistência" de *tamboreiras de nação* na cidade de Pelotas, ambos os *tamboreiros* apontaram para o fato das *batuqueiras* não disporem do conhecimento teórico e prático concernente ao conjunto de todo o repertório musical pertencente ao *Batuque* (este englobando não só uma mas todas os diferentes *lados*: Jêje, Ijexá, Cabinda, Oió, Nagô), pois que, necessariamente, isso acabaria por exigir das mesmas a circulação constante por entre as diversas *Casas de Nação* da cidade e, consequentemente, o contato direto com os outros músicos, o que efetivamente não aconteceria, segundo eles, pois, se assim o fosse, se realmente tais mulheres viessem a integrar esse espaço de socialização, por que então, decorrer daí, o fato de eles próprios como músicos profissionais, atuantes nesse contexto, não as conhecerem?). Esse teria sido o principal fator colocado pelos dois tamboreiros.

Em segundo lugar, relataram-me que as mulheres não disporiam de força e resistência físicas suficientes a fim de *"baterem um batuque a noite inteira"*, depositando, assim, em grande medida, na dimensão biológica suas distinções (corpo mais resistente, braços mais fortes, batidas mais intensas...). Somou-se a esse aspecto biológico, o fato das mulheres *"derramarem axorô"* (isto é, menstruarem) e, em tais condições, não poderem nem tocar, nem participar de qualquer "obrigação" dentro do *quarto de santo*, devendo permanecer, nesses períodos, impossibilitadas de qualquer atividade ritual. Teriam exposto ainda (só que em menor evidência), o fato desta prática musical ser, originariamente, pertencente a Xangô, divindade que, pelo menos em suas representações mitológicas, apresentaria fortes atributos considerados "masculinos", existindo ainda tambores

especificamente masculinos, como seria o caso da *inhã* (tambor pertencente a Xangô), supostamente vetada às mulheres.

Conforme aponta Reginaldo Braga (2003) em sua tese de doutorado junto a três diferentes gerações de *Tamboreiros de Nação* homens, na cidade de Porto Alegre, implicações de gênero são reais no universo afro-religioso musical, mas não chegariam a ser traçadas pelos tamboreiros como entraves profissionais e de interações, ou seja, não configurariam conflitos abertos. "[...] implicações de gênero permanecem importantes; para além de hipotéticas, são reais sem serem condicionantes para determinar o acesso à função de tamboreiro(a), senão estariam fora dos depoimentos dos tamboreiros" (BRAGA, 2003 :264).

Assim, o "dom" e a "vontade" teriam sido colocados pelos interlocutores do autor como os "principais ingredientes de acesso à profissão para ambos os sexos" e "não há traços de preconceito aparentes em relação à profissão ser exercida pelas mulheres, somente a habitual competição por inserção no mercado religioso" (BRAGA, 2003:265). Ao comparar com o passado, Braga salientaria ainda que "nas novas gerações têm surgido entre as mulheres, um número crescente de interessadas (...) e nas escolas de tambor, o número de mulheres aprendizes têm aumentado" (ibidem).

5.3. Algumas "interdições" e os enfrentamentos às *leis de santo*

Lembro de ter ouvido algumas poucas vezes, durante meu trabalho de campo, comentários acerca das restrições que algumas *qualidades* de Orixás teriam quanto ao fato de serem servidos por mulheres no tambor (como são os casos de *Bará Lodê*, *Ogum Avagã* e *Iansã Timbuá*)[86]. Sendo considerados orixás masculinos e também bastante

[86] O orixá *Bará* é o primeiro dos orixás a ser homenageado. Nenhuma 'obrigação' ou 'matança' é iniciada sem que se comece por ele. É o orixá que age nos cruzeiros, abre ou fecha os caminhos, o que o torna, portanto, um orixá das questões mais imediatas. Os Barás se dividem em dois tipos, os "*de dentro de casa*" (o Ajelú e o Adague) e os "*da rua*" (o Lanã e o Lodê). O *Bará Lodê* seria, nesse caso, um Bará de rua, e teria junto de seu "sentamento" (dentro da mesma casinhola em separado, à frente da casa de Religião, guardando a entrada do templo) o "sentamento" de *Ogum Avagã*, em vasilha separada, orixá também de "cruzeiro". A outra qualidade de orixá mencionada, a *Iansã Timbuá*, seria um orixá que responderia na "lomba". A diferença destes Orixás em relação aos demais é que seriam servidos "apenas" por homens, não podendo as mulheres, principalmente aquelas sexualmente ativas, participarem ou servirem de alguma forma a essas entidades; nesse caso, muito menos serem servidos ao tambor por uma mulher. Tocar o instrumento musical em cerimônias prestadas a essas três entidades seria, segundo alguns religiosos, um desrespeito às leis dos *fundamentos da Religião*.

"misteriosos", não aceitariam mulheres sexualmente ativas compondo o círculo de atividades rituais que lhe envolvessem de qualquer forma. Esse último seria assim integrado somente por homens, cabendo a eles, os únicos "predispostos", a tarefa de lhes servir. Em caso de mulheres presentes nessas cerimônias, ouvi dizer que essas jamais poderiam servir a tais Orixás, quando raras vezes sequer participar da roda e, se por ventura viessem a integrá-la, seria apenas na condição de "sexualmente inativas", isto é, pós-menopausa (depois que tivessem efetivamente deixado de "derramar axorô"). Restrições impostas não só quanto ao manuseio do instrumento musical, mas também quanto a qualquer outro tipo de participação e/ou forma de envolvimento de pessoas do sexo feminino. Quando, em um de nossos encontros, comentei com *Andrea do Bará* sobre esse assunto, esta prontamente me esclareceu:

> *"Orixás tipo esses que tu citou* (Bará Lodê, Ogum Avagã e Iansã Timboá) *tem até suas regras sim, isso é verdade, como não poder a mulher tocar quando está menstruada (e isso não pode pra nenhum santo), tocar de forma rufada, o toque é diferente... e tapada como a gente diz, é, vestida de homem, com calça e chapéu, ou vestida sem ser de forma feminina, entende, em respeito ao Orixá. As regras dos Orixás vão seguir as regras de cada nação, só que, na verdade, na verdade, o tratamento dos Orixás acaba seguindo mesmo são as regras de cada casa. Então, isso não quer dizer que não existam as exceções... Sempre existem as exceções... Mas o que importa mesmo é o desenvolvimento espiritual.* ***A questão toda da Religião não está tanto em 'quem' faz, mas no 'modo como' se faz...*** *Se tu souber como se faz as obrigações e fizer tudo direitinho, não tem como eles* (Orixás) *não aceitarem"* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).
>
> *"Por exemplo, aqui em casa mesmo, isso de mulher não poder servir ao Bará Lodê, ou ao Ogum Avagã, ou sei lá, Iansã Timboá, não quer dizer nada, porque a Marie mesmo sempre atendia ao Bará Lodê aqui em casa e eu mesma tocava pra ele, e nunca deu nada... Claro a gente servia Ele sempre tapada, os sons rufados, tipo abafados, sabe? Como que escondidos... Porque são entidades mais misteriosas... Mas, demais, sempre responderam... Pra nós, pelo menos, nunca se negaram a fazer..."* (idem).
>
> *"É, eu sei que a nação Cabinda tem certas restrições como essas... Só que a Cabinda é uma nação muito cheia é das firulas! Tudo por causa dos reis, das origens nobres... Ah, eu sou bem sincera! O que eu quero que tu entendas é que, o que importa mesmo, é que o ritual seja bem feito. E eu posso te dá até um exemplo de um tio meu, o Tio Guaraci, irmão da mãe, ele é Cabinda e nem por isso eu deixava de tocar lá... E olha que eu cansei de tocar lá na casa do Tio Guaraci justamente pra essas entidades aí. Até onde eu sei, isso nunca foi problema..."* (idem).

Ao referir-se aos supostos "impedimentos" que algumas casas imporiam a adeptos, *Eneida de Oxalá* teria chegado a comentar que, na sua concepção, não se tratam de

"interdições" advindas propriamente dos orixás, mas antes de uma restrição de "ordem humana", explicada por ela como concebida pelos seres humanos que constituem o que funda a tradição da *Religião*.

> *"Eu acredito que os Orixás se adaptem a tudo isso, porque a superioridade deles tá acima de tudo que seja humano... Acho que Eles nos entendem, é... entendem que a gente é limitado e imperfeito"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

> *"Porque não entra na minha cabeça, eu não consigo conceber isso, essa é uma das coisas que eu bato de frente, como é que os orixás, que são forças muito superiores a nós, muito mais evoluídos que nós aqui nesse corpo, como é que eles vão se prender ao 'sexo' ao ponto de inutilizarem toda uma obrigação feita? Porque, se fosse realmente pelo sangue que a mulher derrama nesses períodos, então, como é que se ia permitir que ela pudesse ocupar justamente o cargo máximo que ela ocupa dentro da hierarquia? Como é que ela ia poder ser mãe-de-santo, então? Se fosse assim então os Orixás nem iam deixar que a mulher se encarregasse das funções da Religião? Então, nem sequer se 'aprontaria' mulheres na religião, se fosse assim... É como tu pegar e tirar todo um curso superior, ter o diploma pra exercer, tudo bonitinho, daí te dizerem assim: olha, Ana, agora, pra tu exercer a tua profissão tu vai ter que esperar, esperar um tempo porque agora não pode!* [refere-se aqui a todo o tempo transcorrido até chegar à menopausa]. *Não tem a mínima lógica então tu te esforçar pra aprender tudo aquilo se tu vai ter que esperar tanto tempo pra colocar em prática! Daí não faz sentido, pelo menos eu não vejo sentido..."* (idem).

> *"Quantas regras não foram 'perdidas', rompidas nos fundamentos, que hoje não se fazem mais, mas que um dia foram? Quantas mudanças de lá da África pra cá, pro Brasil, não tiveram que ser feitas? Quantas mudanças, por exemplo, não teve que sofrer a religião, pra que aqui a gente pudesse continuar com ela, mesmo depois de tudo que os negros passaram? E vai saber por quantas mudanças mais ainda não vão ter que passar esses mesmos fundamentos?"* (ibidem).

As palavras de *Andrea do Bará* parecem, mais uma vez, confirmar as mesmas justificativas salientadas por *Eneida de Oxalá*:

> *"Na verdade não existe nenhuma proibição dentro da Religião pra mulher, assim como não há pro homem. Em compensação também não tem nada que motive a mulher a procurar o tambor... Essas regras não vêm da Religião, vamos dizer, dos Orixás, isso são regras nossas, humanas, de pai e mãe-de-santo que estrutura a nossa religião. Até porque se a gente for pensar em* ***masculino*** *e* ***feminino*** *na Religião, os 'santos', mesmo, não tem sexo... Tu pode ver tanto mulher com 'cabeça de santo' masculino quanto homem com 'cabeça de santo' feminino. É o Orixá quem te escolhe... E, no momento de ele 'vir ao mundo', ele te fala ao ouvido e te puxa..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas). [grifo meu]

Entende-se, assim, que tais "regras" religiosas parecem se referir mais a uma tradição perpetuada ao longo dos tempos do que propriamente um "impedimento" das divindades.

> *"São como tabus... A gente às vezes por ter medo do desconhecido, das conseqüências de se romper com as regras estabelecidas pela Religião, acaba que nem se contesta. Se segue assim porque assim diz a tradição e ponto, sem nem sequer se arriscar levantar a hipótese de se fazer diferente, fora do que se costuma ser normalmente feito. Mas a questão é que não tem nada escrito, não tem em lugar nenhum estipulado como deve ser feito, como num manual que a gente pode consultar em caso de dúvida. A Religião não vem com 'bula', com um 'receituário' prescrito. Até porque ela é toda oral... E além de tudo cada casa, cada nação, tem as suas próprias leis. Mas afirmar que mulheres não podem 'nunca' executar essas obrigações, é mentira, até onde eu sei... Uma coisa é o que se diz, outra é o que se faz, e também mesmo que façam é bem capaz de te dizerem o contrário, ou então nem te dizerem. Sabe, na nossa religião, muita coisa não se diz... porque o fundamento todo ta no modo de se fazer, e o segredo sempre é importante..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

> *"O problema é na maior parte das vezes, por já saberem exatamente desse tabu, os chefes já barram as mulheres de cumprirem esse papel na Religião. Muito do que se faz, quem faz é o próprio chefe da casa, que se já dá preferência a homens pra exercer essa função* [refere-se à execução do tambor], *sequer vai pensar em mulheres ocupando essa posição, vai excluir por completo muitas mulheres que, talvez, dentro da sua própria casa, demonstrem, assim como os homens, uma aptidão musical também aflorada, às vezes até mais... Só aí, já se descarta qualquer possibilidade delas terem um aprendizado musical igual ao dos homens e, com o tempo, se tornarem futuras tamboreiras... Só aí, se percebe como se molda da forma que se quer, os filhos-de-santo que se têm. Eles serão muito daquilo que tu passar a eles... também tu, como pai ou mãe-de-santo, fazes o filho, não só o santo se faz... No caso do tamboreiro, tu tem ainda o instrumento, que também se constrói"* (idem).

E, uma vez questionada sobre as possíveis conseqüências do enfrentamento às *leis de santo*, *Eneida de Oxalá* se manifestaria da seguinte forma:

> *"Olha, só sei te dizer que o máximo que pode acontecer é o Orixá não te responder, não aceitar o serviço. O que isso quer dizer? Isso quer dizer que o serviço acaba não tendo efeito, não tem eficácia nenhuma. Nada acontece, simplesmente..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

> *"Porque a Religião, eu pelo menos vejo assim, é como uma conexão, só com o tempo vai se fazendo cada vez mais direta, vai se experimentando, se aumentando a experiência, o conhecimento, aos poucos, maior é a confiança, mais segura tu te sente... Como em tudo que se faz... a prática continuada de algo leva a um aperfeiçoamento, não? O mesmo não seria diferente com a Religião. Quanto mais tempo de religião se tem, mais forte é laço que te une aos orixás e mais confiança eles vão ter em nós e nós neles... Pra tu ter uma idéia é como uma amizade que a gente constrói com o tempo, quanto mais tempo, mais sólida...* [...] *E tens que ver também que quanto mais tempo se tem de Religião, mais respeito tu passa a ter do povo de Religião. Mais respeito tu*

> *impõe, mais argumento tu tem também pra impor aquilo que tu acha mais certo, maior é a tua concepção perante aquilo que te foi passado... Porque a gente sabe, na religião, dá muita divergência!"* (idem).

Os comentários delineados acima talvez reafirmem certa "quebra de padrões" dentro da *Religião* por parte dessas mulheres e suas casas. Ficaram evidentes aí como normas religiosas consideradas *fundamentos* podem ser constantemente reelaboradas e atualizadas, seguindo mais às *leis* de cada sacerdote-chefe em sua própria *Casa de Religião* do que propriamente às tradições repassadas conforme as linhagens. As modalidades afro-gaúchas que integram o *Batuque* poderiam ser consideradas, sobretudo, como um conjunto de práticas e um modo de vida, com ações voltadas para a produção de efeitos, para a busca de uma pura eficácia. Pois, se tudo é "feito", sempre se pode fazer algo: negociar com os deuses quando suas exigências são rigorosas demais; postergar ou simplificar uma iniciação reclamada pelo orixá; eliminar elementos que deveriam fazer parte de um ritual ou substituí-los por outros mais facilmente encontráveis ou mais baratos (CORREA, 1988 :425). Remetendo-me mais uma vez à expressão usada por Andrea, *"a questão toda da Religião não está tanto em quem faz, mas no modo como se faz"*. Assim, tudo pode ser motivo para "negociações" entre humanos e divindades, sendo os efeitos resultados dessas relações traçadas. Os casos dessas mulheres atestam exemplos concretos dessas sucessivas segmentarizações que acontecem em cada *Casa de Batuque*.

"O conhecimento do ritual entranha-se lentamente... Gestos e palavras, danças e melodias acabam por se tornar automatismos indissociáveis".

Gisèle Binon-Cossard

CAPÍTULO 6

As Experiências Religiosas

6.1. A iniciação: Da abertura de si ao nascimento do som

"O nascimento do som em si mesmo é o nascimento de uma identidade. [...] *O som seria o primeiro passo dado em direção a uma abertura do nosso interior, da nossa alma".*
(Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Para Reginaldo Prandi, segundo a mitologia, cada pessoa nasce com um *dono da cabeça* que vive no corpo através do seu ritmo individual, da sua respiração, do seu andar (1991:171). Esse ritmo pessoal, por diversas causas, pode ser esquecido ao longo da vida. O ritmo interior, ligado ao orixá *dono da cabeça*, ao longo da aproximação à religião e mais exatamente na iniciação, é feito emergir e fixado definitivamente no corpo, este ritmo tem uma vibração que a música capta e expressa como uma "memória da identidade espiritual". Sendo a iniciação a representação do nascimento nessas religiões, o fiel nasce simbolicamente uma segunda vez, e o elemento sonoro-musical é utilizado para pôr o fiel em uma nova dimensão existencial: a da experiência religiosa. O *toque* do orixá pessoal é inscrito no corpo do iniciado em rituais secretos que prevêem como uma das condições o uso do ritmo e do som. A base rítmica do próprio *dono-da-cabeça* (seu *toque*, cantiga, *reza*) vai se tornar um ritmo permanente que serve como pano de fundo para as atividades progressivas do recém iniciado. Assim, todas as vezes que os músicos rituais tocarem, a identidade sonora do filho de santo responderá aos tambores, cujo toque chama o seu orixá.

Os toques, tão diferentes e variados que compõem o repertório musical do Batuque[87], atestam inequivocamente os traços dos chamados "arquétipos" desses orixás. De fato, cada orixá tem seu toque único e original que simbolicamente corresponde à sua

[87] Aqui cabe ressaltar, como já visto, que os estudos etnomusicológicos no campo da religiosidade afro-brasileira centram-se nessa relação, e como exemplo dos mesmos, encontra-se os trabalhos de Reginaldo Braga sobre o Batuque gaúcho (1998; 2003).

voz, à sua personalidade, a seu movimento, a seus aspectos mitológicos e aos elementos naturais dos quais é composto. Essa "identidade sonora do orixá" contém a "identidade sonora do possuído". A música é a comunicação entre o filho e o orixá, enquanto a dança é a manifestação dessa comunicação. Disso conclui-se que a música ritual mantém íntima relação com os orixás. Nesses termos, a posição ocupada pelos músicos é uma posição privilegiada por poder proporcionar, através de sua execução, a manifestação do santo no mundo; este "responde" ao tambor e só dança se tiver música.

O iniciado reconhece os ritmos e os movimentos precedentemente inscritos no seu corpo e, todas as vezes que ouve a sua identidade sonora, ele responde com o corpo. Inscreve-se aí, no próprio corpo, uma "nova identidade-rítmica interior" a qual fará referência ao longo da sua vida. É através do corpo que o homem inicia o conhecimento religioso e alcança uma nova identidade mais forte e protetora, a de seu *orixá pessoal*. É no corpo que, vivendo as energias sagradas, o fiel pode se comunicar com o divino.

Nas religiões afro-brasileiras em geral, o corpo é percebido como um todo e deve ser ativado para aprender a se cuidar e a dar valor às experiências feitas no mundo, para aprender a *ser-no-mundo* agora. Com o processo de iniciação, recupera-se uma identidade natural e social perdida por várias causas, mas que estava presente desde o nascimento. Esta é a memória do corpo, que ritualmente vai ser re-ativada e fixada através de longas etapas de aprendizagem e incorporação dos fundamentos da vida religiosa através da dança e da música. À medida que o filho de santo vai avançando nos passos de sua iniciação, estará também ingressando numa ordem sociocosmológica na qual o corpo e suas sensações ocupam lugar de destaque (POLVORA, 1994).

Como bem explicitado por Francisco de Assis Almeida, a partir de sua etnografia em *Casas de Batuque* de Porto Alegre, "a construção da pessoa batuqueira consiste em um processo de singularização", baseado na construção de um saber ritual essencialmente corporal (2002 :2). O "corpo batuqueiro" pode ser percebido como *locus* privilegiado, tanto produtor quanto objeto de conhecimento culturalmente construído, através do e pelo qual a experiência religiosa se inscreve. A iniciação religiosa é, para esse autor, um processo de inscrição que passa (no e) pelo corpo, inscreve, aos poucos, ritualmente, "santo" e "pessoa". Aconteceria aí um aguçamento das percepções sensoriais (através da

escuta, da visão, do tato, do olfato e do paladar) bem como a ampliação de uma série de percepções extra-sensoriais.

O antropólogo José Carlos dos Anjos (1993), em sua dissertação de mestrado, descreve com precisão de detalhes, o processo de iniciação necessário a todo o neófito que "se faz" no Batuque. A iniciação induz que o "orixá de cabeça" se manifeste e, através de sua feitura, mostre como esse processo deverá ser transmitido para cada caso específico. Cada pessoa na *Religião* tem, assim, um desenvolvimento único e especial; experiências religiosas diferentes umas das outras, mesmo que em muitas vezes pareçam se assemelhar. Isso pode ser comprovado pela especificidade que cada orixá adquire ao ser desenvolvido junto com o iniciado, peculiaridades essas concernentes ao que se chama *Orixá pessoal* ou *Orixá individual*.

Cada pessoa desenvolve seu próprio *santo* que, em certa medida é "genérico" (o orixá *Bará* de *Andrea*, em sua acepção genérica, é o mesmo que o de *Rosa Inêz*, contudo, em sua acepção individual, ambos são distintos na medida em que as duas tamboreiras se tratam de duas pessoas diferentes, com almas, anjos de guarda, espíritos protetores, também distintos). Portanto, o *Bará* de Andrea não será o mesmo *Bará* de Rosa. "O orixá e a pessoa se formam num mesmo processo, a iniciação", isto quer dizer que também "o orixá de cabeça aprende, é ensinado, 'domesticado', acostumado ao ritmo da casa" (DOS ANJOS, 2006 :77 e :76).

Além disso, Dos Anjos evidencia que a pedra sagrada (*acutá*), elemento representativo materialmente do *santo* de cada filho, passa a adquirir formas próprias, peculiares e únicas a cada *orixá pessoal*. Cuida-se dessas pedras separadas em vasilhas como se fossem os próprios *santos*. "A presença do orixá na rocha é concebida como anterior à sua coleta por uma mão humana, assim como qualquer ser humano carrega a presença de uma divindade em sua cabeça antes mesmo de um processo de iniciação" (DOS ANJOS, 2006 :77).

No caso das *Tamboreiras*, não são somente as suas *pedras sagradas* que merecem os devidos cuidados como se fossem *santos*, mas ainda o próprio instrumento musical (tambor) também considerado sagrado e representante constitutivo de sua "pessoa". Assim como as pedras são aprontadas na Religião, os *Tambores* também o são. Construídos

materialmente em um primeiro momento, são ritualisticamente atualizados para cumprirem seus fins, isto é, só se transformam em instrumentos musicais sagrados depois de devidamente "prontos" na *Religião*.

> Mas deve-se dizer que essa presença é latente, passiva. Sem passar por um ritual, essa presença sagrada não se desenvolve. O fortalecimento da presença divina é um ato de gestação de um princípio embrionário. No mesmo ato, a pessoa se reconstitui como um ser para a sua divindade. O orixá e a pessoa se formam num mesmo processo, a iniciação. Nas obrigações subseqüentes, as duas entidades a pessoa e o orixá se fortalecem mutuamente (DOS ANJOS, 2006 :77-8).

Alia-se aí, portanto, à *pessoa* e ao *Orixá de cabeça* de cada tamboreira, o *tambor*. Este, contudo, pertencerá exclusivamente à *Casa de Religião* a que se vincula esta "pessoa" tamboreira. A íntima relação entre tambores e orixás no Batuque já foi reconhecida e mencionada anteriormente por Reginaldo Braga (1997; 2003), em suas abordagens de caráter etnomusicológico. "Afrouxar o couro" do instrumento indicaria o descanso do Orixá da casa e do tambor no *quarto-de-santo*, enquanto que "esticar o couro" ou "apertar o tambor", seria considerado preparar o orixá para responder no instrumento. *"Saber tirar o som do tambor é saber fazer o tambor falar"*, diziam *pai Rubilar de Ogum* e *mãe Jane do Xapanã* (nação Jêje-Ijexá, Pelotas). Se o tambor permanecer apertado mesmo após seu uso, o Orixá continuará ali, respondendo junto ao tambor que, caso não seja percutido, acabará por fazer o orixá responder na cabeça do *pai-de-santo*. Isso só vem a comprovar que *Tambores*, *Casa de Religião* e *chefe da casa* formariam, dentro do Batuque, junto ao *Orixá chefe da casa*, elos indissociáveis, de cujas relações o *axé* depende para circular. Daí conclui-se também a íntima relação mantida entre *Tamboreiros* e as *Casas de Religião*.

6.2. A feitura: a "pessoa", o "tambor" e o "santo"

No que caba aos músicos rituais, a *feitura-de-santo* se constitui em processos bastante complexos que envolvem e exigem uma produção ritualística diferenciada: instrumento musical (tambor), pessoa (iniciado) e Orixá, elementos de naturezas distintas vêem-se imbricados em um indissociado, simultâneo e complementar desenvolvimento de *feitura*, ao passo que "fazer a cabeça" é, por assim dizer, "fazer o santo" mas também "fazer o tambor" e receber o *axé de mão*. Não só sobre a "cabeça" do tamboreiro escorreria

o sangue sacrificial, mas, sobretudo, sobre sua "mão" e sobre o próprio instrumento. Portanto, o *axé de mão* recebido pelo(a) tamboreiro(a) é considerado um *axé* específico e único, o que o conduz a uma *feitura* também peculiar, diferenciada dos demais *filhos-de-santo*.

Além da obrigação do tamboreiro, a ser cumprida necessária e indissociadamente do tambor (o qual é preparado em conjunto com o músico), outras cerimônias devem ser separadamente realizadas somente para a consagração do instrumento. "Essas cerimônias são procedimentos indispensáveis, uma vez que tanto o tambor quanto o tamboreiro carregarão o orixá consigo [...] outros instrumentos não 'comem' nem 'tiram o chão'" (BRAGA, 1997 :104). Ambos, tamboreiro e tambor "vão para o chão". Dessa forma, no caso dos músicos rituais, não são somente as suas *pedras sagradas* que merecem os devidos cuidados como se fossem *santos*, mas ainda o próprio instrumento musical também considerado sagrado e representante constitutivo de sua "pessoa" tamboreira.

Cada tambor estaria a serviço de todos os orixás indistintamente e seria também considerado um "ser vivo", um corpo que necessita assim como os corpos humanos, de constantes renovações através de sacrifícios e obrigações. Deve ser batizado e preparado e, assim como um "ser vivo", preservado. O *batizado do tamboreiro* equivale consequentemente ao *batismo de um tambor*. *"Cada tamboreiro com os seus próprios tambores, com as suas obrigações e com as suas seguranças..."*, dizia Andrea do Bará (Candomblé com Nagô, Pelotas). Em diversas vezes foi representado pelas *tamboreiras* "como extensão de seus próprios corpos".

> *"Eu vejo os meus braços quase como uma extensão do instrumento... e as minhas pernas também não deixam de ser. Apesar de não tocarem, têm que segurar com força pra firmar o instrumento..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Assim, da mesma forma que a *pedra* se transforma em *acutá*, também o *tambor* (elemento, em princípio, "exterior" ao tamboreiro) se transforma parte integrante e constitutiva de sua "pessoa" ("interior" a si e ao seu santo pessoal), na medida em que se torna uma "extensão" do seu próprio corpo. A pele de cabrito esticada sob uma (ou duas) das "bocas" do tambor é um exemplo do sacrifício e do sangue que devem ser recebidos por aquele instrumento que, não sendo "fabricado" espontaneamente pela natureza (da

forma como a pedra o é), deve tornar-se sagrado adquirindo os contornos singularizantes de cada *Casa de Religião*, conforme seus preceitos religiosos[88].

Interessante notar que, no que tange às *Tamboreiras*, o orixá não se singulariza "nelas", mas "através delas" e de seus respectivos tambores porque elas não são prontas para se "ocuparem" (isto é, seus corpos não são preparados para receberem divindades, mas para efetivamente promoverem as atualizações concretas e singulares de divindades em outros corpos). Sendo assim, elas se preparam para receber as vibrações dos orixás de outro modo: funcionando como espécie de "canais" por meio dos quais (em conjunto com seus instrumentos) permitem que o movimento de *axé* passe e que momentos de singularização de "nomes próprios" aconteçam, isto é, que divindades se atualizem e se singularizem manifestando-se por territórios e em momentos diversos que vão desde o *acutá* dentro do *pegí* até, por exemplo, o tambor sob o qual depositam "seguranças" e "reforços". De qualquer modo, assim como os *Tambores de Nação* são instrumentos a serviço de todos os orixás indistintamente, o mesmo pode se afirmar do(a) *Tamboreiro(a) de Nação*: são também considerados, sob este aspecto, instrumentos ("aparelhos") preparados e desenvolvidos para 'invocar' e 'despachar' os deuses recriando o momento ritual, proporcionando sua manifestação e dança através de seus *cavalos-de-santo*.

Contudo, os diversos momentos de um orixá não lhes reúnem em numa "individualidade totalizadora" (o orixá não é uma individualidade), mas antes em uma "linha de repetição de singularidades" (diferentes momentos em uma linha de repetição), na qual o *acutá* é um momento, a construção do tambor é outro momento, sua consagração outro, e assim por diante. Dessa maneira, o orixá não deixa de ser uma "entidade virtualmente universal", contudo, "sua atualização concreta é sempre singularizante" (DOS ANJOS, 2006 :78).

Os orixás como "nomes próprios", em outros termos, como "designações de intensidade" percorridas por multiplicidades de corpos, indicam virtualidades que preexistem como idéias. "Pode-se dizer que as forças naturais que os orixás representam se cristalizam em determinados momentos, se singularizam em certos elementos, especiais por suas peculiaridades 'naturais' que vão de encontro a momentos mitológicos" (DOS

[88] "Usar instrumentos que têm relação com a dimensão mitológica dos orixás veiculados pelos mitos, *renaturaliza* esses artifícios humanos por meio do sacrifício no qual esses intrumentos são banhados de sangue" (DOS ANJOS, 2006 :78).

ANJOS, 2006 :77). A religiosidade afro-brasileira, conforme salienta Dos Anjos, insiste, num primeiro momento, em não artificializar a forma.

Cada orixá assentado está, portanto, presente num conjunto de "objetos ritualísticos" que ligam essa presença a momentos mitológicos. Assim, o assentamento de *ogum* terá o acutá, bem como as ferramentas de um ferreiro e as armas de um guerreiro (espada e lança, martelo, alicate e bigorna). Mesmo que tocado unicamente por músicos especiais e exclusivos, o tambor sagrado não pertence, enquanto instrumento/objeto ritualístico, ao tamboreiro. Tal utensílio pertence, antes de mais nada, à *Casa de Religião* a que serve. Assim, não se poderia dizer que junto do assentamento do *bará* de Andrea, por exemplo, tem-se o *atabaque* que ela costuma tocar[89]. Ela não poderia possuir esse objeto para si individualmente do mesmo modo que possui seu *acutá*, pedra que carrega a presença do seu orixá *Bará*. Esse último sim é o "seu" bará, com alguns traços muito particulares ao seu processo de formação enquanto filha-de-santo. Em última instância, o tambor sagrado pertence à *Casa de Religião*, servindo a todos que integram sua família-de-santo.

Além disso, ele carrega de imediato a presença de todas as divindades; ele "é", em momentos precisos e diferentes, o bará, o ogum, a oiá, o xangô, etc. E, há que se notar que, além de se ocupar com todas as divindades, está estreitamente vinculado ao corpo do(a) tamboreiro(a) mediante rituais e sacrifícios específicos, em especial às suas mãos, sobre as quais o sangue sacrificial foi depositado (logo após ter sido depositado sobre o tambor) e cujas mãos são fortalecidas constantemente mediante o uso de "seguranças" e "reforços". A relação entre tambores e divindades é, portanto, uma relação de imanência, e não de transcendência. Isto quer dizer que o instrumento musical sagrado já carrega de imediato a "totalidade do ser de cada orixá" ou, em outros termos, esse sagrado está o tempo todo presente, imanente aos corpos e objetos concretos: o *acutá* (a pedra), o *cavalo-de-santo* (o corpo ocupado pela potência sagrada)... "A presença do poder se faz de modo muito

[89] Tanto não lhe pertence que, quando sua mãe veio a falecer (a yalorixá Noemy do Xangô), o instrumento musical teve de ser despachado junto com os demais utensílios e paramentações ritualísticas da referida mãe-de-santo. Ou seja, mesmo tendo sido preparado por último especialmente para Andrea o manusear, o *atabaque* efetivamente não lhe pertence enquanto objeto ritualístico, tendo sido destinado a permanecer na casa, atualmente, apenas como "objeto de recordação". Tal fato só vem a corroborar o forte vínculo existente (e já explicitado aqui anteriormente) entre "tambor", "casa" e "chefe da casa", somando-se a esses, obviamente, aquele que o conduz.

concreto. Nessa concretude, ele é constitutivo do ser sobre o qual recai" (DOS ANJOS, 2006 :76).

Formatos e tipos diferentes de membranofones (indicativos de *ilús* ou de *atabaques*) repercutem sons também diferenciados, o que significa dizer que orixás singulares "respondem" nos mesmos. As maneiras variadas de fabricar artesanalmente tais instrumentos também indicam *santos* particulares, especificamente invocados durante as cerimônias rituais, com seus *toques* e *axés*. O orixá é feito na casa do *chefe de Religião* com as características singularizantes do processo de construção da *entidade* num dado momento, por um determinado pai-de-santo, ensinado e domesticado conforme o ritmo da casa (DOS ANJOS, 2006 :75). Depois de pronto materialmente, o tambor deverá ser *batizado*, sua *obrigação* religiosa o ligará a um(a) tamboreiro(a) bem como à uma *Casa de Religião*. Deve ser preparado para todos os Orixás indistintamente, uma vez que tocará (servirá) a todas as divindades.

As etapas descritas a seguir foram remontadas a partir dos relatos das três *Tamboreiras de Nação*, mencionadas como fundamentais para a preparação religiosa de qualquer iniciado que deseje se tornar efetivamente um(a) tamboreiro(a) de "fundamento". Antes dessas referidas etapas, contudo, cabe se ressaltar que, em primeira instância, a "aptidão musical" salientada pelas mesmas como constituindo o "dom" (a condição primeira e mais fundamental) trazido desde o nascimento, uma vez vendo-se explorado e desenvolvido, ao longo do tempo dará consistência, em certa medida, às bases da experiência musical acumulada e socializada. Somente após tal acúmulo, é que se poderá afirmar se um filho de santo pode se tornar efetivamente *Tamboreiro de Nação* e receber, como consagração de seus saberes, o devido *axé* correspondente a essa posição: o *axé de mão* ou *axé do tambor* (*axé pra bater*). Ver-se-á logo a seguir, quais processos, etapas e ritos estariam envolvidos na *feitura de santo* dessas instrumentistas. Os *axés* seriam acumulados ao longo das seguintes prescrições religiosas, na ordem:

1º) *amací*: banho de ervas.
2º) *bori*: lavagem da cabeça do iniciado.
3º) *acutás*: pedras recolhidas na natureza e transformadas sagradas, isto é, em *acutás*.
4º) *chão* (quatro pés): "matança" para o santo de cabeça do(a) tamboreiro.
5º) *axé de faca*: axé que permite à mão do filho "cortar" para "alimentar" seu santo, isto quer dizer, adquirir o poder de sacrificar animais. Recebe-se o *axé de corte* e, só algum tempo depois, recebe-se o que é considerado *axé de faca*.

6º) *axé de mão*: considerado também *axé pra bater* (tocar), o que exige a "matança" de animais de duas e quatro patas e as *obrigações* no tambor. Específico para aprontar *tamboreiros*.
7º) *seguranças* no tambor: conhecidos também como os chamados "reforços".

Sendo assim, mata-se geralmente um casal de aves (macho e fêmea), oferecido por vez para cada uma das *entidades*, um animal de quatro patas (de sexo correspondente ao orixá que "responde" no tambor da casa) que deverá também ser oferecido ao Orixá "dono do tambor" e/ou a outros Orixá(s) da casa. Divide-se a *matança* no tambor da seguinte forma: primeiro, viriam os *Orixás de frente* ou os *Orixás de trabalho* (considerados de "dendê"), os quais seriam, na ordem, *Bará, Ogum, Oiá, Xangô, Odé e Otim, Ossanha, Obá* e *Xapanã*. É dado um descanso ao instrumento (intervalo de um dia) para, logo em seguida, no outro, fazer-se a *matança* para os *Orixás de mel*, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Como já mencionado, o instrumento deve receber o *axé* (permissão) de todos os orixás indistintamente, sendo que, ao serem sacrificados os animais, o sangue é recebido, primeiro, no *tambor* e, em seguida, na *mão* do tamboreiro (sangue no tambor : sangue na mão).

No que diz respeito ao *tamboreiro*, este deve passar por uma reclusão de no mínimo 24 horas dentro do *quarto-de-santo* (*pejí*) junto do instrumento. Este último, por sua vez, levará 21 dias logo após a *matança* até poder ser percutido musicalmente pelo tamboreiro. Durante esse período, o músico ritual prestará homenagem ao tambor, o qual permanecerá dentro do *quarto-de-santo* em descanso, devendo o músico dedicar certo tempo de sua concentração junto ao instrumento e ao *santo* à que pertence o tambor (orixá que "responderá" no instrumento). Depois de completos os 21 dias, faz-se, então, a festa de homenagem (*toque*) onde o(a) tamboreiro(a) o percute pela primeira vez depois de terem ambos recebido seus *batizados* e *axés* necessários. Como exemplo dessas cerimônias, trago a seguir as fotos de *Eneida de Oxalá* durante, respectivamente, seu "chão" aos 15 anos de idade que culminaria, logo em seguida, na estréia de seu 1º Batuque (1974), onde então aparece tocando junto de sua madrinha *Evinha do Xangô*.





Imagens 15, 16 e 17

A “feitura” de si próprios exige um envolvimento bastante especial através de laços que unem *pessoa* (tamboreiro), *santo* (orixá) e *tambor*. Cada tambor também recebe suas próprias obrigações independentemente daquelas do tamboreiro, pois o tambor praticamente representa um orixá. Nas duas *casas de nação* observadas, os *tambores de nação* são em número de três. Existem também outros tipos de instrumentos musicais componentes do conjunto instrumental: o *agogô* e os *agês* (esses geralmente em número de dois) são também usados, por exemplo, junto com os tambores. Em uma dessas casas, a de *Eneida de Oxalá* e *Rosa do Bará*, de nação Jêje (Rio Grande), os tambores são *à corda* e *ambipercussivos*, isto é, com couro de cabrito cobrindo ambos as “bocas” do instrumento. O material de que são feitos é basicamente lata, seu tamanho podendo variar, mas geralmente em proporções não muito grandes pois, tendo que tocá-los sentadas, as tamboreiras o depositam entre as duas pernas e o amarram envoltos em suas cinturas.



Imagem 18



Imagem 19



Imagem 20

Na outra casa, contudo, a de *Andrea do Bará*, de tradição Candomblé com Nagô (Pelotas), o instrumento é bem maior, e em formato abaloado, sendo constituído de madeira, e recebendo o nome de *atabaque*. Também são em número de três na casa de Andrea, e podem ser percutidos de pé (caso tenham o suporte de sustentação), ou sentados, se em uma bancada apropriada para os músicos. Dispõe de apenas uma boca (a superior) e seu diâmetro é quase duas vezes maior que os outros mencionados acima, correspondentes à *Casa de Mãe Neli*.


Imagem 21


Imagem 22


Imagem 23

O fato dos "tipos" de instrumentos serem bastante distintos (assim como seus modos de execução), indicam que às produções sonoro-musicais realizadas nessas casas adquirem tons também diferenciados e, principalmente, relações bastante particulares mantidas com os Orixás tidos como "donos" dessas casas, donos também dos respectivos tambores de nação. Comentando sobre o antigo *atabaque* que havia sido de mãe Noemy e que teria acompanhado as atividades de sua *Casa de Religião* por mais de 30 anos, Andrea menciona o fato de que somente agora, após ter sido "despachado", o grande *atabaque* vermelho do Xangô de sua mãe teria perdido sua "função" e "uso", passando à categoria de "objeto de recordação", contudo, ainda assim, visto como membro integrante da família. Na foto abaixo, o instrumento permanece deitado representando o luto em que ainda se encontra o *Ilê Axé Xangô Aganjú*.

Imagens 24 e 25

> *"Aquele tambor ali* (aponta), *quando a mãe ganhou, faz mais de 30 anos... Só nas minhas mãos eu toquei mais de 10* (anos). *Eu toquei 13... eu tô agora com 36* (anos). *Os primeiros a tocar nele foram o João Careca, o que me ensinou, depois a Lenir, a primeira filha-de-santo da mãe, o Gilberto, o Dalvo, a Elaine, o Chico da Balsa, teve uns 2 ou 3 tamboreiros de Porto Alegre que tocaram alguns anos, quando mãe morou lá, e ... deixa eu ver quem mais que eu tenha me esquecido... Ah! Teve bastante gente! Só que todos que tocaram nele, todos foram ou já eram preparados... Depois veio os principiantes, que foi o meu irmão, o Juarez e eu, os dois mais novos. Primeiro ele, depois eu.* [...] *Daí, quando eu já tava pronta pra tocar o tambor, aí me fizeram a 'obrigação' e a 'segurança de casa' nele nas minhas mãos. Os outros tamboreiros já tinham* (a segurança) *nos outros tambores deles, mas não em cima <u>desse</u>* (tambor). *Esse aí* (refere-se ao antigo tambor da casa que teria pertencido à *mãe Noemy*) *só foi pronto pra Elaine, que é de casa, depois pra Lenir, e depois pra mim. Daí sim, a mãe quis presentear a Iansã dela e matou pra mim em cima do tambor. Ele ficou sendo meu daí em diante, só que agora, com a morte da mãe, ele acabou ficando da casa, mas perdeu seu uso. Eu inclusive comprei esses outros dois aqui, que são novos* [ver fotos abaixo], *só que ainda não troquei a pele por couro de cabrito, porque ainda não deu; quando eu fizer as obrigações dele pra Nina daí sim..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

Imagens 26 e 27

Como já bem descrito por Reginaldo Braga (1998), a relação estabelecida entre os tambores e os deuses é mais estreita e íntima que aquelas mantidas pelos demais filhos-de-santo da casa. Depois do pai ou da mãe-de-santo é ele quem detém uma das maiores responsabilidades junto à *Casa de Religião* e, as mais das vezes, é saudado pelo próprio orixá quando no mundo que, sempre lhe cumprimentando, faz-lhe algum tipo de reverência

em sinal de respeito, mais do que ao próprio instrumento ou instrumentista, àquele que responde ali no tambor e que representa o Orixá-chefe daquela casa. O *santo dono do tambor*, como se vê, é também o *santo dono da casa*. Portanto, aquele que intui o músico ritual, estabelecendo com ele uma relação de maior proximidade, é o próprio orixá chefe da Casa de Religião, isto é, aquela divindade que detém naquele domínio o poder maior ali. Por isso, nas palavras de *Andrea do Bará*, *"entregar o tambor na mão de qualquer tamboreiro é como entregar a tua casa nas mãos de qualquer um"*. Lembro de mãe *Noemy do Xangô* se referir ao tamboreiro como *"o esteio da casa"*, outro indício que denota não só a intimidade da relação entre tamboreiro-casa, mas a importância de uma pessoa de extrema confiança ocupando essa posição ritual, o que seria resolvido, as mais das vezes, ao se conciliar *laços de sangue* a *laços de santo*; família de sangue em combinação à família-de-santo, num sinal de reciprocidade mútua mais forte, onde os primeiros laços reafirmariam ainda mais os segundos, mas apesar dos quais não necessariamente esses correspondam àqueles. Caso venham a convergir, como nas duas casas descritas, este tamboreiro poderia ser (pensando-se dentro dos moldes enfatizados pelos tamboreiros homens citados anteriormente) um *"tamboreiro feito em casa"*.

6.3. *Axé de mão, Axé do tambor*

A iniciação daqueles que desejam se tornar músicos rituais na *Religião*, prescreve o recebimento do *axé de mão* (ou comumente chamado *axé de tambor* ou *axé pra bater*), isto é, rito de consagração do tambor e do tamboreiro, onde o sangue do animal de quatro pés sacrificado, durante o batizado do instrumento, batiza também a mão daquele que o manuseará. *"A mãe matou pra mim em cima do tambor quando fiz o quatro pé"*, comentava Andrea quando descrevendo os ritos de iniciação necessários, seguidos em sua casa, conforme o Candomblé. O couro do animal de quatro patas sacrificado se tornaria a pele que constituiria o próprio *atabaque*.

São obrigações distintas, a do tamboreiro e a de consagração do tambor da casa, contudo, indissociadas e complementares. O tambor é oferecido a um orixá específico, àquele considerado o *dono da casa* ou *dono do tambor*, mas também consagrado a todos os demais Orixás, uma vez que será por intermédio dele (e do instrumentista) que essas

divindades se manifestarão em transe junto a seus filhos e filhas.*"Para cada tamboreiro uma obrigação..."* (Andrea do Bará, Candomblé, Pelotas).

O *axé de mão* também é recebido por todo filho ou filha-de-santo que esteja encaminhando-se para ser pai ou mãe-de-santo, já que este "posto" na hierarquia demanda a acumulação de todos os *axés*. Inclui-se aí, portanto, o mínimo de conhecimento musical do *Batuque* para que o bom andamento das atividades rituais possa ser exercido; é preciso saber como puxar as *rezas*, fazer as *chamadas*, cantar os *axés*, etc. Este "tipo" de *axé* consagra não só ao tamboreiro, mas também ao próprio tambor da casa de Religião. Instrumento musical e músico vêem-se, neste processo de feitura, indissociados. Pode ser considerado, assim, uma experiência religiosa única passada exclusivamente pelo(a) tamboreiro(a) de nação, mesmo que este se caracterize por um axé, dentre os demais, também recebido por aqueles que se tornam mães e pais de santo. Esta experiência se transforma única e exclusiva do músico ritual no sentido de que, enquanto se é tamboreiro oficial de uma casa, não se ocupa outra posição dentro da mesma que não diga respeito à execução dos tambores durante os rituais. O músico vive, assim, em sua plenitude o papel a que se propôs cumprir, dedicando-se por completo a esta função durante um certo período de tempo.

> *"Ou se é tamboreiro ou não se é... Ou tu escolhe ser tamboreira, ou tu escolhe ser mãe-de-santo. Se tu optar pelo segundo caminho, então tu vai ter um trabalho bem maior, tu vai ter que te aprontar por completo, porque ser mãe-de-santo não é bem assim, é o posto máximo dentro da hierarquia, o que quer dizer que tu vai ter muito mais responsabilidades, pra além daquelas do tambor, entende?"* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

Ser enquadrado na categoria de *chefe da Religião* (pai ou mãe-de-santo) e ser considerado, simultaneamente, tamboreiro, não quer dizer, contudo, que ambas as atividades se cumpram necessariamente ao mesmo tempo, isto é, ou se exerce a chefia religiosa dos tambores ou se exerce a chefia religiosa da Casa de Culto. Adquirir as duas principais atividades dentro da sua casa é abdicar forçosamente da posição de músico, no sentido de que ambos os papéis não podem ser efetivamente desempenhados simultaneamente pela mesma pessoa, já que é o tamboreiro mestre quem, durante o estado de *transe* do chefe da casa, toma conta da execução ritual das cerimônias. Como estar ao mesmo tempo, em ambas as posições? Impossível. Da onde se conclui que qualquer iniciado na Nação que deseje efetivamente se tornar um tamboreiro, deve optar por se

especializar, dedicando-se especificamente à aprendizagem da música ritual, o que não o faz sem cumprir as demais obrigações religiosas necessárias a fim de que ocupe este posto. As tarefas dentro da Religião não estão dissociadas umas das outras. O que existe é uma hierarquia através da qual vai se acumulando experiência. Em caso de optar por se aprofundar na Religião, "ocupando-se" com seu santo, adquirirá novas e maiores responsabilidades a fim de tornar-se um possível chefe de Religião, obrigações correspondentes ao nível de sacerdote-chefe, posto máximo dentro da hierarquia religiosa.

6.4. O poder de atualização do *axé* nas mãos dos músicos rituais

O potencial de agenciamento dos tamboreiros no *Batuque* é bastante perceptível, expresso através de sua execução musical, do conhecimento dos repertórios e práticas musicais fundamentados num conhecimento que é, acima de tudo, religioso. As práticas musicais podem ser consideradas, assim, como "modos de agenciamento" e a participação dos músicos analisada como uma categoria de "ação", categoria pragmática e visível, por exemplo, nessas próprias práticas musicais[90]. Tal é o potencial de agenciamento presente na música executada pelos instrumentistas, que os próprios sacerdotes religiosos costumam ter muito cuidado com quem colocam na posição dos tambores, assumindo essa "tarefa" considerada tão delicada dentro de qualquer casa de religião.

O medo e a desconfiança desses *chefes* quanto aos tamboreiros que contratam (ou que costumam ter em casa) já são conhecidos e se dirigem exatamente nesse sentido, o de que podem (porque detêm esse poder) *"puxar coisa ruim", "puxar eguns"* por exemplo, para dentro da casa. Eneida comentando com Rosa, em nosso primeiro encontro logo em seguida da festa de batuque do final de ano, explicitava:

> *"Aquele dia o batuque tava 'pesado', né, Rosa? Tu não achou? Eu achei que demorou um bom tempo até a gente conseguir dar uma sintonia legal... Senti o ambiente bastante 'carregado', não sei se por causa das pessoas presentes. Lembro que o batuque do ano passado tava muito melhor, além de estar bem mais bonito e bem mais cheio. Não sei explicar, tinha uma harmonia maior, tinha uma vibração diferente... Olha, Ana, se tu tivesse vindo no batuque daquele ano, tu nem ia conseguir filmar, muito menos te mexer, porque tava*

[90] E aqui sigo as sugestões de Marcio Goldman (2005) quando este assume a categoria de *participação*, inspirado pelas noções levy-bruhnianas, como categoria não só exclusivamente lógica mas também *pragmática*.

> *simplesmente socado! Era gente em tudo quanto era lado dessa casa!"*[91] (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Em *Os Nagô e a Morte*, a antropóloga Juana Elbein dos Santos (1998) dedica um capítulo inteiro de sua etnografia, tese de doutorado, só para comentar acerca da estrutura dinâmica em que estaria envolta a produção do som no Candomblé, retomando e, de certo modo, aprofundando a explicação de Roger Bastide sobre Exu. A autora chega a tocar, ligeiramente, no assunto referente aos instrumentos musicais nesse sistema religioso, como são os casos dos *atabaques* sagrados, considerando-lhes como importantes "veículos condutores de axé" (SANTOS, 1998:46). São vistos aí como "instrumentos de comunicação" que, assim como a "palavra falada", deteriam o potencial de articular, transformar e concretizar o *axé*.

> Num contexto, a palavra ultrapassa seu conteúdo semântico racional para ser *instrumento condutor de asè*, isto é, um *elemento condutor de poder de realização*. A palavra faz parte de uma combinação de elementos, de um processo dinâmico, que transmite um poder de realização (SANTOS, 1998 :46).

A interação (síntese) de dois tipos de elementos genitores geraria o movimento que produziria, assim, um terceiro elemento, isto é, o som (SANTOS, 1998). Logo, a produção do som seria resultado de uma interação dinâmica entre as vibrações que se propagam do tambor percutido pelos tamboreiros, decorrente, em um primeiro momento, de um movimento que impulsionaria, por assim dizer, o surgimento do som. Definindo *axé* como "princípio e poder de realização", a autora descreve o que seria considerado o conteúdo mais precioso do terreiro:

> Sendo o *àse* princípio e força, é neutro. Pode transmitir-se e aplicar-se a diversas finalidades ou realizações. A combinação dos elementos materiais e simbólicos que contêm e expressam o àse do terreiro varia mais do que caracteriza o de cada orixá ou o dos ancestrais. Por sua vez, a *qualidade do àse* varia segundo a combinação dos elementos que ele contém e veicula; *cada um deles é portador de uma carga, de uma energia, de um poder que permite determinadas realizações* (SANTOS, 1998 :40). [grifo meu]

[91] Festa de batuque em dezembro de 2007, única festa registrada por mim, na Casa de mãe Neli, em áudio, fotografia e filmagem.

Segundo Santos (1998), *asè* seria a força que asseguraria a existência dinâmica e que permitiria o "acontecer e o devir". "Sem àse a existência estaria paralisada, desprovida de toda possibilidade de realização" (SANTOS, 1998 :39). É o princípio que torna possível o processo vital e, uma vez não aparecendo espontaneamente, deve, pois, ser transmitido. Como toda a força, o *asè* é transmissível; é conduzido por meios materiais e simbólicos e acumulável. "É uma força que só pode ser adquirida pela introjeção ou por contato. Pode ser transmitida a objetos ou a seres humanos" (ibidem). Assim, conforme explicita a autora, para transmitir *asè*, faz-se uso da palavra e, poder-se-ia dizer, do som, da música[92]. Os sons produzidos pelos instrumentos agiriam a sós ou em conjunção com outros elementos rituais. "Constituem formidáveis invocadores das entidades sobrenaturais. São eficazes indutores de ação, promovendo a comunicação entre o *àiyé* e o *òrun*" (SANTOS, 1998 :48).

Note-se aqui, ainda, que esse processo de atualização de *axé* é constantemente feito e refeito a partir da execução musical dos *tambores de nação* por intermédio dos tamboreiros. Sendo assim, os músicos rituais encontram-se constantemente criando diferenciações, recriando e reelaborando alterações sucessivas e, portanto, agenciando pragmaticamente *axé*. Através desses fluxos contínuos e descontinuidades, de cortes e de multiplicidades, os tamboreiros efetivamente interferem nas modulações de *axé*, ao ponto de estimularem tais processos de concretização, diversificação e individualização.

Além de Juana Elbein dos Santos, também é possível citar o estudo de Luis Ferreira (1997) sobre os tambores de *Candombe* uruguaio o qual, tratando de um contexto secular, reitera a importância da corporalidade enquanto "fonte de energia coletiva" que dá vida a formas sonoras. Nesta música percussiva, produzida por dezenas de tambores, ocorreria uma interação da energia própria do músico com a pressão do som coletivo e das vibrações do solo sobre o seu corpo. Vibrações fortes, quando originárias de uma fonte sonora - neste caso, um grupo de candombe - agiriam diretamente sobre o corpo humano. A partir de certo grau de intensidade, seja de volume seja devido a uma excessiva duração temporal, a

[92] "A palavra é importante na medida em que é pronunciada, em que é som. A emissão do som é o ponto culminante do processo de comunicação ou polarização interna. O som implica sempre numa presença que se expressa, se faz conhecer e procura atingir um interlocutor. *A individualização não é completa até que o novo ser não seja capaz de emitir seu primeiro som.* No ciclo de iniciação do neófito, um dos ritos de fundamento é o de 'abrir a fala', que consiste em colocar um asè especial na boca e sobre a língua da iyàwo, que permitirá à voz do orisà se manifestar durante a possessão. O orisà emitirá um grito ou som particular que o caracterizará, conhecido sob o nome de *ké*. O *ké* é distintivo para cada orisà, para cada ancestre. (...) O *ké* é uma síntese e uma afirmação de existência individualizada" (SANTOS, 1998 :47-48). [grifo meu]

vibração rítmica teria tão forte impacto sobre o corpo, que poderia levar à alteração de seu estado de consciência. No caso do *Candombe* uruguaio, a vibração coletiva não só toca os espectadores como também "passa aos ombros e chega a braços e mãos dos tamborileiros" (FERREIRA, 1997: 183). Produz-se assim, neste tipo de evento musical, uma constante "reciprocidade de estímulos energéticos" entre a corporalidade coletiva do todo (conjunto e audiência) e o corpo individual de cada músico em ação.

Ferreira (2000) evidencia na música afro-uruguaia de tambores (seguindo as referências de autores como Gerhard Kubik e Kasadi Wa Mukuna), a proposta de uma tendência estética aos efeitos perceptivos de "padrões inerentes" (princípio de criação de padrões inerentes). A característica de "alternância" em que os tambores se "chamam e se contestam", "falam" e "conversam entre si", constitui um sistema musical definível analiticamente como de "chamado e resposta", coincidente com um dos traços que foram assinalados como fundamentais da música africana[93]. E, ao detalhar a alternância de "repicados" dos tambores, o autor comenta que

> los efectos de esas zonas de interacción y en especial las de expansión es generar "nodos" de transformación energética, en los que, [...] se desarrolla la tendencia a generar ritmos colectivos complejos capaces de afectar la percepción del auditorio (incluyendo a los otros músicos, los de outro barrio y a los no-comparseros) (FERREIRA, 2000 :92).

Quanto ao sentido e importância concedidos à alteração energética proporcionada pelas vibrações emanadas dos instrumentos, certa vez ouvi a seguinte definição, dada por Eneida:

> *"A música também é isso... é uma certa comoção de algo interno que acaba se materializando no exterior, entende? Seja de dentro pra fora como de fora pra dentro, ela tem a capacidade de externalizar como também de penetrar na gente, de contagiar. Ela te permite que o teu 'eu' vibre, ressoe. E ao fazer isso ela é sentimento, ela é sentir... A música é sentir!* [...] *Por isso é que 'saber fazer música verdadeira' na nossa Religião é saber tocar os outros, contagiar os outros e as coisas ao nosso redor. Contagiar, fazer vibrar, sentir... Fazer com que o interior das pessoas se vendo comovido, tocado, emerja e se emocione. Por isso é tão bonito o papel do músico e da música na nossa Religião..."* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Evidencia-se assim a relevância dessa produção sonoro-musical dentro da *Religião* e dentro de qualquer *Casa de Religião*. Se o *Tambor de Nação* encontra-se associado tão

[93] Conforme Jones, 1959; Nketia, 1982; Blacking, 1995. Para aprofundar questões referentes aos princípios de organização rítmica na música africana, consultar também Kubik, 1979; Mukuna, 1994.

estreitamente ao próprio templo religioso, aquele que o manuseia consequentemente também estará estabelecendo semelhante relação. *Casa, sacerdote-chefe da casa, tambor* e *tamboreiro* são considerados chaves que "abrem e fecham" as portas da casa, elementos centrais dentro de qualquer templo; o tamboreiro é tão central ao ponto de, dentre os demais filhos-de-santo da casa, ser ele o único a usufruir do privilégio (que só é gozado pelo próprio chefe) de ser velado, quando falece, dentro do próprio templo religioso. É o único depois do sacerdote-chefe quem receberia tal "honra", se é que se pode colocar nesses termos.

Por isso, a fidelidade prestada à casa e à tradição religiosa a que se pertence, fundamental, como se viu, para as tamboreiras, afirmam laços de confiança e de uma espécie de reciprocidade entre casa e seu(s) tamboreiro(s). Os cuidados com que frequentemente costumavam se referir aos tambores fabricados dentro de seus templos e à sua possível (ou não) circulação, denotavam um indício claro desta preocupação. "*Tambor de casa não é tambor que saia pra rua... Este tambor* (refere-se ao "pronto") *tu não vê circulando por aí... Pra isso é que temos o outro, um feito só pra casa, outro feito pra rua"*, dizia *Eneida de Oxalá*, referindo-se aos tambores de sua *Casa de Religião*, especialmente àquele preparado para o orixá dono da casa: o "tambor de casa" não sai dela jamais, sendo tocado somente por tamboreiros "prontos".

> *"A tarefa do tamboreiro é uma tarefa que exige muito, exige muita concentração e firmeza também, pois é ele quem controla a vinda dos orixás e deve tá atento a tudo que acontece ali, naquele momento, dentro e fora daquele ambiente"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Percebe-se, assim, como os músicos e a música ritual executada pelos mesmos detêm o potencial de transformar sentimentos e emoções, de alterar vibrações e circuitos energéticos, transformando energias, a música também dispõe da capacidade de controlar o transe e o ambiente em que ele acontece. Quando bem desempenhada e utilizada nas cerimônias, detém um enorme poder de realização, de concretização. "*Saber usar essa música"*, esse poder *virtual* que se tem nas mãos, também não deixa de exigir, nesse sentido, cuidados semelhantes àqueles despendidos pelos chamados "médiuns de

incorporação"[94] quando em uso de suas faculdades mediúnicas. É necessário saber mantê-las e preservá-las, da mesma maneira ou em igual medida, que os próprios músicos rituais.

> *"Ah, é! O dia que se vai tocar tem que se ter todo um cuidado com a dieta, toda uma preparação com o corpo... A gente mesmo só bebe líquidos, procura comer pouco, e também nem tudo se pode comer, só coisas leves, menos sólidas possíveis"* (Rosa do Bará, nação Jêje, Rio Grande).

> *"Quando eu lembro da minha madrinha Evinha e no que ela costumava fazer depois que recém saía dos batuques. Baah, aquilo era loucura! Era querer se matar, só pode! Ela saía toda suada e ficava com aquela toalha atravessada nos ombros, mas ensopada que tu tinha que ver! Daí ia direto pra rua, porque claro a gente fica num suador, e também dentro do salão às vezes fica quase insuportável, ainda mais se o batuque tá cheio... Mas ela ia pra fora, lembro como se fosse hoje, ia pra aquela varanda ali e ficava sentada lá até amanhecer, com o sereno pegando direto! Ela não se cuidava nem um pouco... Isso pra garganta e pros pulmões é um horror! E ainda por cima ela não gostava nem um pouco de beber e fumar* (debocha). *Mas o que aquela mulher bebia, o que aquela mulher bebia, não era brincadeira! Olha, ela bebia muito!"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

As *mandingas*[95] descritas sob os nomes de "seguranças" e "reforços" foram constantemente mencionadas pelas três tamboreiras como usualmente praticadas, a fim de que os *toques* transcorram normalmente, sem nenhum tipo de problema. Essas misturas "milagrosas"[96] são ingeridas antes das festas aliada a uma dieta só a base de líquidos, também de costume. Rigorosamente seguidas tais regras, essas mulheres dizem que, sem esse tipo de preparação, não conseguiriam *"tocar um batuque inteiro"*, *"pelo menos não de boa qualidade"*, conforme os preceitos mandados pela *Religião*. *"E quanto à resistência, ela nos é dada pelo próprio santo!"*, comentava Eneida o que, em outros termos, significaria nas palavras de Andrea: *"A questão toda da Religião não tá tanto em 'quem' faz, mas 'no modo como' se faz..."*, reafirmando ainda mais o fato de tais mulheres estarem a todo o momento efetivando "negociações" com as divindades.

> *"O segredo de saber tirar o som do tambor tá na sutileza do tocar... Pode parecer estranho dizer uma coisa dessas pra um instrumento que se costuma 'bater', mas tocar o tambor não é questão de força física, é questão de técnica. Pode se bater um tambor suavemente, delicadamente... Os homens acham que é só abrir bem aquela mão, que já é grande, e sair dando paulada no instrumento! Levantam aqueles braços até essa altura e ainda acham que tão*

[94] Também chamados de "*aparelhos de incorporação*", ou, como se costuma mais usualmente referir-se aos filhos-de-santo que passam pela experiência do "transe", que "*se ocupam*" com o santo.
[95] Expressão algumas vezes usada por Andréa do Bará ao se referir aos preparos religiosos especialmente feitos para os tamboreiros.
[96] Obviamente, não me foram explicitadas de que tipo de ingredientes são feitas tais "misturas".

> *tocando alguma coisa!! Isso é barulho!! O homem é muito brusco, é muito rude, não tem o jeito! Porque a questão toda tá na maneira de bater, que é leve, suave, a mão chega mal mal a tocar, pra poder sair um som limpo! É assim que o som sai, quase sem esforço, é sutil, entende? Por isso é que os homens se destroem rápido! E quanto à resistência, ela nos é dada pelo próprio santo!"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

A *musicalidade* (virtual e em latência) que uns trariam mais aguçada do que outros não deixa de ser vista aqui como certo "tipo de mediunidade", como uma *faculdade mediúnica* a ser desenvolvida e que merece, assim como as demais[97], cuidados e preparações por parte daqueles que as dispõem. Em cada uma e em todas elas, o que está em jogo é um desenvolvimento espiritual através de um desenvolvimento dentro da *Religião*; desenvolvimento este que, levando em conta as possíveis potencialidades trazidas por esses iniciados (suas "predisposições sensórias") acaba fazendo da sensibilidade e da intuição instrumentos de conhecimento, "modos de saber" e de aprender. Em seus relatos de aprendizagem musical, tais mulheres depositaram-lhes centralidade. *"Também se cresce espiritualmente no tambor..."* falava Andrea do Bará.

Assim, o aperfeiçoamento musical não deixa de ser um *meio* privilegiado de desenvolvimento das sensibilidades. Para essas mulheres, a concepção de "ser tamboreira" aparece estreitamente associada ao *"saber vivenciar o tambor"*, e esse sentir implica necessariamente em um sentir através do instrumento musical, o qual não deixa de estar relacionado a uma das etapas rituais pela qual, conforme visto, o próprio iniciado(a) se transforma em tamboreiro(a), - ritual de reclusão junto ao tambor, de isolamento e concentração.

É por isso que a iniciação religiosa é imprescindível e a feitura do(a) tamboreiro(a) é vista como um processo múltiplo e integrado que, por si só, já envolve uma experiência religiosa diferenciada (a experiência musical), pois abrange etapas do desenvolvimento religioso que são, simultaneamente, aprendizagem musical. Etapas que não podem ser dissociadas, uma vez que se vêem completamente atreladas ao extra-musical. Não existe aqui sobreposição ou diferenciação do que seja religioso e do que seja musical. No caso dos músicos rituais, ambos se imbricam, o processo de um implica necessariamente no processo do outro. Instrumento, pessoa e orixá são feitos. O que se chama aqui, portanto, de *feitura do santo* abarcaria, assim, três "feituras" distintas, contudo complementares, que

[97] Faculdades mediúnicas como as da vidência, sonho, audição, premonições, dentre outras.

se dão simultânea e indissociadamente. Se neste estudo acabou-se privilegiando a dissociação das “experiências musicais” daquelas ditas “religiosas” não foi senão no intuito de tornar mais compreensível ao leitor - e de forma mais detalhada - as questões pertinentes às etapas e ritos de “construção” e “fabricação” de pessoas, objetos e instrumentos dentro da Religião.

"Cada orixá é uma multiplicidade".

Marcio Goldman
Formas do Saber, Modos de Ser

"Os orixás podem se transformar. O orixá é um. Dele são emanados fluidos que se transformam nele mesmo. E se lança fluidos, então passa a ser representado. Ele pode ser um e muitos, uma força e a concentração dessa força sob a forma que quiser".

Marcio Goldman
Formas do Saber, Modos de Ser

CAPÍTULO 7

Pessoa e Multiplicidade no Batuque

As origens históricas das religiões afro-brasileiras em geral podem talvez explicar a inexistência de algo como uma "doutrina" bem como o caráter descentralizado desses cultos. No Batuque gaúcho, o fato de cada casa ter sua própria autonomia, sob a dependência de um pai ou mãe-de-santo que não reconhece nenhuma autoridade superior à sua, cria lógicas avessas a identidades fundamentalistas ou a essencialismos. Para entender esse aspecto desterritorializador das religiões afro-gaúchas é preciso levar em consideração várias dimensões de um sistema extremamente complexo e múltiplo, que se mostra mais apoiado sobre *devires* e *multiplicidades* do que sobre "estados do ser" concebidos como fundamentalmente unitários.

Ao longo deste capítulo, ver-se-á que esse se apresenta como um dos seus traços principais. Esta técnica descritiva oferece, contudo, uma perspectiva dessas religiões que, evidentemente, não é a única possível. Trata-se de apenas um ponto de vista, dentre tantos outros, vislumbrado aqui como via alternativa de interpretação. O que desejo dizer com isso é que, neste último capítulo da dissertação, proponho uma tentativa de ensaio (no sentido de experimentação) a partir de uma apropriação bastante particular da *Teoria das Multiplicidades e Devires*, de Gilles Deleuze e Félix Guattari.

Para marcar a pertinência de se ressaltar a existência de uma filosofia das diferenças na religiosidade afro-brasileira capaz de propor um equacionamento para as questões de gênero, tento aproximar o modo de lidar com as diferenças nas *Casas de Batuque* à elaboração filosófica deleuziana de um pensamento das diferenças; perspectiva esta já compartilhada por alguns pesquisadores da religiosidade afro-brasileira retomados aqui no sentido de mostrar a impossibilidade de se tratar a fluidez e os constantes nomadismos que categorias centralizantes (como as de "gênero", "etnia", entre outras) acabam por substancializar. Se no primeiro capítulo busquei explorar os conceitos de gênero e de "transitividade de gênero" delineados a partir de algumas etnografias da área, foi no sentido de retomá-los como "lógicas molares" neste último capítulo, onde então

pretendo desenvolver uma concepção de pessoa presente no Batuque, estritamente vinculada ao modo afro-brasileiro de trabalhar as diferenças. Por fim, partindo do *molar* e *molecular* propostos por Deleuze e Guattari, retiro conseqüências desse trato das diferenças para uma rediscussão do significado de gênero inscrito nessas religiões.

7.1. Para além do gênero: A concepção de "pessoa" no Batuque

Como procurei apontar no primeiro capítulo, as inferências de Rita Segato sobre o Xangô do Recife evidenciam uma particularidade das religiões de origem Yoruba: a concepção africana de gênero seria percebida como anti-essencialista e os Orixás serviriam como norteadores da personalidade. Ao nos ofertar explicações teóricas para a construção de gênero presente no Xangô alicerçadas também em princípios da Psicologia, Segato salienta que "os orixás servem como uma tipologia para classificar pessoas de acordo com a sua personalidade" (2005/1995 :424). Traçando uma subdivisão mais detalhada dessas divindades para além daquela fundamentada em "estereótipos de gênero" (santos-homem/santos-mulher), a autora enfatiza que a qualidade essencial para definir o "gênero do santo" (isto é, o "gênero da personalidade") em mais ou menos femininos e masculinos residiria no sentido de uma "autonomia" ou "dependência" revelada por esse "eu", e não no temperamento da pessoa. Traços de "autonomia" seriam considerados "descritores masculinos", enquanto traços de "dependência" observados como "descritores femininos".

Pode-se deduzir daí, portanto, que a *definição do santo* estaria mais voltada para a constituição de uma "pessoa" (no caso da autora, para a constituição de uma "personalidade", de um "eu") do que propriamente a uma identidade de gênero assentada no sexo anatômico ou na preferência sexual do sujeito[98]. Admitindo somente os aspectos pessoais, que "só esta qualidade é entendida como um componente relevante da identidade de gênero do sujeito" (2005/1995 :424), a autora parece sugerir que o orixá estaria mais associado a um "desenvolvimento do ser" (ou "alargamento do ser"). E é justamente nesse sentido que as inferências pontuadas por Rita Segato parecem se aproximar das

[98] "De fato, o santo da pessoa é independente não só de seu sexo anatômico mas também da forma preferencial em que ela expressa a sua sexualidade, isto é, da sua preferência por parceiros homo ou heterossexuais" (idem :427).

observações feitas pelo sociólogo e antropólogo Roger Bastide acerca do Candomblé da Bahia.

Apesar de ambos os autores partirem de pressupostos teóricos diferenciados, expondo duas manifestações afro-religiosas também diferentes (*Xangô* e *Candomblé*), desenvolvem argumentos para que a complexidade do "ser" seja pensada, parecendo compartilhar, contudo, de um ponto em comum: o fato da ausência de essencialismos no que viria a constituir o desenvolvimento religioso, isto é, a *feitura de santo* nessas religiões. Bastide, cujas incursões também se aventuraram pelo campo da Psicologia Social (além daquelas pela crítica literária), busca na filosofia africana revelada no candomblé uma "ontologia do ser" calcada em *gradações do ser*. As danças, a linguagem gestual e a marcação rítmica expressariam, assim, a "complexidade da alma" que as metamorfoses do corpo e da personalidade evidenciam. Para este autor, o que estaria em jogo nessa dramaturgia particular seria uma "concepção alargada do ser" mais próxima de uma "ontologia medieval"[99] (BASTIDE, 2001/1958 :8).

Seu "Ensaio de uma Epistemologia Africana (Yoruba)", título dado a uma das partes que compõem as *Conclusões* de seu livro *O candomblé da Bahia*, já parecia vislumbrar a idéia de uma *ontologia*, apesar do termo *epistemologia*. O "lento amadurecimento do orixá no interior" do iniciado por meio de rituais e obrigações, ofereceriam ao indivíduo a possibilidade de crescimento (idem :228)[100]. Segundo este autor, o conceito ioruba para as diferenças individuais (idem :227) seria expresso através do que se define *orixá pessoal*; aquilo que há de individual em cada ser se expressaria pela combinação do "espírito" (que cada indivíduo já possuiria) somado ao "anjo de guarda" *(eledá)* mais o "dono de cabeça" *(olori)*[101]. Haveria, assim, uma multiplicidade das "almas" e, consequentemente, dos "deuses pessoais". Explicada pela "participação do ser na divindade", a sorte não seria assim qualidade impessoal, mas o efeito dessa "participação do ser na divindade" (idem :227). Isto quer dizer que se pode ir ganhando (ou perdendo) a força adquirida na participação íntima com o orixá. A autoridade, o *status*

[99] "A filosofia medieval, contudo, introduzia graus no ser. (...) *É-se mais ou menos*. Encontramos filosofia análoga subjacente à concepção que o negro formula a respeito da personalidade humana. A existência confunde-se com o poder. E todo o poder vem das divindades" (idem :226) [grifo meu]

[100] "[...] os diversos rituais fazem o ser humano participar de maneira cada vez mais profunda da natureza e da força dos orixás, permitindo-lhe alargar cada vez mais o ser" (ibidem).

[101] "O indivíduo não tem apenas um orixá, possui também, e ao mesmo tempo, um espírito individual que o coloca em um mundo à parte, distinto do mundo divino" (idem :231).

social, o papel ou os encargos de cada um no Candomblé não passariam, para Bastide, de "irradiação do ser", da "quantidade de ser que o orixá possui no indivíduo". Dessa forma, percebe-se como o fenômeno religioso parece tratar-se de um processo de "mútua dependência" entre "ser" (indivíduo) e orixá (divindade); um fenômeno de troca, de intercomunicação entre homem e o sagrado. Os orixás necessitariam, por sua vez, desses *cavalos*, dando ou aumentando o "ser".

O antropólogo Marcio Goldman (2005), inspirado diretamente na idéia de uma "ontologia do candomblé" principiada por Roger Bastide, busca estabelecer as bases desta ontologia ancorado teoricamente na Filosofia de Gilles Deleuze e Guattari. Tendo pesquisado primeiramente (1978), por cerca de quatro anos, em um pequeno terreiro de candomblé de nação angola situado em Tribobó, nos arredores de Niterói, no estado do Rio de Janeiro (*Ilê de Obaluaiê*) e, alguns anos mais tarde, em um cenário bem diferente, o *Terreiro de Ewá Matamba Tombency Neto*, situado no bairro da Conquista, em Ilhéus, no sul da Bahia, onde permaneceria por apenas três meses, Goldman chegaria a supor, em suas primeiras conclusões, que a chave explicativa do candomblé deveria ser buscada nos sistemas de classificação e nas cosmologias existentes no culto, o que seria, contudo, revisto e, ao contrário do que acreditava anteriormente, sugeriria que o fundamental dessa religião não deveria ser buscado apenas em sua cosmologia ou mitologia. Esboça desse modo uma tentativa ainda recente de elaboração de uma outra descrição do candomblé[102]. As bases para essa nova interpretação traria como traços distintivos o fato de sua ontologia estar mais apoiada sobre *devires e multiplicidades* do que sobre *estados do ser* (unidades fundamentais); sentido bastante próximo daquele concedido por outro antropólogo, também pesquisador da religiosidade afro-brasileira, só que em um outro contexto regional, e tendo como fonte de estudo o Batuque gaúcho.

Refiro-me a José Carlos Dos Anjos, importante referência no que tangem aos estudos antropológicos sobre o Batuque no estado (e aqui particularmente importante por suas influências deleuzianas compartilhadas com Goldman). Também Dos Anjos se deixaria influenciar pelas referências de Deleuze e Guatttari, buscando aí os fundamentos teóricos do que designou uma *cosmopolítica afro-brasileira* já em sua dissertação de

[102] "[...] a saber e, principalmente a textura ontológica dos elementos - ou melhor das relações - constitutivos do candomblé, o que pode, talvez, ser resumido na questão: o que é, afinal, um orixá?" (GOLDMAN, 2005: 103).

mestrado (1993), quando então desenvolveu pesquisa etnográfica na Vila Mirim (Porto Alegre). Ao se remeter à filosofia da diferença proposta por esses dois autores, Dos Anjos também serve de ponto de apoio à minha problematização teórica na medida em que contribui com a reflexão acerca de uma lógica rizomática presente na religiosidade afro-brasileira como um todo (não só restrita às religiões afro-gaúchas), a partir da qual o pensamento das diferenças se sobrepõe ao pensamento da representação (2006 :21). A lógica "rizomática"[103] a que se refere o autor ao invés de dissolver a diferença, conecta o diferente ao diferente, deixando as diferenças subsistirem como tais. O privilégio dos fluxos contínuos e o caráter estritamente construtivista e múltiplo dessas religiões comprometem, assim, qualquer tentativa de dar conta por meio de modelos puramente seriais ou estruturais.

As hipóteses levantadas por Dos Anjos (1993;2006), também inspiradas diretamente na tese de Rita Segato (1995), define esse pensamento desterritorializado como essencialmente avesso a categorias centralizantes (como as de "personalidade", "família", "etnia", "gênero", entre outras) explicitando que estas se apresentariam, no caso das religiões afro-brasileiras, marcadamente relativizadas (e não substancializadas). Ao relativizar categorias básicas de construção de identidades, Dos Anjos supõe "nomadismos" ("percursos nômades") a partir dos quais fluem os processos de desterritorialização. E, nesse sentido, aproxima-se bastante das proposições de "molaridade" e "molecularidade" presentes na *Teoria das Multiplicidades e Devires*.

Em meu caso, caberia se perguntar como esse problema da diferença na religiosidade afro-brasileira pode ser equacionado a partir do uso de uma noção de pessoa. É nesse sentido que atento para uma construção ritual de *Tamboreiras*, pois que esta envolve a existência não só da iniciada e de seu *santo pessoal*, mas, sobretudo, de um outro elemento simultaneamente construído nessa *feitura*, integrante como participante ativo (constitutivo também dessa pessoa) e com potencial virtualizador de *axé*. O próprio tambor, instrumento musical condutor de *axé* e também veículo de comunicação entre humanos e divindades, é potencialmente "ativo" na medida em que, através da produção

[103] "Falar-se-ia então de uma *forma rizomática* de pensar e trabalhar as diferenças em oposição [complementar] ao *pensamento arborescente* que caracteriza a definição de sincretismo (usual na definição das práticas religiosas africanas no Brasil)" (DOS ANJOS, 2006 :21). [grifo meu]

sonoro-musical executada por aquele que lhe conduz (o músico) efetivamente transforma *axé*, princípio de realização.

* * *

Ao apontar observações acerca da ontologia presente no candomblé baiano, Marcio Goldman afirma que esta poderia ser talvez resumida, em termos mais compreensíveis, como uma "espécie de monismo" que postularia a existência de uma única força, sob o nome de *axé*, cujas *modulações* constituiriam tudo o que existe e pode existir no universo em um processo simultâneo de concretização, diversificação e individualização.

> Em primeiro lugar, as próprias *divindades* ou *orixás*; cada um deles não é mais que a encarnação de uma modulação específica de axé. Em seguida, os *seres* e *coisas* do mundo: pedras, plantas, animais, seres humanos – mas também sons, cores, sabores, cheiros, dias, anos etc. – "pertencem" a diferentes orixás, mas apenas na medida em que com eles compartilham dessa essência simultaneamente geral e individualizada. Em certo sentido, cada *ser* constitui, na verdade, uma espécie de cristalização ou molarização resultante de um movimento do axé que, de força geral e homogênea, se diversifica e se concretiza ininterruptamente (GOLDMAN, 2005 :103). [grifo meu]

Em decorrência disso, se também os seres humanos estão repartidos entre os orixás, haveria ainda um outro aspecto dessa religiosidade, a saber, "a existência de um corpo de concepções acerca da natureza do ser humano", isto é, uma noção de "pessoa". Esta, por sua vez, postula que a pessoa é múltipla, "composta por uma série de elementos materiais e imateriais, que incluem o orixá principal à qual ela pertence (de quem é 'filho', como se diz), um número variável de orixás secundários, espíritos de antepassados, anjo da guarda, alma e assim por diante" (2005 :105). O mais importante, contudo, é que a "pessoa" não nasce pronta, mas é construída - conforme ressalta Goldman - ao longo do processo de iniciação por meio de uma série de rituais ou obrigações. A "pessoa" é, assim, feita, e a iniciação é chamada de *"fazer a cabeça"*. Há mais, contudo, pois a *"feitura da cabeça"* é, na verdade, a contrapartida do que se denomina *"feitura do santo"* (nome também usado para designar o orixá), e pode se chamar a iniciação de *"fazer o santo"*. O que significa que não apenas a pessoa, mas também o orixá é construído no processo de iniciação.

> Um *orixá* não é exatamente uma *individualidade*, ele é mais um *fluxo* que pode ser cortado de diferentes maneiras, atualizando-se em diferentes níveis. Em certo nível, o *corte* constitui o *"orixá geral"*, Iansã, Iemanjá, Omolu etc., e esse processo é narrado em diferentes mitos. A iniciação, entretanto, não consiste jamais em consagrar alguém a um desses orixás gerais: *"fazer a cabeça"* ou *"fazer o santo"* - ponto central - significa, na verdade, *a produção ritual de duas entidades individualizadas a partir de dois substratos genéricos*. Um *indivíduo* mais ou menos indiferenciado que torna-se uma *pessoa* estruturada; um *orixá geral* que se atualiza em *orixá individual* (a Iansã de alguém, o Omolu de outrem). Esses *orixás individuais* têm nomes e características próprias, assim como as pessoas são rebatizadas e vão se modificando a partir da iniciação (GOLDMAN, 2005 :106). [grifo meu]

A divindade não seria, portanto, um elemento apenas exterior ao ser humano que a ele se reuniria de forma periódica. Feito dentro dele, ao mesmo tempo que sua própria pessoa, o orixá habitaria, de modo constitutivo, o interior de cada indivíduo. A título de ilustração, reporto-me aos relatos de *Eneida de Oxalá*, ao comentar sobre a constituição de todos os seres humanos como "porções" pertencentes aos orixás, evidenciando no "corpo" o verdadeiro depositário desses "atravessamentos":

> *"A nossa religião valoriza a natureza. Sabe, o orixá é força da vida, corresponde aos elementos da própria natureza. E quais são os elementos da natureza? Não são Água, Terra, Ar e Fogo? Nosso corpo é como um 'templo'... Todos os seres são formados das 'partículas' de cada um desses elementos. Pois então, carregamos com a gente partículas de cada orixá, em nós mesmos. A pessoa pode ter até outra religião inclusive, mas nem por isso deixa de ter o corpo formado por esses elementos*[104]*"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).

Como se vê, o corpo é o "templo" do sagrado por excelência no Batuque. É sagrado porque é vivo (vida expressa através da motricidade que experimenta o espaço e o tempo e que comunica aos outros, aos fiéis) e porque é percebido como "uma das manifestações das divindades", construído segundo padrões culturais ao longo do caminho religioso e da iniciação, quando necessária. O corpo está, portanto, diretamente relacionado a uma "divindade principal" e, por extensão, a "divindades secundárias", assim como aos demais elementos materiais e imateriais a elas associados. O que faz com que cada parte do corpo esteja impregnada de significado, carregada de sagrado: cada parte corresponde a um orixá

[104] O fogo, o ar, a terra e a água seriam os elementos primordiais que, combinados, dão origem a tudo e a todos, sendo assim também constituintes dos corpos físicos. O fogo não seria considerado, contudo, uma substância prima por excelência, mas uma conseqüência do ar em movimento. Os adeptos do *Batuque* acreditam que esses elementos e suas ramificações são comandados e trabalhados por "entidades espirituais" que vão desde *elementais* até forças superiores de alta vibração, tidos como os maiores responsáveis pelo equilíbrio da natureza, esses sim chamados ORIXÁS.

em particular; cada parte pertence a uma divindade. Consistindo de um composto heterogêneo desses elementos ditos primordiais, distribuídos molecularmente sob diferentes territórios, cada pessoa conteria em seu interior uma multidão de seres, os quais, ao que parece, também são constituídos por muitas qualidades de outros, configurando assim um conceito "mirateísta" de alma e de pessoa. Essas classes de seres também existem de maneira desdobrada, simultaneamente presentes no "mundo exterior" (sob a forma de animais, vegetais, minerais, pessoas) e no "interior do corpo" de cada um.

Se, como afirma Goldman, "os orixás podem se transformar, o orixá pode ser um e muitos, uma força e a concentração dessa força sob a forma que quiser" (2005 :102), logo, cada orixá já seria em si mesmo infinitas multiplicidades[105]. E, se cada um dos orixás que habitam um corpo e que o "repartem" já são multiplicidades, então, já carregar-se-ia por si só multiplicidades de multiplicidades em agenciamento ao infinito. Em torno dessas *multiplicidades* constituintes da pessoa, aproveito um comentário tecido por *Andrea do Bará*, ao explicitar de que maneira(s) sua "cabeça" e "corpo" seriam "atravessados" por diferentes orixás em agenciamentos incessantes:

> *"O dono da minha cabeça é* ***Bará****, mas no peito eu levo a* ***Iansã****, nas minhas costas eu carrego* ***Xapanã*** *e, nos pés, eu tenho* ***Ogum****. Nas minhas mãos e no meu ouvido quem responde é* ***Bará Tobim****. Então, eu tenho as minhas passagens..."* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas).

O restante do corpo (peito, costas, mãos, pés) é identificado, respectivamente na sua ordem de influência, pelos orixás secundários, além de espíritos e guias protetores que se empenhariam na vigilância e auxílio. O orixá pessoal com o qual se conta é o responsável por cuidar do equilíbrio de cada corpo físico. Note-se que a tradução do vocábulo de origem ioruba ORI-XÁ ("dono da cabeça", "chefe de cabeça", "Pai ou Mãe de cabeça" ou também *eledá*) já indica uma relação existente entre o humano e o sagrado, entre o indivíduo e o mundo. A rigor, talvez seja melhor traduzido como "sagrado" com a condição de que se tome essa palavra em sentido estrito: algo como "o outro" de mim[106]. Isto é, esta pessoa supõe a diferença como relação.

[105] Retomando a afirmativa feita por Roger Bastide de que cada orixá seria múltiplo (2001), Marcio Goldman, parafraseando-o, conclui: "Cada orixá é uma multiplicidade" (2005, nota de rodapé 8).
[106] "O duplo nunca é uma projeção do interior, é, ao contrário, uma interiorização do lado de fora. Não é um desdobramento do Um, é uma reduplicação do Outro. Não é uma reprodução do Mesmo, é uma repetição do

Revendo mais uma vez a descrição de *Andrea do Bará* em torno das diferenças de gênero na *Religião*, vê-se como se torna limitada e frágil a suposição de se pensar, apenas, em termos de "cabeça de santo feminino" ou "cabeça de santo masculino", sem se levar em consideração as demais "passagens" constituintes da pessoa:

> *"Até porque se a gente for pensar em **masculino** e **feminino** na Religião, os 'santos', mesmo, não tem sexo... Tu pode ver tanto mulher com 'cabeça de santo' masculino quanto homem com 'cabeça de santo' feminino. É o Orixá quem te escolhe"* (Andrea do Bará, Candomblé com Nagô, Pelotas). [grifo meu]

O corpo pode ser considerado um "vaso" que contém o orixá, algo de muito precioso que "governa" a pessoa. A "cabeça" é fundamental porque é a sede do *orí*[107] que contem o *odú*, o destino pessoal.

> *"O que muito controla a nossa vida é a nossa cabeça. Em nossa tradição se diz 'a cabeça que governa o corpo', porque se alguém não está com ela fortalecida, nada no corpo desse alguém poderá estar bem"* (Eneida de Oxalá, nação Jêje, Rio Grande).
>
> *"O ori* [refere-se à cabeça] *e os orixás* [donos das cabeças] *determinaram meu caminho. O destino não se muda, mas se trabalha através de preceitos e oferendas. Se aproveita o lado positivo de cada destino, que em si mesmo não é bom nem mau... O destino é o destino... e a gente também ajuda ele"* (idem).

Veja-se que à "cabeça" fortalecida corresponde "corpo" fortalecido; e esta só se vê fortalecida se constantemente "alimentada", isto é, se o orixá chefe de cabeça "beber" do sangue, recebendo as devidas obrigações. Além disso, a concepção de "destino pessoal" aparece da seguinte forma: "não se muda, mas se lapida, se melhora". Isto quer dizer que a obrigação enquanto seres humanos seria a de melhorá-lo, fortalecendo o ser através das constantes etapas iniciáticas. Para isso que serviria o desenvolvimento na *Religião*.

Quando se reportam ao seu "dom" como um "destino", ou como uma "faculdade mediúnica musical" específica trazida no corpo e no espírito, tais mulheres explicitam um caminho com o qual já "se nasce" traçado, mas que também merece ser, ao longo da vida, aperfeiçoado. Mais uma vez nas palavras de *Eneida de Oxalá*, "*tudo é questão de*

Diferente. Não é a emanação de um EU, é a instauração da imanência de um sempre-outro ou de um Não-eu. Não é nunca o outro que é um duplo, na reduplicação, sou eu que me vejo como o duplo do outro: eu não me encontro no exterior, eu encontro o outro em mim" (DELEUZE, 2006a :105).

[107] Para os iorubanos, o ori tem *status* de divindade e recebe cultos complexos. No Brasil, o rito de dar comida à cabeça preservou-se como primeira etapa da iniciação e é "O culto à individualidade do homem, à cabeça, o que está dentro da cabeça. O ritual de dar comida a cabeça é o bori" (PRANDI, 1991: 124).

ensinamento". Nesse sentido, nenhuma forma de aprendizagem em uma religião desse tipo pode significar apreensão passiva, mas apenas uma vivência que modifica todos os elementos do processo, seja a matéria que é transformada na medida em que é "transmitida" e "assimilada", seja os agentes envolvidos no sistema, que, como se viu, vão se transformando ao longo do tempo. Como se viu, a construção da pessoa é, portanto, um desenvolvimento dinâmico e plural, apreendido no cotidiano dos terreiros e mantido unido através das práticas rituais que permitem a sua integração.

É na feitura bastante peculiar dessas mulheres que deposito importância crucial, pois elas evidenciam para a discussão de gênero aqui trazida, perspectivas outras de relação por entre multiplicidades de corpos que ora "humanos", ora "objetos", ora "deuses", transmutam-se de maneira que, numa só e mesma "pessoa tamboreira", três momentos aparentemente diferentes venham a se singularizar, ora simultâneos ora a se misturar. O *processo de individuação* aí implicado mostra que "tamboreira", "santo" e ainda "tambor" passam por um *processo singlarizante*. Nesses casos, tratava-se de analisar como se aprontavam "pessoa", "tambor" e "santo" de maneira a reconstituir a pessoa como um ser para a sua divindade.

O poder do som e a força da produção musical residem exatamente aí: cristalizam e modulam forças sagradas. "A música nesse contexto adquire importância especial por ser a 'vibração do orixá' e o meio através do qual ele se canaliza" (BARBARA, 2002 :121). Em outros termos, para utilizar a descrição da própria *Eneida de Oxalá*, *"a música é o que permite que o orixá nasça em ti e se desenvolva..."*. Logo, a participação da divindade no ser e vice-versa (do ser na divindade) é mediada por *axés* cantados e tocados. O fortalecimento da presença divina que todo e qualquer ser humano carrega em si só passa de "presença sagrada latente e passiva" à "presença sagrada em desenvolvimento" através dos usos de vibrações sonoras.

Os repertórios pessoais de cada filho marcam, assim, seus territórios. O orixá que grita, que emite sons, expressa assim sua existência individualizada, demarca assim seu território. "Há território a partir do momento em que há expressividade rítmica", para lembrar as palavras de Deleuze e Guattari (1997, vol.4 :121). As *rezas* e os *ritmos* próprios de cada divindade acabam por promover, ao longo da vida religiosa dos fiéis, sucessivas desterritorializações e reterritorializações, que atualizam o sagrado nos seres humanos. Por

isso a necessidade constante de ritos iniciáticos dentro da *Religião*, os quais marcam etapas de crescimento na vida do fiel. São ritos que buscam marcar e demarcar os "territórios" ditos pertencentes às divindades. Quando digo "territórios", refiro-me não só a porções específicas constitutivas dos corpos físicos, mas também a "territorialidades" imateriais que efetivamente pertencem, cada qual, a seu respectivo orixá. Assim, têm-se corpos, pessoas e coisas repartidos por entre divindades, territórios e domínios pertencentes a orixás particulares. A música nessas religiões carrega essa lógica "rizomática" de perceber as diferenças pois, ao conectar uma intensidade qualquer a outra intensidade qualquer, *rezas* e *toques* conseguem estabelecer relação com todo o tipo de *devires*. Como outras tantas "multiplicidades de transformação", nas palavras de Deleuze e Guattari,

> a música nunca deixou de fazer passar suas linhas de fuga (...), mesmo revertendo seus próprios códigos, os que a estruturam ou a arborificam; por isto a forma musical, até em suas rupturas e proliferações, é comparável à erva daninha, um rizoma (2004 :21).

Essa "lógica rizomática" da religiosidade afro-brasileira, já descrita por Dos Anjos (2006), não deixa de ser uma "lógica musical" que, uma vez circulando por uma multiplicidade de corpos desterritorializam como "percursos nômades" para, logo em seguida, reterritorializar.

7.2. As "passagens de santo": *multiplicidades* e *devires* em agenciamento

A esta altura da discussão, trata-se de perguntar de que modo um sistema religioso como o Batuque gaúcho que privilegia *fluxos contínuos e cortes* (e não puras descontinuidades), *multiplicidades* (e não qualquer dialética entre o um e o múltiplo) e *agenciamentos eficazes* (e não formas de ordenamento e sua implementação prática) pode, ao construir pessoas na *Religião* a partir da música, promover desterritorializações sucessivas, contribuindo, desse modo, para o surgimento e desenvolvimento de "repertórios pessoais" o que, em outros termos, permitem os agenciamentos necessários às *passagens de santo*. Ao promover desterritorializações incessantes, a execução sonoro-musical desfaz *estados de aprontamento* para reterritorializá-los logo em seguida. Tais "repertórios pessoais" funcionam assim como "agenciamentos territoriais", agenciam

intensidades que, uma vez preenchendo territorialidades, percorrem corpos. Trata-se, pois, de esboçar provisoriamente algumas observações a respeito disso.

No segundo volume do *Mil Platôs*, Gilles Deleuze e Félix Guattari expõem e ilustram uma *Teoria das Multiplicidades*, talvez um dos temas deleuzianos (e deleuzo-guattarianos) de maior repercussão na antropologia contemporânea, produzidos na filosofia da segunda metade do século XX. A relevância para a antropologia da obra de Deleuze e de seu parceiro Félix Guattari é no mínimo tão grande, conforme nos aponta o etnólogo Eduardo Viveiros de Castro, que ambos poderiam ser considerados "autores da obra mais radicalmente consistente do ponto de vista conceitual, e mais consistentemente radical do ponto de vista político" (2007 :91). Numa releitura desses dois autores, Viveiros de Castro define a multiplicidade deleuziana como "o constructo que melhor parece descrever não só as práticas contemporâneas de conhecimento antropológico como os fenômenos de que elas se ocupam" (2007 :97), seu efeito consistindo em

> fazer passar uma linha de fuga por entre os dois dualismos que formam como as paredes da prisão epistemológica onde a antropologia se acha encerrada desde sua incepção: Natureza e Cultura, de um lado, Indivíduo e Sociedade, do outro, os 'quadros mentais últimos' da disciplina, aqueles que não podemos pensar que estão errados porque é através deles que pensamos (ibidem).

Ao interpretar a *multiplicidade* como "o meta-conceito que define um certo tipo de entidade, do qual o famoso 'rizoma' da Introdução do *Mil Platôs* é a imagem concreta" (2007 :97), Viveiros de Castro deseja explicitar que a idéia de *multiplicidade* é fruto de uma decisão inaugural de natureza anti-essencialista e anti-taxonomista: com sua criação, Deleuze pretende destronar as noções metafísicas clássicas de "essência" e de "tipo".

Desse modo, uma *multiplicidade* é diferente de uma essência; as dimensões que a compõem não são propriedades constitutivas ou critérios de inclusão classificatória. Conforme Viveiros de Castro, um dos componentes principais do conceito de *multiplicidade* é, ao contrário, uma *noção de individuação* como diferenciação não-taxonômica; "um processo de atualização do virtual diverso de uma realização do possível por limitação, e refratário às categorias tipológicas da semelhança, da oposição, da analogia e da identidade" (2007 :98).

A *multiplicidade* seria, assim, o modo de existência da diferença intensiva pura, formado por uma modalidade de "síntese relacional" diferente de uma conexão ou conjunção de termos. Trata-se da operação que Deleuze (1997) chama de *síntese disjuntiva* ou *disjunção inclusiva*, modo relacional chamado "devir", que não tem a semelhança ou a identidade como causa (formal ou final), mas a divergência ou a distância. A *síntese disjuntiva* ou *devir* "é o operador principal da filosofia de Deleuze" (VIVEIROS DE CASTRO, 2007 :99), pois que é o movimento da diferença como tal – "o movimento centrífugo pelo qual a diferença escapa ao poderoso atrator circular da contradição e sublação dialéticas". A *síntese disjuntiva* faz da *disjunção* "a natureza mesma da relação" (idem :100), e da *relação* um movimento de "implicação recíproca assimétrica" (ibidem) entre os termos ou perspectivas ligados pela síntese, a qual não se resolve nem em equivalência nem em identidade superior.

Pode-se, pois, reinterpretar o Batuque a partir da chave do *devir*. No quinto volume de *Mil Platôs*, Deleuze e Guattari (1997) propõem introduzir o conceito de *devir* como meio de escapar do dilema.

> *Devir é*, a partir das formas que se tem, do sujeito que se é, dos órgãos que se possui ou das funções que se preenche, *extrair partículas*, entre as quais instauramos relações de movimento e repouso, de velocidade e lentidão, as mais próximas daquilo que estamos em vias de devir, e através das quais devimos. É nesse sentido que o *devir* é o processo do desejo (idem: 334).

Em outros termos, trata-se do movimento por meio do qual um sujeito sai de sua própria condição (humana, por exemplo) por meio de uma relação de *afetos* que consegue estabelecer com uma condição outra (nesse caso, divina, por exemplo). *Afetos* que atingem, mas não modificam. Tentando definir de forma bastante sucinta a noção de *devir* que formulou com Deleuze, Guattari escreveria que o *devir* é

> um termo relativo à economia do desejo. Os fluxos de desejo procedem por afetos e devires, independentemente do fato que possam ou não ser rebatidos sobre pessoas, imagens, identificações. Assim, um indivíduo antropologicamente etiquetado *masculino* pode ser atravessado por devires múltiplos e, em aparência, contraditórios: *devir feminino* coexistindo com um devir criança, um devir animal, um devir invisível, etc. (GUATTARI, 1986 :288 apud GOLDMAN, 2003 :460).

Um *acontecimento* ou um *devir* não é um "processo de mudança" (uma transposição extensiva de estados homogêneos), mas antes uma "superposição intensiva de

estados heterogêneos". Justamente porque *metamorfose* não é processo, "ainda" não é processo e "jamais foi" processo; a *metamorfose* é anterior e exterior ao processo do processo; ela é um *devir*.

Da mesma forma, é preciso observar que o termo multiplicidade deve também ser aqui entendido na acepção deleuzo-guattariana (1997 :15-18, 43-50, 190-92), ou seja, não no sentido do adjetivo "múltiplo" que necessariamente se opõe ao "um", mas como substantivo ligado a um pluralismo que se opõe a todas as formas de dualismo e suas variações. A multiplicidade não é, portanto, "algo maior que um, algo como uma pluralidade ou uma unidade superior; ela é, antes, algo menor que um, surgindo por subtração" (VIVEIROS DE CASTRO, 2007 :98), o que sugere a importância da idéia de minoria em Deleuze. "Uma *multiplicidade* ou *rizoma* é um sistema, note-se, não uma soma de 'fragmentos'. É simplesmente um outro conceito de sistema, que se distingue do sistema arborescente como um processo imanente se distingue de um modelo transcendente" (ibidem, nota 17). "Formando-se quando e onde linhas intensivas abertas (linhas de força, não linhas de contorno) conectam elementos heterogêneos, os *rizomas* projetam uma 'ontologia fractal' que ignora a distinção entre 'parte' e 'todo'" (DELEUZE & GUATTARI, 1981 :621 apud VIVEIROS DE CASTRO, 2007 :98).

As noções de "tipo" e de "entidade" se mostrariam, em geral, completamente inadequadas para definir as *multiplicidades rizomáticas*. Um *rizoma* não se comporta como uma entidade, nem instancia um tipo; uma *multiplicidade rizomática* não é realmente um ser, um "ente", mas um "agenciamento de devires", um "entre". Trata-se, portanto, de uma perspectiva, um modo de inscrição e de descrição, o movimento registrado de uma coisa à medida que ela se vai se associando com muitos outros elementos; as diferentes associações da "coisa" fazem-na ir diferindo de si mesma - é a coisa ela própria que passou a ser percebida como múltipla.

Em suma, a idéia mais profunda de Deleuze seja talvez esta: que "a diferença é também comunicação e contágio entre heterogêneos". Em outras palavras, uma divergência não surge jamais sem contaminação recíproca dos pontos de vista. Conectar é sempre fazer comunicar os dois extremos de uma distância, mediante a própria heterogeneidade dos termos. Comparar multiplicidades é outra coisa que fazer convergir particularidades em torno de generalidades.

Em termos mais etnográficos, trata-se, como adiantei previamente, de tentar uma descrição etnográfica da música ritual do Batuque que em lugar de começar pelas supostas unidades que comporiam o conjunto, assume, desde a partida, o caráter de multiplicidade dos orixás e de suas relações com os instrumentos e instrumentistas, dos rituais, dos filhos de santo, e assim por diante. Sob esta perspectiva, as *passagens de santo* poderiam ser consideradas "multiplicidades rizomáticas" na medida em que são exemplos de "agenciamentos de devires" (isto é, atravessados por movimentos que vêm de fora absolutamente diferentes), buscando *fluxos de desterritorialização e reterritorialização.* Esses nomadismos incessantes parecem expressar os modos pelos quais multiplicidades são agenciadas na *Religião* durante os desenvolvimentos de *feitura-de-santo*.

Assim, os movimentos que integram a feitura podem ser percebidos como *devires* que compõem e decompõem tais *passagens*. A pessoa vai se constituindo em sucessivos "atravessamentos" de orixás, cuja primeira parte do corpo a ser definida é a "cabeça" (essa definição é feita a partir do jogo de búzios, indicando o orixá chefe que governa a pessoa e prevalece sobre os demais como porção majoritária). Esses "agenciamentos de devires" são promovidos, sobretudo, por "repertórios pessoais".

O *Oxalá* de Eneida por exemplo, é o orixá individual dela. Já o *Bará* de Andrea Luzia não se trata do mesmo *Bará* de Rosa Inêz. Assim como, quando Andrea diz carregar no "peito" *Iansã*, mas nas "costas" *Xapanã* e nos "pés" *Ogum*, ela expressa 'como' ou 'quais' seriam as suas *passagens de santo*. Essas passagens dizem respeito a aspectos pessoais somente seus, traços individuais únicos como uma iniciada, inclusive seu próprio *ritmo interior* (ou o que *Eneida de Oxalá*, em outros termos, chamou de uma "abertura sonora") através de seus *toques*, de suas *rezas*.

Trata-se, pois, de um mundo de intensidades que se singularizam em momentos precisos. O *Bará* de Andrea, o *Bará* de Rosa, o *Oxalá* de Eneida. Criança, adulto ou velho, cada passagem não é apenas uma fase da linearidade mitológica. "É o orixá singularizado num momento. Um mesmo nome *bará*, percorrendo diversas passagens, singularizando-se numa multiplicidade de momentos" (DOS ANJOS, 2006 :76). Pode-se dizer que a pessoa e o orixá passam por um *processo de individuação*. Assim, o termo geral *bará* tem um certo nível de realidade, porém, na proximidade constitutiva de cada iniciado, seu orixá é uma entidade singular. Nem geral, nem individual: o orixá passa por um "processo

singularizante", no sentido de Deleuze. Este último distingue o pensamento da diferença do pensamento da representação na forma como trabalham a individualidade, salientando que, ao mesmo tempo em que "corpos" (aparentemente unitários e identitários) perderiam sua unidade, o "eu" perderia sua identidade[108], decompondo-se e reconstituindo-se segundo micropolíticas.

Se não há um "eu" que "se identifica com", mas antes "nomes próprios" que como "designações de intensidade"[109] identificam pessoas, coisas, divindades, a territórios, a *estados* que preenchem *campos de intensidades* sobre o corpo sem órgãos ou a *efeitos* que fulguram e atravessam esses campos, então, o conceito de "intensidades" se faz insurgir. A propósito das possibilidades de se viajar por raças, nações e divindades (e aqui por que não por gêneros?):

> Esses estados vividos de que eu falava há pouco, para dizer que não se deve traduzi-los em representações ou em fantasmas, (...) que é preciso ao contrário fazer deles *fluxos* que nos levam cada vez mais longe, mais para o exterior, são exatamente as *intensidades*. O estado vivido não é algo subjetivo, ou não é necessariamente. Não é algo individual. É o fluxo e o corte do fluxo, já que cada intensidade está necessariamente em relação com uma outra de tal modo que alguma coisa passe (DELEUZE, 2006 :324). [grifo meu]

Sob este prisma, os gêneros não seriam essências identitárias pertencentes a indivíduos, mas "territórios simbólicos de intensidades diversas" passíveis de serem percorridos por multiplicidades de raças, indivíduos, ou mesmo divindades. Nesse sentido, o gênero é vivenciado como um ponto de vista que se "ocupa" de um corpo, como intensidade histórica que se faz corpo, a distribuição de gradientes dessa intensidade é possível sem que as linhas traçadas constituam "essências". Acredito que a categoria gênero tenha sido pensada muito mais sob seu aspecto "molar" do que propriamente "molecular".

---

[108] "Para a representação, é preciso que toda a individualidade seja pessoa (Eu) e que toda a singularidade seja individual (Eu). Logo, onde se pára de dizer Eu, pára também a individuação; e onde pára a individuação, pára também toda a singularidade possível" (DELEUZE, 1988 apud DOS ANJOS, 2006 :76).

[109] "Não trocar as *intensidades* por *representações*, é o que nos diz Nietzsche. A *intensidade* não remete nem a significados que seriam como a representação de coisas, nem a significantes que seriam como a representações de palavras. A *intensidade* tem algo a ver com os *nomes próprios*, e estes não são nem representações de coisas (ou pessoas), nem representações de palavras (...) não são nem significantes nem significados, mas *designações de intensidade*. Há uma espécie de *nomadismo*, de deslocamento perpétuo de *intensidades* designadas por *nomes próprios*, e que penetram umas nas outras ao mesmo tempo em que são vividas sobre um corpo pleno. A *intensidade* só pode ser vivida em relação com sua inscrição móvel sobre um corpo, e com a exterioridade movente de um nome próprio, e é por isso que o nome próprio é sempre uma máscara, máscara de um operador" (DELEUZE, 2006 :325).

7.3. Identidades e Multiplicidades: o *molar* e o *molecular*

É a propósito desses "devires em agenciamento" que "atravessariam" a tudo e a todos que, no quinto volume do *Mil Platôs,* Deleuze e Guattari pressupõem que, se "todo o agenciamento é em primeiro lugar territorial, a primeira regra concreta dos agenciamentos é descobrir a *territorialidade* que envolvem, pois sempre há alguma" (vol.5 :218). "Descobrir os *agenciamentos territoriais* de alguém, homem ou animal: 'minha casa'. O território é feito de fragmentos descodificados de todo tipo, extraídos dos meios, mas que adquirem a partir desse momento um valor de 'propriedade': mesmo os ritmos ganham aqui um novo sentido" (ibidem). Isto seria o mesmo que dizer, enfim, que "o *território* cria o *agenciamento*" (ibidem). Ambos os autores apontariam para a existência de duas *segmentaridades* distintas, porém inseparáveis, que constituiriam a tudo e a todos.

> Toda a sociedade, mas também todo o indivíduo, são pois atravessados pelas duas segmentaridades ao mesmo tempo: uma *molar* e outra *molecular*. Se elas se distinguem, é porque não têm os mesmos termos, nem as mesmas correlações, nem a mesma natureza, nem o mesmo tipo de multiplicidade. Mas, se são inseparáveis, é porque coexistem, passam uma para a outra, segundo diferentes figuras como nos primitivos ou em nós – mas sempre pressupondo a outra (1997, vol.3 :90). [grifo meu]

Dessa maneira, toda *segmentaridade molar* (pólo arborescente; modelo raiz) pressupõe uma *segmentaridade molecular* (pólo rizomático; processo), o inverso também é verdadeiro. Segue-se daí, desde este ponto de vista deleuzo-guattariano que,

> não basta pois opor o *centralizado* e o *segmentário*. Mas tampouco basta opor duas segmentaridades: uma flexível e primitiva; a outra moderna e endurecida, pois as duas efetivamente se distinguem mas são inseparáveis, embaralhadas uma com a outra, uma na outra (1997, vol.3 :90). [grifo meu]

As lógicas "molares" poderiam ser descritas aqui como determinações momentâneas de centros estáveis aparentemente essencializantes (tais quais as identidades masculino/feminino), enquanto que as lógicas "moleculares" agiriam como "linhas de fuga" que desterritorializariam (multiplicidades rizomáticas). Pólo extensivo nunca dissociado do pólo intensivo, apesar de distintos, sempre complementares.

Assim, não bastaria definir gênero por uma *segmentaridade dura* (molar), com divisão entre repartições contíguas e centralização correspondentes quando há, ao mesmo tempo, todo um mundo de *segmentações finas* (molecular), uma flexibilidade e uma comunicação entre repartições, uma perversão, uma inventividade ou criatividade permanentes que se exercem inclusive contra os regulamentos normativos. Sua *organização molar* não impede todo "um mundo de microperceptos inconscientes, de afecções inconscientes que não captam ou não sentem as mesmas coisas, que se distribuem de outro modo, que operam de outro modo" (ibidem).

> Uma *micropolítica da percepção*, da *afecção*, da conversa, etc. Se consideramos os grandes conjuntos binários, como os sexos ou as classes, vemos efetivamente que eles ocorrem também nos *agenciamentos moleculares* de outra natureza e que há uma dupla dependência recíproca, pois os dois sexos remetem a múltiplas combinações moleculares, que põem em jogo não só o homem na mulher e a mulher no homem, mas a relação de cada um no outro com o animal, a planta, etc.: mil pequenos sexos (DELEUZE & GUATTARI, 1997, vol. 3 :90-1). [grifo meu]

No sentido aqui proposto, um exemplo de possível *organização molar* poderia ser tomada, ao que se pressupõe, como a definição do orixá principal (diz-se daquele que governa o filho-de-santo em sua grande maioria) e, inseparavelmente, as múltiplas *combinações moleculares* (as ditas "passagens de santo") agenciamentos não menos importantes que, ao relacionarem os orixás secundários por cujo restante do corpo se veria repartido, relaciona ainda "pessoa tamboreira" a instrumento "tambor".

Assim, para que o *axé* possa ser transmitido e se faça circular no interior desse sistema dinâmico deve haver um "condutor" (SANTOS, 1998 :40). Esse condutor, pode se deduzir, veículo e transmissor do mesmo, será a própria produção sonora realizada a partir da execução dos instrumentos musicais pelas mãos das tamboreiras que, uma vez através de si e de sua atribuição de invocar (chamar e despachar), fazem movimentar este *axé*.

O som como princípio dinâmico que "comunica" (conecta) e "individualiza" (separa, diferencia) assim como o *axé* que representa e transporta, participa efetivamente de tudo. Passando de um objeto a outro, de um ser a outro, de um corpo a outro, os *axés cantados e/ou percutidos* põe em relação os seres e as coisas que existem, não podendo ser isolados ou classificados em nenhuma categoria, sendo destinados a eles uma terceira categoria cujas qualidades e significações são consideradas como pertencendo ao

"meio"[110], remetendo-nos, mais uma vez, ao movimento. A tarefa da música é, pois, territorial. Agenciando territorialidades que percorrem corpos, desterritorializando para logo em seguida reterritorializar novamente, e sempre.

[110] "A noção de meio não é unitária (...) são os meios que passam um no outro, essencialmente comunicantes. Os meios são abertos no caos que os ameaça de esgotamento ou de intrusão" (DELEUZE & GUATTARI, 1997, vol.4 :119).

"O devir é o que nos arranca não apenas de nós mesmos,
mas de toda identidade substancial possível".

Marcio Goldman

EPÍLOGO

As feituras de *Tamboreiras de Nação* trazidas aqui nesta dissertação procuraram articular etnograficamente as possibilidades de agenciamentos em que a aprendizagem musical desta tradição percussiva reconhecidamente masculina pode ser pensada enquanto um modo de desenvolvimento religioso. Tratava-se, pois, de examinar através desses exemplos de experiências indissociadamente religiosas e musicais, como tais agenciamentos se encontravam vinculados às *feituras de santo* e aos modos relacionais de aprendizagem inscritos nas bases dessas religiões. Como se tornaram *Tamboreiras* era o ponto central.

Contudo, se minha dissertação priorizou o estudo etnográfico das trajetórias e experiências dessas três *batuqueiras* em especial, gostaria de ressaltar que o que busquei enfatizar mais não foram tanto propriamente as suas histórias de vida, mas sim descrever e pormenorizar os processos, modos e desenvolvimentos de *feitura* de si próprias a partir da música na *Religião*. Ocupei-me de evidenciar, nesse sentido, de que maneira(s), através da etnografia desses microprocessos e relações, tais perspectivas poderiam ser consideradas possíveis, sobretudo, como "teorias nativas" na medida em que produzem lógicas de conhecimento próprios acerca do mundo e do ser.

Em última instância, busquei delinear as próprias *Tamboreiras* como "perspectivas", levando às últimas conseqüências o que elas diziam, pensavam e também faziam, propondo, em última análise, seus próprios conceitos como "conceitos antropológicos" – no exato sentido evidenciado por Viveiros de Castro e Goldman quando esses propõem *simetrizações* como linguagens conceituais alternativas. Isto é, procurei tratar suas formas de apreensão da realidade como "teorias do mundo e do ser" (ou, em outros termos, como "ontologias") e de tentar aprender com elas.

E foi justamente na feitura bastante peculiar dessas mulheres que depositei importância crucial. Nesses casos, busquei analisar como se aprontavam "pessoa", "tambor" e "santo" de maneira a reconstituir a pessoa como um ser para a sua divindade.

Etnografando tais feituras, percebi o quanto as concepções usuais de gênero se embaralhavam e o quanto a existência de uma filosofia das diferenças na religiosidade afro-brasileira é capaz, ela própria, de propor outra possibilidade de equacionamento para as diferenças de gênero e, de sua emergência, constituir-se como uma outra concepção marcadamente anti-essencialista, divergente das que até então informam o sentido de gênero.

Em suma, procurei apontar neste estudo etnográfico para uma discussão que adotasse como referência algumas contribuições dos Estudos de Gênero e de Batuque nas religiões afro-brasileiras, associada, principalmente, a uma releitura da Filosofia de Gilles Deleuze e Félix Guattari (*Teoria das Multiplicidades e Devires*), desenvolvendo ainda a concepção de pessoa como noção central. Para tanto, tentei desdobrá-lo no que seriam três dimensões: numa primeira, explorei os conceitos de gênero e de "transitividade de gênero"; em seguida, uma concepção de pessoa estritamente vinculada ao modo afro-brasileiro de trabalhar as diferenças; e por fim, procurei retirar dessa elaboração filosófica deleuziana das diferenças uma rediscussão do significado de gênero inscrito nas bases desses cultos. Apoiada mais sobre *devires* e *multiplicidades* do que propriamente em identidades (estados substantivamente unitários), pretendeu-se mostrar através de uma perspectiva musical, como as religiões afro-gaúchas criam lógicas avessas a essencialismos ou a identidades fundamentalistas.

Para entender o aspecto desterritorializador desses repertórios musicais afro-gaúchos, é preciso levar em consideração, portanto, várias dimensões da constituição da pessoa, um sistema extremamente complexo e múltiplo no caso dos instrumentistas da Religião. Aí se encaixa uma lógica rizomática que a religiosidade afro-brasileira prescreve, onde a transmissão dos *fundamentos* segue um acúmulo de experiência (*axés*), traduzido a partir do tempo de religião de cada um, modelando e construindo a pessoa na *Religião*.

Desse modo, vê-se que não pretendi trabalhar aqui nem sob um enfoque centrado nos aspectos históricos do Batuque, nem tampouco no sentido de uma revisão extensa dos estudos de gênero da religiosidade afro-brasileira, mas antes recuperar pontos que considerei centrais para a minha análise e que retomassem, de alguma forma, a partir de alguns autores relevantes tanto dentro de uma proposta metodológica (Favret-Saada, 2005; Goldman, 2005; Silva, 2000) quanto dentro de uma proposta propriamente mais filosófica

(Deleuze & Guattari, 1997), elementos que viessem a contribuir para aquilo que me era, em certa medida, constantemente relatado em campo pelas tamboreiras. Foi sempre pensando justamente nas questões suscitadas pelo campo, que a escolha por tais autores foi delimitada. A meu ver, as perspectivas etnográficas disponíveis até então, pareciam alicerçar as distinções de gênero ou somente em "papéis sexuais" ou unicamente a "papéis rituais" dentro da *Religião* (no sentido de divisão de competências religiosas) o que, sob o meu ponto de vista, não pareciam dar conta da complexidade que envolvia os intrincados processos de feitura das *Tamboreiras de Nação* neste contexto. As diferenciações de gênero vistas sob esses prismas, não atendiam de maneira satisfatória às questões suscitadas em minha pesquisa.

Portanto, quando recupero as conclusões da antropóloga Rita Segato no último capítulo não é senão no intuito de complementá-la, no entanto partindo de outros referenciais teóricos. Ao invés de tratar a categoria de "pessoa" com enfoque fundamentado em princípios da Psicologia (e é isso que daria a essa autora a noção de uma "personalidade") procurei justamente repensar as diferenças de gênero desde uma acepção deleuzo-guattariana, cujas lógicas "molares" inseparavelmente associadas às "moleculares", proporcionariam escapar, talvez, a tais dualismos (esses termos foram aqui tentativamente reapropriados a partir de autores como José dos Anjos, 2006; Marcio Goldman, 2005; Viveiros de Castro, 2007). A tentativa teria sido esta, a de articular, a partir dos dados etnográficos, "identidades" e "multiplicidades" tomando como referência as feituras de "santo", "pessoa" e do próprio "tambor", vistos aqui como indissociados e simultâneos.

Mas o que haveria de específico nas *Tamboreiras* que não nos *Tamboreiros*? Como fica o "dom" quando o tamboreiro é mulher? A justificativa para a invisibilidade de mulheres ocupando esta posição não se encontra no "dom" (porque elas têm o dom, são aceitas). Até porque, como se viu, as concepções em torno do que seja o "dom" variam bastante. Para os *tamboreiros homens* é fundamental circular para aprender (e é justamente na profissionalização do ofício que exige o trânsito religioso em que depositam sua legitimidade, reconhecendo-se enquanto músicos), em contrapartida, para as *tamboreiras mulheres* este mesmo elemento não aparece como essencial. O fato de circularem (ou não) ou de outros músicos lhe reconhecerem (ou não), não parece ser questão de relevância,

uma vez que o reconhecimento de si próprias advém, segundo elas, dos próprios Orixás através de sua *feitura-de-santo*.

O que há de específico nas tamboreiras que não nos tamboreiros é o fato de conceberem a *Religião* e a *música dos Orixás* desde um outro ponto-de-vista, creditando nos processos e modos de *feitura-de-santo* os reais indicadores de reconhecimento e eficácia. *"O segredo todo da Religião não tá tanto em 'quem' faz, mas 'no modo como' se faz..."* dizia *Andrea do Bará*. Depositam no conhecimento e na destreza dos fundamentos advindos da experiência religiosa os reais indicadores de reconhecimento. Se *"a musicalidade se traz, ela nasce contigo"*, como apontaram seus relatos, isto implica em dizer que, em certa medida, a pessoa a possui e nesse sentido seria considerada, então, uma "propriedade" do corpo e do espírito.

A predisposição auditiva (denominada por elas como "bom ouvido") aliada à musicalidade e ritmo "inatos" (justificados como "faculdades" inerentes ao corpo e ao espírito) são expressos pelas *Tamboreiras* no chamado "dom" com o qual se deve nascer e consequentemente desenvolver ao longo da vida. Contudo, sabe-se que tais mulheres não só nasceram no seio da Religião, mas tiveram, além disso, suas próprias mães, matriarcas e sacerdotisas da Religião, como reais incentivadoras de seu "talento" musical. O que faria de seus "dons" faculdades desenvolvidas a partir da iniciação religiosa.

Não mais que em tom de ensaio, o exercício foi o de anunciar aqui algumas reflexões e conexões possíveis sobre o Batuque gaúcho, ensaio este que, na medida do possível, respondesse ao desafio que todo pesquisador e toda pesquisadora da religiosidade afro-brasileira se propõe, ao mover-se por entre territórios sempre movediços, nunca prontos, pois que sucessivamente desterritorializados. A princípio sempre modeláveis, seus achados e descobertas estão sempre suscetíveis a um "em vias de devir".

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Francisco de Assis de. *"Aprontando Filhos-de-Santo": Um estudo antropológico sobre a transmissão/reinvenção da tradição em uma rede de Casas de Batuque de Porto Alegre*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 2002.

AMARAL, Rita de Cássia & SILVA, Vagner G. da. "Cantar para Subir: Um estudo antropológico da Música Ritual do Candomblé Paulista". In: *Religião e Sociedade* 16, 1-2. Rio de Janeiro, 1992. pp. 160-184.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. *No território da Linha Cruzada: A cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Ed. UFRGS e Fundação Cultural Palmares, 2006. [1993]

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das Aiabás: Dança, Corpo e Cotidiano das mulheres de candomblé*. Tese de Doutorado em Sociologia. São Paulo: Universidade de São Paulo, 2002.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
_____. *O candomblé da Bahia: Rito Nagô*. 3ª reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 2001. [1958]
_____. *O Sagrado Selvagem e outros ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

BIRMAN, Patrícia. *Fazer Estilo Criando Gêneros: Possessão e Diferenças de Gênero em Terreiros de Umbanda e Candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: EdUERJ: Relume Dumará, 1995.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Salvador: Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia (UFBA), 1997.
_____. *Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: a música no culto aos orixás*. Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 1998.
_____. "Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre: Funcionalidade do Repertório de Culto aos Orixás". In: LUCAS, M. & BASTOS, R. (orgs.). *Pesquisas Recentes em Estudos Musicais no MERCOSUL, Série Estudos 4*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS), pp. 103-114, 2000.
_____. *Modernidade Religiosa entre Tamboreiros de Nação: Concepções e Práticas Musicais em uma Tradição Percussiva do Extremo sul do Brasil*. Tese de Doutorado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Música (UFRGS), 2003.

COSSARD, Gisèle Binon. "A Filha de Santo". In: Carlos Eugênio Marcondes de Moura (org.). *Olóòrisà: Escritos sobre a Religião dos Orixás*. pp. 133-156. São Paulo: Ágora, 1981.

CORREA, Norton F. *Os vivos, os mortos e os deuses: um estudo antropológico sobre o batuque do Rio Grande do Sul*. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 1988.

_____. “Panorama das Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul”. In: ORO, Ari Pedro (org.). *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994. p. 9-46.

DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. *Mil platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997. (5 volumes) [1980]

FAVRET-SAADA, Jeanne. “Ser afetado”. *Cadernos de Campo*, n.13 p.155-161. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.

FERREIRA, Luis. *Los Tambores del Candombe*. Montevideo: Colihue-Sepé, 1997.
_____. “Musica Afro-Uruguaya: Toques, Performance e Identidad”. *Série Estudos 4*, Porto Alegre, p. 83-102, julho 2000.

FERRETTI, Mundicarmo. *Terra de Caboclo*. São Luís: SECMA, 1994. p. 65-77.
_____. “A Mulher no Tambor de Mina”. *Mandrágora*, nº 3, Ano 3, p. 33-41. São Paulo, 1996.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo. *Voduns da Casa Minas.* In: *Meu sinal está no seu corpo*. São Paulo: EDICON/EDUSP. 1989. p. 183-271.
_____. *Religiões de origem africana no Maranhão*. In: Culturas africanas. Documentos da reunião de peritos sobre as sobrevivências das tradições religiosas africanas nas Caraíbas e na América Latina. São Luís/MA: UNESCO, 1985. p. 158-172.
_____. *Querebentan de Zomadonu: etnografia da Casa das Minas.* São Luís: EDUFMA. 1985. p. 269-270.

GOLDMAN, Marcio. “A Construção Ritual da Pessoa: a Possessão no Candomblé”. *Religião e Sociedade* 12 (1): 22-54, 1985.
_____. “Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia”. *Revista de Antropologia* 46 (2), p. 445-476, São Paulo: USP, 2003.
_____. “Formas do Saber e Modos do Ser: Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé”. *Religião e Sociedade* 25 (2): 102-120, 2005.
_____. “Jeanne Favret-Saada, os Afetos, a Etnografia”. *Cadernos de Campo*, n.13 :149-153. São Paulo: USP, FFLCH, 2005.
_____. Como funciona a democracia: uma teoria etnográfica da política. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 3-22.

LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. [2ª ed. revisitada]. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002. [1967]

LIMA, Marta Valéria de. “Gênero e Sucessão em Tambor de Mina: O Terreiro de Santa Bárbara (Porto Velho – Rondônia)”. *LABIRINTO Revista Eletrônica do Centro de Estudos do Imaginário*. Porto Velho: Universidade Federal de Rondônia, 2001.

LÜHNING, Angela. “Música: o coração do candomblé”. *Revista Usp*, São Paulo, nº 7, pp. 97-115, 1990.
_____. *Música no candomblé da Bahia: cânticos para dançar*. (mimeo). Curitiba, IV Simpósio de Musicologia Latino-Americana, 2000.

_____. “Etnomusicologia Brasileira como Etnomusicologia Participativa: Inquietudes em relação às músicas brasileiras”. In: TUGNY, Rosângela & QUEIROZ, Ruben. (orgs.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. pp. 37-55.

MELLO, Marco Antonio Lirio de. *Reviras, Batuques e Carnavais: A cultura de resistência dos escravos de Pelotas*. Pelotas: Ed. Universitária/UFPEL, 1994.

ORO, Ari Pedro (org.). *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 1994.
_____. *Axé Mercosul: As religiões afro-brasileiras nos países do Prata*. Petrópolis: Vozes, 1999.
_____. “Religiões Afro-Brasileiras do Rio Grande do Sul: Passado e Presente”. *Estudos Afro-Asiáticos* vol.24, n.2, Rio de Janeiro, 2002. pp. 345-384.

ORO, Ari & STEIL, Carlos (orgs.). *Globalização e Religião*. Petrópolis: Vozes, 1997.

POLVORA, Jacqueline Brito. *A sagração do cotidiano: estudo de sociabilidade em um grupo de batuqueiros de Porto Alegre/RS*. Porto Alegre: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (UFRGS), 1994.

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Hucitec, 1991.
_____. “O candomblé e o tempo”. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, Vol. 16, nº 47 outubro/2001.

QUEIROZ, Ruben Caixeta de. “Uma breve e singela introdução ao mundo da música indígena e africana”. In: TUGNY, Rosângela & QUEIROZ, Ruben (orgs.). *Músicas Africanas e Indígenas no Brasil*. Belo Horizonte: Ed. da UFMG, 2006. pp. 15-32. (+ 2cds)

SANTOS, Juana Élbein dos. *Os Nagô e a morte: Padê, Axexê e o culto Egum na Bahia*. 9ª ed. Petrópolis: Vozes, 1998. [1975]

SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones. O Politeísmo Afro-Brasileiro e a Tradição Arquetipal*. 2ª ed. Brasília: Editora da UnB, 2005. [1995]
_____. “Os percursos do gênero na antropologia e para além dela”. *Série Antropologia* 236, UnB. Brasília, 1998.
_____. “Género, Política e Hibridismo en la transnacionalización de la cultura Yoruba”. *Estudos Afro-Asiáticos*, Ano 25, n. 2, 2003. p. 333-363.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: Trabalho de Campo e Texto Etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. São Paulo: EDUSP, 2000.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “O campo na selva, visto da praia”. *Estudos Históricos*, vol. 5, n. 10, Rio de Janeiro, 1992, p. 170-190.
_____. “O nativo relativo”. *Mana* 8 (1), 2002. p.113-148.
_____. “Filiação Intensiva e Aliança Demoníaca”. *Novos Estudos*, n. 77, pp. 91-126, Rio de Janeiro, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo et al. “A fabricação do corpo na sociedade xinguana”. *Boletim do Museu Nacional*, n° 32, 1979.

Outras Obras Consultadas:

ALLIEZ, Eric. *A assinatura do mundo: O que é a filosofia de Deleuze e Guattari?*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1994. (Coleção TRANS)

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a Metamorfose: a Identidade Mítica em Comunidades Nagô*. Petrópolis: Vozes, 1983.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *A fogueira de Xangô... o orixá do fogo: uma introdução à música sacra afro-brasileira.* Rio de Janeiro: Intercon-UERJ, 1999.
_____. *O banquete do rei ... Olubajé: uma introdução à música afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 2000.

BASTIDE, Roger. *As Religiões Africanas no Brasil*. São Paulo: Pioneira, 1971. [1960]
_____. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1973. [1953]

BERNARDO, Teresinha. “Candomblé e o Poder Feminino”. *Revista de Estudos da Religião* nº 2. PUC-SP, 2005. pp. 1-21.

BOYER-ARAÚJO, Veronique. *Femmes et cultes de possession au Bresil: les compagnons invisibles.* Paris: L’Harmattan, 1993.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1988.

CARNEIRO, Edison. *Candomblés da Bahia*. Rio de Janeiro: Conquista, 1961 [1948].

CARVALHO, José Jorge de. *Cantos sagrados do xangô do Recife*. Brasília: Fundação Cultural Palmares, 1993.
_____. “Um panorama da música afro-brasileira: dos gêneros tradicionais aos primórdios do samba”. In: *Série Antropologia*, 275. Brasília: Departamento de Sociologia da Universidade de Brasília, 2000.

DELEUZE, Gilles. *Nietzsche e a Filosofia.* Rio de Janeiro: Ed. Rio, 1976. p. 217 [1962]
_____. *Diferença e Repetição.* Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1988. [1968]
_____. *Lógica do Sentido.* São Paulo: Ed. Perspectiva, 1998. [1969]
_____. *Conversações.* São Paulo: Editora 34, 1992.
_____. *A ilha deserta*. São Paulo: Iluminuras, 2006.
_____. *Foucault*. São Paulo: Brasiliense, 2006a.

DÉSESQUELLES, Anne-Claire. “Forme et enérgie de la musique”. *Critique 639/640*, 2000.

FRY, Peter. *Para inglês ver*. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

GIACOMINI, S. Maria. *Mulher escrava: uma introdução histórica ao estudo da mulher negra no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1988.

HERSKOVITS, Melville. "Deuses Africanos em Porto Alegre". *Revista Província de São Pedro*, n. 11 (mar-jun). Porto Alegre: Ed. Globo, 1948. p. 63-70.

LACROIX, Michel. *Ensaios: O Culto da Emoção*. Ed. José Olympio, 2006. p. 40-41.

LEAL, Eneida. *Os Orixás no Brasil*. RJ: Ed. Spala, s/ ano.

LÉPINE, Claude. "Os Estereótipos da Personalidade no Candomblé Nagô". In: *Olóòrisà: Escritos sobre a Religião dos Orixás*. São Paulo: Agora, 1981.

PINTO, Tiago de Oliveira. "Som e Música". *Revista de Antropologia* Vol. 44 nº1, São Paulo, USP, 2001.

PRANDI, Reginaldo. "De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião". *Revista Usp*, São Paulo, nº 46, pp. 52-65, 2000.
_____. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
_____. *Segredos guardados: Orixás na alma brasileira.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira (org.). *Roger Bastide. Sociologia*. São Paulo: Ática, 1983. (Coleção Grandes Cientistas Socais, 37).

SCOTT, Parry. "O homem na matrifocalidade: gênero, percepção e experiências do domínio doméstico". *Cadernos de pesquisa*. São Paulo: Fundação Carlos Chagas, 1990.

VERGER, Pierre. "A contribuição especial das mulheres ao candomblé do Brasil". In: *Culturas africanas*. São Luís do Maranhão: UNESCO, 1986.

VIEILLARD-BARON, Jean-Louis. *Compreender Bergson*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 2007.

ANEXOS



Imagem 28



Imagem 29



Imagem 30



Imagem 31



Imagem 32



Imagem 33



Imagem 34



Imagem 35



Imagem 36



Imagem 37

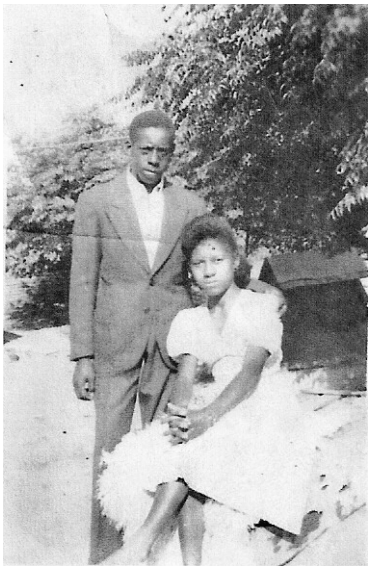


Imagem 38