

Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Leonardo Oliveira de Almeida

Tambores de todas as cores
Práticas de mediação religiosa afro-gaúchas



Orientador: Emerson Alessandro Giumbelli

Porto Alegre

2019

Universidade Federal do Rio Grande do Sul
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

Leonardo Oliveira de Almeida

Tambores de todas as cores

Práticas de mediação religiosa afro-gaúchas

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de doutor em Antropologia Social

Orientador: Emerson Alessandro Giumbelli

Porto Alegre

2019

CIP - Catalogação na Publicação

Almeida, Leonardo Oliveira de
Tambores de todas as cores: práticas de mediação
religiosa afro-gaúchas / Leonardo Oliveira de
Almeida. -- 2019.
233 f.
Orientador: Emerson Alessandro Giumbelli.

Tese (Doutorado) -- Universidade Federal do Rio
Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas, Programa de Pós-Graduação em Antropologia
Social, Porto Alegre, BR-RS, 2019.

1. Antropologia. 2. Religião. 3. Religiões
Afro-brasileiras. 4. Música. 5. Tambores. I.
Giumbelli, Emerson Alessandro, orient. II. Título.

Elaborada pelo Sistema de Geração Automática de Ficha Catalográfica da UFRGS com os
dados fornecidos pelo(a) autor(a).

LEONARDO OLIVEIRA DE ALMEIDA

TAMBORES DE TODAS AS CORES
PRÁTICAS DE MEDIAÇÃO RELIGIOSA AFRO-GAÚCHAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul para obtenção do título de doutor em Antropologia Social

Porto Alegre, 25 de fevereiro de 2019

BANCA EXAMINADORA

Prof. Ari Pedro Oro
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Prof. Miriam Cristina Marcilio Rabelo
Universidade Federal da Bahia

Prof. Daniel Francisco de Bem
Universidade Federal da Fronteira Sul

Agradecimentos

Esta pesquisa não teria sido realizada sem a contribuição de diversos alabês, amigos, familiares, pais e mães de santo, entidades e orixás.

Agradeço aos alabês Étto Mendes, Vagner de Agandjú, Bryan de Avagã, Yoran de Oxalá, Felipe de Oxalá, Alexandre de Bará, André de Agandjú, Luis de Xapanã, Alfredo de Ossain, Felipe de Bará Agelú, Lobinho, Sandrinho, Migui de Oxalá, Toco de Bará, Iago de Iemanjá, Frank Moraes, Jarbas de Aganjú, Deyvedi Ricardo, Bruno Dias, Felipinho de Odé, Wesley de Bará Agelú, Eduardo de Ogum Adiola, que entre os anos de 2015 e 2018 me possibilitaram traçar uma trajetória nômade de pesquisa em Porto Alegre e nas cidades que compõem sua Região Metropolitana.

Aos tambores, que me permitiram acompanhá-los em suas trajetórias e seus modos de existência.

Aos orixás e entidades, pelas bênçãos, conversas e passes.

Também agradeço ao tamboreiro Chamim de Aganjú, que veio a falecer durante o período de pesquisa, e aos seus filhos. Agradeço ao tamboreiro e meu professor Antonio Carlos de Xangô, pelas diversas vezes que me recebeu em sua casa de forma tão acolhedora. Agradeço aos tamboreiros Alfredo Ferreira e Chaninho de Bará, sempre disponíveis para uma boa conversa.

Aos pais e mães de santo que se interessaram em conhecer um pouco sobre mim e me permitiram frequentar suas casas e conhecer alguns traços de suas experiências: Mãe Clara de Oxum, Mãe Josecler, Pai Didi de Xagô, Mãe Hulda Santos, Pai Daniel de Xangô, Pai Geison de Xangô, Pai Gelson Barbosa, Pai Bicudo de Xapanã, Pai Cesar de Xangô, e Larissa Mendes.

Agradeço aos amigos Keyla de Oyá, Joel Silva, Priscila Amaral, Douglas Paz, Flavia Paiva, Rita Mendes, Rita Lima, Jorge Conde, Fernanda Santos, Kellen Silva e Duane Rosa, pelos churrascos, caronas, ensaios, rituais e piadas sem fim.

Aos funcionários e criadores de empresas de mídia, em especial os amigos Felipe Paiva, Fernando AfroMídia, Marcelo Brandão, Rafael Luz, Israel Avila, Marlise Lacerda, Alberto Flores, Shirlei Massoco, Rodrigo Fangial, William Nunes e Wayner Nunes.

Ao meu orientador, Emerson Giumbelli, pelas orientações que soubemos transformar em amizade. Obrigado pelo acolhimento e pelas diversas demonstrações de cuidado e afeto. Também agradeço a Fabiola Rohden e Júlia pela amizade e pelas aventuras em Porto Alegre e Holanda.

Agradeço aos meus amigos Fernanda Heberle e Rodrigo Toniol, pelas conversas, parcerias, viagens, hospedagens, confidências, acolhimentos e afetos.

Ao professor Ari Pedro Oro, pelas doses de motivação, pelas leituras atentas e pela amizade que construímos. Ao professor Jean Segata, pelas conversas amigáveis e pelas reflexões teóricas.

Também deixo meus agradecimentos ao professor José Carlos dos Anjos e meus colegas de GEAFRO, pelas contribuições, discussões, leituras e bares.

Aos professores da Universidade de Utrecht, em especial meu orientador, Martijn Oosterbaan, e também ao professor Mattijs van de Port e a professora Birgit Meyer. Também agradeço aos professores Kees Koonings, Annalisa Butticci, Nikkie Wiegink, e Ton Robben. Agradeço também aos colegas de departamento, doutorandos e funcionários: Sterre, Vinzenz, Kathrine, Babs, Sara, Merel, Gijs, Yke, Marimar e Carmen.

Aos meus amigos de doutorado e da vida Manoel Cláudio Rocha, Natacha, Junior Abalos, Marco Pogliá, Hermes Veras, Thayanne Freitas, Izabela Bosisio, Beta Simon, Luisa Dantas, Augusto, Ligia, Ian, Dadá, Fabrício Barreto e Marcelo Tadvald. Sem vocês este projeto não teria sido possível.

Aos colegas da turma de doutorado e colegas de departamento, pelas trocas e parcerias.

Agradeço imensamente aos meus pais e a toda a minha família, que sempre forneceram o suporte e o amor para que esta tese fosse possível. Agradeço a minha amada Luiza, pelo companheirismo e por ser uma grande fonte de motivação e inspiração.

Aos professores Ari Pedro Oro, Miriam Rabelo e Daniel de Bem, por terem aceitado o convite para compor a banca de doutorado.

A toda equipe, professores e funcionários que fazem o PPGAS - UFRGS acontecer.

Por fim, agradeço a CAPES, pelo financiamento da pesquisa e do doutorado sanduíche na Utrecht University (Holanda).

Resumo

Esta pesquisa tem como objetivo analisar práticas de mediação a partir dos tambores utilizados nas religiões afro-gaúchas e em um contexto de intenso uso das novas mídias e tecnologias. Para tanto, será mobilizada uma compreensão alargada de mídia, mais relacionada a noção de mediação e que não se restringe apenas aos recursos tecnológicos e digitais, mas a todo mediador capaz de possibilitar a interação entre humanos entre si e entre estes e as divindades e forças que atuam no mundo. Nesse sentido, considero ser possível incluir, por exemplo, CDs de pontos e rezas afrorreligiosas, assentamentos de orixás e tambores em um mesmo campo de discussão. Parto da compreensão de que diversos autores que buscaram analisar a presença dos tambores nas regiões afro-gaúchas o fizeram a partir de uma descrição restrita desses instrumentos, muitas vezes resumindo-os a generalizações excessivas sobre seus usos e modos de existência. Argumento também que alguns dessas generalizações são motivadas por certos mimetismos, ou seja, quando a ação de um objeto é invisibilizada no momento em que este é posto sobre o fundo performático de outro objeto. Assim, busco identificar versões dos tambores utilizados no rio Grande do Sul e analisar suas diferentes formas de atuação. Opto por adotar uma trajetória de pesquisa nômade, seguindo esses instrumentos em seus trajetos entre terreiros, estúdios de gravação, imagens, rituais de sacrifício, vídeos, lojas de artigos afrorreligiosos, casas de artesãos, entre outros espaços. A cada capítulo, algumas versões de tambores ajudarão na elaboração de considerações mais gerais acerca do campo afro-gaúcho e suas transformações.

Palavras-chave: tambores; práticas de mediação; mídia; versões.

Abstract

This research aims to analyze Afro-Gaicho religious mediation practices from drums in a context of intense use of new media and technologies. In this way, a broad understanding of the media will be mobilized, more related to the notion of mediation and not restricted to technological and digital resources, but to any mediator capable of enabling human interaction among each other and between them and the deities and forces. In this sense, I consider it possible to include, for example, CDs of *pontos* and *rezas*, *assentamentos* of *orixás* and drums in the same field of discussion. I begin with the realization that some researchers who sought to analyze the presence of drums in the Afro-Gaicho regions did so through a restricted description of these instruments, often summarizing them to excessive generalizations about their uses and modes of existence. I also argue that some of these generalizations are motivated by certain mimetisms, that is, when the action of an object is invisible at the moment it is put on the performative background of another object. Thus, I try to identify the versions of the drums and analyze their different forms of modes of acting. I choose to adopt a nomadic trajectory, following these instruments in their paths between terreiros, recording studios, images, sacrificial rituals, videos, afro-religious stores, artisans' houses. In each chapter, some drum versions will help in the elaboration of more general considerations about the Afro-Gaicho field and its transformations.

Keywords: drums; mediation practices; media; versions.

Sumário

Introdução	16
Capítulo I. “Agende seu toque”: alabês e as religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul	41
1. Cartões de divulgação	43
2. Autonomia midiática	56
Capítulo II. Tambores de obrigação, tambores de trabalho e tambores da casa	60
1. Ilú e Inhã	62
2. Tambor de obrigação e tambor de trabalho	66
3. Tambor da casa	79
4. Outros mimetismos	83
5. Tambor como mediador de passagens	84
Capítulo III. Tambores de flora e tambores personalizados	87
1. Tambores em linha de produção	90
2. 15 Cosme, 5 Xangô, 5 Bara e 2 Exu	94
3. Tambor de flora	96
4. Tambor de missa e os rituais de inversão	98
5. O cru exposto	104
6. Tambores personalizados	108
7. Aprendendo com o couro	111
Capítulo IV. Mídia afro-gaúcha	122
1. Grande Axé	127
2. Donos da Noite	133
3. O exu gosta de aparecer	135
4. Cobertura de mídia e alcance	144
5. Cobrindo a festa do Exu Vladimir	149
6. Maria Padilha, abre nosso caminho	155
Capítulo V. Artisticidade afro-brasileira	162
1. Profissionalismo: tambor de LED	166
2. Artisticidade afro-gaúcha	174
3. Palco e pagodô	177

4. Construindo projetos: tambor artístico	182
5. O tambor #PopStar	191
Capítulo VI. Fonografia afro-religiosa	195
1. Tambor de guia e tambor de estúdio	203
2. O "ao vivo" no contexto de novas artisticidades	211
Conclusão	218
Referências	225

Lista de ilustrações

Imagem da capa: Tambor de LED. Autor Leonardo Almeida (2018)	
Imagem 1: Cartão Alabê Bryan D'Avagan. Fonte: Facebook (2018)	44
Imagem 2: Cartão Alagbê Alfredo de Ossain. Fonte: Facebook (2016).	45
Imagem 3: Cartão Alagbê Felipe D'Bará Agelu Fonte: Facebook (2015).	49
Imagem 4: Logo Magos da Noite. Fonte: Facebook (2015)	49
Imagem 5: Cartão equipe Alagbês de Ogum Megê. Fonte: Facebook (2015).	50
Imagem 6: Cartão Alagbê Alexandre D'Bará. Fonte: Facebook (2016)	52
Imagem 7: Logo Feiticeiros da Magia. Fonte: Facebook (2016)	52
Imagem 8: Alabê Luis de Xapanã Fonte: Facebook (2018)	54
Imagem 9: Alabê Douglas de Ogum Fonte: Facebook (2018)	54
Imagem 10: Cartão Alabê Vagner D'Agandjú Fonte: Facebook (2016)	56
Imagem 11: Alabê Felipe de Oxalá Fonte: Facebook (2018)	57
Imagem 12: Alabê Étto Mendes Fonte: Facebook (2015)	57
Imagem 13: Inhã - Pai Didi de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2016)	63
Imagem 14: Inhã - Pai Didi de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2018)	63
Imagem 15: Tambor pessoal. Autor: Leonardo Almeida (2016)	65
Imagem 16: Tambores Família de Ouro. Autor: Leonardo Almeida (2018)	76
Imagem 17: Frank, tambores e sobrinhos (Kevin e Richard). Autor: Leonardo Almeida (2016)	78
Imagem 18: Pai Gelson de Bará e seus dois tambores consagrados, o de Bará e o de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2018)	81
Imagem 19: Guillermo e Guilherme diante do estoque de tambores. Autor: Leonardo Almeida (2018)	91
Imagem 20: Seu Guillermo em um dia de trabalho. Autor: Leonardo Almeida (2018)	92
Imagem 21: Casa São Sebastião. Autor: Leonardo Almeida (2016)	104

Imagem 22: Flora Águas da Mãe Oxum. Autor: Leonardo Almeida (2016)	104
Imagem 23: Banca Bandeira, Mercado Público de Porto Alegre Autor: Leonardo Almeida (2018)	105
Imagem 24: Jorge e seu local de trabalho. Autor: Leonardo Almeida (2016)	110
Imagem 25: Guillermo e Guilherme avaliam o estado dos couros estaqueados. Autor: Leonardo Almeida (2018)	111
Imagem 26: Jorge ensina como o couro pode ser dividido. Autor: Leonardo Almeida (2018)	114
Imagem 27: Jorge desenha círculos no couro. Autor: Leonardo Almeida (2018)	114
Imagem 28: Divisão do couro. Autor: Leonardo Almeida (2018)	115
Imagem 29: Jorge cortando adesivo. Autor: Leonardo Almeida (2016)	118
Imagem 30: Jorge posicionando o adesivo no tambor. Autor: Leonardo Almeida (2016)	118
Imagem 31: Corpo, couros e puxadres. Foto: Leonardo Almeida (2016)	118
Imagem 32: Jorge posicionando o couro na boca do tambor. Autor: Leonardo Almeida (2016)	118
Imagem 33: Frank Morais e o tambor de Oxum em uma festa de batuque. Fonte: Afro Mídia (2016)	119
Imagem 34: Donos da Noite. Fonte: Facebook	124
Imagem 35: Planeta África. Fonte: Facebook	124
Imagem 36: Afro Mídia. Fonte: Facebook	124
Imagem 37: Grande Axé. Fonte: Facebook	124
Imagem 38: Kizomba. Fonte: Facebook	124
Imagem 39: Império Mídia. Fonte: Facebook	124
Imagem 40: Ówò Produções. Fonte: Facebook	125
Imagem 41: Álbuns de fotos da página oficial do Grande Axé no Facebook. Fonte: Facebook (2018)	128
Imagem 42: Entrega dos axés - Fonte: Grande Axé (2017)	130
Imagem 43: Logo Mestres da Magia. Fonte: Facebook (2015)	134

Imagem 44: Maria Molambo e seus amigos sendo fotografados por Fernando (Afro Mídia). Autor: Leonardo Almeida (2018)	141
Imagem 45: Maria Molambo e suas amigas sendo fotografadas por Fernando (Afro Mídia). Autor: Leonardo Almeida (2018)	142
Imagem 46: Convite para a Grande Festa do Exú Vladimir (Wladimir). Fonte: Facebook (2018)	150
Imagem 47: Abertura da novena do Exu Vladimir. Fonte: Facebook (2018)	150
Imagem 48: Cartão de divulgação. Alabê Felipe de Oxalá. Fonte: Facebook (2018)	153
Imagem 49: Convite para a festa da Maria Padilha do Cruzeiro. Fonte: Facebook (2017)	155
Imagem 50: Vagner em uma transmissão ao vivo. Fonte: Facebook - Perfil pessoal de Vagner D'Agandjú (2017)	156
Imagem 51: Publicação do alabê Douglas Paz sobre a gravação do vídeo Curimba na Sacada. Fonte: Facebook - Perfil pessoal de Douglas Paz. (2017)	159
Imagem 52: Tambor #alabê #pop #star (2017)	162
Imagem 53: Festa da Pomba Gira Menina e Exu Mirim - Tambor de LED. Autor: Leonardo Almeida (2018)	171
Imagem 54: Tambores de LED - Alabês Felipe de Oxalá e Solismar de BaráAgelú. Autor: Leonardo Almeida (2018)	172
Imagem 55: Douglas de Ogum e a equipe Alta Magia. Fonte: Donos da Noite (2017)	173
Imagem 56: Postagem de Facebook. Fonte: Perfil pessoal de Daniel Silveira (2017)	179
Imagem 57: Vagner e equipe <i>Balanço de Lei</i> em uma curimba. Fonte: Grande Axé (2016)	180
Imagem 58: Felipe de Oxalá e Família de Ouro. Festa Exu Rei das Sete Encruzilhadas (Pai Daniel de Xangô) Autor: Leonardo Almeida (2018)	181
Imagem 59: CD Quimbanda de Ouro Vol.1. Fonte: Facebook	183
Imagem 60: Mestres da Magia: Luz para as Almas – Étto Mendes e Tiago Silva. Fonte: Donos da Noite. Autor: Marcelo Brandao (2013)	185
Imagem 61: DVD É nessa gira que eu vou (2017)	188

Imagem 62: Étto Mendes em uma curimba. Fonte: Facebook - Perfil pessoa de Étto Mendes (2017)	188
Imagem 63: Tambor Étto Mendes e agês Fonte: Planeta África (2016).	190
Imagem 64: Tambor Étto Mendes e agês. Autor: Leonardo Almeida (2016)	190
Imagem 65: Gravação Luis de Xapanã. Autor: Leonardo Almeida (2018)	206
Imagem 66: Gravação Luis de Xapanã. Autor: Leonardo Almeida (2018)	206
Imagem 67: Tambor de estúdio na sala de edição. Autor: Rodrigo Fangial (2018)	210

Lista de tabelas

Tabela 1: Batuque Mãe Josecler de Yemanjá (2015)	207
Tabela 2: Lista de pontos - CD Luz para as Almas	214

Anexos

Anexo 1: Alguns locais visitados ao longo do processo de pesquisa	235
---	-----

Introdução

Na festa da Maria Padilha de Mãe Angela, realizada em Viamão, a equipe de alabês¹ Família de Ouro havia sido contratada para a condução musical do ritual, o que incluía o canto, o toque dos tambores e agês, a realização de transmissões ao vivo pelo Facebook, o uso de caixas de som, microfones e jogos de luz. Já havia se passado quase trinta minutos do horário combinado para o início das comemorações da Padilha quando a Família adentrou o terreiro às pressas para iniciar a montagem dos equipamentos, pois, devidamente preparados com os axós (roupas) de seus exus, os filhos da casa já aguardavam um tanto ansiosos no salão principal. Os fotógrafos da empresa Martins Mídias aproveitavam o atraso para circular pelo terreiro e registrar a decoração cuidadosamente preparada para a festa. Três grandes mesas de comidas, banners com imagens da Padilha, balões vermelhos, uma mesa reservada aos chapéus que seriam utilizados pelos exus, mesas e cadeiras para acomodar clientes e amigos, arranjos de flores vermelhas, esses eram alguns dos recursos utilizados para receber os diversos exus e convidados que visitariam a casa naquela noite.

A equipe de alabês iniciou o preparo dos equipamentos ao lado do *pagodô*², onde foram montadas duas caixas de som, postas sobre tripés. Três microfones e uma pequena mesa de som também foram acrescentados ao aparato eletrônico. Todos esses equipamentos foram posicionados em uma das extremidades de uma plataforma de madeira coberta por um grande toldo, ambos alugados e montados no jardim da casa exclusivamente para a festa. Faltava apenas o jogo de luzes, que também fazia parte do pacote de serviços oferecidos pela Família de Ouro ao terreiro contratante.

Devido às características da estrutura de ferro que sustentava o toldo, composta por barras cilíndricas de alumínio, Felipe, o fundador da equipe, e os demais membros da Família tiveram dificuldades para fixar os equipamentos de iluminação. Após uma série de tentativas frustradas, seis pequenos canhões de luz foram finalmente montados ao lado direito do pagodô, próximo às caixas de som. Os pequenos objetos deveriam emitir luzes que alternavam entre as cores azul, vermelho, verde e branco. Outros dois canhões bem maiores que os anteriores foram postos em duas extremidades opostas do salão, nos cantos mais distantes do pagodô e das caixas de som. Assim posicionadas, as luzes preencheriam todo o espaço reservado à dança

¹ Nome dado aos responsáveis pelo canto e pelo toque dos tambores nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul.

² Uma espécie de pequena arquibancada destinada aos tocadores de tambor.

dos exus. Nos últimos anos, os jogos de luz para as festas de exu se tornaram populares em Porto Alegre e Região Metropolitana, não apenas entre pessoas, mas também entre as entidades, que passaram a apreciar esse recurso como uma das formas de produzir ambientes de magia.

Mas ainda faltava um ajuste. Após posicionar o último canhão de luz, Felipe caminhou até o pagodô e retirou de dentro de sua mochila um pequeno controle remoto de botões coloridos. Em seguida, aproximou-se novamente dos aparatos de iluminação e começou a bater palmas. Com os olhares voltados para cima, os outros alabês repetiram os mesmos movimentos. Ao lado, os filhos e filhas de santo da casa observavam curiosos. Em dado momento, o alabê pediu para que as palmas fossem interrompidas, pois iria iniciar novos testes: “deixa eu tentar”. Ele bateu palmas apenas uma vez e as luzes seguiram piscando incessantemente a partir de seus próprios ritmos, alternando entre cores distintas. Mas esse não parecia ser o resultado esperado. Felipe fez novos ajustes e repetiu o teste. Após bater palmas mais uma vez, observamos um flash de luz vermelho. Uma breve pausa antecedeu uma segunda tentativa. Observamos outro flash de luz, agora verde. Na terceira tentativa, foi a vez da luz azul. Agora tudo parecia estar como desejado. Sons deveriam acionar luzes. Por fim, Felipe pediu que um de seus assistentes fosse até o pagodô para tocar um dos tambores da equipe. Esse seria o último teste e tinha como objetivo avaliar se o ritmo das luzes estava devidamente sincronizado ao ritmo dos tambores. Os exus deveriam chegar, dançar e fazer sua magia em um ambiente onde as luzes entravam em sintonia com o toque dos instrumentos.

É importante destacar que o recurso de sincronização entre luzes e tambores não foi utilizado já nos primeiros minutos da festa, pois era preciso esperar a chegada das principais entidades da casa. Para o início do ritual, foi selecionada uma dinâmica padrão em que as luzes piscavam à sua própria maneira. Com o controle remoto a Família de Ouro poderia acionar o jogo de luz dinâmico no momento certo. Observamos aqui certas maneiras de produzir ambientes a partir de padrões de interação entre os objetos. Ao longo da festa, alabês, médiuns, entidades, sons, tambores, assistência e objetos trabalhariam ativamente para o bom andamento das incorporações e da magia dos exus.

Em outro contexto, o das festas de Ogum comemoradas no mês de abril, o alabê Étto Mendes foi convidado para conduzir um ritual de umbanda no bairro Campo Novo, em Porto Alegre. No dia da festa, o alabê chegou ao terreiro com apenas um tambor, o mesmo utilizado

nas gravações do seu primeiro DVD, o *É Nessa Gira que Eu Vou*, lançado em 2017. Junto ao alabê estavam seus filhos e alguns assistentes agezeiros³.

Poucas horas antes do início do ritual, enquanto me preparava para tomar meu transporte até o terreiro, percebi que Étto havia me enviado uma mensagem por Whatsapp: “Meu, leva as câmeras, que a gente vai fazer transmissão ao vivo lá. Tá? Leva tudo. Vamo fazer uma transmissão”. Étto se referia ao recurso de transmissão ao vivo disponibilizado pelo Facebook. O recurso tornou-se bastante utilizado na capital gaúcha a partir de 2016, quando uma produtora afro-brasileira de mídia passou a realizar transmissões em terreiros e em outros eventos voltados para o público afroreligioso. Quando da realização da festa de Ogum, Étto e eu já nos conhecíamos havia quase três anos, tempo suficiente para que o alabê soubesse quais equipamentos de filmagem eu possuía.

Após o início da festa, já com diversos caboclos espalhados pelo salão, Étto se preparou para fazer sua transmissão, tal como havia me dito. O alabê entregou seu *smartphone* a um de seus filhos e lhe pediu para que conduzisse a filmagem. Como solicitado, posicionei um tripé e uma *câmera de ação*⁴ ao lado do salão principal do terreiro, aproveitando-me da visão privilegiada fornecida pela única janela que conectava o salão ao corredor principal da casa. Tratava-se da mesma câmera que havia sido utilizada nas gravações do *É Nessa Gira que Eu Vou*, o DVD citado anteriormente. Naquele momento, portanto, Étto já conhecia as funcionalidades da câmera e o tipo de imagem que seria produzida. Segundo o alabê, o vídeo que gravaríamos naquela noite seria postado no canal oficial *Mestre Étto*, no YouTube.

Enquanto me posicionava diante da janela, percebi que o filho do alabê tinha dificuldades para iniciar a transmissão ao vivo. Algum problema na conexão de internet levou o alabê a pedir a uma das filhas de santo que fornecesse a senha do *wifi* do terreiro. Após varias tentativas sem sucesso, Étto desistiu de realizar sua transmissão. A frustração do alabê logo se tornou evidente.

³ Tocadores de *agê*.

⁴ Santos e Silva (2018, p. 152) explicam que “câmera de ação” é expressão utilizada para designar certos tipos de câmeras próprias para uso em movimento, “gerando imagens que não perdem em qualidade e ganham em criatividade quando comparado ao modo de produção padrão”. Essas câmeras são também consideradas como “tecnologias vestíveis” (*wearable*), ou seja, dispositivos de produção de imagem que podem ser acoplados ao corpo do usuário, tendo como objetivo registrar seu ponto de vista. São comumente utilizadas em práticas esportivas e em performances musicais.

Após a montagem da câmera decidi sentar junto à assistência, o espaço reservado aos convidados externos ao terreiro. Logo uma filha de santo veio até mim e perguntou se eu não pretendia falar com o Pai Ogum, a entidade principal da casa. A entidade incorporada pela mãe de santo do terreiro, dona Clara, já estava entre nós. Diante dela formava-se uma longa fila para o recebimento de conselhos, limpezas e outros trabalhos mágicos. Capacete de metal com plumas vermelhas, um manto sobre os ombros adornado com uma imagem de São Jorge e uma espada na mão, era assim que “o pai” atendia seus filhos.

Juntei-me à fila. Por mim passavam diversas pessoas que, após a conversa com a entidade, levavam consigo uma espada de São Jorge e um santinho de papel pregado por um grampo em uma das extremidades da planta. Minutos depois, o grito de um dos caboclos chamou minha atenção. A entidade que acabara de chegar se dirigiu à porta do terreiro e, em seguida, ao quarto de santo. Sua última parada seria junto aos tambores. Ao segui-la com o olhar, avistei o alabê do outro lado do salão. Então olhou para mim e, com o rosto, apontou para a câmera que podia ser vista através da janela. Entre gestos e leituras labiais compreendi um pedido: “pega a câmera, vamo botar aqui no tambor”. Eu gesticulei: “agora?”. Então respondeu: “Agora não. Eu te aviso”. Talvez o pedido tenha surgido na tentativa de compensar a impossibilidade de realizar a transmissão ao vivo, como alguém que pensa: “eu tenho que filmar de algum jeito, e que seja diferente”. Então queria filmar aquele momento, queria expor em suas redes sociais a festa que havia conduzido. Mas isso não aconteceria de qualquer maneira. Então queria utilizar uma pequena *câmera de ação* presa ao tambor.

Uma pausa no ritual foi vista pelo alabê como um bom momento para o posicionamento do equipamento. Retirei-me da fila antes de ser atendido por Pai Ogum e atravessei o salão logo após o aviso: “vem!”. Prendi um pequeno tripé articulável ao encordoamento do instrumento e posicionei a lente da câmera voltada para o couro do tambor. Na imagem era possível ver o couro do instrumento, o alabê e, ao lado, seu assistente agezeiro. Para onde o tambor fosse movimentado, a câmera o seguiria. Esse parecia ser seu principal atrativo. Foram cerca de vinte minutos de toques com a câmera presa ao instrumento até que o início de um dos principais momentos do ritual, a caminhada com o bolo, exigisse que a câmera fosse removida, pois as entidades iriam estender suas mãos para tocar no instrumento. Retirei a câmera e a posicionei novamente diante da janela.

Há aqui mais uma maneira de sincronizar e combinar elementos, diferente daquela apresentada anteriormente, onde dois dos principais protagonistas eram luzes e tambores. Ao pedir que o equipamento fosse preso ao instrumento, Então esperava que câmera e tambor compartilhassem movimentos. Uma das principais características e modos de uso das câmeras

de ação é a possibilidade de fixá-las a objetos e pessoas de modo a oferecer uma sensação de proximidade ao espectador. Santos e Silva (2018) destacam que esse tipo de câmera, também chamada de *câmera vestível*, vêm sendo cada vez mais utilizada na indústria cultural e é comumente fixada aos instrumentos e ao corpo de artistas durante apresentações ao vivo.

Dias depois, ao observarmos o vídeo, podíamos ver que o choque das mãos do alabê sobre o couro provocava também movimentos repentinos na imagem. Uma vez que o vídeo era afetado pelas vibrações do tambor, também os espectadores o percebiam de uma nova maneira. O vídeo também conferia ao observador um lugar de visão, possibilitando ver o que era visto pelo instrumento.

Ao analisar a presença de instrumentos sonoros em terreiras de Pelotas, Luiza Wolff (2016, p. 80) afirma que “no caso dos tambores não enxergamos o trajeto das ondas sonoras vindas destes não humanos, porém sentimos a vibração reverberando dentro dos nossos corpos”. O que os tambores, os jogos de luz e a câmera de ação nos mostram é que a afirmação trazida por Wolff nos impele a fazer novos questionamentos: por que não? É possível dar novas formas às ondas sonoras e, de certa maneira, enxergá-las? Como dar novas intensidades à vibração, ao movimento? Estas perguntas apontam para a temática central desta tese, a saber, a atuação dos tambores no contexto do uso de novas mídias e tecnologias nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul (Batuque, Umbanda e Quimbanda).

Tendo realizado pesquisa junto às religiões afro-brasileiras no Nordeste do país durante quatro anos, a proposta de realizar pesquisa sobre o tambor nas religiões afro-gaúchas me exigiu um novo e intenso aprendizado. Orixás que não se vestiam com suas roupas e armas/ferramentas características, diferentes tipos de tabus relacionados aos processos de incorporação, festas de exu com jogos de luz e equipamentos de som, intensa atuação de produtoras de mídia especializadas em atender as religiões afro-brasileiras, profissionalização de cargos e funções religiosas, processos diferentes de iniciação – são algumas das diferenças entre os contextos religiosos do Nordeste e Sul do país⁵. Para compreender a presença dos tambores no campo religioso afro-gaúcho, portanto, era preciso afastar-me do perigo de ver meu próprio conhecimento ao invés das coisas em si (INGOLD, 2015, p. 21). Como afirma Ingold, às vezes, quanto mais você sabe menos você vê. O que você encontra é o seu conhecimento, e não a coisa em si, o que nos mantém refém de um compêndio feito por nós

⁵ A proposta inicial para a pesquisa era um estudo comparativo entre ogãs de Fortaleza e alabês de Porto Alegre. Porém, durante o primeiro ano em campo, a inesperada presença de empresas de mídia que atuavam de forma intensa junto as religiões afro-gaúchas me levou a reconfigurar meus interesses de análise. A proposta de realizar um estudo acerca da relação entre tambores e mídia, passando pelos debates recentes sobre materialidades e religião, soou como um instigante campo de análise.

mesmos, como uma casa de espelhos que nos cega para tudo o que esteja além. Intencionado, envolto no espaço de minhas próprias deliberações, encontro-me ausente do mundo, pois, uma vez tendo estabelecido minha trajetória, não preciso mais olhar para onde vou. Ao aderir à proposta de aprender junto às religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul, portanto, era preciso que meu olhar disciplinado desse lugar à curiosidade. Era preciso (re)aprender sobre Xangô, sobre Oxalá, sobre o tambor de forma menos intencional que *atencional*.

Busquei meus primeiros interlocutores nas redes sociais da internet, logo nos meses iniciais do ano de 2015 e sem saber que esse se tornaria um de meus principais campos de pesquisa. Logo encontrei perfis de Facebook que continham o que é comumente chamado de *cartões de divulgação*. Eram imagens produzidas para ou por alabês⁶, as pessoas responsáveis pelo toque dos tambores em religiões afro-gaúchas, e que tinham como principal objetivo divulgar o trabalho desses religiosos. De forma geral, os cartões continham informações sobre o alabê, telefone para contato, nome religioso, especialidades rituais em que eram aptos a exercer a função (“umbanda”, “quimbanda” e “batuque”) e, em alguns casos, logomarcas de empresas de mídia que produziram os cartões.

A partir dos contatos expostos em alguns desses cartões, busquei me aproximar dos membros da equipe de alabês *Herdeiros do Axé*, então formada pelos alabês Luis de Xapanã, Yoran de Oxalá e André de Aganjú, com quem passei a frequentar semanalmente os terreiros de batuque em Porto Alegre e Região Metropolitana. Ainda sem ter um objeto de investigação definido, apenas ciente de que o tambor conduziria minha caminhada, comecei a realizar gravações de áudio dos rituais e a acompanhar o uso e preparação dos tambores. Também fui recebido nas casas dos membros da equipe, pude realizar algumas entrevistas e aprender um pouco sobre a presença dos tambores no ambiente doméstico.

Outros caminhos de pesquisa foram abertos quando, ainda em 2015, o couro do tambor de um dos membros da equipe foi rasgado. Durante um dos batuques, Yoran de Oxalá viu uma fissura se abrir no couro de seu instrumento. Seria preciso dar uma pausa na agenda de trabalho e aguardar até que os reparos necessários fossem feitos. Dias depois, pude acompanhá-lo até a casa de Jorge Tambores, um artesão que há tempos vinha fazendo consertos e tambores para

⁶ Os termos *tamboreiro* também é comumente utilizado para fazer referência aos alabês. Em certos casos, são tratados como sinônimos. Em outros, distinguem as gerações mais novas (alabês) das gerações mais antigas (tamboreiros). Ainda há casos em que o termo *tamboreiro* remete a maior experiência nos toques do tambor, sendo o termo *alabê* utilizado para iniciantes, pessoas que ainda não dominam os toques para diversas modalidades rituais. Também ouvi de alguns *tamboreiros* mais velhos que o termo *alabê* se relacionava aos mais novos tocadores de tambor, com forte presença nas mídias e uma atuação artística da função (também chamados de *popstars*). Por fim, o termo *alabê* é também objeto de reprovação por alguns *tamboreiros* que afirmam preservar a tradição do batuque. Para estes, o termo *alabê* teria surgido recentemente, fruto da influência do *candomblé*.

os membros da equipe. Fomos recebidos de forma calorosa. Tomávamos café e conversávamos enquanto Jorge trançava cordas em um tambor recém-produzido. O artesão fez uma espécie de entrevista com o alabê na tentativa de reunir informações necessárias à escolha do novo couro que seria posto no instrumento. Nos meses seguintes eu veria aquela entrevista se repetir diversas vezes, sempre que um alabê procurasse o artesão para um reparo ou para a produção de um novo tambor. Jorge produzia instrumentos não apenas de acordo com as características de cada alabê, mas a partir das relações entre esses músicos e as divindades que os acompanhavam. Aprendi que certas intensidades (a dos orixás e entidades atuando no mundo) fazem *fazer* formas, produzem instrumentos. Em sua oficina, Jorge acompanhava o tempo de secagem dos couros, das chuvas e do sol, do fornecimento de materiais. Como ele, eu também passei a acompanhar o tempo dos materiais, a perceber que a espera também me fazia aprender sobre tambores. Assim, a casa do artesão tornou-se um importante espaço de pesquisa onde pude aprender sobre as etapas de produção dos instrumentos, materiais, técnicas, afinações e os diferentes tipos de uso.

Com o objetivo de dar um passo a mais em meu aprendizado junto aos Herdeiros do Axé, decidi me matricular no curso de tambor oferecido por Antônio Carlos de Xangô, tamboreiro que havia sido professor de todos os membros da equipe⁷. Baseando-se em um método⁸ aprimorado ao longo de quarenta anos, Antônio Carlos afirma preparar seus alunos para a “rua”, ou seja, para que toquem profissionalmente “na noite”, nos rituais de batuque⁹. Isso inclui o domínio das rezas cantadas, os toques (padrões rítmicos utilizados conforme as especificidades de cada orixá), manuseio e manutenção dos instrumentos, entre outros conhecimentos.

Para tanto, seria preciso encomendar meu próprio tambor. Após alguns meses de interação com alabês que possuíam seus próprios instrumentos, característica distintiva das religiões afro-gaúchas¹⁰, a experiência de possuir um tambor parecia ter muito a me ensinar. Logo imaginei que Jorge seria o encarregado de produzir o *meu* ilú¹¹. Mas por onde começaríamos? Durante nossa primeira conversa, logo nos deparamos com as dificuldades de

⁷ Aprender e inserir-se a partir de uma participação musical no contexto das religiões afro-brasileiras não é fato novo entre os pesquisadores brasileiros (SILVEIRA, 2008; BRAGA, 2016; CARDOSO, 2006) e, segundo Chernoff (1979), possibilita chegar ao que o autor chama de “sensibilidade” da música africana.

⁸ O curso possui quatro etapas: 1) os toques (28 no total); 2) o aperfeiçoamento dos toques aprendidos; 3) as rezas cantadas; 4) o estágio em um batuque, orientado por algum alabê experiente.

⁹ Antonio Carlos dedica-se apenas aos toques de batuque, não ensinando ou exercendo a função de alabê em rituais de umbanda ou quimbanda.

¹⁰ Ao contrário do que acontece em outras regiões do país, onde os terreiros possuem e fornecem os instrumentos utilizados para convidar as divindades, no Rio Grande do Sul os alabês possuem seus próprios instrumentos.

¹¹ Esse é o nome dado ao tambor mais comum entre os alabês gaúchos.

definir como seria o meu instrumento. Qual seria a cor, os materiais, o tamanho? Que tipo de couro e sonoridade seriam selecionados? Jorge costumava fazer uma espécie de entrevista com seus clientes, buscando saber sobre a trajetória religiosa, orixá de cabeça, em qual nação e terreiro foi realizada a “feitura”, as maneiras de tocar, os objetivos para o novo instrumento, etc. Como dito anteriormente, certas intensidades fazem *fazer* formas. Uma vez que eu não havia passado pelos processos de iniciação e não me considerava “de religião”, as intensidades que agiam em e através de mim eram desconhecidas. Furneci a Jorge a única informação que tinha em mãos. Eu era filho de Xangô, assim me disseram alguns pais e mães de santo tanto no Rio Grande do Sul quanto no Ceará. O artesão, que já há algum tempo vinha acompanhando minha trajetória de pesquisa, fez suas sugestões sobre o instrumento que eu deveria utilizar durante as aulas. Cerca de um mês após nossa primeira conversa sobre o curso, recebi um tambor vermelho com cordas brancas, com 40 cm de altura e boca de 25 cm de diâmetro. A partir de então passei a observar as maneiras pelas quais as diferentes intensidades e forças fazem fazer formas (tambores e diversos outros mediadores), tarefa que se repetiu em diversas situações e que se tornou uma importante questão de pesquisa.

Com o instrumento pronto em mãos, passei a frequentar semanalmente a casa do tamboreiro Antônio Carlos, onde pude aprender sobre pancadas (toques), processos de consagração, rezas e demais saberes necessários à função de alabê/tamboreiro. Uma nova etapa foi iniciada, agora sendo possível acompanhar os membros da equipe Herdeiros do Axé como aprendiz de tambor. Eles me diziam: “Você já sabe tocar o *jêje* (toque)?”; “Já aprendeu todas as rezas?”; “Faz o teu *aré* (toque) pra gente ver.”. Busquei avaliar-me enquanto aprendiz e, ao mesmo tempo, enquanto reflexo tardio dos meus interlocutores que já haviam concluído o curso.

No início de 2016, enquanto acompanhava a construção de um tambor na casa de Jorge, um de seus filhos comentou sobre um vídeo publicado no Facebook, no perfil de uma conhecida produtora de mídia que atuava no Rio Grande do Sul. Tratava-se da filmagem da execução de um ponto de exu composto por Étto Mendes, alabê bastante conhecido nas quimbandas do bairro porto-alegrense da Restinga. Essa não era a primeira vez que eu ouvia comentários sobre a produtora, além de ver, também no Facebook, a logomarca da empresa presente em diversos dos cartões de divulgação citados anteriormente. Jorge a descreveu como a *Donos da Noite*, uma empresa que realizava marketing para alabês de Porto Alegre e de algumas regiões na Argentina e no Uruguai. Mas esta não era a única empresa a realizar trabalhos semelhantes. Entre as produtoras gaúchas mais conhecidas estavam Grande Axé, Afro Mídia, Planeta África, Odum, Odara, Martins Mídias, entre outras. Se a presença dessas

empresas representava um movimento recente ou se há tempos vinham fazendo parte da religiosidade gaúcha, ainda não era possível identificar. O certo é que as empresas de mídia pareciam desempenhar um papel de destaque.

Poucos dias depois, enquanto acompanhava os Herdeiros do Axé em um batuque na cidade de Viamão, Região Metropolitana de Porto Alegre, pude conhecer Felipe Paiva, o criador da Donos da Noite. Naquela ocasião, a DN, como também é chamada, era a produtora encarregada de fazer o registro da festa, em foto e vídeo. Felipe me contou sobre os objetivos da empresa e suas principais áreas de atuação: produção de CDs e DVDs, acompanhamento de marketing para alabês, produção de vídeos para divulgação de alabês, fotos para terreiros, cartões de divulgação, camisas personalizadas, entre outros. Aqui me foram apresentadas pela primeira vez as noções de “cobertura de mídia” e “alcance”, expressões que teriam grande importância para a compreensão da atuação dessas empresas.

Ainda na mesma ocasião, recebi um convite para acompanhar a gravação do primeiro CD de quimbanda produzido pela Donos da Noite naquele ano, o *É Nessa Gira que Eu Vou*, do alabê Étto Mendes. Foi no ambiente do estúdio, durante dois dias de gravação, que pude conhecer os doze alabês que naquela época faziam parte da produtora, bem como os tambores por eles utilizados. Apesar de serem os mesmos tambores percutidos em rituais de umbanda, quimbanda e batuque, no estúdio sua atuação se mostrava diferente, sobretudo quando eram postos a trabalhar em conjunto com microfones, mesas de edição e processos de gravação. Uma nova perspectiva emergia. Como aquelas intensidades de que Jorge (o artesão) me falava atuavam nesse novo contexto? Passei então a acompanhar as atividades da produtora: reuniões de planejamento, produção de vídeos, cobertura de fotos, CDs e DVDs. Também pude acompanhar alguns alabês vinculados à DN em seus toques pela cidade, transitando semanalmente entre casas de umbanda, batuque e quimbanda. Esses alabês buscavam ampliar sua atuação nas redes sociais, aprimorar suas estratégias de marketing e consolidar suas identidades performáticas. Étto Mendes, Vagner de Aganjú, Alexandre de Bará, Alfredo de Ossain, Migui de Oxalá, Iago de Iemanjá, são alguns dos alabês que me possibilitaram seguir outros tipos de tambores.

Ainda no ano de 2016, uma grande mudança nas redes sociais reconfigurou meus caminhos de pesquisa. Com a disponibilização da transmissão ao vivo pelo Facebook, recurso que até então era destinado apenas às celebridades e *páginas públicas verificadas*, a Produtora

DN¹² iniciou uma nova etapa de atuação no Rio Grande do Sul. Seria possível fazer transmissões ao vivo durante aulas de tambor, festas em terreiros, conversas sobre procedimentos rituais e programas semanais no modelo *tvshow*. A partir da iniciativa da Donos da Noite, a realização de transmissões ao vivo logo se popularizou entre alabês (filiados ou não à produtora), tornando-se prática cotidiana e ampliando os recursos disponíveis para a composição de suas *coberturas de mídia*. Dessa forma, comumente se dizia entre os alabês que uma boa cobertura de mídia inclui a publicação de vídeos no Youtube e Facebook, a realização de transmissões ao vivo durante rituais, a produção de cartões de divulgação ou *flyers*, a divulgação da logomarca do alabê ou equipe, e a construção de uma rede própria de atividades que permitiria à empresa ter um bom “alcance” no meio afroreligioso (programas semanais, uma rede de seguidores, parcerias com outras empresas, um número elevado de curtidas, compartilhamentos e visualizações, entre outros recursos).

É importante destacar que alguns desses alabês recebiam forte influência do universo musical secular. Dessa forma, buscavam consolidar sua identidade como alabês, gravavam CDs e DVDs em diferentes modalidades ("ao vivo", "em estúdio", "ao vivo em estúdio"), utilizavam expressões como “fãs”, “presença de palco”, “pontos autorais”, “carreira solo”, entre outras que até pouco tempo pareciam pertencer apenas ao universo musical não religioso. Também produziam videoclipes, faziam aulas de canto e afirmavam possuir musicalidades distintas, o que, em alguns casos, os tornava comparáveis a cantores da música pop. Assim, surgiam codinomes como Étto Mendes, o alabê romântico; Juliano de Ogum, o Luan Santana do batoque, entre outros. A esta proximidade com o universo musical secular chamo de artisticidade afro-brasileira, tema que será discutido em um dos capítulos desta tese.

Como estratégia de pesquisa, portanto, decidi acompanhar com mais ênfase alguns tambores utilizados pelos alabês vinculados à Donos da Noite. Minha intenção era a de que, ao final do processo de pesquisa, esta Introdução apresentasse como “recorte de campo” a análise dos tambores que transitavam em torno do que eu considerava ser o centro aparente de uma rede. Não tardou até que a não finalização de processos em andamento ou que a suposta estabilidade que seria fornecida pelos limites da empresa desse lugar à dispersão dos alabês entre as diferentes produtoras que atuavam em Porto Alegre ou a um movimento de “independência midiática” em que os próprios alabês administravam suas carreiras e coberturas de mídia. Em paralelo, novas empresas surgiram. Outras, tais como a Odum e Odara, encerraram suas atividades. Não foram poucos os alabês que entre 2015 e 2018 transitaram

¹² Também nessa época, a equipe Herdeiros do Axé se filiou à Produtora, possibilitando uma interação ainda maior entre os dois caminhos percorridos ao longo do processo de pesquisa.

entre duas, três empresas. O *movimento* tornou-se, então, recurso importante de pesquisa, constituinte da própria definição de meu objeto de análise. Tal como pretendo evidenciar ao longo desta tese, movimento (considerando-se as diferentes intensidades de movimento ou mesmo a ausência de movimento) é tanto um recurso analítico como fruto das propriedades ontológicas dos objetos.

Mas a tentativa de acompanhar os alabês e tambores em sua atuação junto a outras empresas nem sempre se revelou tarefa fácil. Minha presença junto às atividades da Donos da Noite passou a ser conhecida e, como consequência, gerou dúvidas sobre os tipos de vínculos que eu estabelecia com a empresa. Alguns alabês se mantinham reticentes em se aproximar. Um deles, por exemplo, me disse que não podia me dar entrevistas, pois havia assinado um contrato com uma das produtoras de mídia citadas anteriormente. Além disso, disse que havia me visto em uma das transmissões ao vivo realizadas pela Donos da Noite. O que eu imaginava que possivelmente aconteceria no trânsito entre terreiros, em consequência dos eventuais conflitos entre casas, se manifestou no trânsito entre empresas de mídia. A partir daí minha caminhada entre as produtoras exigiu certo cuidado para com os vínculos que eu estabelecia, bem como para com os vínculos que eu parecia estabelecer e como estes seriam expostos nas redes sociais.

Na tentativa de contornar alguns dos desafios citados, comecei, ainda em 2016, a estreitar relações com outras empresas de mídia, inclusive as que não faziam trabalhos voltados diretamente para os alabês, tais como a Afro Mídia, Grande Axé e Império Mídias. A proximidade com essas empresas se manifestou quase sempre de forma não planejada, uma vez que acompanhar tambores e alabês em rituais em terreiros comumente possibilitava o encontro com uma, duas e até três dessas empresas atuando em um mesmo evento. Ir a um batuque ou a uma quimbanda quase sempre significava que eu encontraria novamente com alguns de meus interlocutores, tais como Fernando da Afro Mídia, a Marlise do Grande Axé, o Israel do Kizomba, Migui da Ówò Produções, entre outros. À medida que os tambores se dispersavam entre essas empresas, eu os seguia.

Os recursos mobilizados por essas empresas são comumente chamados de *mídias* e podem ser enquadrados em um processo mais amplo e relativamente recente que Hjarvard (2008, 2012, 2015), por exemplo, chama de *midiatização da religião*. Nessa proposta está em jogo compreender, afirma Hjarvard, de que forma as novas mídias podem influenciar a cultura e a sociedade. David Morgan (2011) descreve a noção de midiatização (em suas diversas concepções) como sendo comumente utilizada para identificar um processo moderno de uso das novas tecnologias. O autor questiona: “A principal problem with mediatisation is that

nothing in it seems essentially new. If mediatisation is a media makeover of religion, must we not concede that it has happened many times before?” (Morgan, 2011, p. 140). Isso nos leva a um segundo sentido de mídia, que mais será trabalhado ao longo desta tese e que mais se relaciona à noção de *mediação* do que à de *mediatização*. Meyer e Moors (2006, p. 7) acrescentam: “If practices of mediation, rather than the (mass) media per se, are taken as a point of departure, it appears that there is nothing entirely new about the link between religion and the media”.¹³

Um estudo materializado da religião, portanto, inicia-se com o pressuposto de que as coisas, em seu uso, sua valoração, seu apelo, não são algo adicionado à religião, e sim algo que lhe é inextricável (Meyer e Houtman, 2012). Jeremy Stolow (2013) contribui argumentando que a noção de tecnologia também pode ser vista em seu sentido alargado, pois sua existência e as controvérsias que ela protagoniza nos revelam ocorrências de longa data. Na tragédia grega, por exemplo, não era incomum a resolução de crises dramáticas a partir da aparição repentina de um deus. Para tanto, um complexo sistema de cordas e roldanas era engenhosamente preparado para suspender no ar uma imagem ou um ator vestido de divindade durante sua aparição repentina na cena. A esse mecanismo dá-se o nome latino de *Deus ex machina*, literalmente “deus surgido da máquina”, também utilizado atualmente para denominar uma técnica de cinema em que, de forma repentina, um elemento ou personagem entra em cena para pôr fim a uma crise. Não muito diferente de uma realidade contemporânea, a *apò mēkhanēs theós* (deus ex machina) também recebeu críticas pela sua maneira de tornar o deus presente. Em especial poderíamos citar as críticas feitas por Aristóteles ao poeta trágico Eurípedes. O que está no cerne desta reflexão é o interesse pela miríade de maneiras pelas quais a experiência religiosa é mediada, tornando-a tangível e palpável, comunicável publicamente, reproduzível em e através de sua gama de manifestações tecnológicas e técnicas (Stolow, 2005).

A partir do caso grego, Jeremy Stolow (2013) põe em questão o quão recente pode ser considerada a interação entre religião e tecnologia e as controvérsias que desde muito essa relação insiste em gerar. De um lado, mediadores legítimos que podem trazer uma autêntica presença divina. De outro, uma autenticidade questionável a partir da identificação de instrumentos construídos ou que atuam essencialmente a serviço da mão humana. Assim, Meyer (2011, p. 28) busca situar a adoção de *novas mídias* em um quadro histórico de práticas

¹³ Em outro momento, a autora complementa: “Instead of studying how religious practitioners adopt modern media, and media broadcast religion, our program focused on shifts in religion mediation”. (Meyer, 2009, p.12)

duradouras de mediação religiosa que se transformam, através do tempo, por meio da negociação com as novas tecnologias disponíveis. Na perspectiva de Meyer e outros autores, as novas tecnologias não podem ser compreendidas sem considerarmos outros mediadores e práticas de mediação de longa data, relativizando a novidade desses recursos.¹⁴ Nesse sentido, há uma proposta de análise que não se limita a fazer comparações entre os antigos telefones com fio e os novos smartphones, ou seja, entre as novas mídias e antigas mídias em sua versão essencialmente tecnológica (moderna/eletrônica/digital), mas, por outro lado, entre *mediadores/mídias* distintos: imagens de gesso de um santo e o Instagram, xaxará de Xapanã e transmissões ao vivo no Youtube. Questiona-se, portanto, como as novas mídias interferem em antigas mídias que há tempos fazem parte da prática religiosa? Assim, tambores (também considerados como mídia), jogos de luz e câmeras de ação podem participar de um mesmo universo de discussão, ou seja, enquanto práticas de mediação em controvérsia, transformação, negociação e deslocamentos.

Para quem possui certa proximidade com as religiões afro-brasileiras, a ideia de mediação é facilmente reconhecível, em especial no caso dos tambores. Nesse sentido, Gerard Béhague (1984, p. 231) descreve um dos papéis essenciais desse instrumento: "Since drums have the primary religious function of calling the gods, and thus of bringing on spirit possession [...], they are believed to have "voice" of their own, irresistible to the gods". Nesse sentido, o tambor pode ser considerado uma mídia tradicional. Mas o que vem acontecendo com ela no contexto afro-gaúcho? Como esse elemento material aponta para as condições de atualização das práticas de mediação?

Em uma de suas formas de compreender a noção de mediação nos estudos sobre religião, Meyer e Houtman (2012) propõe que concebamos a religião como uma maneira de alcançar "outro mundo" ou o "transcendental" por meio de vários tipos de mediadores. A esta formulação Giumbelli (2016) endereça sua crítica afirmando que ao pensarmos em religião como mediação, não podemos supor – por uma definição prévia – quais domínios ou dimensões estão sendo mediados: essa operação é parte da própria prática de mediação. Aproveito esta

¹⁴ É a partir de discussão semelhante que Jeremy Stolow (2009; 2013) propõe o estudo da religião *como* mídia, sem que a relação entre religião e mídia caia em um par de oposições ou distinções ontológicas, pautadas em certo determinismo tecnológico. Carly Machado (2014) acrescenta à discussão quando afirma que essa proposta de articulação entre religião e mídia não é tomada como uma questão exclusivamente contemporânea, específica de "tempos modernos" nos quais as mídias e as tecnologias estariam presentes, em contraste com um passado remoto sem mídias e mediações. Muito menos, continua a autora, entende-se o campo midiático como um âmbito privilegiado de "ressurgimento" do religioso e do mágico na modernidade. Nessa perspectiva, "a relação entre religião e mídia é pensada a partir de concepções que tomam como princípio analítico uma constituição recíproca entre as categorias 'religião' e 'mídia', indo além de uma abordagem simplista que se inclina apenas sobre os "usos" de recursos tecnológicos na disseminação de mensagens e práticas religiosas" (Machado, 2014, p. 142).

afirmação para acrescentar outro elemento à crítica. No contexto dos estudos sobre religião e materialidades, Brent Plate (2015, p. 3) afirma em um de seus textos: “The objects extend human agency, but humans also extend the agency of the objects, and the objects have some agency with or without humans”. Esta afirmação, um tanto comum entre os estudos sobre materialidades, ou no contexto do que se convencionou chamar de *material turn* nos estudos antropológicos, nos diz muito sobre os modos de *ser* e por vezes é compreendida de forma a supor certa tangibilidade dos agentes ou, como chamou Bruno Latour (2005), um caráter “ostensivo” dos seres do mundo. Esta maneira de compreender as coisas e objetos, caso seja transposta para o campo das religiões afro-brasileiras, faz emergir alguns problemas. Nas religiões afro-gaúchas e, de modo geral, nas religiões afro-brasileiras, a distinção entre o agente I e o agente II pode não ser tão circunscrita, se comparada a outros contextos de análise. Este desafio pode ser observado, por exemplo, na complexa relação entre pessoas, energias, divindades e objetos que participam de *feituras* religiosas. Assim, reafirmando a proposta de Giumbelli (2016), quais atores estão envolvidos e como se processam as mediações são partes da própria *prática* de mediação. Por esse motivo, diversos autores, desde Meyer (2010) e Morgan (2013) até autores que dedicam seus estudos ao universo afro-brasileiro, como Miriam Rabelo (2015), argumentam em favor da necessidade de utilizarmos a noção de mediação atrelada à noção de *prática*.

Para dar um exemplo, e já introduzindo os processos que chamo de *avatarização* de tambores, ou seja, de produção de versões desses instrumentos, proponho que coloquemos em questão uma clássica distinção feita por alguns pesquisadores sobre os tambores gaúchos. Os trabalhos de Braga (1998; 2003, 2005; 2013), Gidal (2009; 2013; 2014), Krebs (1988) e Corrêa (1998) afirmam existir dois tipos de tambor nas religiões afro-gaúchas: o ilú e a inhã. A inhã é um tambor cônico e com couros tapando as duas extremidades do instrumento. Trata-se um tambor que pode ser considerado raro, pouco utilizado entre os terreiros que visitei¹⁵. O ilú, por sua vez, bem mais presente nos rituais, é um instrumento cilíndrico e que, assim como a inhã, possui couro em ambos os lados. Em dado momento do percurso de pesquisa, as entrevistas que havia feito com os alabês começaram a apresentar uma recorrência relacionada à atuação deste último instrumento. Quando questionados sobre os tambores que possuíam, os alabês costumavam falar de dois tipos (ambos ilú): um que chamavam de *tambor de obrigação* e outros que chamavam comumente de *tambores de trabalho*. O primeiro fazia parte dos

¹⁵ Como argumentarei nos próximos capítulos, o fato de não ser percutido não confere dormência ou passividade aos instrumentos. Eles podem desempenhar papel ativo no terreiro.

processos de *feitura* do alabê, um rito de iniciação em que o *axorô* (sangue) dos sacrifícios animais escorre sobre o corpo do instrumento, sobre os objetos que compõem o assentamento¹⁶ do orixá Xangô (o dono do tambor¹⁷) e sobre o corpo do novo tamboreiro (alabê). Trata-se de um processo de particularização do orixá e que põe uma série de elementos em relações de *dependência* (Rabelo, 2015) ou, como diria Roger Bastide, em relações de *participação*. Guardado no quarto de santo, o tambor de obrigação compõe o assentamento de um orixá particularizado, tornando-se, junto aos demais elementos que compõem o assentamento, “a morada do orixá e ele próprio” (Barbosa Neto, 2012). Se tomarmos como referência o alabê, o tambor, o orixá e quantos outros for possível incluir nestas relações de dependência e participação, a delimitação de quantos agentes ou quais agentes estendem agências de outros se revela tarefa um tanto desafiadora ou, em certos casos, prejudicial à análise. Esta compreensão nos coloca diante da suposta tangibilidade dos atores, comentada anteriormente. Talvez seja melhor perguntar o que as religiões afro-brasileiras podem nos dizer sobre mediação, em vez de esperar que a noção de mediação forneça previamente os modelos para compreensão dessas religiões. Um dos caminhos para isso é a análise das transformações no campo afroreligioso no Rio Grande do Sul, que, como buscarei apresentar, vem gerando importantes modificações nas práticas de mediação religiosa. Vejamos o que o encontro entre câmeras, jogos de luz e tambores tem a nos dizer.

Se comparados aos *tambores de trabalho*, os *tambores de obrigação* são submetidos a processos de circulação e movimento mais restritos, muitas vezes guardados permanentemente no quarto de santo do terreiro e sendo visualmente acessíveis a poucos. Além de conferir ao

¹⁶ Uma espécie de altar que, após passar por rituais específicos de consagração, se torna a presença física do orixá. Nesses assentamentos são feitas oferendas, confirmações, entre outros rituais que visam a manutenção da relação entre o iniciado e seu orixá.

¹⁷ Por diversas vezes ouvi que Xangô é o orixá dono dos tambores. Por esse motivo, as consagrações dos instrumentos são comumente realizadas a partir do sacrifício de animais ligados a esse orixá. Ao final do processo, é posto no quarto de santo um assentamento de Xangô, mesmo que este não seja o *orixá de cabeça* do iniciado. A relação entre Xangô e os tambores pode ser encontrada em diversos estudos sobre as religiões afro-brasileiras. Norton Corrêa (2014, p.171), por exemplo, afirma que a orquestra [...], como um todo, pertence a Xangô, considerado o 'dono do barulho' (isto é, da música)". Luis Nicolau Parés (2014, p. 155) afirma que o tambor *abatá* utilizados no Tambor de Mina "é feito com a secção de um tronco de árvore oco, com ambas as extremidades cobertas com couro, e toca-se com as mãos. O termo *abatá* lembra o iourubá *bâtá*, o tambor especial de Xangô, também caracterizado por ter duas membranas percussivas". Ou ainda Wolff (2016, p. 79) afirma que "o tambor é um objeto que é vinculado ao orixá Xangô, por esse motivo ele deve primeiramente receber o sangue dos animais de preferência do orixá para animá-lo. Assim a energia do animal, que tem similaridades com o próprio orixá, pode nutrir o tambor, entrando em seus poros, animando aquela energia já existente no objeto".

alabê os axés necessários ao toque dos instrumentos (de obrigação e de trabalho), os *tambores de obrigação* também atuam com um tipo de representante dos demais tambores que serão posteriormente adquiridos: alguns alabês me contaram que seu *tambor de obrigação* lhes conferia os axés necessários à memorização das rezas cantadas e à proteção contra energias prejudiciais. Esse instrumento também fornecia força, habilidade e musicalidade. Uma vez que a circulação desse tambor é comumente submetida a diferentes tipos de restrição, são os *tambores de trabalho* que circulam junto aos alabês em suas atividades profissionais. Disso resulta que ao observarmos um *tambor de trabalho* em ação, a presença e a atuação dos *tambores de obrigação* podem passar despercebidas, pois encontram-se mimetizadas no fundo performático dos *tambores de trabalho*. Impedidos de circular, os *tambores de obrigação* fornecem condições para a circulação de outros. Encontramos aqui uma das temáticas centrais desta tese, a saber, a análise das maneiras pelas quais diferentes versões de tambores são “produzidas”, tarefa que será repetida por diversas vezes ao longo deste trabalho, sem pretensão de esgotá-la.

O caso dos *tambores de obrigação* e *tambores de trabalho* aponta para a existência de distintas versões desses instrumentos, bem como nos pede um olhar atento às diferentes intensidades pelas quais esses instrumentos se movimentam. Passei, portanto, a dar especial atenção aos diferentes nomes dados aos tambores e às diversas vidas que poderiam assumir. Falava-se em tambores de flora, tambores de estúdio, tambores crus, tambores de LED, tambores cruzados, tamborzinho de feitura, tambor de missa, entre outras denominações. Estes eram diferenciados pelos processos de consagração (ou de não consagração), pelos diferentes usos e funcionalidades, pela maneira como *participavam* dos diferentes processos de modulação do axé, pela relação que assumiam com outros objetos, pelos lugares que não podiam ocupar, pelos movimentos que não podiam fazer, entre outros critérios. Retomando as discussões trazidas sobre mídia e tecnologia, em especial a proposta de pôr em um mesmo quadro de discussão novos e antigos mediadores, me interessei por analisar práticas de mediação protagonizadas, por exemplo, pelos *tambores de trabalho* que atuam em transmissões ao vivo no Facebook e *tambores de obrigação* que, guardados no quarto de santo, fornecem os dons necessários às práticas dos alabês. O que as relações entre estes dois tipos de tambor têm a nos dizer? Que forças e intensidades interagem durante os processos de circulação e nos momentos de produção de novas versões?

Por fim, minhas atividades de pesquisa no ano de 2018 podem ser brevemente descritas como uma tentativa de preencher espaços vazios e aprofundar reflexões que haviam tomado forma em 2017, período em que realizei o doutorado sanduíche na Utrecht University

(Holanda) e que pude me debruçar sobre os materiais, textos, entrevistas, gravações, imagens e experiências que haviam sido acumulados nos anos anteriores. Assim, o retorno ao Brasil foi orientado por algumas estratégias, temas e questões geradoras. Primeiro, aguicei minha atenção para identificar as diferentes versões assumidas pelos tambores. Como estes eram diferenciados? Quem podia tocá-los? Como eram usados e por onde transitavam (e por onde não podiam transitar)? Como se dava a passagem entre as diferentes versões? Como mediavam feitura de pessoas e divindades? Como se tornavam divindades e quais instrumentos não eram bons candidatos a exercer tal papel? Segundo, considerando que os tambores preenchem e dão ressonância a determinados aspectos da vida, tal como será mais bem analisado no Capítulo III, busquei entender qual seria a influência dos distintos modos de produção dos instrumentos nesse processo. Parto da ideia de que os tambores têm algo a *dizer* (eles falam) sobre os axés que são e fazem habitar, dando movimento e fazendo circular forças que atuam em certos aspectos da vida. Assim, tambores são comprados ou feitos para dar ressonância aos processos de apadrinhamento religioso, aos axés assentados nos terreiros, aos orixás de cabeça, a uma dada linhagem familiar, entre outras dimensões da experiência religiosa. Para tanto, me aproximei das floras (lojas de artigos religiosos) e de artesãos que produziam tambores “em linha de produção”, modos de produção estes que contrastam com a produção de instrumentos personalizados já citada anteriormente. Terceiro, passei a acompanhar a Família de Ouro, equipe a que dediquei os primeiros parágrafos desta Introdução. Tal aproximação se deu tanto pelo intenso uso dos recursos midiáticos por parte da equipe como por seu relativo protagonismo nas discussões relacionadas a uma controversa publicação de Facebook que, em 2017, envolveu grande parte dos alabês que eu vinha acompanhando desde 2015. De forma resumida¹⁸, trata-se de uma publicação em que um religioso gaúcho proferiu uma série de críticas aos alabês, em especial sobre os processos de profissionalização, o uso de mídias e o status de *popstar* adquirido por esses músicos nos últimos anos. Como resultado, a publicação provocou o engajamento de diversos religiosos em diferentes espaços de discussão, tanto na internet como em outros domínios. Tomo esse episódio como fomentador de discussões sobre profissionalismo, artisticidade e as controvérsias que estes vêm provocando no campo religioso afro-gaúcho.

O intenso deslocamento dos tambores e as mudanças constantes de contexto de atuação desafiavam as limitações da clássica afirmação sobre esses instrumentos nas religiões afro-brasileiras: os tambores “possuem o poder de chamar o orixá, de acelerar ou facilitar a

¹⁸ O caso será analisado no Capítulo IV.

manifestação” (Lühning, 1990, p. 47). Não apenas pretendo argumentar que os tambores fazem muito mais, como também que desempenham importante papel na dispersão das religiões afro-brasileiras em diferentes direções. Decidi, portanto, dar prioridade à observação do uso dos tambores fora do ambiente do terreiro, sobretudo em sua relação com diferentes mídias e diferentes atores, mas sem deixar de considerar a casa de religião como domínio indispensável para a compreensão das maneiras pelas quais esses instrumentos atuam e são postos em atividade. Seguir tambores me levou a terreiros, residências de alguns de meus interlocutores, estúdios, produtoras de mídia, lojas de artigos religiosos (floras) e casas de artesãos nas cidades de Porto Alegre, Alvorada, Gravataí, Viamão, Esteio, Eldorado do Sul e Guaíba.¹⁹ Nesse percurso, visitei com mais frequência alguns terreiros do que outros, em especial os que ajudavam a compor uma clientela mais ou menos fixa dos alabês que com mais ênfase acompanhei ao longo de quatro anos.

Pensar as religiões afro-gaúchas a partir de uma perspectiva de circulação coloca em questão o diálogo que estas estabelecem com modelos advindos de outros domínios, tais como os que são fornecidos pelo mercado musical secular ou ainda por certas produções midiáticas, tais como a constituição de propagandas e estratégias de marketing ou o uso que emissoras de TV e artistas fazem das redes sociais. Em complemento, propor um estudo sobre as religiões afro-brasileiras a partir de uma proposta de circulação, que não prioriza apenas o espaço do terreiro, também remete ao debate em torno da proposta de Mattjis van de Port (2012) para o estudo do candomblé. Partindo de uma crítica aos pesquisadores “clássicos”, o autor se propõe a buscar por alternativas aos modelos de investigação que se restringem em considerar I) o templo como o *locus* principal de pesquisa, II) a designação dos sacerdotes como principais exegetas do culto e principais interlocutores do pesquisador e (III) a ideia de uma metodologia semelhante à iniciação como *via régia* para o conhecimento sobre o culto. A partir disso, retirando o ambiente dos terreiros como espaço prioritário de investigação, van de Port propõe estudar a circulação do candomblé (símbolos, estéticas, ritmos, filosofias e cosmovisões) através de vários circuitos da esfera pública de Salvador, pois, tal como afirma o autor, o candomblé “está em todo lugar”. O Candomblé, que para o autor não possui uma definição ou uma forma única, é tratado como um importante “banco de símbolos” que entra em relações

¹⁹ No Anexo 1 (p. 229), apresento o mapa de Porto Alegre e Região Metropolitana contendo marcações de alguns lugares em que estive ao longo do processo de pesquisa. A cada vez que um terreiro, estúdio, loja de artigos religiosos, casas de alabês e artesãos, entre outros espaços importantes de pesquisa, eram por mim visitados pela primeira vez, eu adicionava uma marcação no “meu” Google Maps. Utilizo o pronome possessivo “meu” para dar ênfase ao aspecto relativamente particular e “personalizado” que o aplicativo adquire, como resultado das atividades realizadas através do meu *login*, contribuindo para registrar certos aspectos da minha interação com esse recurso específico ao longo de quatro anos.

de troca com circuitos cada vez mais amplos da “economia da representação” (Keane, 2002). Suas análises, portanto, recaem sobre a cena homossexual, o discurso ecológico e o movimento negro.

Em uma de suas críticas ao texto de van de Port, Miriam Rabelo (2012, p. 223) contesta a afirmação de que o candomblé seja um “banco de símbolos”, “como um reservatório de onde grupos colhem e articulam símbolos a seu bel prazer”. O que o autor esqueceu, afirma Rabelo, é que há no Candombé, e estendo para um contexto mais amplo das religiões afro-brasileiras, um quadro de experiências no qual está em jogo um modo próprio de “fazer” e cultivar pessoas “fazendo” e cultivando entidades como orixás e caboclos. Além disso, a autora continua, diante de uma proposta de circulação, caberia perguntar como o modo próprio de fazer conexões que o candomblé põe em marcha, modula os investimentos, as práticas e os interesses que circulam na esfera pública. Barbosa Neto (2012, p. 201), que também no mesmo debate aponta certa passividade atribuída ao candomblé por parte de van de Port, destaca que as religiões afro-brasileiras possuem maneiras muito sofisticadas de agenciar, a parti de seu interior, as relações com o seu lado de fora. Poderíamos citar ainda o trabalho de José Carlos dos Anjos (2008) que, ao analisar o que chama de “filosofia política afro-brasileira”, considera que as religiões afro-brasileiras dispõem de maneiras próprias de articular as relações entre interior e exterior.

Dessa maneira, considero que uma análise pautada na circulação e, tal como proponho, que tem como foco a circulação de objetos fora dos terreiros, não apenas requer uma atenção especial aos processos que acontecem dentro das casas de religião, mas também deve entender a relação entre religiões afro-brasileiras e seu entorno (as mídias, por exemplo) a partir de “maneiras próprias de articular as relações entre interior e exterior” e dos modos próprios de fazer conexões que essas religiões põem em marcha. Julgo necessário, portanto, compreender a relação entre mídia e religiões afro-brasileiras a partir um olhar atento aos *modos de fazer* dessas regiões e levar a sério a proposta de evitar sugerir incorporações passivas de elementos advindos de outros universos. Para dar um exemplo, cito novamente o processo de avatarização que envolve *tambores de obrigação* e *tambores de trabalho*, considerando que a atuação desses instrumentos junto às mídias requer que pensemos as diferentes maneiras de *fazer, preparar*, manipular forças e interagir com diferentes graus de *participação*. Um alabê que expõe sua condução ritual em uma transmissão ao vivo no Facebook, por exemplo, deve ser compreendido como um iniciado que toca um *tambor de trabalho* e que expõe sua performance porque o *tambor de obrigação* (o mesmo que particulariza um orixá) fornece certos dons, tais como musicalidade e memória. Há aqui toda uma série de *dependências* que se relacionam e atuam no momento da exposição.

Torna-se importante destacar desde já que os alabês que terão protagonismo neste trabalho estão longe de representar o universo total dos alabês e tamboreiros gaúchos. As críticas feitas por outros alabês acerca do uso intenso de novas mídias e a associação com empresas, a construção de uma prática que em muito se aproxima do universo das artisticidades, a formação de equipes de alabês, o uso de palco, microfones, jogos de luz, entre outros recursos, podem ser observadas com frequência por toda parte. Reginaldo Gil Braga (2013), por exemplo, é um dos pesquisadores que buscaram explorar a existência de diferentes grupos de tamboreiros que se distinguem quanto à valorização dos *fundamentos* (religiosos), aceitação das inovações, estilos de toque, a busca por práticas mais ou menos africanizadas, diferentes compreensões acerca da profissionalização, o uso de bebidas alcoólicas, a influência dos toques de exu, entre outras características e práticas. Para tanto, o autor segmenta seu trabalho a partir da apresentação de diferentes gerações (o que chama de a primeira, a segunda e a terceira geração de tamboreiros), uma linha que vai dos mais jovens aos mais antigos: “idades por volta e 70 anos (ou superior), 50-60 e 30-40” (Braga, 2013, p. 38). Em cada um dos casos, observamos distintas práticas que, em muitas situações, são também os principais motivos de controvérsias entre os tamboreiros de diferentes gerações. Os alabês que serão apresentados nesta tese, se utilizássemos as distinções propostas por Braga (2013), poderiam ser mais bem identificados na terceira geração de tamboreiros, menos pela questão etária do que pelo universo das práticas. Por outro lado, ainda dialogando com Braga, há diversos casos e situações em que meus interlocutores transitam entre as diferentes gerações trazidas pelo autor, evidenciando em suas práticas, inclusive, certas acomodações entre diferentes elementos tidos como pertencentes a gerações distintas e advogando em favor de novas sínteses.

O que une os alabês que serão aqui apresentados é a vinculação com empresas de mídia, seja essa vinculação ainda ativa ou aquela que por algum motivo foi substituída por uma autogestão da carreira midiática. Mantive maior proximidade com 15 alabês que serão citados ao longo deste trabalho, número que poderia ser bem maior se considerássemos um circuito mais amplo de alabês com o qual interagi entre gravações de estúdio, programas online, reuniões de planejamento de produtoras, rituais de batuque, umbanda e quimbanda, e as diversas caronas que recebi nos deslocamentos entre esses espaços. Quatro alabês ganharão destaque: Étto Mendes, Vagner DÁganjú, Luis de Xapanã e Felipe de Oxalá. Além destes, também cito as entrevistas que realizei com tamboreiros considerados “antigos”, tais como Antonio Carlos de Xangô, Alfredo Ecó, Chamim de Aganjú, Pai Didi de Xangô, Chaninho de Bará, entre outros, com o objetivo fazer emergir certos contrastes em relação aos “alabês midiáticos”.

Ao todo foram realizadas 31 entrevistas, entre 2015 e 2018. Entre os entrevistados estão alabês, artesãos, donos de produtoras, mães e pais de santo. Optei por manter os nomes de todos os meus interlocutores na descrição das entrevistas, já que os mesmos não expressaram incômodo com a possibilidade de serem identificados. Além disso, diversos alabês me solicitaram o texto final da tese, esperando ver seus nomes, seus tambores e suas práticas também nesse tipo de mídia. O Whatsapp também desempenhou o papel de importante instrumento de pesquisa, pois foi através dessa mídia que pude me comunicar de forma mais imediata com meus interlocutores.²⁰ Além disso, também participei de alguns grupos fechados de alabês, em especial o grupo da equipe do alabê Étto Mendes e o grupo dos alabês que faziam parte da produtora Donos da Noite, também na mesma mídia. Nesses grupos pude acompanhar a agenda de atividades dos alabês, participar de discussões e compreender de que maneira eram construídas "coberturas de mídia".

Por fim, antes de iniciar um breve resumo sobre cada capítulo, é importante evidenciar que o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul terá destaque nesta tese. O fato que Oro (2012, p. 361) chamou de "aumento extraordinário da quimbanda", também foi constatado por Corrêa (1998), Leistner (2014), Bem, Derois e Ávila (2006), entre outros autores²¹. Entre os religiosos, vale destacar o trabalho de Lindomar Alves (2009, p. 63, *apud* Oro, 2012, p. 561), que afirmou, a partir de um desabafo frente ao avanço da quimbanda, que "a continuar assim podemos dar 'Adeus aos Orixás'". A quimbanda adquiriu sua independência ritual, a partir das décadas de 1960 e 1970, deixado de ser apenas uma linhagem de entidades cultuadas na umbanda. Desde então, o aumento do número de templos que se dedicam a esta modalidade ritual, bem como a frequência com que os rituais destinados aos exus e pomba giras são realizados, vêm dando novas formas o campo afro-gaúcho, fato que se expressa de maneira intensa nas transformações relacionadas ao uso dos tambores e na atuação das novas mídias. Abordarei a questão a partir de duas chaves de análise que se somam às considerações já feitas por outros pesquisadores: primeiro, e levando a sério o que dizem meus interlocutores, considero o crescimento da quimbanda a partir da "evolução espiritual" dos exus e pomba giras; segundo, as transformações na quimbanda serão também entendidas como transformações nas intensidades e forças que atuam no mundo.

²⁰ Um exemplo dessa imediatividade foi a mensagem que recebi do alabê Étto Mendes antes da festa de São Jorge/Ogum, já citada anteriormente.

²¹ Umbanda, quimbanda e o batuque se constituem como as modalidades afroreligiosas de maior expressividade no Rio Grande do Sul. O batuque se constituiu entre os anos 1830 e 1860 (Corrêa, 2006) e a umbanda, por sua vez, em meados da década de 1930. Atualmente, a maioria dos templos gaúchos se dedica aos três "lados", em momentos e, muitas vezes, em espaços distintos em um mesmo terreiro (Anjos, 2006; Oro, 2012; Corrêa, 2006).

Dito isso, no primeiro capítulo busco apresentar os alabês, em especial os que de forma mais intensa serão citados ao longo deste texto, e as religiões afro-gaúchas a partir da análise de alguns *cartões de divulgação* publicados no Facebook. Tais cartões têm como objetivo divulgar o trabalho desses alabês e fornecem diversos elementos que visam ampliar a agenda de toques nos terreiros de Porto Alegre e também de outras regiões do Rio Grande do Sul e dos países do Prata. Pretendo destacar de que maneira os alabês em questão expõem a si mesmos, suas práticas e as modalidades rituais a que se dedicam, práticas essas que, como veremos, serão bastante exploradas ao longo deste trabalho. Assim, os exponho a partir de sua própria exposição, argumentando, com a ajuda da noção de *aesthetic formations* (Meyer, 2009), que os elementos reunidos nos cartões que serão apresentados apontam para certas formas de produzir coletivos. Eles nos oferecem pistas sobre como praticantes de religiões afro-gaúchas se apresentam e como se reconhecem como tais. Além disso, as maneiras de exposição que serão apresentadas são parte inerente do que constitui os vínculos desses alabês com coletivos e divindades.

O segundo capítulo tem por objetivo iniciar a apresentação de versões assumidas pelos tambores gaúchos. Parto da ideia de que há uma imbricada relação entre estabilidade e invisibilidade (Latour, 2012), momento em que certas coisas são esquecidas ou não são vistas porque as associações de que participam encontram-se já estabilizadas. Nesse contexto, é preciso acompanhar movimentos, ou melhor, dar especial atenção a diferentes intensidades de movimento. Argumento que tais processos de invisibilização ocorrem por meio de mimetismos, ou seja, quando a ação de um objeto é invisibilizada no momento em que este é posto sobre o fundo performático de outro objeto. Discuto os processos de mimetização a partir de duas perspectivas. Primeiro, um mimetismo que se apresenta ao pesquisador. Nesse caso uma das etapas do processo de pesquisa se traduz pelo desafio de identificar tambores mimetizados, aprender a dar-lhes voz, diferenciá-los e, quem sabe, segui-los. Em um segundo sentido, certos mimetismos protagonizam discussões e controvérsias no campo religioso, fruto de desacordos quanto à identificação dos diferentes avatares do instrumento. Para dar um exemplo, trago uma discussão protagonizada por dois alabês que discordavam quanto aos critérios de diferenciação entre os tambores. O ápice da discussão se deu quando ambos os alabês emitiam suas opiniões sobre o mesmo instrumento, porém, o que para um deles era um *tambor de obrigação*, para o outro era, na verdade, um *tambor de trabalho*. Por fim, é importante destacar que três tipos de tambores conduzirão o capítulo em questão – tambores de obrigação, tambores de trabalho e tambores da casa – e nos ajudarão a compreender os processos de *avatarização* desses instrumentos, ou seja, de produção de versões. Como

ferramentas que ajudarão na condução das análises, utilizo as noções de *participação* proposta por Roger Bastide em diversos de seus trabalhos e a ideia de *dependência* elaborada por Miriam Rabelo. O argumento que inicia a análise da produção de versões distintas dos instrumentos, tarefa que se repetirá outras vezes ao longo deste trabalho, é que tais processos de diversificação acontecem a partir de modulações nos graus de participação e dependência relacionados a esses tambores.

No terceiro capítulo, argumento que os tambores nas religiões afro-gaúchas preenchem e dão ressonância a certos aspectos da vida. Nessa perspectiva, não basta que certas intensidades sejam e atuem por meio de assentamentos, dos ventos ou rios, da dança ou da possessão, pois também precisam ser e atuar por meio de tambores. Para tanto, ponho em destaque duas maneiras distintas de fazer tambores: uma considerada “em linha produção”, caracterizada pelo distanciamento entre produtores de instrumentos e os compradores e voltada para as demandas das florais (lojas de artigos religiosos); e outra que tem como principal objetivo a produção de instrumentos personalizados, com procedimentos e materiais, que descrevo com algum detalhe, orientados pelas particularidades dos compradores e das forças e intensidades que nestes e através destes interagem. Nessa perspectiva, intensidades fazem *fazer* formas, o que põe em destaque a centralidade da noção de *feitura*. O que tambores de flora e tambores personalizados nos ensinam é que há diferentes maneiras de relacionar-se com estas forças e materiais, o que nos põe uma questão: quais formas emergem a partir de diferentes maneiras de aproximação com as forças e intensidade que se encontram em transformação no campo afro-gaúcho?

No quarto capítulo, busco evidenciar alguns aspectos relacionados à presença das mídias nas religiões afro-gaúchas. Para tanto, dois tipos de agentes terão destaque: algumas das produtoras e empresas de mídia mais atuantes em Porto Alegre, em especial duas delas; e produções de mídia independentes, realizadas pelos próprios alabês como um serviço prestado aos pais e mães de santo contratantes. Assim como as empresas, esses alabês realizam transmissões ao vivo, produzem vídeos, compartilham suas atuações nas redes sociais, entre outras atividades. As noções de “Cobertura de mídia” e “alcance” conduzirão o capítulo em questão, pois as considero como expressões êmicas que merece especial atenção. A primeira pode ser compreendida como as diversas maneiras de estender e tornar presente pessoas, divindades, objetos, práticas e sensações a partir da mobilização de diversificados recursos de mídia. O “alcance”, por sua vez, diz respeito à capacidade que as empresas ou alabês possuem para tornar sua cobertura de mídia eficaz e acessível a maior rede possível de atores. A quantidade de seguidores, curtidas, compartilhamentos, visualizações e amigos são comumente

apresentados como bons termômetros para avaliar o alcance de empresas e alabês. Opto por analisar a atuação de empresas, alabês, coberturas de mídia e alcance a partir da noção de *presença* (Engelke, 2007; Meyer, 2012). Busco compreender de que maneira a atuação desses diferentes mediadores afetam a presença divina, a partir da análise do que Meyer (2011) chama de “gênese da presença”. Parto da análise do papel diferenciado que cada uma das três modalidades afroreligiosas presentes no Rio Grande do Sul (umbanda, quimbanda e batuque) desempenha junto às mídias, argumentando que a quimbanda se tornou um território cômodo para a presença desses recursos, uma vez que a ação essencialmente expositiva dos exus e seu processo de "evolução espiritual" a partir das décadas de 1970 e 1980 para isso contribuíram. Por fim, trago o caso das coberturas de mídias que foram acionadas durante as preparações e a realização de duas festas de quimbanda. Assim, considero que a compreensão de certas estruturas, tais como a atuação das empresas e alabês na realização de coberturas, a diferentes formas de relação entre modalidades rituais e as mídias e as transformações no campo afrogaúcho (em especial o crescimento da quimbanda) são indispensáveis para a análise da atuação de alabês e tambores.

No quinto capítulo busco apresentar o que chamo de artisticidade afro-brasileira, noção que elaboro em diálogo com uma literatura dedicada à produção cultural, buscando compreender de que maneira o universo artístico (secular ou com certos diálogos com o universo religioso) vem influenciando a atuação de alabês e tambores, bem como as maneiras pelas quais certas práticas passam a ser consideradas como arte ou artísticas, o que Shapiro e Heinich (2013), por exemplo, chamam de *artificação*. A partir de uma discussão sobre profissionalismo no universo dos alabês, destaco o surgimento de um mercado competitivo que, entre suas principais características, envolve a produção de novos medidores. Influenciados por esses arranjos, diversos alabês vêm produzindo seus próprios *projetos* (Auslander, 2008), ou seja, produzindo encadeamentos de mediadores e práticas de mediação que se autorreferenciam. Como fio condutor do capítulo, apresento três tambores: 1) o tambor de LED, instrumento que, entre as diversas forças que o atravessam, relaciono ao profissionalismo dos alabês gaúchos, sobretudo por sua inserção em um mercado competitivo de tocadores de tambor; 2) o tambor artístico, que se relaciona à gravação do DVD *É Nessa Gira Que Eu Vou*, do alabê Étto Mendes, e à consolidação de artisticidades; 3) O tambor *popstar*, como metáfora analítica para a discussão sobre as controvérsias e ajustes que envolvem profissionalismo e artisticidade no contexto das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul.

Por fim, trago no sexto capítulo alguns aspectos relacionados à presença dos tambores no ambiente de estúdio e nos processos de produção de fonogramas e gravações de áudio voltados para o público afro-religioso. Argumento que a atuação desses instrumentos, em especial o que chamo de *tambor de guia*, faz emergir questões relacionadas aos arranjos possíveis entre o ritual e o gravado no campo afrorreligioso, tema que abordo inicialmente em diálogo com autores como Walter Benjamin, Philip Auslander e Juliana Braz Dias. Considero que uma visão instrumentalista dos recursos tecnológicos (Stolow, 2005, 2008, 2013) pode levar a uma análise essencialmente pautada na submissão do gravado ao ritual, como se este último fosse apenas um fornecedor dos modelos necessários ao registro da música afrorreligiosa. Com o objetivo de ir além dessa concepção instrumentalista, destaco a relação entre religião e mediação a partir da noção de *sensational forms* (Meyer, 2009). Além de nos ensinar sobre a insuficiência de uma análise pautada na dicotomia unidirecional entre o ritual e o gravado, as religiões afro-gaúchas nos mostram que a popularidade dos recursos de gravação advém, entre outros fatores, da possibilidade de também serem fornecedores de estéticas, práticas e performances que serão vivenciadas nos terreiros e em diversos aspectos da experiência religiosa. Daí decorre a possibilidade de falar, por exemplo, em outros deslocamentos, movimentos que vão dos estúdios (e dos CDs) para os terreiros, ou a partir de outras reflexões que não impliquem necessariamente em deslocamentos lineares e que envolvam apenas esses dois universos. Por fim, ainda em diálogo com a noção de artisticidade, acrescento à discussão a noção de "ao vivo", que além de possuir diferentes dimensões, também destaca as porosidades do gravado e do ritual nas religiões afro-gaúchas, bem como aponta para intensa produção de mediadores religiosos durante os deslocamentos e transições entre esses dois domínios.

O que todos os capítulos citados têm em comum é a análise de distintas versões dos tambores das religiões afro-gaúchas. Busco evidenciar como esses instrumentos contribuem para a compreensão acerca da relação entre religiões afro-brasileiras e mídia/materialidades a partir de uma perspectiva de mediação. Ao longo desta tese busco dialogar com uma literatura específica sobre religiões afro-brasileiras e exponho como esta se articula com os estudos sobre religião e/ou como mídia. Nesse sentido, considero ser possível acrescentar discussões importantes aos estudos sobre religiões afro-brasileiras e evidenciar a contribuição dos estudos sobre religião como mediação para a análise de transformações recentes no campo afro-gaúcho.

Capítulo I

"Agende seu toque": alabês e as religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul

As imagens não são simples representações demonstrativas de uma significação já construída em outro lugar, são, ao contrário, mostrações originárias (Boehm, 2015, p. 32)

[...] religion is one of the fields in which relations between pictures and their beholders are being organized. [...] In my understanding, such dispositions and practices related to material forms are rooted in and affirmed by a particular religious aesthetics. (Meyer, 2008, p.86)

Neste capítulo deixarei que os próprios alabês se apresentem e que nos mostrem sua religião e algumas de suas práticas. Para tanto, reúno algumas imagens que circulam em meio a “macumbosfera virtual” (SILVA, 2013)²² rio-grandense, comumente compartilhadas no *Facebook* e no *Instagram*.²³ São cartões de divulgação produzidos por alabês e por produtoras/empresas de mídia com atividade voltada para o público afrorreligioso e que têm como principal objetivo divulgar (oferecer) o trabalho desses religiosos no contexto de um mercado competitivo de tocadores de tambor. Objetos, pessoas, divindades e caracteres encontram-se reunidos nas imagens de forma a atrair, convencer e expor práticas.

O intenso compartilhamento dessas imagens se deu nos últimos cinco anos e faz parte de um processo de profissionalização da função do alabê, cada vez mais acentuado no contexto religioso afro-gaúcho.²⁴ Para muitos desses músicos rituais, o ritmo intenso de toques somado às quantias em dinheiro cobradas pelos serviços religiosos permitem que tenham essa atividade como única fonte de renda. Como parte desse processo de profissionalização, também

²² A expressão foi utilizada por Patrícia Silva (2013) e faz referência à presença das religiões afro-brasileiras no ciberespaço.

²³ A opção por apresentar os alabês, suas práticas e instrumentos a partir de imagens visa manter certa sintonia com a proposta de uma abordagem material da religião.

²⁴ Braga (2013, 209) escreve: “Hoje, há um consenso no grupo em considerar a situação do tamboreiro profissional tal como a do músico, tanto em termos e status profissional quanto de remuneração, pois não consideram ser remunerados e respeitados dignamente. Entretanto, alguns com certo prestígio cobram valores que, comparados aos músicos profissionais que atuam na noite, são proporcionais ou mesmo superiores aos ganhos destes”. Entre os alabês mais prestigiados que conheci, era comum que cobrassem entre R\$ 800,00 e R\$ 2000,00 pela condução de uma festa de batuque. Entre os menos prestigiados, o valor cobrado era entre R\$ 400,00 e R\$ 800,00.

poderíamos citar o surgimento de escolas pagas de alabês, bem como a elaboração e aprimoramento dos métodos de ensino e o fornecimento de certificados e carteiras que atestam a aptidão para o exercício da função. Além disso, torna-se cada vez mais comum a gravação de CDs e DVDs em diversas modalidades: ao vivo, em dueto, em estúdio, entre outros. Há também o surgimento de produtoras e empresas de mídia que dedicam parte de suas atividades ao marketing dos alabês, o que inclui a produção de fotos, vídeos, camisas personalizadas, transmissões ao vivo via Facebook, bem como dos cartões de divulgação que serão apresentados logo mais, todos estes compondo o que se convencionou chamar de *cobertura de mídia*. Surgem termos antes inexistentes no vocabulário religioso, tais como “profissionalismo”, “marketing”, “artista”, “fã”, “*ponto* autoral”, “carreira”, entre outros.

A intensa profissionalização da função de alabê/tamboreiro também aponta para certa *autonomização*, expressa em pelo menos dois níveis: a relação entre o alabê e os terreiros e a sua atuação enquanto “classe”. No primeiro caso, os alabês costumam transitar entre diversos terreiros sem firmar vínculos espirituais ou ritualísticos duradouros. Por outro lado, mantém vínculo com a casa de religião onde foram iniciados, guardando no quarto de santo os assentamentos de seus orixás e, em diversos casos, seu *tambor de obrigação*. Nesses casos, comumente cultivam relação de proximidade, sendo muitas vezes considerado o “alabê da casa” solicitado sempre que um trabalho religioso exige seus serviços. No segundo nível, e que também pode ser considerado como uma das manifestações do primeiro, as especificidades conferidas pelo caráter profissional da função, enquanto “classe” (assim alguns alabês definem), contribuem para o surgimento de espécies coletivos espontâneos de alabês onde são discutidos preferências e procedimentos rituais, formas de atuação religiosa, preços a serem cobrados, condições de trabalho, entre outros.

Basta uma breve pesquisa no Facebook utilizando as palavras “Alabê Porto Alegre” para que vários perfis sejam localizados. Mais alguns minutos de busca e logo será possível encontrar diversos cartões de divulgação contendo a foto do alabê (geralmente segurando um tambor), os telefones para contato (geralmente de várias operadoras de telefonia), as especialidades rituais (umbanda, quimbanda ou nação), ou ainda, mais recentemente, a indicação das redes sociais administradas pelo alabê (YouTube, Facebook, Instagram, Whatsapp, entre outras).

Dedicar-se ao estudo de expressões materiais, tais como as imagens analisadas neste capítulo, evidencia e tem como ponto de partida o fato de que a capacidade de condensação de determinados objetos torna-os pontos estratégicos para a análise de expressões religiosas (Menezes, 2011). Compreendo as expressões materiais como uma pré-condição para a

circulação social e persistência temporal de experiências e ideias. Nessa perspectiva, as pessoas constroem seus mundos com qualquer coisa em mãos e, se quisermos compreender tais arquiteturas, devemos considerar qualquer coisa usada para construí-los e mantê-los funcionando (Morgan, 2008). Como buscarei apresentar, as discussões promovidas a partir destas expressões materiais podem fazer emergir certos aspectos destes mundos, tais como a relação com diferentes modalidades rituais, orixás e terreiros, a relação com produtoras de mídia e os processos de profissionalização. Os cartões que serão apresentados também ajudarão a introduzir elementos importantes para a compreensão acerca da relação entre as religiões afro-gaúchas e mídia.

Acredito ser frutífero considerar estas imagens como *formações estéticas*, no sentido elaborado por Meyer (2009). Segundo a autora, essa expressão, elaborada a partir de discussões sobre a noção de *comunidades imaginadas* (Anderson, 1991), faz referência ao impacto formativo de estéticas compartilhadas que induzem experiências, moldando corpos e os sentidos, e contribuem para produzir vínculos coletivos. Estética é pensada a partir da compreensão Aristotélica de *aisthesis* e refere-se a “nossa experiência sensorial total do mundo e nosso conhecimento sensível dele” (Meyer e Verrips, 2008, p. 21). O aspecto formativo desta noção, por sua vez, se deve aos processos dinâmicos de formação de comunidades estéticas e aponta para a importância de objetos e materiais na experiência coletiva do mundo. Em suma, os elementos reunidos nos cartões aqui apresentados evidenciam certas formas de fazer religião, assim como atestam certas formas de produzir coletivos. Eles nos oferecem pistas valiosas sobre como praticantes das religiões afro-brasileiras se apresentam e como se reconhecem como tais.

Cartões de divulgação

Antes da apresentação das imagens, considero ser pertinente fazer mais algumas observações acerca do tipo de análise presente neste capítulo. Considero as próprias imagens como elemento central da discussão. Para tanto, é preciso considerá-las participantes de um contexto dinâmico permeado por práticas e recursos presentes na rede social específica, tais como regimes de compartilhamento, textos escritos sobre as imagens, horário e contexto de publicação, marcações, entre outros recursos disponibilizados pelo Facebook. Como apresentarei brevemente, um dos motivadores para o surgimento dessas imagens foi a necessidade de adequar-se à lógica da mídia na qual estão inseridas.

Nessas imagens diversos atores entram em cena, sendo possível considerar a reunião desses atores, a própria imagem, como o centro aparente de uma rede. Dessa forma, poderíamos

considerar essa *reunião*²⁵ de atores como um *objeto focal*, tal como no sentido atribuído por David Morgan (2014) a certos objetos religiosos:

Focal objects are the face of the network, the shape in which an assemblage comes to be seen, the mask that hails the viewer, meeting the eye of the viewing subject as a corresponding other. As a mask, the focal object makes the network usable, visible, accessible to the ritual exchange that characterizes so much in religious life—from devotion to prayer to worship to pilgrimage. [...] Some masks incorporate movement, music, and the allure of ritual absorption to grip viewers and orchestrate vision as part of an encompassing dance of agencies. As a mask, the focal object is a performative device, an actor within the network [...]. (MORGAN, 2014, p. 97)

A rede²⁶ não é, de fato, uma única forma com um centro de direção, é uma forma mutante de relacionalidade, resultante da interação entre atores humanos e não humanos na forma transitória de uma reunião. O *objeto focal*, no entanto, é um centro aparente, uma máscara em redes que produzem visualidade e que se dirige aos espectadores de maneira que seja abordado de formas particulares. Ao longo deste capítulo pretendo apresentar algumas imagens que considero únicas, originais, participantes de redes que produzem visualidade e que orientam novos regimes de interação.

Apresentarei alguns cartões publicados entre 2014 e 2018 nos perfis de Facebook de alguns alabês que terão participação de destaque nesta tese. Iniciemos pelos cartões dos alabês Bryan de Avagan e Alfredo de Ossain.

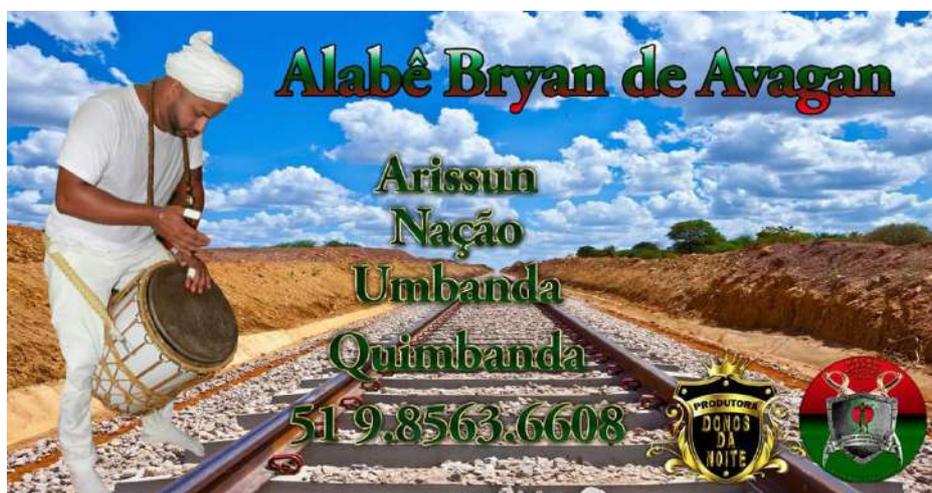


Imagem 1: Cartão Alabê Bryan D'Avagan Fonte?: Facebook (2018)

²⁵ A palavra *reunião* terá grande importância neste capítulo, sendo utilizada para fazer referência ao encontro dos elementos expostos em uma imagem.

²⁶ Ao utilizar o termo *rede*, Morgan dialoga com a Teoria do Ator-rede proposta por Bruno Latour.



Imagem 2: Cartão Alagbê Alfredo de Ossain. Fonte: Facebook (2016)

Conheci ambos os alabês em 2016, quando participei de uma gravação de CD a convite do produtor Felipe Paiva, criador da empresa de mídia Donos da Noite, produtora cuja logomarca pode ser observada nos dois cartões. A partir de então, passei a acompanhá-los em seus toques pela cidade, em gravações de CDs e DVDs e atividades relacionadas à Produtora. Além disso, realizei uma entrevista com cada um deles. Além de alabê, Bryan é também pai de santo e possui seu próprio terreiro, onde são guardados os assentamentos de seus orixás e também seu *tambor de obrigação*. Também possui lojas de artigos religiosos (floras) em Porto Alegre, fato que em 2018 o manteve mais distante dos toques para que fosse possível se dedicar à administração de seu empreendimento. Bryan costumava me chamar de “ô antropólogo”, sempre fazendo piadas sobre o caráter desconhecido da minha profissão. Também pude acompanhar a gravação de seu CD de quimbanda, o *Firma a Curimba*, em 2016. Entre 2015 e 2018, período em que estive em Porto Alegre, Bryan manteve sua relação de parceria com a Donos da Noite, o único entre os quase vinte alabês que estavam vinculados à produtora no momento que a conheci. Alfredo, por sua vez, se desligou da produtora em meados de 2017 para gerir sua própria cobertura de mídia e fundar sua equipe de alabês, os Guris do Balanço. Também pude acompanhá-lo em seus toques, em especial durante uma procissão de São Jorge realizada em um terreiro de um antigo cliente e em sua participação na gravação de alguns CDs e de um DVD. No momento em que nos conhecemos, Alfredo, assim como Bryan e todos os alabês que serão apresentados neste capítulo, já havia sido “feito” junto ao tambor, ou seja, possuía os axés necessários ao toque dos instrumentos. Retornarei a este tema no próximo capítulo.

Retomando a análise dos cartoes desses dois alabês, segundo Felipe Paiva, antes da utilização das imagens os alabês costumavam divulgar os toques²⁷ em seus perfis particulares do Facebook. A prática ainda é bastante comum e consiste na elaboração de um texto contendo o nome religioso do alabê, telefones para contato e a agenda de toques ao longo de um mês ou a indicação das datas ainda disponíveis. Felipe afirma que a ideia para a criação dos cartões foi motivada pela busca por mais *compartilhamentos*, um recurso disponibilizado pela própria rede social e que permite que outros usuários publiquem as imagens em seus perfis, ampliando ainda mais o número de visualizações. Ainda segundo Felipe, os textos dificilmente são compartilhados, sendo a imagem mais atraente para a utilização do recurso. Observamos aqui, portanto, a lógica da mídia e a busca por compartilhamentos e visualizações como elementos de orientação às possíveis estratégias de divulgação.

A presença do brasão (logomarca da Donos da Noite) na imagem indica a parceria entre os alabês e a produtora. Esta anuncia a existência de uma produção midiática que acompanha e presta assessoria aos alabês. Para muitos pais e mães de santo, a presença da mídia é critério decisivo que orienta as contratações e pode incluir filmagem, foto, gravação de CD e DVD, transmissão ao vivo via Facebook, entre outros recursos. Torna-se atraente a contratação de alabês que podem levar consigo uma *cobertura de mídia* que, como veremos, se estende não apenas aos terreiros e pais e mães de santo, mas também às divindades e às relações de que todos estes participam.

A indicação das especialidades rituais (umbanda, quimbanda e nação), presente nos cartões dos dois alabês, evidencia a possibilidade de considerar essas formas materiais como meio para compreensão de certos arranjos no campo afro-religioso, bem como das diferentes formas como essas religiões podem ser anunciadas. A recorrência das três denominações nos cartões (tanto nos que serão aqui expostos como em diversos outros que podem ser encontrados no Facebook) evidencia de que forma as práticas dos alabês podem ser distinguidas em termos de modalidades rituais. A pertinência dessa afirmativa se deve, por exemplo, pela ausência do termo “linha cruzada”, muito citado em trabalhos que abordam as religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul (Oro, 2012; Anjos, 2006; Corrêa, 1998). Para Corrêa (1998), o batuque (que se divide em nações ou “lados”: oyó, jeje, ijexá, cabinda e nagô) cultua apenas orixás e a umbanda, por sua vez, os caboclos, pretos velhos e crianças. A linha cruzada reúne-os no mesmo templo, cultuando, além deles, também os exus e suas mulheres míticas, as pomba giras. Ainda sobre linha cruzada, Anjos (2006) aponta para o fato de que uma mesma casa pode

²⁷ Nesse caso, a expressão “os toques” faz referência à prática do alabê e à agenda de atividades.

abrigar diferentes entidades, mas não as cultua ao mesmo tempo, nem no mesmo ponto da casa. Aqui, nos cartões de divulgação, a expressão *linha cruzada* não diz muito quando o objetivo é divulgar toques. É preciso especificar, citar as modalidades rituais.²⁸

E se por um lado é preciso especificar, por outro, a especificação contém algumas generalizações. Apesar da exposição das três modalidades, também chamadas de “lados”, a prática nômade desses alabês evidencia a existência de diferentes umbandas, quimbandas e batuques. Após um convite para a condução de um ritual, é comum que o contratante seja interrogado sobre “como é a sua cabinda?”, pois existem, nos diferentes terreiros, combinações e passagens distintas entre lados e modos específicos de conduzir o ritual. Em outro momento (Almeida, 2018, p. 202), afirmo que esses profissionais atuam como “‘clínicos gerais’ (Braga, 2013) dos terreiros, pois se adaptam às diversas denominações religiosas que pedem seus serviços. Isso significa que somos levados a adentrar no universo dos candomblés, omolocôs, catimbós, umbandas e quimbandas simultaneamente”. Utilizei estas denominações no plural, pois, como destaca Barbosa Neto (2017, p. 173), “o fato de duas casas cultuarem os lados de orixá e de exu não significa, portanto, que elas o façam da mesma maneira. A ‘linha cruzada’ [...] dispõe de várias linhas cruzadas. Em outras palavras, o que varia, entre casas é a própria maneira de cruzar e de descruzar lados, variação presente até mesmo quando um único lado for o caso de duas casas”. A proposta de Braga de compreender esses alabês como “clínicos gerais” torna-se pertinente, pois põe em destaque a capacidade de adaptação desses músicos rituais aos diferentes lados e maneiras particulares de cruzar lados, bem como evidencia os contrastes entre a experiência pessoal desses alabês (a maneira como são realizados os cruzamentos no terreiro onde são filiados) e os diferentes modos de cruzamentos a que devem se adaptar em sua prática profissional.

Retomando os cartões, a escrita também apresenta suas peculiaridades. Ressalto, por exemplo, o uso do termo “alagbê”, e não do termo “alabê”. Nos perfis do Facebook de Alfredo, seu nome encontra-se precedido pelo termo “alabê”. O mesmo se repete em mensagens de whatsapp ou em outros espaços que podem ser classificados como “informais”. Quando postos em camisas personalizadas, em cartões de divulgação, em capas de CD e outras mídias, o termo ganha um “g”, remetendo a uma escrita que se quer mais africanizada e mais profissionalizada. Tal como pretendo apresentar em outro capítulo, a noção de profissionalismo no universo dos alabês muito frequentemente está relacionada ao respeito ao *fundamento* religioso. O marketing

²⁸ É importante destacar que a maior parte das casas de religião afro-brasileiras no Rio Grande do Sul se dedica às três modalidades (umbanda, quimbanda e batuque), cf. Oro (2012).

do alabê é, portanto, feito comumente com “g”, também podendo incluir o D’ Bará (em vez de “de Bará”), D’ Aganjú (em vez de de Aganjú), entre outros recursos.²⁹

Ao fundo podemos observar a presença dos orixás a que cada um dos alabês está ligado iniciaticamente, seja na forma que se assemelha a figura humana, seja na na forma de ambiente (trilhos de trem e a floresta). No segundo cartão, do alabê Alfredo, é possível observar Ossain, orixá folhas sagradas, das ervas medicinais e litúrgicas. Ossain surge em meio à vegetação, parcialmente desfocado e reluzente, enquanto que Alfredo se posiciona na margem do cartão, dando centralidade ao *mostrar-se* do orixá. Posicionados dessa forma, ambos, alabê e orixá, parecem ocupar o mesmo ambiente. De maneira semelhante, o alabê Bryan se põe diante dos trilhos de trem, o lugar de atuação (ou o próprio orixá) de seu orixá de cabeça, Ogum Avagã. O alabê encontra-se na posição de saudação comumente executada durante os batuques, em especial no momento em que o alabê se levanta e se curva para a execução da reza de seu orixá ou dos orixás de pessoas importantes presentes no terreiro. A imagem torna-se um espaço de mostração das formas possíveis de se ocupar o mesmo ambiente das divindades e de produzir esse ambiente.

Para Alfredo e Bryan, a presença do orixá em seu cartão é também uma demonstração de respeito e gratidão. Os alabês deixam claro que estarão sempre bem acompanhados em seus toques. Como compreender a presença do orixá no cartão? E se a questão fosse mais sobre ausência de domínio, sobre a incapacidade tanto da forma ativa quanto da forma passiva de definir nossos vínculos? (Latour, 2016). Não caberia, portanto, resumir de forma simplista a presença do orixá a partir da afirmativa de que o alabê decidiu colocá-lo em seu cartão. Proteção, gratidão e “estar junto” são algumas expressões que indicam de que forma o orixá veio a tornar-se presente na imagem. Dessa forma, importa menos questionar por que o orixá passivo foi colocado na imagem do que buscar compreender as diversas relações que possibilitaram sua presença.

Mas a presença do orixá poderia se expressar de inúmeras maneiras. Nesse contexto, “quanto mais se revela os truques necessários para convidar os deuses para a cerimônia [...], mais forte a certeza de que as divindades estão presentes” (Taussig, 1999 *apud* Latour, 2008, p. 117). Como já pude presenciar por diversas vezes, muitos desses alabês vão até as produtoras com o intuito de pedir uma “arte”, a produção gráfica elaborada por essas empresas. A

²⁹ Sobre caso semelhante, Ordep Serra (2012, p. 229) escreve que “de fato, em alguns terreiros, costuma-se escrever até mesmo o termo de origem iorubana já incorporados ao português com a grafia adotada modernamente para o idioma ioruba, coisa que se faz com vistas a ressaltar a africanidade da Casa, fator de prestígio no mundo do candomblé e em certos meios culturais baianos”.

logomarca anuncia uma produtora capaz de pôr em prática os truques necessários para uma boa divulgação de outras práticas, as do alabê, do tambor, do orixá, do condensado alabê/Orixá/tambor, entre outras. Assim, a imagem pode ser também compreendida como um condensado de práticas, materializadas por meio de processos dinâmicos de formações estéticas. Quanto mais as mãos da produtora são reconhecidas por dar vida a formações estéticas eficazes e capazes de garantir boas exposições, pertencimentos, compartilhamentos, *likes* e clientes, mais a presença da logomarca anuncia a participação positiva da cobertura midiática.

Nos próximos cartões que serão apresentados, as cores escuras nas imagens anunciam a ênfase nos toques de quimbanda, o ritual destinado ao povo da rua, aos exus e pomba giras. Outros recursos são comumente utilizados na produção desses cartões, tais como magos, lua cheia e, em alguns casos, certas características do tambor, do texto e das vestimentas expostas. Estes contribuem para trazer à imagem os ambientes habitados pelas entidades: a calunga, o cemitério, a lomba, a encruzilhada, o cruzeiro. Assim, apresenta-se um alabê que já pertence ao universo da magia, pois está lá, encontra-se na presença da magia e identifica-se com ela.



Imagem 3: Cartão Alabê Felipe D'Bará Agelu
Fonte: Facebook (2015)



Imagem 4: Logo Magos da Noite.
Fonte: Facebook (2015)



Imagem 5: Cartão equipe Alagbês de Ogum Megê.
Fonte: Facebook (2015)

Em uma das imagens acima, o alabê Felipe D'Bará Agelu pode ser visto entre lápides, no centro de um dos corredores principais de um cemitério, a *calunga pequena*. Felipe usa roupas escuras, gravata vermelha e um par de sapatos que, por conta de suas características, provavelmente nunca serão vistos em um ritual de batuque ou umbanda. No canto superior direito do cartão podemos observar “o logo” da *Magos da Noite*, equipe de alabês formada por Felipe e alguns alunos da sua escola de tambor. O alabê comenta:

Esse [cartão] eu que fiz. Peguei [a imagem do cemitério] na internet. A impressão era pra dar que eu tava dentro do cemitério, entendeu? O cara vai aprendendo, mexendo no meio. Comecei pesquisar o bagulho, pra aprender a mexer em *Photoshop*. Não vou dizer pra ti que eu sei mexer, o cara vai catando né? Tu imagina, cada vez que tu quer fazer um bagulho tu ter que depender de alguém. Aprendi a editar vídeo, fazer *Photoshop*. Pelo menos o cara consegue ter uma divulgação. Hoje dia, quase 100% dos toques que eu pego é tudo pela internet. (Felipe D'Bará Agelu, entrevista, novembro de 2016)³⁰.

Reflexões interessantes podem emergir se compreendermos tais configurações a partir de uma *lógica da mostraçã*o, tal como proposta pelo filósofo alemão Gottfried Boehm (2015). Entre um dos aspectos relacionados a essa lógica, Boehm põe em questão como as imagens nos mostram sua forma de mostrar. Poderíamos pensar, com base nos casos apresentados, de que forma a *imagem* mostra sua *forma de mostrar* mostrando *algo* que se mostra.³¹ Haveria,

³⁰ Atualmente o tambor é a única fonte de renda do alabê. Além dos toques, cerca de três ou quatro por semana, em sua maioria para rituais de exu, Felipe também possui uma escola de tambor, atualmente com cinco alunos. O alabê também constrói tambores por encomenda e mantém três contas no Facebook e um canal no Youtube (*Magos da Noite*).

³¹ A partir da análise de algumas obras de arte, Boehm (2015, p. 38) conclui que “o que mostra – a imagem, em sua ocorrência – nos mostra como alguma coisa se mostra.” Em outro trecho (Boehm, 2015, p. 36), o autor afirma

portanto, um esquema de recursividade e de autorreferenciação que permite ampliar o número de atores envolvidos na reunião. Nesse sentido, o cemitério, a calunga pequena, dá ao alabê um *estar*. Quando Felipe toca e canta, o terreiro se transforma em uma calunga. Passamos do *estar ao fazer*, à prática. Felipe está na *calunga* porque, tal como pretende mostrar, sua prática no tambor é capaz de fazê-la presente. A imagem, portanto, pode ser compreendida como “uma foto tirada no momento ritual”, quando Felipe, um mago da noite, põe em prática sua performance de mediação com a linha das almas e do cemitério. Caso semelhante pode ser visto na imagem em que os Alabês de Ogum Megê estão no cemitério. Novamente a imagem pode ser compreendida como lugar de produção de ambientes, de mostraçã das maneiras de fazer, pertencer e estar. Além de nos mostrar sua forma de mostrar, ou seja, a materialidade mesma de uma reunião agindo, a imagem também permite que os atores se mostrem sem que haja uma completa dissociabilidade entre o mostrar (da imagem) e o mostrar-se (do alabê). Nos próximos capítulos buscarei explorar essa lógica de mostraçã a partir de outros casos.

Quando da entrevista que fiz com o Felipe, em 2016, o tambor era sua única fonte de renda. Além dos toques, cerca de três ou quatro por semana, em sua maioria para rituais de exu, Felipe também possui uma escola de tambor, na época com cinco alunos. O alabê também realiza reparos e constrói tambores por encomenda, atendendo sua clientela na cidade de Guaíba. Ao contrário dos demais alabês apresentados neste capítulo, não acompanhei Felipe e seus tambores, restringindo nosso diálogo a algumas mensagens trocadas nas redes sociais e a uma entrevista que com ele realizei na referida cidade. Também não acompanhei tambores e alabês ligados aos Alabês de Ogum Megê, encontrando-os apenas em alguns rituais entre 2015 e 2018. Apesar disso, as imagens produzidas por esses alabês apresentam estéticas bastante utilizadas em cartões de divulgação que enfatizam os trabalhos de quimbanda nas redes sociais.

que “trata-se [...] de compreender como a imagem nos mostra sua forma de mostrar – que nos mostra, portanto, como ela mostra”. Boehm nos apresenta certas cadeias de recursividade presentes na prática de *mostraçã*.



Imagem 6: Cartão Alagbê Alexandre D'Bará
Fonte: Facebook (2016)

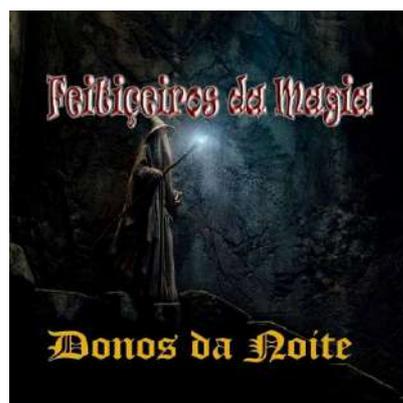


Imagem 7: Logo Feiticeiros da Magia. Fonte: Facebook (2016)

Em outro cartão, publicado pelo alabê Alexandre de Bará, podemos ver o mago Gandalf e seu cajado. Trata-se de um personagem fictício das obras do escritor J. R. R. Tolkien. Nos livros do autor, Gandalf faz parte de um pequeno grupo de magos da Terra Média³², os Istari. Seus feitos como mago se popularizaram depois que quatro dos livros de Tolkien foram adaptados para o cinema, resultando na produção de seis longas metragens da franquia *O Senhor dos Anéis*. Os dois feiticeiros podem ser vistos com seus instrumentos: Alexandre D'Bará, um Feiticeiro da Magia, com o tambor; e Gandalf com seu cajado. Na camisa oficial da equipe também é possível ver o mago e seu cajado brilhoso. Gandalf não é considerado uma divindade, tampouco atua durante os toques do alabê (ao contrário do orixá Ossain presente no cartão do alabê Alfredo, por exemplo), sendo exposto apenas como forma de identificação entre o alabê e a prática mágica, como metáfora das atribuições e potencialidades. Quais características do mago Gandalf contribuem para acrescentar valor à prática do alabê?

A aproximação entre ficção e religião permite que a presença do mago Gandalf acrescente valor à prática do alabê a partir de regimes de identificação, fornecendo a Alexandre uma das formas possíveis de anunciar suas capacidades mágicas. Uma vez que Gandalf não é considerado um mago real, tampouco um feiticeiro das religiões afro-brasileiras, como a identificação entre o alabê e o mago produz uma propaganda? Numa linguagem comumente utilizada no universo do cinema, poderíamos dizer que o cartão do alabê convida seus expectadores a uma espécie de *suspensão da descrença*. Segundo Sardo (2012), Frago (2013) e outros autores, a noção de *suspensão da descrença* foi cunhada pelo poeta inglês Samuel T. Coleridge no século XIX e se estendeu para os mais diversos domínios, sendo utilizada nos universos do teatro, do cinema, da literatura, dos games, entre outros. Em uso mais corrente, a

³² Terra fictícia.

suspensão de descrença é entendida como o abandono da capacidade crítica diante do apelo imersivo de um universo ficcional (LAUREL, 1993; MURRAY, 1998 *apud* Fragoso, 2013). Assim, o espectador suspende momentaneamente sua descrença em elementos fantásticos e supostamente irreais sugeridos por uma obra ficcional para que possa apreciá-la e encontrar coerências imagináveis entre os elementos.

Pensemos a religião como campo que organiza a relação entre as formas materiais e os fieis, tal como proposto por Meyer (2009), Morgan (2014) e outros autores, possibilitando que Gandalf seja abordado de formas particulares. Gandalf indica as potencialidades do alabê sem que sua presença gere incoerências entre o universo do cinema e da religião. A suspensão da descrença contribuiria para a realização de passagens e identificações entre uma prática cinematográfica e a prática religiosa. Assim, Alexandre fala sobre si a partir de ideias de poder, força, habilidade, liderança e quantos atributos identificáveis o mago Gandalf tiver para os observadores do cartão.

Feiticeiros e magos adquirem cada vez mais importância na comunidade afro-gaúcha, fato que aponta para o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul, já observado por diversos autores (Oro, 2012; Corrêa, 2006; Anjos, 2006; Gidal, 2009; Leistner, 2014). Esse crescimento vem reconfigurando o campo afro-gaúcho, implicando inclusive em transformações consideráveis nas práticas que envolvem o uso dos tambores nessas religiões. Algumas dessas transformações serão apresentadas nos capítulos seguintes.

A arte do cartão em questão foi produzida pelo próprio alabê. Alexandre me disse em uma de nossas conversas que antes de entrar para a DN, circuito onde nos conhecemos, realizava sua divulgação nas redes sociais de forma independente, o que o levou a aprender a utilizar softwares de edição de imagem. Não por acaso, seu perfil do Facebook contém uma grande quantidade desses cartões, explorando estéticas e ênfases variadas. Seus conhecimentos sobre edição de imagens lhe renderam o convite para trabalhar no Grande Axé, a empresa mais antiga ainda em atividade no Rio Grande do Sul. Durante o período de pesquisa, pude acompanhar Alexandre e sua equipe de alabês em alguns batuques, bem como realizar duas entrevistas, uma em 2016 e outra em 2018, e acompanhar a gravação e pré-produção do seu CD de batuque, o *Cabinda: O Canto de uma Nação*. Entre 2016 e 2018, o alabê esteve vinculado a DN, passando em seguida pelo Grande Axé (como funcionário) e, por fim, em 2018, firmou parceria com a empresa de mídia Kizomba.



Imagem 8: Alabê Luis de Xapanã (2018)



Imagem 9: Alabê Douglas de Ogum Fonte: Facebook (2018)

Em seu cartão, Luis de Xapanã, meu primeiro interlocutor de pesquisa, expõe as cores de seu orixá. Luis é um dos poucos alabês citados nesta tese que, enquanto profissional, se dedicam apenas aos toques de batuque, por isso as indicações “nação e arissun”. O cartão também expõe o nome da *Herdeiros do Axé*, equipe criada por Luis em 2015 e composta por ex-alunos do tamboreiro Antonio Carlos de Xangô. A equipe se afirma herdeira dos axés de Antonio Carlos, o que compreende uma tradição do toque do tambor tal como ensinada pelo experiente tamboreiro. Apesar disso, tal como veremos em outro capítulo, Luis não deixa de imprimir sua identidade e sua “musicalidade” em seus toques. Foi por incentivo de Luis que, em 2016, me matriculei no curso de tambor oferecido por Antonio Carlos, onde pude aprender um pouco sobre o axé herdado pela equipe da qual o alabê faz parte, bem como ser inserido

em discussões mais amplas sobre a prática no tambor. Durante esse período, acompanhei os Herdeiros em alguns batuques em Porto Alegre e Região Metropolitana, o que me levou a conhecer os alabês Yoran de Oxalá, André de aganjú, Gilvan de Aganjú, entre outros que passaram pela equipe.

A criação de equipes é prática também comum entre outros alabês no Rio Grande do Sul e surge como uma opção aos contratantes, podendo ser possível escolher preços, dependendo da quantidade de alabês contratados, e alabês, dependendo das preferências do cliente. Essas equipes formam-se a partir de relações de irmandade religiosa (filhos do mesmo pai ou mãe de santo), por afinidades quanto às práticas ritualísticas, por pertencerem à mesma escola de alabês, entre outras motivações. Entre as equipes atuantes em Porto Alegre e Região Metropolitana, podemos citar Família Diamante, Alabês da Leste, Legião Fenix, Família de Ouro, Equipe de Lei, Guris do Balanço, Família Salve a Coroa, Magos da Noite, Alabês Donos da Rua, Guerreiros do Axé, Alabês de Bará, Família Elegbara, Guardiões da Calunga e muitas outras.

Ainda no cartão de Luis podemos ver também a logomarca da Kizomba, empresa de mídia que presta assessoria ao alabê. Luis transitou entre diferentes empresas entre 2016 e 2018, prática que, como venho mostrando, se revela bastante comum entre os alabês que serão apresentados nesta tese. Antes de chegar a Kizomba, Luis também passou pela Donos da Noite e pela Ówò Produções. A migração entre as diferentes empresas se deve ao recebimento de propostas mais vantajosas, a insatisfação com a cobertura de mídia ofertada, a ineficiência identificada como prejudicial à carreira do alabê, desentendimentos, entre outras possíveis motivações.

Também Douglas de Ogum, cujo cartão é exposto logo depois do cartão do alabê Luis de Xapã, transitou entre diferentes empresas. Apesar de Douglas também ter passado pela Donos da Noite, o cartão em questão, divulgado em 2018, expõe a parceria entre o alabê e a Ówò Produções. O alabê também possui sua equipe, a Alta Magia, nome que enfatiza os toques de quimbanda. É importante destacar que a ênfase dada aos toques de quimbanda a partir de alguns elementos presentes no cartão, tais como as cores escolhidas e a camisa do alabê, não impede que outro cartão que contenha uma maior ênfase nos toques de batuque ou umbanda seja produzido. Boa parte dos alabês apresentados até agora possui cartões com ênfases distintas para diferentes modalidades rituais, muitas vezes publicados de acordo com o calendário festivo das religiões afro-gaúchas. Para dar um exemplo, Douglas também possui um cartão de cores predominantemente claras e que tem texturas metálicas como pano de

fundo, fazendo referência ao orixá Ogum e ideal para ser utilizado no mês de abril (mês das festas de Ogum e São Jorge).

Além de alabê, Douglas também é pai de santo e artesão de tambores, tendo seu terreiro e oficina situados no bairro Santa Rosa, em Porto Alegre. Assim como o alabê Brian de Avagã, Douglas guarda seu tambor de obrigação em seu terreiro, possuindo também outros instrumentos destinados aos toques “pra rua” (em outros terreiros). Ao lado da casa de religião, o alabê também mantém um estúdio de tatuagem, muito frequentado por outros alabês. Apesar de não ter acompanhado seus toques pela cidade, pude acompanhá-lo em gravações de CD e durante a produção de dois tambores em sua oficina.

Autonomia midiática

Os cartões de outros três alabês contribuem para introduzir algumas iniciativas de autogestão da cobertura de mídia. Wagner de Aganjú, Felipe de Oxalá e Étto Mendes, os alabês que terão maior destaque nas páginas que se sequem, expõem sua proximidade com as mídias e enfatizam certa autonomia midiática.



Imagem 10: Cartão Alabê Wagner D'Agandjú

Fonte: Facebook (2016)



Imagem 11: Alabê Felipe de Oxalá
Fonte: Facebook (2018)



Imagem 12: Alabê Êtto Mendes
Fonte: Facebook (2015)

É importante destacar que a atuação desses alabês não está totalmente desvinculada das empresas de mídia atuantes no Rio Grande do Sul. Felipe de Oxalá, por exemplo, fez em 2017 uma breve parceria com a empresa Kizomba e em 2013 com a Donos da Noite. Êtto Mendes e Vagner de Aganjú, por sua vez, também realizaram parcerias com empresas, tal como a Donos da Noite, que periodicamente convidam alabês de diversas partes do Rio Grande do Sul para a realização de projetos e colaborações.

O cartão do alabê Vagner de Aganjú destaca a realização de gravações em estúdio, prática recorrente entre os “alabês midiáticos”. Assim como Felipe e Êtto, Vagner possui alguns CDs gravados, boa parte compostos por pontos criados pelo próprio alabê. Vagner é também conhecido no meio religioso por criar pontos de exu exclusivos para as entidades de seus clientes e que costumam ser apresentados pela primeira vez durante os rituais e festas a elas destinadas. Além disso, em 2018 Vagner celebrou nas redes sociais a aquisição de seu próprio *Home Studio*, passando a realizar a produção e gravação de fonogramas também para outros alabês.

Nosso primeiro encontro aconteceu em uma festa de quimbanda. Dias depois, nos encontramos novamente durante uma gravação de CD. A partir daí, Vagner se tornou um importante parceiro de pesquisa, indicando contatos, facilitando a realização de entrevistas com outros alabês, compartilhando sua agenda de toques e me fornecendo caronas para diversas de suas atividades. Vagner também se tornou um importante interlocutor nos momentos em que dúvidas específicas surgiam durante o trabalho de campo. Por exemplo, quando o trânsito entre terreiros fazia emergir palavras cujo significado eu não conhecia, por vezes compartilhei minhas dúvidas através de mensagens de Whatsapp que logo eram respondidas com uma

explicação em áudio. Também acompanhei o alabê em programas transmitidos online, gravações, ensaios, reuniões de planejamento, entre outros espaços.

Felipe de Oxalá, por sua vez, é um exemplo entre os diversos alabês que em dado momento de sua carreira preferiram se desvincular de produtoras e empresas para gerir suas próprias coberturas de mídia. Costumava falar sobre a importância de uma boa administração financeira e de adquirir conhecimentos para a realização de bons empreendimentos. Ao longo de sua carreira, o alabê ampliou o número de serviços ofertados aos contratantes. Assim, ao ser contratado, Felipe também garante aos clientes a realização de transmissões ao vivo durante as festas e a publicação prévia de avisos e convites para os rituais. Também oferece tambores de LED, jogos de luz, caixas de som, microfones, uma equipe com agezeiros, assistentes e a confecção de camisas personalizadas. Um bom número de seguidores nas redes sociais, um alto índice de curtidas, visualizações e compartilhamentos, a posse de mais de um perfil de Facebook e canais ativos de Youtube são alguns dos recursos atrativos aos seus contratantes. Ao ser convidado a conduzir um ritual, Felipe, assim como outros alabês apresentados, garante aos seus clientes que levará aos rituais uma boa *cobertura*, de preferência que atue com grande *alcance* e por meio de recursos variados de mídia.

Felipe de Oxalá é também fundador de uma das maiores equipes de alabês de Porto Alegre, composta por trinta e seis membros, entre estes alabês e agezeiros. O brasão da equipe pode ser visto no centro do cartão, além estar presente também nos corpos dos tambores, em convites para rituais, em caixas de som, adesivos de carro, entre outros lugares. Felipe também possui sua própria escola de alabês, atuante em Porto Alegre e em outras cidades gaúchas. Aulas quinzenais são ministradas em sua casa (que também é o terreiro onde atua como pai de santo) e divulgadas online através de transmissões ao vivo. Nos últimos meses de pesquisa, acompanhei Felipe e sua equipe em diversas dessas atividades.

O cartão do alabê Étto Mendes destaca a performance junto ao microfone. O uso de caixas de som, microfones, palco e recursos eletrônicos vem sendo objeto de diversas controvérsias no meio religioso. Além disso, o uso desses recursos imprime novas performances à condução ritual, tema que terá destaque nos próximos capítulos. Étto é conhecido no bairro porto-alegrense da Restinga como “alabê romântico”, pois prefere compor e cantar pontos que falam sobre questões amorosas relacionadas ao universo dos exus e pomba giras. O início de suas atividades nas mídias se confunde com a criação da Donos da Noite, em 2013, período em que lançou o *Luz para as Almas*, seu primeiro CD de quimbanda, que, como ele costuma dizer, deu visibilidade a sua carreira. Étto também costuma alugar estúdios de

gravação para a realização de transmissões ao vivo no Facebook e para a produção de vídeos que são publicados periodicamente em seu canal do Youtube.

Em 2016, após acompanhá-lo em seus toques por alguns meses, pude participar da equipe de gravação do seu primeiro DVD. Manipulei uma das câmeras durante as gravações, participei das pré-produções e ensaios, bem como tive a oportunidade de cantar no coral de um dos pontos registrados no DVD. Apenas uma pequena parte dos dados referentes a esse processo serão aqui analisados.

Por fim³³, também é preciso considerar que as imagens apresentadas aqui foram, em todos os casos, publicadas no Facebook. *Likes* e compartilhamentos propiciariam certa persistência dessas *reuniões* em meio aos processos dinâmicos de circulação, estendendo a presença de uma estabilidade relativa (a própria imagem). Tomando emprestado a expressão de Rifiotis (2016), é preciso “repovoar” o ciberespaço, o que nos pede outros olhares sobre a presença afro-brasileira na internet. “Repovoar” torna-se aqui um movimento teórico de inclusão de atores não humanos sem que sua participação se restrinja a de meros intermediários entre um emissor e um receptor, como se mensagens fossem “transmitidas” de lá para cá através de *likes* ou compartilhamentos passivos. Com isso quero dizer que, ao serem compartilhadas ou curtidas, as reuniões se encontram com novos atores e são submetidas a novos regimes de uso, interpretação e circulação. Seu status é modificado, sentidos são acrescentados ou subtraídos. A imagem torna-se aqui um “signo selvagem”, que escapa às definições e teorias que tentam pacificá-la ou contê-la (Portugal e Rocha, 2009).

³³ Antes do início do próximo capítulo, recomendo ao leitor que observe novamente as imagens apresentadas até aqui. Em todos os cartões, os tambores utilizados pelos alabês são bímembranófonos (com couro dos dois lados) e cilíndricos. Estes são os instrumentos mais utilizados nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul e se diferenciam dos atabaques, congas, tumbadoras, estes muito presentes em outras regiões do país.

Capítulo II

Tambores de obrigação, tambores de trabalho e tambores da casa

...todos são feitos, isto é, são alvo de algum tipo de intervenção, mesmo os crus... (Rabelo, 2015, p. 245)

Se fazem outras coisas mover-se e você consegue registrar esses movimentos, então são visíveis. (Latour, 2012, p. 230)

*Na casa-de-nação de mãe Joana
o tambor bebeu sangue
de bicho quatro-pé.*

Oliveira Silveira

O locutor de um documentário sobre camuflagem e mimetismo animal pedia aos espectadores que observassem um ramo de orquídeas brancas. Na imagem, pétalas de formatos diversos balançavam horizontalmente ao receber o sopro das correntes de ar. Após alguns segundos, um leve movimento passa a se destacar. Algo se mexe em outros ritmos, mas ainda não é possível identificar o que está se movendo. Pouco depois, um novo movimento, agora mais intenso, denuncia e dá mais nitidez às formas. Sem que o locutor indicasse o que causava o estranhamento e, obviamente, já supondo que ali deveria haver um animal, pude identificar um louva-a-deus branco (*Hymenopus coronatus* – Louva-a-deus orquídea) em meio às pétalas, quase invisível ao primeiro olhar, um pouco mais visível ao mover-se levemente e mais bem compreensível quando da intensificação dos movimentos. Era possível ver as patas dianteiras curvadas, os olhos grandes, as protuberâncias brancas nas costas, entre outros detalhes. Aquele me pareceu um importante enunciado sobre a importância dos movimentos e suas diferentes intensidades à percepção. À exemplo do reino animal, camuflagens e mimetismos nos fazem pensar sobre certos processos de invisibilização.

Bruno Latour (2012) destacou uma relação possível entre estabilidade e invisibilidade, momento em que certas coisas são esquecidas ou não vistas porque as associações de que participam nos parecem já estabilizadas. É precisamente isso que dá forma ao que chamo de

mimetismo³⁴. Este se expressa quando os aspectos estéticos ou sonoros de certos tipos de tambores, os *tambores de trabalho*, tornam invisíveis outros tipos de tambores, os *tambores de obrigação*, estando o segundo mimetizado sobre o fundo produzido pela performance do primeiro. Ele, o *tambor de obrigação*, está lá, mas sua presença pode não ser percebida. Proponho uma caminhada reflexiva que visa dar atenção especial ao movimento e à circulação, apostando nestes como importantes geradores de visibilidade, pois, de forma particular, permitiram que versões distintas de um “mesmo objeto” fossem exploradas do ponto de vista analítico e etnográfico. Como afirma Latour (2012, p.230), “se fazem outras coisas mover-se e você consegue registrar esses movimentos, então são visíveis”. Aqui, diferentes tipos de movimento nos mostram relações.

O estudo dos tambores nas religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul requer que pensemos “o tambor” em sua pluralidade, sem reduzi-lo a unidades universais, como se a forma física e os caracteres estéticos e sonoros, somados a certos processos genéricos de consagração, dessem conta de sua definição e de suas atuações distintas. Assim, iniciarei neste capítulo a apresentação de algumas versões assumidas pelos tambores gaúchos, tarefa que se repetirá algumas vezes ao longo desta tese sem a pretensão de esgotá-la. Em cada capítulo, versões distintas desse instrumento ajudarão a fomentar discussões mais amplas sobre as religiões afro-gaúchas.

De partida, busco discutir de que forma os diferentes processos de consagração (ou não consagração) põem os tambores em movimento no campo religioso afro-gaúcho. Esses movimentos acontecem a partir da mediação de distintos avatares, daí resulta que os instrumentos anunciem formas distintas de alcance e atuação. Tal processo de *avatarização* aponta para uma característica marcante nas religiões afro-gaúchas: cada alabê possui seu próprio tambor, sendo este levado para diferentes terreiros, situações e modalidades rituais. Ao circularem, ao colocarem em prática seu papel de “geômetras da religião” (Barbosa Neto, 2017), os alabês nos mostram deslocamentos, situações distintas que pedem tambores distintos. Mas é importante considerar, e talvez este seja um dos principais problemas das análises até então produzidas sobre o tema, que os tambores também impõem diferentes intensidades de movimento aos alabês.

³⁴ Para além das distinções entre camuflagem e mimetismo, uma vez que ambos os processos poderiam ser utilizados como metáforas para os casos que serão analisados, utilizarei *mimetismo* como um termo genérico que indica certos processos de invisibilização. Tampouco há aqui a necessidade de estabelecer, do ponto de vista antropológico, a distinção entre *mimesis* e *mimicry* a partir da ideia de intencionalidade, tal como fez Hoehne (2011).

Discutirei mimetismo a partir de dois focos: primeiro, considero que há um mimetismo que se apresenta ao pesquisador, como um desafio de identificá-lo e torná-lo visível; em um segundo sentido, o mimetismo se expressa nas dinâmicas protagonizadas pelos próprios interlocutores. Nesta segunda dimensão, controvérsias surgem quando certos mimetismos são revelados, porque em algum momento certos tambores não são vistos ou são confundidos com outros. Ora, os avatares podem nos confundir. Esta segunda dimensão do mimetismo nos põe diante da multiplicidade presente no campo afro-religioso e será apresentada a partir de uma discussão entre alabês durante um programa no modelo TV Show conduzido pela empresa de mídia Kizomba.

Ilú e Inhã

Alguns autores (Krebs, 1988; Gidal, 2016; Correa, 2006, 2011, 2014; Braga, 1998) consideram a existência de dois tipos de tambor nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul³⁵: o *ilú*, ou simplesmente “tambor”, e a *inhã*.³⁶ Corrêa (2006, p. 112) comenta que este segundo é, em relação ao primeiro, “bem maior [e] tem forma de tronco de cone, [...]. Enquanto mulheres podem tocar no primeiro, só homens tocam neste último”. Braga (1998, p. 98) acrescenta que “apesar de chamar-se inhã (substantivo feminino)³⁷, ela é considerada um tambor masculino e pertence exclusivamente a xangô”, por isso é sempre pintado de branco e vermelho. O folclorista Carlos Galvão Krebs (1988, p. 75) é ainda mais enfático ao destacar a existência das duas versões do instrumento:

Só há dois tipos no Rio Grande do Sul tradicional: o *inhã*³⁸, tronco de cone alongado, feito com aduelas de madeira e tendo doze búzios ao redor da pele

³⁵ Quando de sua visita ao Rio Grande do Sul, Herskovits (1946, p. 505) fez algumas considerações sobre os tambores que encontrou: “Several sets of drums were inspected. None of the hollowlog variety was seen; the body is characteristically barrel-like, headed at both ends, the heads being held in place by strips of leather laced diagonally the length of the drum. No pegs are used in these drums”. Em outro de seus textos, também fazendo referência ao caso gaúcho, Herskovits (1948, p. 68) comenta: “O tambor é o instrumento musical mais importante nessas cerimônias. A sua caixa apresenta as características de um barril, com pele fechando as duas extremidades. Não se usam cravelhas nesses tambores, sendo as peles sustentadas por correias de couro”.

³⁶ É importante considerar a existência (em menor número) de alguns terreiros que utilizam atabaques, tumbadoras ou congas, tal como apresentado por Gidal (2016) e Silveira (2008). Há ainda os tambores cilíndricos percutidos com *agdavis* (varetas) utilizados em algumas casas da nação Jêje. Durante o processo de pesquisa, alguns alabês comentaram que tais tambores poderiam ser encontrados em terreiros de “Jêje puro”. Embora eu tenha frequentado algumas casas do lado Jêje entre 2015 e 2018, nunca os vi.

³⁷ Em *O Batuque de Porto Alegre*, Roger Bastide (1959, p. 245) comenta sobre os tambores gaúchos: “Um, vermelho e branco, portanto, das cores de Xangô, chama-se *Inian* – o outro, amarelo e verde, tem o nome de *Yabaniam*”. Já em *Religiões Africanas no Brasil* (1971, p. 291), no tópico “O Batuque do Rio Grande do Sul”, Bastide comenta que “numa casa visitada, havia dois tambores, um com as cores de Shangô, vermelho e branco, chamado de *Inian*, o outro com as de Ossaim, amarelo e verde, chamado *Iabanaiam*. São pequenos tambores que se põe sobre os joelhos [...]”.

³⁸ Norton Corrêa (2014, p. 170) descreve a inhã da seguinte forma: “O outro, em tronco de cone, é chamado de inhã - a inhã - do gênero feminino. Este é sempre maior do que os outros [Corrêa se refere aos tambores cilíndricos, os ilús], podendo alcançar um metro de comprimento.”

maior, vedado a mãos femininas, e o tambor cilíndrico, geralmente feito com latas de óleo vazias. Sempre pintados com cores religiosamente simbólicas. Correspondem aos atabaques baianos.



Imagem 13: Inhã - Pai Didi de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2016)



Imagem 14: Inhã - Pai Didi de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2018)

Além de ser tocada exclusivamente nos rituais destinados aos orixás, a *inhã* está comumente vinculada a um terreiro e seu respectivo líder religioso. Apesar da maioria dos alabês terem me dito que a *inhã* deve ser tocada na posição horizontal, apoiado sobre as pernas do tamboreiro sentado, e percutindo-se ambos os lados do instrumento, também pude presenciar o toque em pé. Alguns alabês consideram este como “a origem de tudo”, o tambor das origens do batuque gaúcho. No que diz respeito ao período de formação do batuque no Rio Grande do Sul, talvez a influência das religiões de matriz africana de Pernambuco, tema já abordado por Oro (2002), Corrêa (2006) Tadvald (2016), possa explicar as semelhanças entre os tambores gaúchos e os tambores também bimembranófonos utilizados no xangô de Recife, tal como foi sugerido por Corrêa (2014).

A *inhã* é um tambor *pronto* e, por isso, apenas tamboreiros *prontos* ³⁹ podem tocar. Levando em conta esse aspecto, Braga (1998) discorre sobre o “desaparecimento” desse tambor nos terreiros gaúchos:

É um tambor ‘pronto’ e por isso, somente os tamboreiros ‘prontos’ podem tocá-lo. Talvez, seja uma das razões para o seu desaparecimento na maioria das casas mais recentes, onde ainda não há um quadro de tamboreiros que tenham passado pelo aprontamento na religião, um processo que pode levar anos até se concretizar. Os pais de santo, por sua vez, também evitam de colocá-lo nos toques, pois, tratando-se de um tambor pronto, o seu manuseio por pessoas desautorizadas poderia trazer revolta na casa (Braga, 1998, p. 99).

O impulso de profissionalização vivenciado pelos alabês nos últimos vinte anos vem estimulando a entrada de diversos religiosos no mercado dos tocadores de tambor, fato que, somado aos acelerados processos de aprendizagem⁴⁰, explicaria os desencontros entre o tempo necessário ao toque da *inhã* e o tempo necessário ao toque do *ilú*. Este último não requer o aprontamento religioso, o que o torna, não por acaso, o instrumento mais popular entre os alabês. Somam-se a isso o crescimento da quimbanda (Oro, 2002; Leistner, 2014) que, entre outras influências, vem tornando cada vez mais atrativo as estéticas preferidas dos exus, tais como o uso de tambores com sonoridades mais agudas⁴¹, o uso de tambores com bocas cada vez mais largas (30cm, 32cm e 35cm) e os ritmos animados do toque *jêje*, melhor executados no *ilú*. Uma vez que a *inhã* é utilizada apenas em rituais de batuque, seu uso não acompanha a intensa popularização da quimbanda no Rio Grande do Sul. Arrisco dizer, portanto, que o “desaparecimento” da *inhã* possui forte relação com a profissionalização e com os acelerados processos de aprendizagem, bem como com a valorização das estéticas, performances e sonoridades ligadas à quimbanda e seu grande crescimento nos últimos anos⁴². Não devo deixar de ressaltar, mesmo já tendo citado na frase anterior, que esses fatores contribuem para a valorização não apenas de formas e estéticas, mas também de performances que imprimem prestígio aos alabês junto aos *ilús* (características almeçadas pelos alabês mais novos), comumente expostas em rituais, vídeos publicados no Youtube, transmissões ao vivo, fotos e vídeos, DVDs e CDs, métodos de ensino e aprendizagem presentes nos cursos pagos de tambor, entre outros espaços.

³⁹ Ser “pronto” quer dizer que o tamboreiro realizou rituais de obrigação (ritos que compõem oferendas, sacrifícios, dentre outros ritos voltados especificamente para o culto de um determinado orixá) com sacrifícios de animais quadrúpedes para os 12 orixás cultuados no batuque.

⁴⁰ É importante destacar que os cursos pagos de tambor, disponíveis de forma presencial e online, o acesso a vídeos e gravações, comumente compartilhadas através das redes sociais e plataformas digitais, entre outros recursos, vem contribuindo para esse processo.

⁴¹ Comparando o *ilú* e a *inhã*, Norton Corrêa (2011, p. 63) afirma que: “Enquanto os outros [os *ilús*] são afinados em tom agudo, a *inhã*, também por suas dimensões e forma, é mais grave. O pai de santo e tamboreiro Ademar (Nascimento Carvalho) do Ogum entende que é o ‘contrabaixo da orquestra’”.

⁴² Sobre o crescimento da quimbanda, ver Oro (2002) e Leistner (2014).

Durante o processo de pesquisa, pouco ouvi a respeito da *inhã*. Seu nome me foi apresentado quase sempre quando os religiosos faziam referência a um passado que não presenciaram ou a alabês mais antigos. Pude encontra-la poucas vezes, apenas quando pedi a alguns pais de santo para que me mostrassem as *inhãs* de suas casas ou quando da primeira vez que participei de um *arissum*, o ritual para os mortos. Da parte dos alabês, conheci apenas dois que a possuíam, sendo estes também pais de santo. Um desses alabês, pai Didi de Xangô, que atualmente reside em Viamão, é o portador das duas *inhãs* expostas anteriormente. A primeira, vermelha com bolinhas brancas, estava na casa do artesão Jorge Tambores quando do momento da foto e esperava por seu dono após algumas semanas de reparos. Desde a primeira vez que a vi, em 2015, tive oportunidade de encontra-la novamente apenas uma vez, em 2018, ainda a espera de seu dono. A segunda, por sua vez, foi fotografada na casa do pai de santo e, segundo pai Didi, costuma ser pouco percutida. Sua atuação, por outro lado, não se limita a execução sonora, ocupando a posição de *tambor da casa*, tema que será mais bem explorado na última parte deste capítulo.

O outro tipo de tambor, o já citado *ilú*, também chamado apenas de *tambor*, “tem a forma cilíndrica e é um bimembranofone unipercussivo, ou seja, possui duas peles tampando as duas extremidades e é executado percutindo-se somente uma das peles” (Braga, 1998, p. 98). É comumente percutido na posição vertical, entre as pernas, estando a parte inferior do instrumento apoiada nos tornozelos do alabê, evitando que o couro toque o chão. Um complexo sistema de nós pressiona os couros sobre as duas extremidades do instrumento. Para evitar que o tambor incline para frente durante as execuções, as sobras das cordas utilizadas na fixação dos couros são comumente envoltas na cintura do alabê ou, para a mesma finalidade, são utilizados talabartes cuidadosamente trançados e decorados de acordo com as preferências dos alabês e das divindades que os acompanham.



Imagem 15: Tambor pessoal⁴³. Autor: Leonardo Almeida (2016)

⁴³ Trata-se do tambor produzido para mim pelo artesão Jorge Tambores, em 2016, e que foi brevemente descrito na Introdução.

Coerente com os argumentos que serão apresentados nesta tese, gostaria de considerar outras expressões desse instrumento, outras versões. Se os aspectos estéticos do *ilú* e da *inhã*, bem como seus respectivos nomes, usos e sonoridades orientam a distinções entres esses dois tambores, as conversas que tive com alabês que desempenham forte relação com o universo midiático e a possibilidade de acompanhá-los em diferentes espaços me levaram a considerar outros tipos de distinção. Estes estão embasados nos diferentes processos de consagração a que são submetidos os *ilús*, possibilitando a existência de distintos avatares desse instrumento. Iniciarei pela apresentação dos *tambores de obrigação* e dos *tambores de trabalho*. Por vezes, um único tambor desempenha os dois papéis, principalmente nos períodos iniciais da carreira dos alabês, mas a tendência é que esses papéis venham a ser separados em instrumentos distintos num dado momento da trajetória religiosa e profissional. Em seguida, apresentarei um terceiro instrumento, o *tambor da casa*.

Seguir esses instrumentos em processos de circulação me mostrou a atuação de outras versões além daquelas já anunciadas por Krebs, Bastide, Herskovits, Braga, Gidal, Corrêa, entre outros. Por enquanto, opto por suspender a distinção quase dual “ilú e inhã”, pois, como veremos, falta-lhe movimento.

Tambor de obrigação e tambor de trabalho

Qualquer consideração sobre a presença dos objetos nas religiões afro-brasileiras requer uma análise atenta aos processos de consagração religiosa, pois, de alguma forma, os atravessam. Entre os alabês com quem tive oportunidade de conversar e conviver ao longo do período de pesquisa, os processos de consagração dos tambores apresentam variações quanto às divindades para as quais os instrumentos são consagrados, situações e procedimentos a serem realizados. Também apresentam especificidades quanto aos sacrifícios animais, duração e regras a serem seguidas. Por outro lado, há certa recorrência quanto à existência de dois tipos de tambor que permeiam as experiências religiosas desses alabês e que podem nos auxiliar na compreensão dos diferentes tipos de movimento e de consagração a que são submetidos esses instrumentos: os *tambores de obrigação*, instrumentos consagrado que desempenha papel importante na *obrigação* religiosa e que possui pouca ou quase nenhuma circulação, se comparados aos tambores de trabalho; e o *tambor de trabalho*, comumente submetido a outros tipos de consagração (ou ausência de consagração), apropriando o instrumento para a circulação e para a atuação em diferentes situações e modalidades rituais. É importante destacar que a pouca circulação dos tambores de obrigação é relativa, se limitando muito mais ao

aspecto material do que ao campo das forças. Isso aponta para certos processos de fragmentação, pois, como será exposto, parte do tambor circula enquanto outra parte permanece reclusa.

É possível acompanhar esses alabês por meses sem que tal distinção seja citada ou percebida na prática ritual e profissional. Como pretendo argumentar, os tambores de obrigação nos aparecem, à primeira vista, mimetizados na forma de tambor de trabalho. Apesar de atuar intensamente, o tambor de obrigação pode passar despercebido ao observador atraído pela visualidade e sonoridade que os tambores de trabalho provocam. Mesmo não aparecendo aos sentidos mais imediatos, está presente na forma de axé e manifesta-se como autorização, proteção, conhecimento, memória, potencia rítmica e força.

Em entrevista, o alabê Douglas Coimbra, que é também artesão e produz tambores por encomenda no bairro Rubem Berta, em Porto Alegre, me contou que possui três tambores. Entre eles, “um, que é o *da obrigação*, fica no terreiro, não sai, e só eu toco” (Douglas Coimbra, julho de 2016). Douglas utiliza esse instrumento apenas em rituais de batuque realizados em seu terreiro. Para os toques “pra fora”, em outros terreiros, utiliza seus outros dois tambores. Frank Morais, alabê que mora nas proximidades da casa do artesão Jorge Tambores, em Alvorada, me contou sobre a atuação diferenciada de seus tambores, enquanto conversávamos diante dos instrumentos espalhados pelo chão. Referindo-se a um deles, Frank disse: “Esse⁴⁴ é o tamborzinho do meu *axé*⁴⁵. Esse tambor eu não quero mais *sair pra rua* com ele. Tamborzinho bom, eu adoro ele, toquei muita coisa com ele esse tempo que eu toco tambor. Eu vou guardar ele só pra tocar batuque aqui em casa” (Frank Morais, setembro de 2016). Pai Chaninho de Bará, que atualmente reside em Viamão, está entre os chamados “tamboreiros antigos” e é irmão do alabê Antônio Carlos de Xangô. Ele fala sobre seu tambor de obrigação com bastante afeto: “Esse aqui⁴⁶ é o meu xodó, esse é o meu xodó. Esse aí é... bah. O único que vai embora comigo vai ser esse aí. O resto pode deixar. Nas minhas mão, por cima, ele tem uns cinquenta e poucos anos. Meu pai deu pra mim” (Chaninho de Bará, dezembro de 2016). Outro alabê, Bryam de Avagã, possui três tambores: “um *da minha obrigação*, que não sai de casa. Tá no meu quarto de santo. Só toco quando é serão do meu pai [orixá], só quando eu tô indo pro chão. E os outros dois, que é o que eu uso pra trabalhar” (Bryam de Avagã, agosto de 2016).

⁴⁴ Frank fazia referência ao tambor de obrigação.

⁴⁵ Refere-se ao *axé de tambor*, expressão que será discutida mais adiante.

⁴⁶ Assim como no caso da entrevista realizada com Frank Morais, observávamos os tambores espalhados pelo chão.

Esta última afirmação, do alabê Bryam de Avagã, adianta algumas questões sobre a profissionalização desses alabês. Há uma distinção entre *tambores de obrigação* e *tambores de trabalho*, sendo estes últimos os instrumentos “da rua”, submetidos a maiores regimes de circulação entre terreiros, estúdios, cursos de tambor, programas de TV, entre outros espaços. Dessa forma, quando a atuação dos tambores nesses locais estiver sendo descrita nos capítulos seguintes, na maioria dos casos estarei fazendo referência aos *tambores de trabalho*, e não à *inhã* ou aos *tambores de obrigação*. Tal distinção não deve ser desperdiçada do ponto de vista analítico, pois, como veremos, indica algumas particularidades e transformações do campo religioso afro-gaúcho.

É importante ressaltar que em nenhuma situação foi a mim permitido tocar, ver ou fotografar qualquer um dos tambores de obrigação guardados nos quartos de santo dos meus amigos alabês. Esses instrumentos, que “não saem de casa”, são guardados sobre estantes situadas nos quartos de santo, onde são também postos os assentamentos dos orixás dos filhos e filhas do terreiro, e permanecem cobertos por cortinas. Uma vez que o quarto de santo é comumente aberto durante as festas públicas no Rio Grande do Sul, inclusive com a possibilidade de serem fotografados e as imagens compartilhadas nas redes sociais, as cortinas impede a exposição dos orixás assentados. Nesses casos, embaso-me exclusivamente nas descrições dos meus interlocutores. Alguns alabês costumavam manter seus tambores de obrigação fora do quarto de santo, ainda que restritos ao espaço da casa. Nesses casos, pude vê-los.

Uma boa forma de iniciar a discussão sobre os processos de consagração desses instrumentos seria retomando uma noção que Goldman (2012, p. 271) chama de “um vocabulário um pouco antigo”. Refiro-me à ideia de *participação* utilizada por Roger Bastide em diversos de seus trabalhos⁴⁷. Tomando emprestado o termo de Levy-Bruhn, sem deixar de imprimir-lhe críticas, Roger Bastide considera os sistemas de *participação* do homem às divindades (Bastide, 1961). Fala-se que o iniciado põe a cabeça *em* participação, pois participa do caráter das divindades, ou, ainda, faz participar de maneira cada vez mais profunda da natureza e da força das divindades.

Essa noção não deve ser compreendida sem considerarmos que, nas religiões afro-brasileiras, a descrição das divindades “procede por via descendente, começando com a enumeração do que os fiéis por vezes denominam ‘orixás gerais’, passando para suas qualidades [no caso do batuque gaúcho, Xangô Agodô e Xangô Agandjú, por exemplo] e

⁴⁷ Ver Bastide (1945, 1955, 1961, 1983).

terminando, por vezes, com a menção de um certo número de orixás individuais” (Goldman, 2005, p. 2). Disso resulta que o processo de consagração ou aprontamento religioso implica comumente uma particularização. Um orixá não é apenas o orixá, mas o *meu* orixá, no sentido de que, ao passo em que a pessoa é *feita*, os orixás também são *feitos* de forma única no decorrer de sua historicidade.

Nesse processo, pessoas e orixás fazem-se também em participação aos objetos. É por esse motivo que Roger Sansi (2009, 2011) ressalta a importância da historicidade na análise dos altares nas religiões afro-brasileiras, argumentando que estes são mais do que representações ou símbolos do sagrado. Os altares são os resultados de histórias particulares e por isso tem um valor particular. Os objetos dos altares não são símbolos abstratos, mas índices concretos da memória de uma relação pessoal entre “santo” e devoto. Nesse sentido, a consagração dos tambores, sobretudo os *tambores de obrigação*, embasa-se em um processo que “particulariza os deuses para cada indivíduo, na forma de avatares. Logo após a aquisição do objeto [...] dá início ao processo de inserção deste no sistema dos objetos religiosos, reformando-os e sacralizando-os de modo particular para cada iniciado” (Amaral, 2001, p. 3).

Como poderíamos compreender a expressão “não sair de casa” a que os alabês se referem? Além disso, como compreender a relação entre as limitações à circulação e os processos de consagração e particularização? André de Aganjú, alabê e pai de santo que possui terreiro no bairro Partenon, em Porto Alegre, nos auxilia:

Existe um *axé de tambor*. Feitura eu não vou discutir contigo porque a feitura de axé de tambor varia. Mas existe uma feitura, um axé de tambor que é feito pro tamboreiro. E este axé de tambor, com este tambor, tem pessoas que fazem com tambor normal, tem pessoas que fazem com tambor de madeira. Este tambor ele é recluso ao quarto de santo, ele fica como se fosse um axé, como se fosse um santo na prateleira, fica esse tambor guardado.

Fica na casa de quem?

Se você não tem casa aberta, fica no quarto de santo do pai de santo.

Outro alabê, Luis de Xapanã, é um dos alabês que possui um tambor de obrigação de madeira, diferente de seus outros três tambores que são, “vamo dizer assim, tambores de trabalho”⁴⁸, feitos de PVC ou chapa de metal.

O tambor, em si, ele é predestinado ao orixá Xangô. Só que na nossa feitura, naquilo que o meu pai [Antônio Carlos de Xangô] me ensina, ele sempre ensina que ele faz a obrigação pro teu tambor pro teu orixá. Tu faz a obrigação junto com ele [tambor de obrigação], quando a gente *deita* com o orixá, a gente coloca o tambor junto. Ele faz uma obrigação contigo, ele vai pro chão contigo. Ele é uma coisa intocável, ele é uma coisa sagrada. Eu te digo por

⁴⁸ Entrevista realizada em junho de 2018.

mim... Sem ele, sem o meu tambor, hoje eu não seria praticamente nada. Ele que é a base principal, ele é o esteio pra dar o seguimento pra aquilo que eu faço. Ele que conduz minha energia, na questão rítmica.

Luis, assim como André, afirma que o tambor de obrigação compõe um assentamento como os outros. De acordo com os ensinamentos que recebeu de seu pai de santo, pai Antônio Carlos de Xangô, o tambor deve ser consagrado ao *orixá de cabeça* do alabê, no caso de Luis, a Xapanã. Para todos os alabês citados até aqui, a consagração do *tambor de obrigação* é realizada apenas uma vez, durante a obrigação do alabê para seu orixá de cabeça, tal como nos mostrou Luis, ou, em boa parte dos casos, para Xangô (o orixá *dono do tambor*). Em ambos os casos, o instrumento se torna uma espécie de representante dos demais tambores que serão eventualmente construídos ou adquiridos, além de conferir ao alabê o passe para o universo dessa função ritual.

Durante a consagração do seu instrumento, que aconteceu durante o *serão*, Luis recebeu do tamboreiro Antônio Carlos o *axé de tambor*, também citado por André. O *axé de tambor* faz referência a uma qualidade de *axé* que deve ser transmitida de um alabê que já a possui ao alabê que irá recebê-la na obrigação. Ao final do processo, o *ocutá*⁴⁹ e as demais partes que compõem o assentamento (guardados no quarto de santo), o alabê e o tambor estarão *participando*, para utilizar novamente a expressão de Bastide, de uma mesma “força mística”.

Durante uma de nossas conversas, Luis lançou uma questão:

Xapanã (seu orixá de cabeça) responde no tambor [de obrigação] e no *ocutá*?
Eu acredito que o meu orixá não responde no meu tambor. Apenas no meu tambor tá a energia do meu orixá, a energia que foi canalizada pra ele. Meu orixá responde no *ocutá*, na minha cabeça, no *ori*, e tal. Mas o tambor, em si, ele se torna sagrado porque foi sacralizado pra aquilo ali, foi energizado naquela situação. Por isso que ele também se torna um assentamento.

O tambor assentado compõe o orixá em um acontecimento que pode ser mais bem compreendido a partir de uma perspectiva de relação que de propriedade (Rabelo, 2015). Como lembra Miriam Rabelo, trata-se de “um campo inteiro de dependências, em que cada ser depende de muitos outros para existir, ou ainda, em que cada ser contribui potencialmente para a feitura de muitos outros” (Rabelo, 2015, p. 244). Não é no tambor que o orixá *responde*, mas no *ocutá* que, por sua vez, conta com o tambor na relação que é o *fazer*, o *assentar*. *Fazer*, escrevem Oro e Anjos (2008), é o verbo mais importante desse regime afro-brasileiro de existência. Retirar o tambor do quarto de santo ou de suas imediações parece ser um ato de desmembramento de um acontecimento que é o próprio ato de *assentar* e do complexo de dependências aí combinadas. No caso de Luis, bem como de diversos outros alabês, mover o

⁴⁹ A pedra do orixá/o próprio orixá.

tambor de obrigação quer dizer colocar certos tipos de dependências em descontinuidade, pois o instrumento foi posto em participação ao orixá que, lembremos, foi particularizado.⁵⁰ O *axé de tambor*, por outro lado, esse sim é a parte móvel e acompanha o alabê em seus toques por Porto Alegre, Viamão, Alvorada, Esteio, Canoas, em estúdios, programas de TV, entre outras lugares. Para Luis, seu tambor de obrigação o auxilia na “condução da energia rítmica”, na memorização das rezas ou quando, durante a condução de um batuque, as rezas “vem”, todas estas sendo propriedades importantes para sua prática como alabê. Ao sair de casa para tocar o *tambor de trabalho*, o *tambor de obrigação* o auxilia e, enquanto força, o acompanha.

Pai Cesar de Xangô, morador da cidade de Alvorada, referindo-se à obrigação do principal alabê de sua casa, Vini de Odé, conta que “esse tambor [de obrigação] fica na obrigação como se tivesse comendo, como se fosse uma vasilha de orixá, e ele *deita* como se tivesse no chão, de *obrigação*”⁵¹. Ao passo que come como um assentamento, também *deita* como uma pessoa. Esta última, como sabemos, é expressão cara à antropologia. Mas essa não é a única situação em que a posição do tambor apresenta paralelos com a posição do corpo humano. No nascimento, se assim podemos chamar o processo de iniciação, o tambor permanece deitado assim como o faz o noviço. Durante uma missa, o ritual fúnebre do batuque, um dos alabês me explicou que os tambores devem permanecer em pé durante todo o ritual, uma posição invertida em relação ao corpo do morto, agora permanentemente deitado. Me disse: “Agora ele (o morto) tá deitado. Já que ele não pode mais ficar em pé, colocamos o tambor assim pra dar vida a quem se foi”.⁵² Outro alabê, Vagner D’Agandjú, me disse que os tambores no Batuque são fechados, ou seja, são bimembranófonos, porque “tem pé e tem cabeça, assim como uma pessoa tem pé e tem cabeça, tem o *ori*. O tambor tem um lado dele que é só pra resposta, que é os pé dele, e a parte do *ori* dele, que é a parte que tu toca, que é a que chama o orixá”.⁵³

Para o alabê Étto Mendes, os vínculos estabelecidos entre o *tambor de obrigação* e as divindades também se estendem aos seus outros tambores (tambores de trabalho).

Tenho quatro [tambores]. Um eu não toco, que é do meu *aprontamento* (tambor de obrigação), né? Não que eu não posso tocar, mas a energia que eu trago da rua, dos outros tambores que eu toco, ela é coligada com aquele

⁵⁰ Miriam Rabelo (2014, p. 228) destaca que o assentamento cria uma ambiência, posiciona em relação a si outros corpos e orienta o movimento que define a extensão e amplitude do seu entorno. Institui lugar.

⁵¹ Entrevista realizada em julho de 2018.

⁵² Mesmo que a posição (em pé) dos tambores nos rituais fúnebres seja sempre a mesma para todos os alabês entrevistados, não foram poucas as versões que me foram dadas sobre os motivos desse posicionamento. Discutirei essa questão no próximo capítulo.

⁵³ Entrevista realizada em dezembro de 2017. Esta entrevista, assim como outros diálogos que tive com meus interlocutores, evidenciaram que há, em boa parte dos casos, um “discurso oficial” sobre os tambores gaúchos e que estes têm como modelo o *tambor de obrigação*, consagrado.

tambor. Então a energia vai pra lá, a energia negativa vai pra lá. E lá os santos, os orixás eles têm o trabalho de tirar aquilo. Eles me aliviam, vai pra lá, eles tiram de lá (Étto Mendes, julho de 2016).

A circulação de alabês, que pode ser pensada a partir de uma perspectiva de profissionalização, estende-se atualmente para terreiros de nações diversas do batuque e a terreiros e/ou rituais de quimbanda e de umbanda, prática que substitui ou é adicionada a outro tipo de circulação que diversos alabês mais antigos afirmaram ser bastante comum no passado: a circulação restrita à família de santo. Nesse caso, o *tambor de obrigação* circularia em participação a uma mesma linha familiar do axé (terreiros de bisavós, avós, pais, filhos, irmãos, netos).⁵⁴ Assim, o processo de ampliação da atuação dos alabês para além do circuito familiar, sem o rompimento destes vínculos, poderia ser compreendido a partir do que Roger Bastide chamaria de “princípio de corte”, impedindo que o *tambor de obrigação* também ampliasse sua circulação, mas, por outro lado, possibilitando-o agir por meio de uma de suas extensões: o *tambor de trabalho*.

O caso apresentado por Étto nos esclarece que o “princípio de corte” não teria resultado no rompimento completo dos vínculos, mas na alteração nos graus de participação, pois, como vimos, além de se configurar como representante dos demais tambores (de trabalho), como passe para o universo dos tocadores de tambor e ainda como meio de participação *ao* axé de uma família de santo específica, o *tambor de obrigação* é também responsável pela proteção e purificação do alabê e dos *tambores de trabalho*. Impedido de circular, o tambor de obrigação limpa as energias dos tambores que circulam.

Como exemplo de outras formas de vínculo ou extensão envolvendo o *tambor de obrigação* e o *tambor de trabalho*, Alexandre de Bará e outros alabês afirmam ter recebido o *axé de tambor* também em suas mãos, o que garante ao alabê os axés necessários ao toque dos *tambores de trabalho*, ou seja, ao toque “pra fora”. Alexandre faz referência ao processo já

⁵⁴ É também o *tambor de obrigação* que firma os vínculos entre o alabê, o instrumento e a família/terreiro ao qual é filiado. Há diversas maneiras de ritualizar esta filiação, entre elas o momento da entrega do instrumento ao alabê durante o batuque, dias após o *serão*. Nesse momento, o alabê que deu o axé de tambor e o pai de santo seguram o instrumento e o entregam ao novo alabê durante as rezas de Xangô. Alguns alabês narraram que, durante a festa da obrigação (o batuque), também no momento do *xirê* destinado a Xangô, o alabê é chamado para cantar os axés (cantigas) das obrigações dos líderes religiosos que compõem a estrutura hierárquica da casa. O alabê Étto Mendes comenta que, durante a festa da obrigação, cerca de uma semana após o último serão (momento em que o axorô – sangue – do animal sacrificado é posto sobre o corpo do alabê e sobre o corpo do tambor): “O teu padrinho [o alabê que deu o axé de tambor ao noviço] pede pra você: ‘canta o axé da bacia da tua avó de santo’. Aí tu canta o axé. ‘Tá, agora tu canta o axé da dona da casa, do pai de santo e da mãe de santo, canta o axé do teu padrinho e canta o teu axé.’ Aí você está liberado” (Étto Mendes, julho de 2016).

citado anteriormente, em que o axorô do animal sacrificado deve escorrer sobre o corpo do tambor sobre as mãos do alabê. Também aqui o louva-a-deus se move, deixa-se enxergar.

[O axé de tambor] tá no tamborizinho lá, mas é lá dentro [do quarto de santo]. Mas *pra fora*...“Ah tu tem que tocar num tambor que tem obrigação”. Não, não tem. Até porque se eu tocar no meu tambor que tem obrigação, como é que eu vou chegar numa festa e tu é tamboreiro, “vai lá, Leonardo”. [Tu] não tem *axé de tambor*, aí vai tocar lá no meu tambor? (Alexandre de Bará, abril de 2018)

Luis de Xapanã complementa, também considerando o toque “pra fora”:

Tem gente que diz que deveria ter um tambor pra cada situação [um para cada modalidade ritual]. Eu até concordo. Mas o tambor que foi feito o ritual tá resguardado, tu não vai tirar ele *pra fora*, e o axé, de fato, *tu carrega nas tuas mãos*. Se, por ventura, eu vejo um cara que tocou tambor na casa do João, tocou quimbanda naquele tambor e, na minha casa, daqui uma semana, ele tocou pra santo (batuque), vou ser bem sincero, eu não vou ver problema nisso. *A energia tá na mão dele*. Se a gente for grosseiro, a gente teria que cortar a mão do cara, então (Luis de Xapanã, junho de 2018).

Uma vez que o *axé de tambor* não está presente apenas no *tambor de obrigação*, mas também nas mãos do alabê, o corpo emerge como meio de extensão desse axé, conferindo ao alabê a possibilidade do movimento e de manipulação de outros instrumentos, até mesmo os *crus* (que não passaram por processos de consagração). Assim, no caso do tambor de obrigação, sua presença restrita ao quarto de santo é apenas aparente, pois parte dele acompanha o alabê em sua atividade nômade. É preciso acompanhar movimentos, seguir alguns instrumentos e alabês para que os *tambores de obrigação* sejam vistos.

Retomando o trecho da entrevista citada anteriormente, Alexandre de Bará compreende que deve haver certas complementaridades entre um tambor *do* axé de tambor (o de obrigação) e um alabê que já possua *o* axé de tambor, mesmo que estes tenham iniciado sua participação *ao* axé em situações e contextos distintos. Aqui o axé de tambor ganha uma dimensão impessoal. Por outro lado, o axé de tambor também atua em processos de particularização, também participando da feitura do orixá particular e da *feitura* do alabê. O axé é, portanto, geral e particular, fato que pode ser expresso em outros momentos da vida religiosa, tal como no caso discutido por Miriam Rabelo (2015), em que diferentes filhos e filhas de Oxum, que passaram por distintos processos de particularização do orixá, atuam da produção de um mesmo presente a ser entregue em um dia de oferenda.

A utilização do *tambor de trabalho* com o objetivo de alcançar espaços não ocupados pelos *tambores de obrigação* não ocorre com a simples compra de um novo instrumento. Ocorre, por outro lado, a partir de certos ajustamentos (modulações do axé) que vão desde a consagração específica para a modalidade ritual a qual será destinado até a proposital “não

consagração” do instrumento (tambor *cru*). Diversos alabês afirmaram que o processo de consagração do *tambor de trabalho* pode ocorrer sem que os vínculos com um pai de santo e seu terreiro sejam explicitados. Como afirma Étto Mendes, “não precisa, você mesmo pode *cruzar* pro exu”.

Fala-se comumente, por exemplo, que um tambor de trabalho consagrado aos exus (também chamado de “tambor cruzado”), uma opção possível, não deve ser utilizado em rituais de batuque ou umbanda. O alabê Vagner D’Agandjú nos dá um exemplo:

Eu tenho um tambor pra nação. O [meu] tambor pra umbanda é um tambor que vai servir pra tocar tanto pra exu [quimbanda] quanto pra preto velho [umbanda]. O [meu] tambor do exu não é um tambor vice e versa. O da umbanda toca pra caboclo e toca pra exu. Agora o do exu, como é consagrado pra exu... O ideal é que se toque o tambor da umbanda pra exu, se quiser, e que não se toque o tambor do exu, consagrado, pra umbanda. Um tambor consagrado pra exu pra chamar caboclo fica estranho. (Vagner D’Agandjú, dezembro de 2016)

Novamente o Alexandre de Bará contribui, expondo dinâmicas energéticas semelhantes. O alabê afirma ter apenas dois tambores, o *tambor de obrigação* que, tal como no caso dos outros alabês, “não sai do quarto de santo”, e outro que é propositalmente não consagrado, “*cru*”, para que possa ser utilizado em rituais de batuque, umbanda e quimbanda.

Tu já fez alguma coisa nele [no tambor de trabalho], de...

De axé? Não fiz porque, como eu tenho só ele e eu toco quimbanda, toco nação, então eu teria que *preparar* pra um deles, então eu não poderia tocar no outro. Então tambor pra mim hoje tem que ser *cru*, porque eu não sei o que eu vou tocar, o que eu vou fazer. O tambor que tu faz obrigação não é o que tu toca. O tambor que tu faz obrigação fica no quarto de santo.

O teu tá lá [no quarto de santo]?

Sim. É um tambor pequenininho, que *tu bota na vasilha do teu pai*. Deita com ele e tu bota na vasilha do teu pai. Não precisa ter um tambor grande. É um tambor simbolizando o axé. (Alexandre de Bará, abril de 2018)

Alfredo de Ossain, fundador da equipe e alabês *Os Guris do Balanço*, comentou, minutos antes do início de um ritual de umbanda no bairro Bom Jesus, em Porto Alegre, que possuía um tambor de obrigação guardado no quarto de santo, no terreiro a que é filiado, e outro que seria utilizado naquela noite. Olhei para o instrumento e perguntei se tratava-se de um tambor cruzado. Em tom de obviedade, comentou: “Esse é *cru*. Pra tocar na casa dos outros, é *cru*”. Outro alabê, Toco Bará, comentou sobre seu tambor enquanto nos preparávamos para ir a um batuque em Alvorada. Olhei para o instrumento de cor vermelha, com uma tonalidade que tendia para a cor rosa, e perguntei:

Esse tá cruzado?

Não, porque eu posso tocar com ele umbanda e quimbanda, e nação também, sendo ele *cru*. Depois que tu cruzar ele com santo, o mesmo *axorô* (sangue) que come nele vai comer no teu santo. Então tu vai ter que usar ele só pra santo, e vai ter que reservar ele. Eu tenho outro, eu tenho mais dois em casa, um pra montar e outro já montado pra tocar pra exu. Esse de exu, já é cruzado pra exu. Só uso pra exu e mais nada.⁵⁵

Outro interessante caso de tambores crus é o da Família de Ouro, provavelmente a maior equipe de alabês da grande Porto Alegre. São aproximadamente vinte tambores distribuídos entre os trinta e seis membros que compõem a Família, em sua maioria ex-alunos dos cursos de tambor oferecidos pelo alabê Felipe de Oxalá, o fundador da equipe. Esses instrumentos, pertencentes aos alabês da Família, possuem o logo da equipe impressa em seu corpo:



⁵⁵ Toco Bará, abril de 2018.



Imagem 16: Tambores Família de Ouro. Autor: Leonardo Almeida (2018)

Durante os finais de semana, dias que concentram a maior parte das festas e rituais em Porto Alegre e Região Metropolitana, os membros da Família de Ouro fazem uma espécie de revezamento, atuando, em uma mesma noite, em dois, até três rituais. Certa vez, quando participei da festa de vinte e três anos da Maria Mulambo da mãe Angela Florencio, cujo terreiro está situado em Ipanema, outros três rituais seriam conduzidos pelos alabês da Família de Ouro naquela mesma noite. Sendo crus, os tambores poderiam circular entre casas (umbanda, quimbanda e batuque) e entre mãos, com frequência compartilhados entre os alabês que compõem a Família de Ouro. Tais afirmações parecem supor que, assim configurados, os tambores perdem sua capacidade de fazer vínculos e de atuar em processos de individuação. O que acontece é que esses processos ocorrem não mais por intermédio da consagração, de feitura do orixá particularizado, mas a partir de outras formas, outros procedimentos.

O que interessa aqui é destacar que, no contexto da equipe, o adesivo que cobre o corpo do tambor, produzido por um dos membros da equipe, Beto, anuncia um tipo de rito de passagem. Possuir o adesivo coloca os alabês e o tambor em um novo status, agora oficialmente pertencentes à Família, uma pessoa alabê/equipe. Em complemento, o adesivo também impõe circulação ao instrumento, conferindo-o certa inadequação para ocupar o status de *tambor da casa* ou de *tambor de obrigação*. Agora coletivizado, o instrumento vai perdendo suas chances de participar (tanto no sentido de “fazer parte” como no sentido bastidiano) nesses tipos de processos de individuação, de feitura do orixá pessoal.

Adesivo semelhante é posto nos tambores dos alunos que frequentam a escola Família de Ouro. Nesses casos, além do brasão da equipe, também são postas algumas informações que identificam o aluno com a escola: “Escola Família de Ouro. Aluno: Wesley de Aganjú”. Perguntei a Felipe, o criador da equipe, se as semelhanças entre tambores não dificultariam a distinção entre os alunos que ainda não podiam ser considerados membros da Família de Ouro e os membros da equipe, como se isso, num sentido quase corporativo, fosse uma questão importante para o alabê. Para ele o adesivo teria a identificação (“Escola Família de Ouro”) de que o tambor pertence a um aluno da escola, e não um membro da equipe. Além disso, ainda considera que em quanto mais lugares o nome da equipe possa ser visto, melhor para ele e para a Família. Em seguida, Felipe me perguntou: “Quando tu pensa num refrigerante, qual te vem na cabeça?”. Respondi: “Coca-Cola”. Felipe continuou: “E quando pensa em um alabê? É a mesma coisa. É o meu marketing”. Felipe também pede que, durante as execuções, os membros da equipe sempre posicionem o instrumento com “o logo” (logomarca) virada para frente, para que todos possam ver.

Também devemos considerar a relação entre divindades, tambores e os alabês mais novos, que ainda não possuem *tambor de obrigação*. Esse é o caso de Dedé, Eduardo e Gregory, que aguardavam pelo recebimento do *axé de tambor*. Dedé disse, minutos após uma aula de tambor, que o *axé de tambor* exige uma relação de confiança entre o alabê que dá e o que recebe, é preciso tempo, conversa, acordos. Gregory, filho do fundador da equipe, afirmou que, mesmo sendo filho biológico de Felipe, não sabe quando a entrega do *axé* acontecerá. Eduardo, em uma conversa após o batuque do pai Marquinho de Bará, em Florescente, Viamão, comentou que Felipe costuma dizer que levou um bom tempo até receber seu *axé de tambor* e que com os membros da equipe aconteceria o mesmo. Enquanto isso, Eduardo utiliza um tambor cru, também decorado com o adesivo da equipe e comprado de segunda mão, com alguns problemas herdados de seu antigo dono. Apesar de saber que diversos alabês guardam seus tambores de obrigação no quarto de santo ou os utilizam de forma mais restrita, Eduardo ressalta que os altos preços dos instrumentos os tornam pouco acessíveis, impossibilitando que os jovens alabês tenham mais de um tambor. Me deu como exemplo um tambor de 38 cm que Felipe utilizava naquela noite, avaliado em cerca de quatrocentos reais. Como ainda não tem condições financeiras de comprar outros tambores, afirmou que, após receber o *axé de tambor*, continuaria utilizando o mesmo instrumento nas diferentes modalidades, pois, nessas condições, “o pai Xangô entende”. E caso venha a comprar mais um instrumento, argumentou que pretende reservar o tambor de obrigação “só pra santo”.

Retomando a discussão anterior, há ainda o caso dos alabês que preferem ter tambores distintos para cada modalidade ritual, seja o instrumento consagrado ou cru. Na sequência da entrevista já citada anteriormente, o alabê Frank Morais destaca:

Aquele tambor eu fiz uma *obrigação* com ele, obrigação de santo (tambor de obrigação). Daí eu não podia pegar aquele tambor e sair a tocar pra fora, batuque. Sou alabê, eu toco tambor e faço batuque em várias casas. Eu até ia com ele. Aquele tambor eu vou deixar só pra casa. Aí eu resolvi fazer um com o Jorge (artesão). Existem nação, umbanda e de exu. A pessoa separa as coisas. Então eu tenho tambor de nação, de umbanda e de exu, os três lados. Eu procurava não misturar, porque se não fica uma bagunça. Tá ali o tambor [guardado no quarto de santo]. Eu não posso me desfazer dele porque com esse eu fiz uma *obrigação* (Frank Moraes, setembro de 2016)

O caso de Frank é a exemplificação do que foi dito anteriormente, que um único tambor comumente exerce simultaneamente o papel de tambor de obrigação e de trabalho, mas que em certo momento da trajetória religiosa e profissional do alabê os papéis se separam em tambores distintos, o tambor se *avatariza*. Por esse motivo, Frank expõe o desejo de manter seu tambor de obrigação em casa, resultando na encomenda de novos instrumentos (tambores de trabalho) para que possa circular entre os terreiros. Frank também expõe a necessidade de “separar as coisas”, o que leva o alabê a possuir um tambor para cada modalidade ritual, obedecendo características estéticas e sonoras específicas.



Imagem 17: Frank, tambores e sobrinhos (Kevin e Richard)⁵⁶.
Autor: Leonardo Almeida (2016)

⁵⁶ 1- tambor de obrigação; 2- Tambor para exu; 3- primeiro tambor feito por Jorge; 4- Tambor de umbanda; 6- Tambor do cunhado de Frank.

Quando do nosso encontro, Frank possuía cinco tambores: um tambor pouco utilizado (20 cm); um tambor de obrigação, que “não sai de casa” (25 cm), prateado e que pode ser visto deitado no chão; dois tambores para exu (25cm e 28 cm), um vermelho e um roxo; um tambor para umbanda (30 cm), verde; e o tambor de nação feito “pra rua”, amarelo e prata, ao centro.

Tambor da casa

Há, por enquanto, um terceiro avatar dos *ilús* a ser considerado: o *tambor da casa*. Este, por sua vez, e ao contrário dos dois tambores anteriores, não possui necessariamente relações diretas com os alabês, mas está vinculado aos terreiros e seus respectivos líderes religiosos e as divindades que os compõem. Fala-se do “tambor de Oxalá”, referindo-se ao tambor consagrado a Oxalá em um terreiro de um pai de santo filho de Oxalá. Da mesma forma, “o tambor do Xapanã” ou “o tambor do Bará”, entre outros. E assim como no caso dos alabês, muitos pais de santo consagram o tambor da casa ao orixá Xangô, o *dono do instrumento*, mesmo que seu orixá de cabeça seja Xapanã, Odé, Bará ou outro orixá do *orumalé*.

Tal como me afirmou um dos alabês da “velha guarda” do batuque gaúcho, Chamim de Agandjú, “cada casa tem que ter um tambor próprio, porque é a marca de tudo. Tambor pronto quer dizer ‘casa aberta’” (Chamim de Agandjú, abril de 2018). Lembremos que “a casa” deve ser compreendida como um espaço de confluências de energias, de divindades, pessoas e objetos, como lugar de iniciações e feitura de pessoas. Cada cômodo, cada compartimento abriga diferentes historicidades, presenças e modulações do axé expressos em uma espacialidade mítica.

Barbosa Neto (2012) considera que a relação entre um chefe e a sua casa é como a relação entre uma divindade seu assentamento. A casa é ele, mas é também o lugar no qual habita.

Mas o axé do chefe, aquilo que constitui propriamente a sua pessoa, não se separa, de um lado, da sua ascendência ritual e mítica, a saber, da casa na qual ele foi feito e, sobretudo, dos deuses que comeram nele, e, de outro, da sua descendência ritual, dos filhos que ele faz ao fazer, no corpo de cada um, e pela mediação de sua mão, as relações com suas respectivas divindades. Se podemos então dizer que o chefe, por intermédio do axé contido em seu corpo, é a casa, é precisamente porque a sua pessoa é composta por várias outras pessoas: aquelas que ele faz e aquelas com as quais ele faz fazer (Barbosa Neto, 2012, p. 111)

Nessa perspectiva, o *tambor da casa* se constitui como um dos elementos indispensáveis à composição da pessoa/casa do pai de santo e sua experiência espiritual, juntamente com os seus assentamentos, os assentamentos de seus filhos e os diferentes espaços que fazem confluir a vida religiosa e a vida doméstica. Como me disse certa vez o pai de santo

e alabê João Carlos de Xangô, o tambor consagrado no terreiro é tão indispensável quanto os demais axés necessários a um pai de santo ou mãe de santo, tais como o axé de faca (obé), importante para a realização da sacralização dos animais, e o axé de búzio (ifá).

Alguns pais e mães de santo me falaram sobre a necessidade de sempre manter seus tambores em atividade, assim como também deveria acontecer com os outros objetos, cômodos da casa e com o axé, e por isso pediam que os alabês contratados tocassem o instrumento *da casa*. Pai Deco de Oxum, pai de santo da Zona Sul de Porto Alegre, costuma exigir que os alabês contratados utilizem o *tambor da Oxum*, em especial no momento em que, durante o batuque, o *olokori* da Oxum é tocado (trata-se da reza da *sua* Oxum). Assim também costumam ser feito em outros terreiros que visitei, tais como o de Mãe Iara de Xangô, residente na Vila Augusta, em Viamão, que pede aos alabês que toquem o tambor de Xangô; e pai Manuel de Oxalá, com relação ao tambor da sua casa.

Pai Gelson de Bará, cujo terreiro está situado no bairro Jardim Leopoldina, em Porto Alegre, possui dois amplos salões em sua casa. Há, no andar superior, um salão destinado ao toque para os orixás e às entidades da umbanda. No andar inferior, conectado ao andar superior por uma escada externa, está situado o salão destinado aos toques de quimbanda. Para cada andar há equipes distintas de tambores que em hipótese alguma devem subir ou descer. Pai Gelson possui dois tambores consagrados, um ao orixá Xangô e outro ao orixá Bará (seu orixá de cabeça), guardados sobre o pagodô do salão superior. Estes são os únicos tambores que nunca devem “sair pra rua”. Como no caso dos pais de santo citados anteriormente, pai Gelson faz questão de que seus instrumentos sejam tocados durante os rituais, pois “o tambor da casa tem que falar”⁵⁷, em especial nos *serões*, quando acontecem os rituais de sacralização dos animais. O tambor deve falar, pois, uma vez que se tornou *participante* e testemunha, tem algo muito importante a dizer sobre o axé que a casa é e faz habitar.

⁵⁷ Pai Gelson, junho de 2018.



Imagem 18: Pai Gelson de Bará e seus dois tambores consagrados, o de Bará e o de Xangô. Autor: Leonardo Almeida (2018)

No andar inferior, três tambores crus são utilizados apenas para os toques de exu, podendo “sair pra rua” sempre que for necessário. Pai Gelson justifica que seus tambores são crus porque “o exu tudo é caminho, tudo é rua, tudo entra”. O cruzamento, tal como venho afirmando, limita a ressonância dos instrumentos a certos compartimentos do axé, certas intensidades energéticas. Não cruzar o tambor, nesse caso, remete ao desejo de não bloquear fluxos. Pai Gelson parece querer que o tambor se faça objeto dos atravessamentos e das intensidades características dos exus, como se o próprio instrumento fosse uma encruzilhada. A partir da mediação do tambor, diferentes tipos de energia compõem e atravessam a casa/pai de santo.

Apesar da importância do *tambor da casa* para a manutenção do axé, alguns taboieiros também relatam o desaparecimento desse instrumento nos terreiros gaúchos ou, em alguns casos, sua subutilização. Chaninho de Bará, tamboreiro há mais de 45 anos, afirmou em entrevista:

Hoje tem casas que não tem tambor, tu tem que levar. A maioria das casas tinha seu próprio tambor. Hoje [para os alabês] é mais fácil ter, hoje qualquer um faz tambor. Era raro casa que não tinha tambor. Depois que eu peguei a tocar, eu tinha meu tamborzinho do coração e eu gostava de tocar o meu tambor. Então tinha casas que eu levava o meu tambor. Tamboreiro é um grande fundamento, não pode andar pra lá e pra cá com o tambor. Hoje ainda tem casas que não tem tambor. Mas hoje eu entendo alguns dos tamboreiros, dos alabês, no caso, que eles levam os tambor deles porque eles tão mais acostumados com o tambor deles. Sabem o que eles podem fazer com o tambor deles. Às vezes não sabem o tambor que eles vão encontrar na casa. Eu fui numa casa tocar uma vez que eu tive que tentar três tambor que era da casa e nenhum prestou. Teve que sair um senhor e ir na casa dele pra buscar um tambor pra mim tocar. Eles compravam esses tamborzinho de flora, que tinha na época. Agora alguém tá fazendo uns tamborzinho melhor pra eles [para as floras]. (Chaninho de Bará, dezembro de 2016).

Antônio Carlos de Xangô, que também pertencente às gerações mais antigas do batuque, também me contou sobre os tambores da casa:

Antigamente toda casa tinha que ter seu *ilú* em casa. Então, o alabê que chegava, era contratado, ia na casa, já tava o *ilú* ali, ele tocava no *ilú* da casa. E não tinha dois, três [alabês], como tem hoje. Hoje é equipes, né? Antigamente, não. [...] Então vou explicar qual é o motivo que todo alabê prefere levar seu *ilú* próprio. Que muitas vezes as casas não tem seu *ilú* adequado. Ou o *ilú* tá rasgado, ou o *ilú* faz com umas latas, com uns couros muito velhos⁵⁸. Então o alabê não consegue fazer uma vibração, um batuque bonito com aquele *ilú* da casa. Então ele leva o seu porque o dele tá sempre cuidando, tá sempre afinadinho. Por isso que eles levam. Eu formo os alunos aqui nessas condições: todo alabê profissional ele é obrigado a ter sua *ferramenta de trabalho*. Quer ver uma coisa... O senhor é um alabê, uma casa lhe contratar, perguntar: “o senhor tem tambor?” Você diz “eu não tenho”. O que eles vão fazer: vão contratar outro. Então é que nem pedreiro sem ferramenta, entendeu? (Antônio Carlos de Xangô, março de 2016).

André de Agandjú, alabê e pai de santo, faz comentário semelhante:

Escuta bem o que eu vou te falar agora. Isso de tamboreiro ter seu próprio tambor é de anos pra cá. Antigamente, não, era da casa. O tamboreiro chegava e tocava com o tambor da casa. Tanto que toda casa de santo tem que ter um tambor, independente se ele é bom ou é ruim, ou se vai ser usado ou não. Tem que ter um tambor (André de Agandjú, abril de 2016).

E ainda o tamboreiro Alfredo Ferreira, conhecido em Porto Alegre (contra sua vontade) como Ecó:

Antigamente era muito raro tamboreiro carregar o instrumento, porque tinha na casa. Isso aí era muito raro. Muito poucos tamboreiros que levava tambor, porque a casa tinha. Na casa que ia se tocar tinha o tambor da casa, então tocava com o tambor da casa. Hoje que cada um faz o seu tambor e leva, mas antigamente não era assim. Como tinha a *inhã*... Muito tamboreiros hoje não querem tocar a *inhã*, que é o tambor principal do pai Xangô.

É difícil precisar a partir de uma única linha explicativa quais as razões para a intensificação do uso do tambor pessoal por parte dos alabês. Mas, como indicam Antonio Carlos e Chaninho, haveria relação com a facilidade de se produzir tambores nos dias atuais somada a preferência dos alabês em usarem seus próprios instrumentos. Apostaria ainda no processo de autonomização e profissionalização a que passaram os alabês, pois ser um bom profissional exige a posse de um “instrumento de trabalho”. Além disso, muitas casas não possuem um quadro fixo de alabês, tal como foi destacado por Braga (2013), o que em muitos casos impossibilita que o tambor da casa receba os cuidados e manutenção necessária a uma boa performance.

⁵⁸ Nesses casos, a ausência de tambores afinados e conservados se explicaria pela ausência de alabês próprios do terreiro, responsáveis pela manutenção dos instrumentos, o que obriga as casas a contratar alabês “de fora”. Estes, por sua vez, preferem levar seu próprio instrumento, uma vez que “não sabem o tambor que eles vão encontrar na casa” (Chaninho de Bará, dezembro de 2016).

Outros mimetismos

Por fim, acho válido trazer um trecho de uma entrevista realizada pelo programa Kizomba, durante em uma transmissão ao vivo (Facebook). No programa em questão, produzido pela empresa de mídia Kizomba, o tema da noite foi “Tambor”. Seis alabês foram convidados para responder as perguntas enviadas pelas pessoas que acompanhavam o programa online. Uma das perguntas resultou em um debate que envolveu dois alabês, Rafael e Sandrinho, e o apresentador do programa.

Apresentador: Rafael, eu sei que tu nem toca exu. O mesmo tambor que toca exu pode tocar pro orixá?

Rafael: Com certeza não. Respondendo o amigo Leo (a pessoa que fez a pergunta), obviamente que não.

Nesse momento, os outros alabês entreolharam-se e expressaram ter opiniões diferentes daquela exposta por Rafael. É importante ressaltar que Rafael é, entre os alabês presentes, um dos que se dedicam apenas aos toques de nação (Batuque). Após perceber as divergências no debate, o apresentador intervém:

Apresentador: Já dividiu opinião!

Rafael: Eu acho assim, muitas vezes o tambor de orixá é matado, vai o *axorô* do quatro pé. O tambor vai *comer junto*, o *ilú* vai ficar lá *de obrigação*. Então eu acho que, na minha opinião, não é correto o alabê, o tamboreiro, tocar uma festa de exu e no final de semana vai tocar um batuque.

Apresentador: Vou pedir pra passar [a palavra] pro Sandrinho, por que ele achou que não era o que tu falou.

Sandrinho: Eu acho assim, o tambor, quando a gente *deita* (obrigação), tá fazendo o *axé de alabê* (*axé de tambor*)... O tambor que a gente *deita* pra fazer o *chão* pra Xangô, aquele tambor é sagrado. Aquele tambor não pode ser usado pra exu.

Apresentador: Então, tu concorda com o que ele tá falando?

Sandrinho: Concordo, mas só que ninguém faz isso. Eu tenho aquele tambor [de obrigação] até hoje, desde criança, que eu fiz com oito anos de idade. Eu não uso ele. Eu já usei ele nos batuque na casa da minha mãe de santo que já faleceu, foi onde que eu toquei os batuque com ele, só lá dentro, naquela casa, só dentro desse *ilê*. Então esse tambor que a gente monta (*cru*) é pra tocar em todos os lugares. Esse tambor não é *cruzado*. *Esse tambor sagrado que a gente usa* (tambor de trabalho), *não é o mesmo que tu tem a tua obrigação lá, entendeu?* Então a gente pode usar qualquer tambor, a gente leva pra usar. Pode sim, mas não aquele tambor que tu deitou pro Xangô (tambor de obrigação).

Retomemos novamente os movimentos do louva-a-deus e seus processos miméticos. Se, em um primeiro momento, o mimetismo se mostrou como um desafio ao pesquisador, como

um objeto que se apresenta mimetizado no fundo performático de outro, no caso em questão o mimetismo se expressa pelos desacordos relacionados a identificação das diferentes versões do instrumento por parte dos próprios alabês, o que contribui para destacar a multiplicidade de possibilidades que envolvem a presença dos tambores nessas religiões. Sandrinho deixa claro que, em sua prática diversificada (que engloba a umbanda, a quimbanda e a nação), os tambores em questão parecem ser os mesmos, mas não são. O alabê nos alerta para o fato de que “esse tambor sagrado que a gente usa”, fazendo referência ao *tambor de trabalho* e ao mesmo tempo não deixando de ressaltar sua sacralidade, “não é o mesmo que tu tem a tua obrigação lá [no quarto de santo], entendeu?”. A divergência entre os dois alabês parece ter origem em suas distintas práticas profissionais: um que se dedica apenas ao batuque e outro que transita entre as três modalidades. Não incluindo a quimbanda em sua agenda de toques, Rafael vê com estranhamento o uso dos tambores de batuque nos rituais de quimbanda. Para Sandrinho, o estranhamento é compreensível, uma vez que concorda que o tambor de obrigação não deve ser utilizado em rituais de exu. O erro do outro alabê seria não incluir em seu argumento os tambores cru/de trabalho, ou seja, os instrumentos que possibilitam outros tipos de movimento e que, ao mesmo tempo, evitam que o tambor de obrigação transite por espaços impróprios e possibilitam a extensão do *axé de tambor* que por meio do tambor de obrigação foi adquirido.

Tambor como mediador de passagens

A existência dos três avatares apresentados nos leva a questionar por quais tipos de mudança passaram os tambores ao longo dos processos de transformação do campo religioso afro-gaúcho, em especial a partir dos arranjos entre a umbanda, a quimbanda e o batuque, bem como na ampliação da atividade profissional dos alabês. Considerando que o batuque já está presente no Rio Grande do Sul desde o século XIX, com o surgimento da umbanda, a partir da década de 1930, e da quimbanda como modalidade ritual independente, a partir da década de 1970, as incompatibilidades energéticas entre essas modalidades podem ter exigido a utilização de diferentes avatares do instrumento. Nesse sentido, tambores distintos também são meios de passagens entre diferentes modalidades rituais e energias diversas, como extensões que mediam e possibilitam movimentos. Nesse contexto, tambores também orientam o movimento dos alabês. Não por acaso, tal como será apresentado no próximo capítulo, presenciei junto a alguns artesãos a produção de instrumentos encomendados por alabês que pretendiam estender sua prática profissional a outras modalidades rituais. Para tanto, era preciso ter um novo instrumento, agora adaptado às especificidades de uma prática nômade. Não se trata apenas instrumentos diferentes, selecionados isoladamente para atuar em funções distintas, como no

caso de um cozinheiro que escolhe uma faca para o corte do pão e outra para o corte da carne. O que busco ressaltar é a maneira como estes objetos atuam nos ajustamentos das forças que atuam no mundo, possibilitando que apontemos conexões e dependências entre eles, bem como sua relação com as transformações no campo afroreligioso.

Além disso, considerando que a maioria dos terreiros do Rio Grande do Sul pratica as três modalidades religiosas – batuque, umbanda e quimbanda (Oro, 2002; Corrêa, 2006), poderíamos questionar o que os três tambores apresentados podem nos dizer sobre o processo de autonomização dos alabês gaúchos e as transformações nos processos de iniciação. Seria o *tambor de trabalho* uma cisão provocada pela autonomização dos alabês, que circulam por diversos espaços, e pelas incompatibilidades entre energias surgidas após a consolidação da umbanda e da quimbanda em território gaúcho? Ao longo do processo de pesquisa visitei terreiros em que o *tambor de obrigação* era também o *tambor da casa*.⁵⁹ Essa situação só era possível porque o terreiro em questão possuía um alabê fixo, um filho de santo. Nos terreiros que não possuíam um quadro fixo de alabês, era necessário realizar a contratação de profissionais, o que impossibilitava que o *tambor da casa* atuasse também como *tambor de obrigação*. Além disso, afirmam alguns pais e mães de santo, o trânsito dos alabês entre terreiros, “passando por mãos” distintas ao longo de sua trajetória religiosa, leva diversas lideranças religiosas a preferir manter a separação entre os dois instrumentos, uma vez que nada garante que o alabê permanecerá por muito tempo na mesma casa de religião.

Argumentei neste capítulo que os tambores apresentados apontam para os diferentes “graus de participação” entre pessoas e objetos às divindades, fruto de certas, nas palavras de Marcio Goldman (2009), “modulações do axé”. Os casos dos alabês Étto Mendes e Alexandre de Bará, citados anteriormente, evidenciam que as incompatibilidades entre energias ou axés distintos tornam-se contornáveis a partir da manipulação dos graus de participação. No caso de objetos (tambores) impedidos de circular ou de atuar em certos espaços ou situações, a *participação* não é interrompida por completo, mas é mantida a partir de vínculos menos ou mais diretos, fazendo com que os próprios objetos atuem mediando novas participações. E é durante esse percurso de mediação que observamos o surgimento de processos miméticos. A relação entre pessoas, orixás, assentamentos, tambores e forças nos mostram que pesquisar as

⁵⁹ Ana Paula Silveira (2008) também encontrou casos semelhantes em sua pesquisa na cidade de Pelotas e Rio Grande: “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 ai... Por 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 sua casa’ não sai de lá jamais [...]”.

religiões afro-brasileiras é, portanto, abrir-se para à possibilidade de analisar dependências e identificar possíveis mimetismos.

Por fim, se compararmos os tambores da casa, de obrigação e de trabalho, podemos observar um contínuo de aproximações e afastamentos desses instrumentos em relação aos terreiros (o que inclui seus respectivos axés e líderes religiosos), tanto no nível espacial como no nível das participações. Esse contínuo também evidencia distintas intensidades de movimento, uma linha que vai dos tambores com menor capacidade de movimento - os consagrados - aos tambores com maior capacidade de movimento - os não consagrados. Com estas considerações, acredito ter iniciado a discussão sobre o movimento dos tambores afro-gaúchos, pondo em evidência de que forma os processos de consagração implicam diferentes regimes de atuação e presença. Espero também ter iniciado um processo de evidenciação de distintas versões de tambores, tarefa que se repetirá por diversas vezes ao longo dos próximos capítulos. Apresentarei, portanto, tambores de flora, tambores personalizados, tambores de estúdio, tambores de LED, tambores artísticos, entre outros.

Capítulo III

Tambores de flora e tambores personalizados

O tambor tem que falar...

(Pai Gelson, junho de 2018)

Quem não gosta dum tambor?

(Guillermo de Torres, março de 2018)

Neste capítulo apresentarei duas maneiras de produzir tambores. A primeira se caracteriza por ser realizada “em linha de produção”, como dizem os próprios artesãos. Para assim produzir instrumentos é preciso padronizar materiais e técnicas utilizados no fazer, além de manter certa distância dos clientes finais e das forças que neles interagem. A segunda, por sua vez, propõe a feitura de instrumentos "personalizados", mais adaptados à situação específica de cada comprador, e se vale de uma concepção do fazer que constrói e negocia junto ao cliente e às mais variadas forças as possíveis maneiras de tornar o objeto um mediador eficaz. A partir dessa questão, esse capítulo apenas inicia um movimento de identificação das diversas relações possíveis entre forças e formas, tema que se repetirá nos próximos capítulos.

As duas maneiras de produzir tambores devem contribuir para o argumento de que a compra e produção desses instrumentos dão ressonância e atividade a certos aspectos da vida (e também da morte). No capítulo anterior destaquei que um dos pais de santo entrevistados, pai Gelson, me contava que “o tambor da casa tem que falar”. Em outro caso, Pai Deco de Oxum também costuma exigir que os alabês contratados toquem o *tambor da Oxum*, em especial no momento em que, durante o batuque, o *olokori* da *sua Oxum* é cantado. Pai Daniel de Xangô contou que “toda casa tem que ter um tambor porque o tambor [da casa] é axé de movimento da casa”. O que esses desejos nos dizem sobre a atuação dos tambores? *Falar* parece identificar-se com expressões como gerar intensidades, fazer ressoar, conferir movimento, confirmar e intensificar atuação no mundo.

A partir do candomblé, Goldman (2005, p. 9) afirma que "a pessoa é múltipla, composta por uma série de elementos materiais e imateriais, que incluem o orixá principal à qual ela pertence, um número variável de orixás secundários, espíritos de antepassados, anjos da guarda, alma", e também os assentamentos, altares, o *ocutá*, entre outros. Também devemos incluir as relações de outros, tais como os orixás do pai ou mãe de santo, os apadrinhamentos religiosos, os assentamentos de seus irmãos de santo e a própria casa. Acrescenta-se a isso que, nas religiões afro-brasileiras, cada uma dessas intensidades deve ser *feita* e que os diferentes modos de fazer também marcam a constituição da pessoa. Por esse motivo, fazer a cabeça ou um assentamento, por exemplo, não se desliga de “quando foi feito”, “quem fez”, “em qual situação”, “onde foi feito”, “quem estava presente no momento da feitura”. Estamos falando, portanto, de um sistema religioso "altamente complexo que procura paulatinamente incrementar a força espiritual de seus membros"(Goldman, 1985, p. 38).

Assim, à medida que a atuação dos orixás e entidades se faz intensidade nas diferentes dimensões da vida, tambores são convocados para estender e dar novas formas à atuação das forças postas em participação. A partir de uma compreensão semelhante, porém ainda não suficiente para os argumentos que pretendo apresentar ao longo deste capítulo, Barbosa Neto (2017) discorre sobre a relação entre movimento e circulação do axé:

Pai Luis da Oyá costuma dizer que os orixás adoram o movimento e, por essa razão, muda periodicamente de lugar a posição de todos os móveis de sua casa, para que assim, nos seus próprios termos, possa fazer ‘circular o axé’. Como o ‘axé’ de uma casa deve também ser ‘plantado’, literalmente enterrado sob um ou vários pontos específicos de seu chão, o ideal é que ela permaneça onde está, mas, por outro lado, uma parte muito importante daquilo que se encontra no seu interior deve continuamente trocar de lugar. ⁶⁰As casas que conheci eram, cada uma à sua maneira, o resultado de uma cuidadosa composição ritual para a qual confluíam a força da raiz e a potência do movimento. Em outras palavras, [...] uma casa, mesmo quando, por assim dizer, não se mexe na direção de outros lugares, é sempre atravessada, em seu interior, por diferentes movimentos.

Pôr objetos em movimento pode ser uma boa maneira de fazer circular o axé, confirmar sua atuação no mundo e fazer com que preencha e dê ressonância a certos aspectos da vida. Se tenho uma relação de apadrinhamento religioso com determinado terreiro cujo orixá de frente é Ogum, passo a utilizar (compro, faço ou encomendo) um instrumento que de alguma maneira se identifica com esta divindade, possibilitando que o tambor dê intensidade e *fale* sobre os axés que nele e por meio dele atuam.

O tambor, tal como pretendo evidenciar neste capítulo, põe em destaque relações históricas entre pessoas, divindades e objetos. Esta compreensão, entre outras, guiará as

⁶⁰ Como o axé assentado e uma parte que se move, *tambores de obrigação* e *tambores de trabalho* encontram relações de movimento semelhantes.

próximas páginas e conduzirá parte da análise sobre os diferentes processos de produção de tambores. Nesse contexto, é importante considerar que o aprontamento de pessoas e preparo de objetos está comumente relacionado à produção de relações que se desdobram no ato de *fazer* pessoas/entidades e pessoas/orixás. Assim, objetos impregnados de “atração” (Bastide, 1983) não se direcionam apenas a pessoas, mas *a pessoas inseridas em relações particulares de dependência*, onde cada ser depende de muitos outros para existir e contribui potencialmente para a feitura de muitos outros, para utilizar novamente a formulação de Rabelo (2015).

O alabê da empresa de mídia Kizomba, Luis de Xapanã, nos dá um exemplo. Ele possui quatro tambores, um de obrigação, daqueles “que não sai do quarto de santo”, consagrado para Xapanã; um tambor *cru* pra Oxum, orixá do seu corpo; um tambor de Bará, orixá do ano (2018); e um verde, para Ogum, que, segundo Luiz, faz referência ao orixá de uma das mães de santo que conduzem o *Ilê Axé Ogum e Oxalá*, terreiro no qual é considerado padrinho. Assim, Luiz “preenche” certas intensidades com tambores, homenageando e permitindo que, através desses instrumentos, divindades e relações possam *falar* e ganhar extensões. Assim acontece com o orixá do ano (Bará), o orixá do corpo (Oxum), o orixá de cabeça (Xapanã), o orixá vinculado às relações de apadrinhamento religioso (Ogum). Nos contextos que analiso neste capítulo, portanto, não basta que certas intensidades sejam e atuem por meio de assentamentos, dos ventos ou rios, da dança ou da possessão, pois também precisam ser e atuar por meio de tambores. Como me disse o alabê Vagner D’Agandjú ⁶¹, “o tambor é considerado como um orixá, ele é tanto quanto a vibração do orixá na terra”.

Nos processos de produção que serão descritos, os artesãos devem aguardar a secagem dos couros, acompanhar as intensidades dos raios do sol, dobrar chapas de alumínio, estar atentos às sonoridades que agradam às divindades e uma série de outros procedimentos que revelam maneiras de juntar-se as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho (Ingold, 2012). Sendo assim, nos cabe perguntar como certas *intensidades* contribuem para *fazer fazer* novos instrumentos? O que acontece com relação a produção de tambores é que as forças fazem fazer formas e que essas formas, por sua vez, fornecem às forças novas maneiras de serem postas em ressonância e atuação no mundo. Em complemento, há aqui um diálogo com uma abordagem material das religiões, no modo sintetizado por autores como Engelke (2010a) e Meyer (cf. Giumbelli, Rickli e Toniol, 2019); Morgan, 2011 e Van de Port, 2016. Trata-se de um veio teórico que recusa a separação entre conteúdo e forma, entre mensagem e

⁶¹ Entrevista realizada em dezembro de 2016.

meio. Em suma, forças e formas se confundem e, neste capítulo, serão exploradas a partir das interações entre materiais, intensidades e modos de *fazer*.

Tambores em linha de produção

Após o café da manhã, por volta das dez horas, nos dirigimos aos tambores empilhados na área da casa do artesão uruguaio Guillermo de Torres e de seu filho, Guilherme de Torres. Naquele dia, como de costume, pai e filho iriam selecionar cerca de vinte e cinco instrumentos para compor uma espécie de *kit* destinado ao abastecimento do estoque das floras de Porto Alegre e algumas cidades da Região Metropolitana. Os tambores empilhados formavam uma pirâmide de dois metros de altura contendo instrumentos de cores, larguras, tamanhos e materiais variados. Em volta deles, se espalhavam pelo chão algumas caixas de madeira contendo materiais e ferramentas que seriam visitadas no período da tarde, momento em que o processo de produção seria reiniciado.

Entre os instrumentos disponíveis para a seleção, cinco tamanhos de tambor, que variavam entre 15cm (para crianças) e 30cm, se combinavam aos diferentes caracteres estéticos que indicam as divindades aos quais eram destinados. Para dar alguns exemplos, tambores com cores preto e vermelho podem ser destinados aos exus; e tambores com cores branco, verde e vermelho podem ser destinados ao caboclo ogum da umbanda. Os instrumentos também possuíam variações quanto às técnicas de produção e materiais utilizados. Por exemplo, alguns tambores são feitos com canos de PVC, outros de chapas metálicas de geladeiras ou de máquinas de lavar roupas recolhidas em ferros velhos. As argolas utilizadas para firmar os dois couros sobre o cilindro de metal ou PVC podem ser adornadas com tranças simples de uma única cor, ou ainda com cores variadas, em trançado de seis pontas.

Ao passo que os instrumentos eram postos no chão da área, lado a lado, seu Guillermo me explicava os critérios de seleção utilizados para a composição do kit que seria levado para as floras naquele dia. Primeiro, certos tambores (considerando a combinação dos diferentes tamanhos, materiais, técnicas de produção e entidade aos quais são destinados) possuem uma demanda maior que outros, o que levava os artesãos a selecionar quantidades diferentes para cada tipo de instrumento. Dentre as distintas características dos objetos, a cor é, sem dúvida, a mais determinante. Combinados, os aspectos estéticos devem convergir em certo poder de atração da força divina, uma “simpatia preestabelecida” para que os tambores seja um chamado, uma “atração”, como chamou Bastide (1983, p. 367). Os “campões de venda”, nas palavras de seu Guillermo, são os tambores para exu e para caboclos: preto e vermelho; e verde, branco e vermelho, respectivamente.

Os instrumentos selecionados também deveriam caber no Fiat Doblô adaptado (sem os bancos traseiros), utilizado por seu Guillermo para levar os instrumentos até as floras. O circuito entre as floras daquele dia estava na memória, uma lista mental que levava em conta o tempo que se passara desde a última visita a cada flora, o potencial de venda de cada loja, o tamanho do estoque repostado nas últimas visitas, a rapidez com que os donos dos empreendimentos pagavam por suas compras, ou seja, uma avaliação prévia sobre os bons e maus compradores, entre outros critérios.



Imagem 19: Guillermo e Guilherme diante do estoque de tambores.
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Também o calendário religioso dos terreiros do Rio Grande do Sul orienta a seleção. Estávamos em abril, mês das festas de São Jorge, o que levou seu Guillermo e Guilherme a selecionarem uma maior quantidade de tambores de cores vermelho e verde (Ogum do batuque) e vermelho, verde e branco (Caboclo Ogum da umbanda). Também estávamos no ano do Bará, pois 2018 havia começado em uma segunda feira. Como resultado, também eram selecionadas maiores quantidades de tambores vermelhos. O processo de produção também segue as orientações dos calendários festivos, gerando diferentes tipos de estoque para cada época do ano. Em agosto, o mês dos exus de encruzilhada, o estoque possui maior quantidade de tambores preto e vermelho. O mesmo processo é válido para o mês de novembro, o mês dos exus de almas. Também podemos citar o mês de maio, marcado pelas festas dos pretos velhos;

o mês de julho, mês das festas de batuque; o mês de fevereiro, mês das festas Iemanjá; entre outros.

Aí o cara focando nessas fases [épocas do ano] acaba que não perde venda. Porque daqui a pouco tu tem todo um estoque de um modelo que não é praquela mês. E aí tu perde de vender. Tem que acompanhar tudo isso aí. É a mesma coisa chegar o 12 de outubro, chegar o mês das crianças, e tu não ter o tambor infantil. E aí tu não vai vender. (Guilherme, março de 2018)

Os kits, cuidadosamente elaborados, eram também uma expressão das intensidades das divindades e dos diferentes tempos cósmicos. Reunidos no chão, à espera de serem colocados no carro, em trânsito até as floras ou ainda expostos nas lojas de artigos religiosos, aquele era um coletivo que expressava o “fazer fazer” de entidades e orixás em atuação. Dito de outra forma, diferentes intensidades cósmicas fazem fazer instrumentos, criam kits.

Em seguida, após a reunião dos instrumentos selecionados, os dois artesãos começam a organizar os tambores na parte traseira do carro de transporte. Enquanto isso, acomodadas em pequenos bancos de metal, a esposa de seu Guillermo e uma funcionária observavam os movimentos na área ao passo que trançavam cordas vermelhas em volta de argolas de metal que seriam utilizadas na produção de novos tambores. Naquele dia Guilherme permaneceria em casa concluindo a produção de outros tambores juntamente com sua mãe e uma funcionária. Seu Guilherme e eu sairíamos para a venda dos tambores com planos de visitar floras em Guaíba, Eldorado do Sul, Porto Alegre e, por último, Viamão.



Imagem 20: Seu Guillermo em um dia de trabalho.
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Antes de iniciar a descrição do nosso circuito de vendas, cabe fazer mais algumas considerações sobre seu Guillermo e o processo de produção dos instrumentos. Há quase trinta anos seu Guillermo produz tambores “no varejo e no atacado”, como ele mesmo define. Seu ofício o rendeu o cadastro como artesão junto à prefeitura de Porto Alegre, fato que por diversas vezes fez questão de destacar. Atualmente ele vive em Eldorado do Sul e produz junto com sua família cerca de duzentos tambores por mês, número que caiu bastante desde 2014, “quando veio a crise” e a diminuição nas vendas que, naquela época, chegavam a seiscentos tambores ao mês. Seus clientes encontram-se espalhados por todo Rio Grande do Sul, com destaque para a Região Metropolitana de Porto Alegre, Caxias e Pelotas.

Sobre sua forma de produção, comenta:

O detalhe, de repente, sem querer ser melhor que os outros, eu acho que a nossa visão do tambor não é eu fazer um tambor *personalizado*, pra ti. Vou levar 60 dias pra fazer. É industrializar, é produzir como uma pequena fábrica. (Guillermo, março de 2018)

Ao contrário dos tambores produzidos por encomenda, comumente chamados de *personalizados*, os tambores produzidos por Guillermo e sua família refletem a imagem de um alabê genérico, bem como de divindades que podemos enquadrar no que diversos autores chamam de “orixás gerais”, estendendo-se também para “entidades gerais”. Obviamente essas divindades não são tão gerais quanto se pode imaginar, uma vez que ainda se inscrevem em contextos mais restritos, tais como os universos das religiões afro-gaúchas, das quimbandas de Porto Alegre, as experiências pessoais do artesão, entre outros domínios.

Seu Guillermo me falava que para “industrializar, manter uma pequena fábrica”, é preciso distanciar-se dos alabês. Estes, ele afirma, tomam muito tempo, são cheios de preferências e vontades. Aceitar proximidades com os alabês e, conseqüentemente, produzir instrumentos personalizados representaria “sair do padrão”, tal como me disse Guilherme enquanto colocava os arrebites em um tambor para Caboclo Ogum, ainda em processo de montagem, logo depois de ter realizado o mesmo procedimento com os tambores para os cosmes, exus e um xapanã.⁶² Caso se aproximassem dos alabês, os xangôs não teriam mais as mesmas cordas, os Barás ganhariam tamanhos distintos e os Cosmes passariam a ser feitos com materiais não disponíveis na rede de fornecedores parceiros, diminuindo o ritmo de produção. Para produzir é preciso despersonalizar, ou melhor, é preciso deslocar os processos de personalização para outro momento.

⁶² Como será apresentado mais adiante, durante as etapas de produção os tambores são chamados pelos nomes das divindades a que são destinados.

Sobre a produção de tambores a partir da imagem de um alabê genérico, Guilherme me disse que já foi questionado por algumas pessoas sobre o fato de desconhecer os possíveis compradores dos instrumentos que produz:

A gente produz porque vende mesmo. A gente não trabalha em cima de encomenda, especificamente. A gente precisa manter o estoque. Não pode faltar um modelo no estoque. Porque o pessoal não entende... Geralmente eles pensam assim: “Mas pra quem? Quem que encomendou?” Ninguém encomendou. É um ciclo, *eles se vendem*. Tem que ter um estoque completo, porque eles se vendem automaticamente. Não tem nenhum tambor velho aqui. É tudo tambor novo, recente. *Eles se vendem*.

Se os tambores “se vendem”, tal como afirma o artesão, é porque os orixás e as entidades possuem intensidades e ressonâncias distintas na cidade e nos corpos. Em seu texto sobre a lavagem de contas no candomblé, Roger Bastide destaca a importância de se atingir certas “condições preliminares”, pois o colar de contas deve ter características que atraem a força divina, “é preciso que o colar seja um chamado”. Nesse processo, destaca Bastide (1983, p. 368), não é a partir de uma espécie de magia contagiosa que objetos e divindades participariam de uma mesma força mística, mas “entre coisas de antemão ligadas entre si, por pertencerem a uma mesma categoria de realidade, a um mesmo plano do cosmos, a um mesmo registro mítico”.⁶³ Certas condições materiais e estéticas devem tomar forma para atrair forças, ou melhor, talvez os objetos ganhem certas formas porque assim as forças *fizeram fazer*.

15 Cosme, 5 Xangô, 5 Bara e 2 Exu

Em uma quarta feira, véspera de feriado de Corpus Christi, toda a família estava mobilizada na produção de cem tambores, processo que havia começado dois dias antes. No andar superior da casa, na oficina da família, trabalhavam seu Guillermo e sua esposa, além de Guilherme, seu filho, e dois funcionários, Rodrigo e Jessica. Uma escada estreita ligava a garagem da casa a um corredor de conexão entre dois compartimentos da oficina, situados no andar superior. Ao subir o último degrau, pude avistar o tanque de água, utilizado para lavagem e umedecimento dos couros. Ao lado, posicionadas na lateral do corredor, podiam ser vistas chapas de geladeira e fogão, latas de ervilha (utilizadas para a produção de tambores infantis), bacias de plástico. No compartimento menor eram guardados couros já curtidos, tambores em

⁶³ Vale citar um pequeno trecho esclarecedor: “O colar não adquire a força da pedra do deus, se não for o colar desse mesmo deus, vermelho e branco, por exemplo, se é o caso de Xangô, contas d’água, se é o caso de Iemanjá, etc. Numa palavra, é preciso que exista no colar um certo poder de atração da fora divina, uma simpatia preestabelecida”. (Bastide, 1983, p. 367)

processo de secagem, barras de aço (para a produção das argolas que segurarão os couros nas duas extremidades dos instrumentos), e mais latas de ervilha.

Mas era no segundo compartimento que o processo de produção ganhava maior intensidade. Na parede, visível a todos, uma prancheta com anotações importantes dizia: 15 Cosme, 5 Xangô, 5 Bará, 2 Exu vermelho-preto, e outras quantidades e entidades. Ao lado de cada divindade, a indicação das quantidades que deveriam ser produzida para cada tipo, segundo as necessidades de estoque (e porque não das próprias divindades?). Estas eram orientações para a produção, o que fazia aquele lugar ser constantemente visitado.

A argola trançada com as cordas que indicam as cores dos orixás e entidades se junta ao couro já modelado nas argolas de metal para, em seguida, serem chamadas de “tampa”, mais especificamente a tampa do cosme, a tampa do bará, a tampa do xangô. Cilindros de metal deveriam ser dobrados em um equipamento construído por seu Guillermo que, segundo me contou, é uma versão compacta de outros equipamentos maiores observados em fábricas e ferros-velhos. Após a colocação dos adesivos que cobririam o corpo dos cilindros de metal, passariam a ser chamados de xangôs, cosmes e barás, todos à espera dos demais materiais e preparos. Desse momento em diante, eles já ganhavam o nome das divindades. Ingridie dizia: “Vamo começar a colocar as tampas (couro) nos *cosmes*”.

Aos poucos, os oguns, xangôs e exus começavam a ocupar a oficina, espalhados entre materiais e circuitos. Em torno deles também se movimentavam cavaletes, guilhotina, facas e alicates, mesas improvisadas e materiais que, a partir de combinações e recombinações que se faziam e desfaziam, surpreendiam pela capacidade de executar funções variadas. Máquinas, ferramentas e materiais orientavam a formação e desmanche de circuitos de produção. Fixos ao chão estavam o compressor para pintura, a máquina de solda, o tanque onde os couros são deixados de molho e o esmeril, todos orientavam o movimento dos tambores. Por exemplo, após serrar as bordas dos cilindros feitos com chapas de metal retirados de máquinas de lavar roupa e fogões, Guilherme levava os xangôs até próximo do torno, onde os arrebites seriam postos no corpo do cilindro de metal. Enquanto isso, em uma mesa improvisada, dona Ana concluía as tampas dos oguns, trançando as cordas coloridas entre os buracos feitos nos couros. Ingridie queimava a ponta das cordas com uma vela posta sobre um pequeno castiçal. Logo ao lado, próximo a suas mãos, uma vasilha com água para molhar os dedos antes de pressionar a ponta das cordas que ainda se encontravam quentes. Mais adiante, Rodrigo cortava tiras de metal utilizando uma guilhotina. Essas tiras seriam curvadas e afixadas no interior dos cilindros de metal (os oguns, xangôs, cosmes, etc) para dar maior resistência ao instrumento. Guilherme,

que concluía a colocação dos arrebitos, colocava os cosmes, xangôs e barás próximos ao esmeril, pois as bocas do instrumento ganhavam um acabamento.

Assim os instrumentos ganhavam padrões, estes tão necessário à aceleração da produção. O resultado final era um instrumento que os artesãos consideravam bem feito, constante, padrão, pronto para o toque, e que se diferenciava basicamente por suas cores. Seu Guillermo dizia que “o tamboreiro, ele é muito exibido. Ele tem que chegar com o tambor mais bonito que tiver no terreiro. E aí que nós vivemos de alimentar o ego deles. Aquele tamborzão bonito, do trançado bonito”. Agora atraentes aos orixás, às entidades e aos alabês, ou ainda às dependências de que estes participam, os instrumentos prontos desciam as escadas e eram postos na área de entrada da casa, próximo à garagem. Ali eles seriam reunidos em kits para serem levados às floras.

Se por um lado os circuitos que atravessam as floras possibilitam o trato apenas indireto entre produtores de tambor e compradores, o que facilita despessoalizações no momento da produção dos instrumentos, por outro, é também na flora que as estantes e prateleiras expõem meios (mediadores) de personalização e particularização. Dessa forma, as floras podem ser compreendidas como espaços de afastamento e de aproximação, como ambiente de transição entre a despessoalização e a personalização⁶⁴.

Tambor de flora

Retomemos nosso circuito pelas quatro cidades, ainda no Fiat Doblô. Guaíba, Eldorado do Sul, Porto Alegre e Viamão eram as cidades escolhidas para aquele dia. Seu Guillermo introduz nosso diálogo: “E a minha vida é visitar lojas”. Pelo menos uma vez por semana circuitos semelhantes ao que fazíamos naquele dia eram repetidos em distintas regiões do Rio Grande do Sul.

Ao chegarmos à Avenida Azenha, a nossa primeira parada em Porto Alegre, seu Guillermo curva-se para frente na tentativa ver e contar em voz alta os tambores expostos nas vitrines e na calçada das lojas: “Deixa eu ver... (pausa) Ali no São Jorge (flora) tem 3 tambores. Vendeu uns dois ou três.” O mesmo havia acontecido horas antes, quando visitávamos lojas em Eldorado do Sul e Guaíba. A contagem indicava se deveríamos parar ou

⁶⁴ Cabe fazer uma distinção entre personalização e particularização. Personalização seria a categoria nativa que indica a correspondência entre as preferências dos alabês e o tambor produzido. Mas, como sabemos, as pessoas nas religiões afro-brasileiras podem ser *feitas*, contribuindo para uma nova ontologia da pessoa. Personalização, portanto, e apesar de ser uma palavra também utilizada em outros contextos comerciais, adquire no contexto etnográfico um sentido mais amplo, que inclui também a possibilidade (mesmo que apenas imaginada ou projetada) de particularização. Por particularização podemos entender o processo que “particulariza [de diversas formas] o deus para cada iniciado” (Bastide, 1945), inclusive com o auxílio dos objetos.

se seguiríamos até a próxima loja. Segundo seu Guillermo, as lojas são revisitadas a cada 60 dias para reposição de estoque, esse é o tempo médio para que uma boa quantidade de tambores seja vendida. Mas nem todos devem ser vendidos antes do retorno do artesão:

Se a flora tem um tambor ali dependurado, não vende aquele tambor Ele fica ali, fica, fica, as pessoas olham e não levam. Aí eu chego lá pra vender... “Ah, mas eu tenho *um* tambor, não sei que...”. Meu, a variedade faz vender. Tu tem que ter 10 tambor pra encher os olho do freguês. Aí ele me compra 10 tambor e aquele que tava trancado vai no meio, e vai vender. O povo compra com os olhos. Saber vender é uma arte. A variedade faz vender, a variedade chama atenção. Chega ali tem 10 tambor, um pra exu, um pra Bará, um pra Ogum, bah! Deu! É que nem quando vão lá em casa, vai me comprar tambor: “Oh tem essa pilhazinha aí, pode escolher.” “Bah tu tá louco (risos)!”. Aí chega lá na loja tem um. Tu tá vendo um, mas quando tu vê 100... “Bom, agora posso escolher”.

Em uma das lojas que visitamos, o vendedor comentava sobre a queda nas vendas de tambor. Como justificativa, nos mostrou os dois tambores que já estavam parados há várias semanas. Seu Guillermo argumentou que a solução para a venda dos dois tambores era incluir mais instrumentos e que talvez aqueles estivessem “trancados” (não foram vendidos) porque estavam sozinhos. Para o artesão, os tambores sempre devem trabalhar juntos. Para novos alabês ou para pais e mães de santo que estão em processo de abertura de uma nova casa, por exemplo, a escolha do primeiro tambor nem sempre é tarefa fácil. Quais são o melhor modelo, o melhor tamanho, quais são os melhores materiais? Há uma combinação entre materiais que melhor supre minhas necessidades religiosas e financeiras? Divindades, experiências e finalidades diferentes pedem por estéticas e sonoridades específicas. É necessário comparar e ponderar, hierarquizar o valor de certos detalhes e as diversas combinações que estes podem formar. Nesse sentido, depender de apenas uma ou duas opções de escolha parece ser pouco atrativo.

Esse caso nos mostra que o trabalho de venda e negociação é também um trabalho de ensino. O artesão costumava convencer seus clientes a partir do ensino de técnicas de venda, entre estas, a exposição:

Tem gente que não tem cabeça de comerciante. Existe uma lei no mercado que diz o seguinte: mercadoria bem exposta é mercadoria vendida. Os grandes magazines usam essa técnica sempre. Tu quer vender esse gravador ⁶⁵, tem que expor ele bem. Tá bem exposto e vai ser bem vendido. E tem gente que faz uns amontoado velho que não tem cabimento. Tem que ter o espírito de comerciante.

⁶⁵ O artesão fazia referencia ao meu gravador. No momento em questão, estávamos dentro do carro nos deslocando até a próxima loja.

Já havíamos passado por quatro floras, o suficiente para perceber que os tambores eram expostos sempre nas partes mais visíveis dos estabelecimentos, em vitrines externas ou mesmo nas calçadas. “O tambor embeleza muito a loja. Embeleza a loja sem dúvida nenhuma, chama atenção. É um atrativo. Primeiro, tambor vai embelezar a loja. E segundo, quem que é de religião e não gosta dum tambor?” Para seu Guillermo os tambores são a alma da religião, atraentes por serem um dos principais responsáveis pela condução dos rituais, pelas vibrações que a partir dele podem ser sentidas. O tambor é sinal de festa, de ligação e de contato com as divindades e com a comunidade religiosa. “Quem não gosta dum tambor?”.

Seu Guillermo explicava aos vendedores que os tambores devem ficar visíveis e, se possível, devem interagir com os clientes: “Tem que botar na mão do tamboreiro. Ele chega e ‘tá tá tá tá’”. Um vendedor argumenta: “Ah, não boto embaixo (de fácil acesso) porque aí eles (alabês) ficam enchendo o saco, tocando num, tocando noutro.” O artesão responde: “Mas essa é a propaganda do tambor, tocar nele”. Interagir com os instrumentos é também uma forma de propaganda.

Se o dono da loja pegar os tambores, botar numa prateleira lá em cima, não vai vender, vão fica um ano e não vai vender. O normal da flora... Me compra tambor e já arruma tudo ali na frente, pra encher os olho do freguês. Quanta loja... “Meu, teus tambores tão mal arrumados. Quem sabe eu te ajudo. Teus tambores na prateleira não vão vender”. Tambor tem que tá na mão do freguês. Tambor tem que tá na vista. Aí eles botam, “pá pá...”, aí começa a vender. Mercadoria bem exposta é mercadoria bem vendida. É lei dos grandes magazines. Se tu quer vencer na vida tem que escutar quem venceu. E é vendo esses gigantes aí que tu aprende.

A análise sobre as práticas de exposição de objetos nas lojas de artigos afrorreligiosas nos leva a perceber que os tambores de flora contrastam muitas vezes de forma silenciosa com outro tipo de tambor utilizado nas religiões afro-gaúchas: o *tambor de missa*. Este tambor é utilizado nos rituais fúnebres das religiões afro-gaúchas e está inserido em processos de *inversão* que, por sua vez, apontam para as propriedades do cru exposto nas floras. Expliquemos melhor.

O tambor de missa e os rituais de inversão

Na literatura sobre as religiões afro-brasileiras encontramos diversos relatos sobre os processos diferenciados de uso e as restrições a que são submetidos os tambores durante os rituais fúnebres ou cerimônias envolvendo a presença dos *eguns* (os mortos/ancestrais). Herskovits e Waterman (1959, p.99), por exemplo, comentam que, durante os *axexês* (os cânticos aos eguns), os “tambores consagrados aos deuses nunca estão presentes na bateria de percussão”. Em seu lugar, afirmam os autores, são utilizados cântaros de barro para a condução

musical do rito. ⁶⁶ Sabe-se que Herskovits realizou gravações dos cânticos do candomblé em situações não rituais, pedindo a seus amigos que executassem as cantigas especialmente para a realização das gravações. Como solução para a execução “fora de contexto”, tambores foram utilizados no lugar dos cântaros de barro. Herskovits e Waterman (1959, p. 99) observam que “se procedeu a substituição pela crença de que é espiritualmente *perigoso* tocar um cântaro quando se entoam esses cânticos [do axexê]”. Por outro lado, Gerard Béhague (1984) impõe críticas a Herskovits e Waterman, considerando incorreta a afirmação de que tambores consagrados não devem ser utilizados nos rituais do axexê, sendo estes também utilizados em parceria com os cântaros, alternando em diferentes regimes de uso, porém, em momentos restritos, e sempre considerando a presença dos eguns.

Debate semelhante envolveu Roger Bastide e Manuel Querino, sobre a presença dos tambores durante os axexês. Bastide (1983, p. 336) comenta que “Manuel Querino, que no entanto conhecia tão bem seus correligionários, deixou passar um erro surpreendente: os atabaques estão de luto como as pessoas e não tomam parte nas cerimônias fúnebres: os instrumentos em questão são outros” ⁶⁷. Tal como afirma Bastide, “os tambores sempre ligados estreitamente aos deuses, nunca devem ter intervindo no axexê da Bahia”. A música é conduzida por “jarrões de barro tocados por um leque de palha trançado”, fato que se alinha às considerações de Alfred Métraux em uma descrição do axexê jêje, citado por Bastide (1983, p. 343), em que afirma que “os músicos acompanham o canto tocando a boca das jarras com leques e produzindo um som cavo que imita maravilhosamente o som do tambor, porém, mais surdo”. Para Bastide, essa substituição deve ocorrer porque os tambores, que comeram, são os intermediários entre as divindades e os homens; são os encarregados de chamar os orixás e se os tocassem no decurso do ritual dos mortos, os orixás fatalmente desceriam” (Bastide, 1983, p. 336).

Esses relatos evidenciam que, para serem utilizados em ritos fúnebres, os tambores nas religiões afro-brasileiras comumente sofrem algum tipo de substituição e ajuste. No caso gaúcho, os ilús não são substituídos ou privados de participar dos rituais para os mortos.⁶⁸ Em vez disso, no momento anterior ou posterior a execução os tambores devem ser postos em pé,

⁶⁶ Ver os *Porrões e quartinhões* “que funcionam para a música fúnebre dos candomblés, substituindo os atabaques”, apresentados por Raul Lody e Leonardo Sá (1989, p. 54) em seu livro *O atabaque no candomblé baiano*.

⁶⁷ Bastide refere-se as considerações de Manuel Querino sobre os rituais funerários em *Costumes Africanos no Brasil* (1988). No caso, ao afirmar que “os instrumentos em questão são outros”, Bastide faz referência aos cântaros de barro.

⁶⁸ Com exceção de algumas casas de nação *oió*, que comumente realizam esses rituais sem a presença desses instrumentos.

com um dos couros tocando o chão, e geralmente ao lado do *balé*, a casa dos mortos situada nos fundos das casas de batuque. O tambor também deve ser posto em pé no cemitério, no momento que precede o enterro. Esses instrumentos são comumente chamados de *tambores de missa* e costumam ser separados dos demais tambores. Estes últimos são geralmente postos à vista sobre o *pagodô* do terreiro. Os tambores de missa também são frequentemente guardados em locais reservados, pouco visíveis, às vezes atrás de cortinas ou em salas de pouco trânsito de pessoas. Mesmo sendo “de missa”, permanecem deitados até que a morte de alguém modifique sua posição. No caso dos pais e mães de santo que não possuem tambor em casa, espera-se que os alabês contratados ou convidados para a condução do ritual fúnebre utilizem seus próprios instrumentos.

Durante os rituais aos eguns os couros devem ser afrouxados, produzindo um som “mais surdo”, tal como no caso descrito por Alfred Métraux.⁶⁹ Bastide (1945, p. 105) também nos conta sobre orquestra utilizada nos rituais destinados aos eguns como “cabaças revestidas de um tecido que amortece o seu som, já de si fraco”. Por toda parte na literatura afro-brasileira podemos encontrar formas variadas de produção de sons graves, surdos, abafados ou de baixa intensidade durante o culto aos eguns. Vagner D’Agandjú nos dá um exemplo a partir do caso gaúcho:

O tambor retinindo (agudo) ele é sinônimo de festa. Isso é notável. Quando o tambor tá bem afinado ele é alegre. No momento que tu afrouxou ele, tu toca a mesma pancada, o mesmo ritmo e tu nitidamente vê que não é tão alegre. Então tu consegue identificar o que é uma festa e o que que é um lamento. Por isso que o tambor não pode ser tocado retinindo pra egun. E egun não gosta, egun não reconhece o tambor, como festa, pra eles. O tambor do egun realmente ele é frouxo. Assim como tu não pode tocar com o tambor frouxo, porque tu não tá chamando orixá, tá chamando egun. Se tu tocar com tambor muito afinado, não tá fazendo festa pra egun. Não tá chamando egun, tá chamando orixá. (Vagner D’Agandjú, entrevista, dezembro de 2016)⁷⁰

Há aqui, como diria Ângelo Cardoso (2006), uma linguagem compreensível aos eguns, um código de convite e também de despedida.

⁶⁹ Bastide (1983).

⁷⁰ Barbosa Neto (2012, p. 309) também acrescenta à discussão o som do assobio, outra maneira de chamar os eguns. O autor conta que, no caso do tambor, o “efeito musical é a produção de um som bem mais abafado do que o habitual, contrastando com o fato de que uma das maneiras de se chamar o egum é através do assobio. A sonoridade dos eguns distribui-se entre o agudo do assobio e o grave do tambor. Dificilmente veremos alguém assobiando dentro do espaço reservado aos orixás, e, de um modo geral, tenho a impressão de que as pessoas pouco ou nada assobiam”.

Outro alabê e também pai de santo, André de Agandú, afirma que prefere ter um tambor distinto para os rituais fúnebres, um *tambor de missa*, e que o tambor em pé é um aviso aos eguns:

Os tambores a gente só deixa de pé quando a gente vai realizar uma missa, representa o luto. Então quando a gente vai tocar uma missa nossos tambores ficam de pé e xoxo. Bum, bum... Desapertado. Existe uma missa do batuqueiro, o *desligamento* do religioso. O egum reconhece que o tambor de pé vai ser realizada uma missa: “Ó, é pra mim”. Quando a gente vai fazer missa aqui em casa, eu já levo meu tambor, que tá aqui. É aquele ali, ele tá atrás ali. Ele tá xoxo, desapertado. Eu nem toco nele, porque quando eu toco nele eu já tô chamando o egum. Ele tá totalmente desapertado. Eu deixo só esse exclusivamente separado. As vezes corre criança, e tal. Só esse aí eu deixo separado, mais recluso. Esse é pra missa. Quando a gente vai fazer a missa, de tarde eu já vou ali atrás [no *balé*] e já deixo ele de pé.

Também pai Geison de Xangô me falou, enquanto conversávamos em sua casa, sobre seu tambor que “tá ali guardado”. Ao contrário dos demais tambores, que servem para *ligar*, o tambor de missa deve ser separado dos demais justamente por sua ação oposta, a de *desligamento*. Trata-se de um centro aparente de uma rede que mobiliza diferentes atores para “refazer em sentido contrário o que já foi feito, desfazer o nó dado” (Bastide 1945, 103). Sua casa possui dois tambores:

Um tambor (ilú) e o tambor dos ancestrais, que é somente tocado para os *eguns*. É um tambor que fica guardado junto ao *balé*. É um tambor feito e cruzado somente aos *eguns*, aos antepassados. Ele é o tambor do desligamento, não é o tambor que faz o ligamento. O tambor do ligamento é o tambor que traz a vida, o orixá o caboclo e o exu. Tu traz a vida no assentamento, tu traz a vida na incorporação, tu traz a vida na invocação, que é o tambor. Quando a gente tá cantando aos *eguns* nós estamos chorando, que é o desligamento. E quando nós estamos batendo, nós estamos cantando um louvor a vida que vem vindo. Por isso que o tambor no axexé ele é xoxo e em pé. É a forma do luto.⁷¹

Fora dos rituais fúnebres ou de homenagem aos eguns, em todas as vezes que acompanhei meus amigos alabês em seus toques em Porto Alegre, pude observar o cuidado para que o instrumento nunca ficasse em pé. Seja no transporte, no momento da afinação, ao guardar o instrumento ou colocá-los em descanso durante os intervalos rituais ou de gravações de CD, há sempre o cuidado para que um dos couros nunca toque o chão. Em uma de minhas primeiras visitas aos terreiros gaúchos, fui convidado pelos membros da equipe de alabês Herdeiros do Axé a participar de um batuque no terreiro do pai Jeferson de Ogum, no bairro Santa Teresa (Porto Alegre). Na ocasião, um novo membro, o mais jovem entre eles, havia

⁷¹ Entrevista realizada em agosto de 2018.

recentemente se juntado a equipe. Após seis horas de ritual, os *axêros*⁷² se espalhavam pelo terreiro, sentados no chão, segurando garrafas de refrigerante envoltas em panos brancos. Também estavam sentados alguns alabês, o pai de santo do terreiro e alguns filhos da casa. Enquanto conversávamos, os dois tambores utilizados no ritual descansavam no chão, deitados diante do pagodô. Um dos alabês mais velhos pediu que o novo membro da equipe guardasse os tambores nas bolsas de proteção. O jovem alabê posicionou o tambor em pé dentro da bolsa ainda aberta enquanto dobrava os talabartes que seriam guardados junto ao instrumento. O alabê mais velho logo fez seu comentário: “Mal entrou na equipe e já tá deixando o tambor em pé”. Imediatamente o alabê pôs o instrumento na posição horizontal e, constrangido, continuou trançando os talabartes.

Inspirado nas considerações de Victor Turner sobre os ritos de passagem, Norton Corrêa (2006) afirma que os rituais aos mortos no batuque podem ser considerados cerimônias de *inversão*⁷³ ou ainda como um anti-ritual onde diversos elementos são ritualizados de modo inverso se comparados aos batuques, ou pelo menos com “alternâncias o tempo todo”, tal como considera Cauê Machado (2013, p. 56), antropólogo que estudou os rituais fúnebres do batuque *oió* em Porto Alegre.⁷⁴ Nessa perspectiva de inversão, o tambor, que deve permanecer deitado em todas as outras situações, é posto em pé.

Fato interessante é que, apesar da prática amplamente compartilhada de posicionar os tambores em pé apenas em rituais fúnebres, as versões sobre os motivos dessas posicionalidades são bastante variadas. A versão que apresentei, da sonoridade e da posicionalidade como códigos compreensíveis aos eguns, é criticada por diversos alabês que também possuem suas versões sobre o “real motivo” de pôr os tambores em pé durante os rituais fúnebres. Uma alabê me disse que o tambor é posto na vertical como expressão de uma relação de inversão com relação ao corpo do morto. A morte que horizontaliza o corpo é anulada pela verticalidade do instrumento capaz de trazer vida. Outro alabê me disse que o

⁷² Norton Correa (2006) afirma que o *axêro* é um estado intermediário entre a ocupação e o estado normal. Eles costumam chegar no final do batuque e são “como crianças de 3 anos, os *axêros* mostram comportamento tipicamente infantil: ar abobalhado, olhos semi-arregalados, boca entreaberta.” (CORREA, 2006, pág.123)

⁷³ Sobre o processo de *inversão* presente nos rituais destinados aos mortos, Bastide (1945, p.103) contribui: “Ora, se se quer compreender o sentido desses lutos sucessivos, é preciso voltar à nossa ideia de morte por etapas. Pela iniciação fez-se os espíritos passar para um corpo vivo; trata-se agora de desfazer o que foi feito, recuando aos poucos, o que é um procedimento habitual na magia, o processo de inversão, refazer em sentido contrário o que já foi feito, desfazer o nó dado.”

⁷⁴ Prefiro a análise de Machado (2013) à de Norton Corrêa, uma vez que a alternância presente nos rituais fúnebres do batuque gaúcho ainda carece de análises mais aprofundadas. Um exemplo disso é a roda formada no centro do salão, que, segundo Corrêa, gira no sentido invertido. O que observei foi a alternância entre o sentido anti-horário e o sentido horário, sendo este último realizado por um caminhar em marcha ré. Para cada reza cantada, uma mudança de sentido. O que essa alternância tem a nos dizer?

tambor em pé seria uma expressão de luto, tal como uma bandeira à meio mastro. Também não foram poucos os alabês que afirmaram não saber os motivos da mudança de posição do instrumento. Outros justificavam de forma mais simples e direta: “Não se pode colocar o tambor em pé porque essa posição é reservada aos rituais fúnebres”. Nesses casos, me parece que o antropólogo era o único que queria (ou precisava) de uma explicação além da que já estava lá.

A presença do tambor de pé em momentos indevidos, fora do contexto ritual do *arissum*, da missa, também pode ser preocupante e temida. Cauê Machado explica que “a alma sem corpo, é perigoso, pois desejoso de outros (novos) corpos para ocupar” (Machado, 2013, p. 02). Como afirma Norton Correa (2006, p. 134), tendo como base a fala de uma de suas interlocutoras, “basta apenas pronunciar a palavra ‘egum’ [...] para que a pessoa se exponha a ser vítima de seu ataque”. Os eguns atuam como uma força disruptiva, podendo causar mortes, perseguir os vivos, provocar conflitos, perturbar a ordem das cerimônias. Como lembra Machado (2013), homenagens são feitas para afastar aos poucos, e ensinar o egum que ele não faz mais parte desse mundo. Apesar do perigo oferecido pelos eguns, existem ritos para chamá-los e ritos para expulsá-los, sendo necessária a existência de certos cuidados para que sua ação não venha a gerar riscos ao mundo dos vivos. Por esse motivo o ritual do *arissun* é realizado com grande rigor.⁷⁵

Barbosa Neto (2012, p. 309) descreve que certa vez, durante sua pesquisa de campo no Rio Grande do Sul, decidiu colocar o tambor em pé à sua frente.

Outra vez, também na casa de Pai Luis, enquanto mexia com o *atabaque*⁷⁶, decidi colocá-lo em pé à minha frente, e fui imediatamente advertido por um de seus filhos-de-santo: “não põe o tambor em pé”. “Por que não?”, perguntei a ele. “Se a gente põe o tambor em pé, o pai-de-santo da casa morre”. (Barbosa Neto, 2012, p. 309)

⁷⁵ A mesma aura de perigo vem gerando discussões desde 2007, quando os alabês gaúchos Belerun ti Oxalá e Xamim (Chamim) Ti Agadju gravaram o CD *Atetés ti Axexês ti Eguns*, pela gravadora Atabaques Records. Após terem executado as rezas de *egum* em estúdio, o fonograma resultante é considerado perigoso por diversos de meus interlocutores. Cantar ou ouvir essas rezas, como me disse um pai de santo, “chama a morte”. Chamim (entrevista realizada em abril de 2018), por outro lado, confia no deslocamento contextual, na execução fora das situações rituais específicas, para que os axés gravados não sejam um problema. Como afirma o alabê e outros que não consideram o CD perigoso, “como as pessoas vão aprender se não podem ouvir?”.

⁷⁶ Imagino que Barbosa Neto tenha cometido um equívoco no momento de nomear o instrumento já que os *atabaques* não são comumente utilizados nos terreiros gaúchos. Além disso, uma vez que o caso se revele como uma exceção, também seria difícil imaginar um atabaque em que sua posição comum, fora do *arissum*, seja a horizontal. Isso se confirma em diversos momentos de seu trabalho, em especial quando afirma que a chegada do tamboreiro Antônio Carlos de Xangô, que não utiliza atabaques em seus toques no batuque, provocou um alvoroço entre os tamboreiros, “vendo na sua presença a possibilidade de conhecer um pouco mais sobre a arte do atabaque”. (Barbosa Neto, 2012, p. 76)

Minha experiência de campo evidenciou que, em Porto Alegre, tais regras de posicionar os tambores podem ser vistas em toda parte. O certo é que as explicações para o incômodo gerado pela posição em pé variam entre o perigo (o medo dos eguns), o desrespeito, a quebra da tradição ou simplesmente porque o universo das práticas destinadas aos *eguns* (inversão/desligamento) não devem se misturar ao cotidiano dos vivos. Movimentando-se nos mais diversos espaços, os tambores devem sempre permanecer deitados, assim o fazem, sem exceção, todos os alabês que tive oportunidade de conhecer ao longo do processo de pesquisa.

O cru exposto

Dito isso, e já introduzindo uma provocação reflexiva, inicio esta seção com algumas fotos feitas em três floras de Porto Alegre: Casa São Sebastião, Flora Águas da Mãe Oxum e a Banca Bandeira. Estes tambores nos ajudarão a apresentar outra dimensão do cru, diferente daquela apresentada no capítulo anterior. Nas imagens podemos ver os tambores expostos em pé e nas áreas mais próximas à entrada das lojas.



Imagem 21: Casa São Sebastião
Autor: Leonardo Almeida (2016)



Imagem 22: Flora Águas da Mãe Oxum
Autor: Leonardo Almeida (2016)



Imagem 23: Banca Bandeira – Mercado Público de Porto Alegre
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Quando visitei pela primeira vez a loja de artigos afro-religiosos Casa São Sebastião, em Porto Alegre, um dos vendedores me contou sobre a possibilidade de certos objetos serem postos nas prateleiras, ao lado de outros que, no cotidiano do terreiro, nunca deveriam se aproximar. Outros objetos, também disponíveis para venda, chamavam atenção pela posição como eram acomodados, postos de maneiras geralmente incomuns ou até perigosas, caso o mesmo fosse feito no ambiente do terreiro. Para o vendedor, tais formas de posicionar e acomodar as coisas só eram possíveis em virtude do caráter *cru* dos produtos comercializados. Postos nas prateleiras à espera de seus compradores, esses mediadores entre os humanos, os deuses e os variados tipos de força pareciam aguardar algum processo de ativação.

Antes da compra, afirmam os clientes, é importante que o objeto não possua qualquer tipo de energia proveniente de usos anteriores ou do contato com objetos já ativos, o que poderia interferir negativamente no andamento dos procedimentos mágicos a que são destinados. Parte dessa preocupação advém dos perigos oriundos das energias indesejadas ou desconhecidas, que poderiam provocar resultados inesperados no trabalho mágico e a entrada de energias que possam trazer malefícios para os terreiros e seus membros, residências e corpos. O *cru* emerge, portanto, como uma importante categoria nativa utilizada em diversos momentos da experiência religiosa e que pode fazer referência ao que ainda não foi devidamente *preparado*, ao que ainda não foi ativado, ao que não passou pelos procedimentos necessários à condução de uma atuação específica sobre mundo, ao que não se aproximou de energias e forças provenientes de interações com entidades e orixás, entre outras possibilidades.

Sendo o *cru* ou a *cruza* (expressão que utilizo para destacar as propriedades do *cru*) um atributo apreciado pelos clientes, a distribuição e acomodação dos objetos no espaço da flora não podem ser consideradas como totalmente desprezíveis ou como simples obra de

uma mente que se preocupa apenas com o bom aproveitamento do espaço, tendo como base certas noções de organização que facilitem o trânsito de clientes e a melhor visualização dos produtos. Tampouco pode ser pensada como orientada por uma lógica comercial que desconsidere certas condições cosmológicas. A loja de artigos afro-religiosos, tal como pretendo argumentar nesta seção, pode ser compreendida como um espaço preparado para que os compradores adentrem um ambiente de cruzeiras a serem percebidas e sentidas. Estamos falando, portanto, em maneiras de exposição do cru.

Mattijs van de Port (2016, p.100) considera que existem inúmeras maneiras de “pôr coisas de lado” e, assim, expô-las. No contexto da exposição em museus, em vez de uma análise centrada apenas sobre a obra de arte, o estudo do expor requer que consideremos que estas obras são “emolduradas, colocadas num pedestal, ou iluminadas com um fecho de luz”. Para destacar a complexa reunião de entidades materiais e imateriais que atuam juntas no ato de expor, David Morgan (2014) e Steph Berns (2016) utilizam a ideia de *assemblage*. Esses autores destacam que a análise do expor requer que prestemos atenção nas diversas maneiras pelas quais os objetos são mostrados, sem desconsiderar as interações entre estes e seu entorno, outros objetos, forças e pessoas. Assim, no lugar de dar atenção apenas às relíquias cristãs expostas no British Museum, Berns (2016) analisa a ação da vitrine ou do vidro que envolve os objetos expostos e como mediam e transformam a experiência dos visitantes do museu e sua interação com os objetos. De forma semelhante, David Morgan (2014, p. 92) analisa um relicário francês de Sainte Foy e afirma:

We cannot say what the relic is and how it exerts power without the necessary apparatus of assemblage that takes shape around it like an intricate social scaffold, contributing power to it and distributing its power through a network of many relations. [...] My point is that the structure that enacts sacrality is not something static like a holy piece of matter, but is rather an assemblage.

Ao selecionar um lugar, escolher posições, pôr um objeto junto a outros e classificar setores, o ato de expor cria um ambiente de produção de sacralidades. No caso dos objetos expostos nas floras, a sacralidade dá lugar ao cru, sendo este exposto de diferentes maneiras nas prateleiras, vitrines e balcões nas floras de Porto Alegre. Como busquei mostrar em outro trabalho (Almeida, 2019), as floras são espaços onde convivem diferentes e diversas formas de ser cru, expondo e permitindo que os próprios objetos exponham sua cruzeira. Nesse contexto, os tambores são expostos em pé.

Dito isso, se considerarmos o complexo processo de produção e comercialização dos objetos utilizados nas religiões afro-brasileiras, a partir de qual momento o tambor não pode

mais ser posto em pé? A resposta não é única, mas a análise de alguns casos pode nos ajudar a compreender as propriedades do cru presente nos tambores. As imagens apresentadas mostram três floras de Porto Alegre onde os tambores são verticalizados nas prateleiras e nas entradas principais. Como vimos, tais posicionalidades são legitimadas pelas propriedades do cru. Seu Guillermo e Guilherme costumavam dizer que os tambores só deveriam ser postos deitados depois que entrassem em um terreiro pela primeira vez, como se este fosse seu princípio de ativação. Um funcionário de uma flora, por seu turno, me disse que o tambor deveria ser posto em pé apenas após a consagração do instrumento. Este último caso se assemelha aos “candomblés de brincadeira” discutidos por Bastide, em que os atabaques utilizados fora do contexto dos terreiros não teriam a capacidade de convidar os orixás devido ao fato de não serem batizados. Para Jorge e Lobinho⁷⁷, dois artesãos que produzem tambores personalizados em Porto Alegre, os instrumentos não podem mais ser postos em pé após os últimos nós serem apertados. A partir desse momento, mesmo que o instrumento ainda não tenha sido entregue ao cliente que o encomendou, já possui todos os atributos necessários à sua não verticalização, já inserido ativamente nos processos de *inversão* citados anteriormente. Por esse motivo, Jorge deixou de produzir tambores para revenda em floras. A decisão foi tomada após ter visitado uma das lojas que revendiam seus instrumentos em pé, com um dos couros tocando o chão, e expostos logo na porta de entrada.

Uma vez, enquanto produzia um tambor em sua oficina, Jorge ajustava o couro sobre a boca de um tambor e, em certo momento, precisou afastar-se do instrumento para pegar um martelo, deixando-o em pé. Atento, como sempre, Jorge imaginou que eu faria alguma pergunta sobre a posição do instrumento e disse:

Ainda pode, viu? Ainda pode ficar de pé. Ele ainda tá em processo de fabricação.

Ainda pode? Quando é que não pode mais?

Trabalho nele de pé. Terminei o tambor, não posso deixar ele de pé. Enquanto tiver trabalhando, é uma coisa. Terminei, aí vou pegar um martelo, deixa ele deitado.

Segundo me foi dito pelo artesão Jorge em uma de nossas conversas, os tambores expostos nas lojas ainda não podem ser chamados de “preparados”. Estão, digamos, ativos, talvez vivos. Sua preparação se daria posteriormente, com a consagração dos instrumentos às

⁷⁷ Douglas Coimbra, também chamado de Lobinho, é artesão, alabê e pai de santo. Pude visitá-lo algumas vezes, em especial no período em que o alabê fazia parte da produtora Donos da Noite. Sua oficina de tambores e seu terreiro estão situados no bairro Rubem Berta, em Porto Alegre.

divindades e com a consequente domesticação do objeto que já se encontra ativo. Nesse caso, está em questão menos a ativação do objeto que a condução de sua forma de agir sobre o mundo. Haveria, nas palavras de Goldman (2009), “pura positividade que apenas ou ainda não foi atualizada”. Vejamos de que maneira Jorge produz tambores.

Tambores personalizados

Jorge de Oxum Docô, conhecido também como Jorge Tambores, é um artesão da cidade de Alvorada conhecido por fabricar bons tambores personalizados. Aproximadamente 70% ou 80% dos alabês citados nesta tese costumam pedir seus serviços. São ou foram seus clientes os alabês Bryam de Avagã, Yoran de Oxalá, Alfredo de Ossain, Luis de Xapanã, Étto Mendes, Vagner D’Agandjú, Jonas de Aganjú, Felipe Alisson, André de Aganjú, Gilvan D’Agandjú, Alfredo de Xangô, Pai Didi de Xangô, Alexandre de Bará, entre outros. Por esse motivo, acompanhar os tambores utilizados por esses alabês em estúdio, em festas ou nas redes sociais sempre me levava aos reparos, encomendas e trocas de materiais realizados pelo artesão.

Em uma de minhas visitas à casa do artesão, após o trajeto de uma hora do Centro de Porto Alegre até a parada 60 da cidade de Alvorada, desci do ônibus e caminhei três quadras até a oficina de tambores. Jorge me recebeu na calçada, já comentando sobre o odor que emanava dos couros estaqueados no jardim. No trajeto até um pequeno compartimento que ligava o jardim à entrada da casa, Jorge me falava sobre a chuva que havia provocado o processo de apodrecimento dos couros e, conseqüentemente, o cheiro forte que sentíamos. Galinhas bicavam a parte mais baixa do couro em busca de larvas de mosca e gordura. Ao lado dos couros estaqueados, pedaços de couro cortados se espalhavam pelo chão. Caminhávamos entre as galinhas, cachorros, varais de roupas e algumas plantas frutíferas.

O próximo compartimento, situado entre o jardim e a entrada da casa, era também destinado à produção de tambores. Ao lado esquerdo, logo na entrada da pequena área, havia uma mesa com vasilhas repletas de contas para confecção de agês. Sobre nossas cabeças, presos abaixo das telhas, diversos tambores aguardavam por reparos ou pelo momento de entrega aos clientes. Dias depois Jorge me explicaria que aquela era a melhor forma de fazer secar os couros novos, postos recentemente na boca do tambor. Para o artesão os instrumentos nunca devem ser postos diretamente ao sol, sob o risco de empená-los. Também pude observar na área de trabalho duas mesas e um sofá, estiletes, chapas de metal, tesouras, rolos de corda, canos de PVC, um tonel azul para armazenar materiais, lâminas para depilação dos couros, bolsas para guardar tambor, tambores ainda em processo de montagem, cilindros de latão, uma pia, porongos para a produção de agês, entre outros objetos e materiais.

Juntos, o jardim e a pequena área eram locais de circuitos, de espaços destinados a etapas distintas da produção, reparo e manutenção de tambores. Era também espaço de criação de animais e cultivo de plantas frutíferas, de interação de ritmos. Além do ritmo dos tambores, dos arés, jêjes e congos⁷⁸ executados pelos alabês que por ali transitavam, Jorge lidava com o ritmo dos couros estaqueados durante a secagem, dos cascudos (insetos) que se alimentavam da gordura do couro, das galinhas que se alimentavam dos cascudos, das mangueiras de plástico e seu processo de amolecimento ao sol, do fornecimento de chapas metálicas soldadas na funilaria. Também era preciso acompanhar o sol e a chuva, tão determinantes para os processos de escorrimento e secagem. Em proximidade com as intensidades que fazem fazer formas, o papel do artesão, como diria Ingold (2012, p.38), é juntar-se a e seguir os ritmos, "forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho". Jorge reunia materiais diversos e os combinava, redirecionando fluxos e tentando antecipar aquilo que iria emergir (Ingold, 2012).

Entre os anos de 2015 e 2016, visitei o artesão em sete ocasiões, na maioria das vezes interessado em acompanhar sua relação com clientes e o processo de produção dos instrumentos. Seu modo de produzir permite que nenhum instrumento de sua oficina seja órfão, sem dono (pessoas, forças, orixás, entidades). Essa proximidade insere o instrumento no complexo de dependências⁷⁹ que, para seu Guillermo e as floras (apresentados anteriormente), só acontece após a entrega do instrumento ao seu dono desconhecido.

Jorge costuma dizer que sua forma de produzir instrumentos pode ser caracterizada da seguinte forma:

Eu não tenho produção, eu não tenho linha de produção. Eu faço ele com calma, sem pressa. Esse é meu jeito de trabalhar. Então pra ficar bom, eu pego oito, dez boca trinta por mês. Pra mim tá bom. Se tu analisar, parar pra pensar, pelo preço que tá, R\$250,00, são R\$ 2500,00 de tambor. É muita coisa. (Jorge, entrevista, outubro de 2015)

Ao contrário de Guillermo, Jorge nega ter linha de produção, construindo tambores *personalizados*, cuidadosamente adaptados às preferências de alabês, pais de santo, orixás e entidades, bem como a interação entre estes. Sua forma de construir está fortemente pautada nas relações e, no limite, nas dependências entre esses atores. Jorge não faz tambores para o orixá Xangô, um orixá geral, mas para o Xangô Aganjú do alabê Vagner. Da mesma forma, o faz para o alabê Vagner e suas preferências, também considerando as modalidades rituais às quais o alabê se dedica e a sua forma de tocar.

⁷⁸ Algumas pancadas (toques) comumente utilizadas pelos alabês.

⁷⁹ Continuo dialogando com Miriam Rabelo a partir da noção de *dependência* apresentada no segundo capítulo.



Imagem 24: Jorge e seu local de trabalho.
Autor: Leonardo Almeida (2016)

Certa vez, sentei-me no sofá e passei a observar os tambores que comumente eram pendurados nas vigas de madeira, logo abaixo das telhas de amianto (imagem anterior).

Tu sabe dizer de quem são todos eles aí?

Sei. Ó, começando lá (Jorge aponta). **1) Lá do canto, Adão de Ogum, prata, corda vermelha, a borda preta.** Ele nem se considera alabê, considera tamboreiro. Ele tem mais de 30 [anos de idade]. **2) Esse prateado aqui do lado, pai Edinho de Oxalá.** É da casa dele. Quem toca é os filho dele e o Zé Diomar. **3) O amarelo, da casa da mãe Maura da Oxum.** **4) Esse aqui, o roxinho, é do sobrinho da Cristiane, eu me esqueço o nome do guri.** **5) O marrom, é do Gringo.** Tatuador, pintor e gosta de tocar tambor, metido. Gringo, o apelido dele é gringo. **6) Lá, o amarelinho de lata, é da Janaina, que é conserto.** É o filho dela que toca pra ela. Ela gosta de ter o tambor dela em casa. É o filho dela carnal que toca pra ela. **7) O vermelho, lá, é do Alfredo, pai Alfredo de Xangô.** Ele é tamboreiro também. Pessoal chama de Ecó. **8) O gordão é do Caio de Xangô.** Faz tempo que tá aqui. Ele pediu pra trazer, que era muito pesado pra levar pra casa. Ele tinha brigado com a mulher dele. **9) Esse aí é do rapaz lá de Taquara, tá anotado.** Não me lembro o nome dele de cabeça porque ele veio só uma vez, então tu não grava. Vermelho com prata. **10) O de madeira, do lado, é do Vagner (Vagner D'Agandjú).** **12) Aquele branco lá é do Vitor.** De onde é o Vitor? Não lembro da onde ele é. Eu sei que ele trabalha na Chapa Sul. Tanto é que ele conseguiu uma barbada pra mim, ele trouxe essa chapa pra mim, ontem de noite (Jorge, entrevista, outubro de 2015).

Cada tambor possui um dono e também uma história, comumente contada a partir da data de produção, das peças trocadas, dos tipos de amarração, dos objetivos de utilização, das

obrigações realizadas, das características de seus donos e seus orixás, entre outras. Vejamos como algumas dessas características se expressam no processo de produção.

Aprendendo com o couro

Há um elemento comum aos dois processos de produção de tambor citados (tambor personalizado e tambor de flora) que muito nos ensina sobre as duas maneiras de conceber o *vir a ser* dos instrumentos produzidos: o couro.

As necessidades de produção “como se fosse uma fábrica” exigiu que seu Guillermo firmasse parceria com uma empresa que trata os couros, limpando-os e fatiando-os para que tenham espessura padrão. Disso resulta que todos os tambores produzidos possuem couros quase idênticos.

Tem quatro anos que a gente envia pra uma beneficiadora, e não tem comparação. O serviço que a gente levava uma semana pra fazer os caras levavam 15 minutos, porque é com a máquina certa. Eles depilam, não fica nem a raiz. Eles depilam, eles descarnam, tiram graxa, tiram carne em acesso. Eles, por ultimo, eles passam numa máquina que divide o couro e deixa numa espessura padronizada. É o que garante a qualidade do nosso tambor. É padrão. E a espessura é determinada por nós, é 2,2 mm, a espessura. É o que garante a qualidade do nosso tambor. É isso que garante a qualidade a ponto de tu escolher qualquer um aqui e eu te entregar ele tinindo. Eu afino em 10 minutos e ele sai daqui tocando muito. Qualquer um deles.

Após o devido tratamento junto à beneficiadora, o couro ainda molhado é estaqueado em um sítio próximo à casa dos artesãos.



Imagem 25: Guillermo e Guilherme avaliam o estado dos couros estaqueados.
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Na imagem, Guillermo e Guilherme avaliam a secagem dos couros. Caso estejam devidamente secos, são retirados das armações de madeira e levados para a casa dos artesãos, onde serão cortados em forma de discos. Seu Guillermo me disse que a padronização leva à certeza da qualidade dos couros. Tendo os mesmos materiais e passando pelos mesmos processos de feitura, o instrumento “já sai da oficina pronto pro toque”, sem que o alabê precise se preocupar com imprevistos, com materiais defeituosos ou de baixa qualidade.

Jorge, por outro lado, sempre se preocupava em conhecer seus clientes, buscava saber quem haviam sido seus professores, a que equipe de alabês pertenciam e quais os possíveis destinos para o tambor que seria produzido (umbanda, quimbanda ou nação). Em minha primeira visita ao artesão, acompanhei o alabê Yoran de Oxalá para a troca do couro de seu tambor *boca 30* (30 cm). Acomodamo-nos em um sofá e nos pusemos a conversar sobre os objetivos para o tambor e sua vida futura. Yoran trazia consigo um tambor de batuque, exclusivo para o toque aos orixás. O alabê também pediu um couro semelhante ao que havia sido colocado no tambor do alabê André de Aganjú, dos Herdeiros do Axé, equipe na qual Yoran entrara recentemente. O artesão parecia não se lembrar do alabê em questão e tampouco do tambor que havia sido produzido. Em seguida, fez o pedido: “Eu quero escutar tu tocar pra santo, pra eu saber como é que tu vai tocar aqui [nesse tambor]”. Jorge pegou um de seus tambores e pediu que o alabê executasse um *jêje* (toque).

O artesão observava, ouvia a execução atentamente. Segundos depois⁸⁰:

Tu toca pra santo assim? Tu gosta de tocar bastante curimba (rituais de exu), ne? (Jorge)

Não toco curimba. (Yoran)

Não? Tem cacoete todo do cara que toca só curimba. Essa [pancada] seca que tu tem, na nação não tem. Isso pra batuque não tem. (Jorge)

Isso foi a gente que botou, porque o Antônio (Antônio Carlos de Xangô) “só lambe”... (Yoran)

O que ele te ensinou, ele ensinou a raiz, o certo. Eu entendo que vocês de repente não curte. Mas pra quem já tá acostumado a ouvir a batida certa... Tu é dos Herdeiros? (Jorge)

Sim. (Yoran)

Agora que eu entendi. Quando tu falou eu lembrei do André. Essa tua pancada eu acredito que tu sofre um pouco até pra cantar por causa da seca (pancada seca). Isso te judia um pouco mais. Aonde tu consegue trazer o abafado nas pancada, facilita pra ti cantar, pra ti botar tuas melodia, e tu consegue controlar. O “tá” (som da pancada seca) fica muito alto, te prejudica aqui. Pra batuque, não, o abafado é melhor. Eles (os Herdeiros) não conseguem definir uma diferença entre uma pancada e outra. A pancada dos Herdeiros, de

⁸⁰ Gravação realizada em setembro de 2015.

maneira geral, tanto pra santo quanto pra exu, é a mesma. A batida no tambor pra santo é uma, pra exu é outra. Tem diferença na batida. So que pra exu é de um jeito... O mesmo Jêje que tu toca pra santo, pra exu ela vai ser diferente. (Jorge)

No caso, definir a pancada. Tem o grave, tem a pancada seca, que seria o *slap*. Eles não tem essa definição. Eles (Herdeiros do Axé) não conseguem definir. (Deyvedi)⁸¹

Para Antônio Carlos de Xangô, a pancada deve executada a partir de uma maneira específica de realizar o encontro entre a mão e o couro do tambor: a “lambida” ou, como muitas vezes me foi dito durante as aulas, uma “varrida” no couro. O resultado é uma sonoridade áspera, abafada. Yoran, por outro lado, afirma que a pancada foi adaptada para “a rua”, para os dias atuais. Jorge faz uma crítica à adaptação, afirmando que os ensinamentos de Antônio Carlos correspondem à “raiz”, ao “certo”. Além de seus conhecimentos sobre as diferentes formas de execução para quimbanda e para nação, o diálogo também evidencia um dos pontos recorrentes durante as “entrevistas” feitas pelo artesão com os alabês: seu conhecimento sobre os toques dos alabês e equipes da cidade, formas de execução, ênfases em modalidades rituais, entre outros aspectos. Jorge também se preocupava em ensinar seus clientes, contar um pouco sobre as sonoridades e os melhores tipos de tambor para cada modalidade ritual. Muitas vezes seus ensinamentos entravam em conflito com os conhecimentos e relações trazidas por seus clientes.

Nesses debates e ensinamentos, o couro sempre tinha papel de destaque. Certa vez, quando conversávamos sobre a produção de um dos tambores encomendados, o artesão me contou sobre o casamento entre o couro e as maneiras de tocar do alabê.

Tu entendeu porque da escolha dos couro? Que nem o dono daquele tambor (cliente). Eu sei que ele não é de espancar tambor, ele é de tirar som. Ele bate, mas não espanca. Ele bate com jeito, tira som. Bate forte, mas não pra estragar. Então eu posso botar um couro fino pra mão dele. Mas claro que tá no direito dele não se adaptar ao couro. Ele não gostou, direito dele. Que que eu faço com o pessoal: daqui a um mês, ainda mais quem toca toda hora, tu vem dentro desse período. Se tu te adaptar, beleza. Se não te adaptar, tu vem aqui e a gente troca o couro e acabou. Daqui a trinta dias. Então tu tem 30 dias pra saber se o couro é bom ou é ruim, não depois de 4 meses. (Jorge, entrevista, setembro de 2015)

Após conhecer um pouco sobre “o jeito de tocar”, os objetivos rituais e as preferências do cliente e das divindades que o acompanham, Jorge iniciava o processo de produção do novo instrumento. Dentre os materiais utilizados, o couro exerce papel fundamental, pois orienta também a seleção e preparo dos outros materiais. Diante dos couros estaqueados, e como um professor diante de um quadro branco, Jorge me ensinava a olhá-los como um mapa onde

⁸¹ Deyvedi, o filho mais velho do artesão, também é alabê e por diversas vezes participou de nossas conversas.

podíamos encontrar não apenas a história do animal, mas também as modalidades rituais (umbanda, quimbanda e nação) a que cada parte pode ser destinada.



Imagem 26: Jorge ensina como o couro pode ser dividido.
Autor: Leonardo Almeida (2018)



Imagem 27: Jorge desenha círculos no couro.
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Jorge identificava as partes finas, grossas e médias do couro. Com o auxílio de um disco metálico, desenhava círculos. Os couros situados na barriga, sobaco, pescoço e partes baixas do animal são os mais finos, utilizados comumente em tambores destinados aos rituais de quimbanda. Couros mais finos emitem sons mais agudos, sonoridades que agradam aos exus, podendo ser também utilizados em tambores de umbanda, dependendo das preferências do cliente. A parte superior do animal fornecia couros médios, bastante utilizados para tambores de nação. Por fim, os couros situados próximos ao rabo do animal possuem maior espessura, sendo utilizados como *resposta* na parte inferior do instrumento (parte que não é percutida).

Além de garantirem maior resistência para suportar o sistema de amarração, sua maior espessura possibilita maior vibração e ressonância do som no momento em que o couro mais fino é tocado, assim me ensinava o artesão. Como resultado do processo de amarração e afinação do instrumento, um dos lados sempre será mais grave (o *couro de resposta*), o que exige que os dois couros sejam escolhidos de forma a promover o que Jorge chama de “casamento” entre os materiais utilizados no tambor.

Após quase vinte minutos diante do couro, Jorge me levou até o interior da casa, pegou uma caneta e um caderno e começou a desenhar o couro estaqueado de um boi. Em seguida, fez a divisão do couro segundo os tipos de espessura e modalidades rituais:

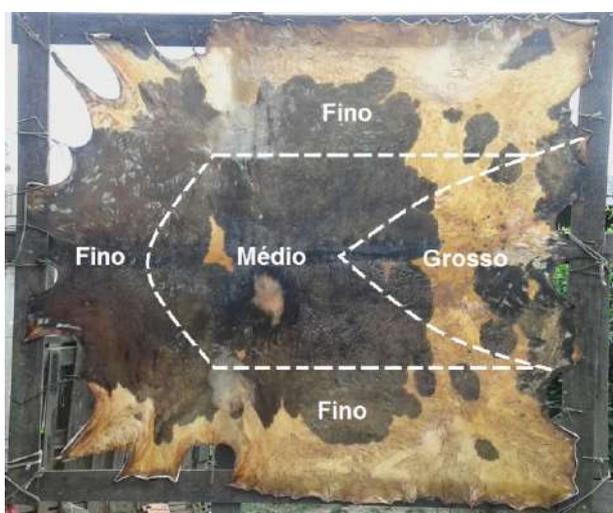


Imagem 28: Divisão do couro. Autor: Leonardo Almeida (2018)

Para identificar o momento adequado para o corte do couro, Jorge observava o reflexo da luz nas partes úmidas, sentia a textura com a ponta dos dedos, aproximava-se do couro e sentia seu cheiro, observava a atividade das galinhas⁸² e dos cascudos. Após cerca de uma semana, variando o período conforme as estações do ano, a divisão do couro era feita a partir da distribuição dos círculos, sendo o corte realizado com o auxílio de um estilete em posição “enviesada”, ou seja, com a lamina posicionada na diagonal para facilitar o corte. Nesse momento, a seleção dos couros ainda não era feita necessariamente conforme as especificidades de cada cliente, mas de acordo com as especificidades de cada modalidade ritual e de cada tipo de divindade. Feitos os cortes, os círculos de couro eram guardados em um tonel de plástico.

⁸² Atraídas pela gordura úmida, as galinhas bicavam as partes mais baixas do couro estaqueado. Após a secagem, o couro tornava-se menos atraente.

Após a encomenda de um novo tambor, o artesão selecionava os couros que melhor se adaptavam ao caso específico, às características do cliente e das dependências que este trazia consigo. Sobre um tambor de nação, Jorge comenta:

Quanto menor a boca, mais agudo sai o som, mais afinado sai o som. Entao eu tenho que escolher o couro certo pra ele sair um som afinado sem sair um som de lata. Se eu pegar um couro fino e botar nesse tambor... (Jorge, entrevista, setembro de 2015)

Caso um tambor de boca pequena (sons mais agudos) seja encomendado para o toque em rituais de batuque, que, segundo Jorge, exige sons mais graves, um couro mais grosso deve *casar* com o instrumento. Tais cuidados buscam evitar que o toque dos tambores seja direcionado às divindades erradas. Mas é importante considerar que estas não se tratam de classificações consensuais. Por diversas vezes presenciei o artesão classificando os tambores utilizados por alguns alabês como “muito agudo pra batuque” ou “muito grave pra quimbanda”.

Em outro caso, o alabê Frank Morais encomendou um tambor de cores amarelo e branco. As cores remetiam a Oxum, orixá do corpo do alabê. O instrumento seria destinado exclusivamente aos toques de nação e deveriam emitir sonoridades mais graves, se comparadas aos tambores utilizados em rituais de exu. Não seria o primeiro tambor feito para Frank, o que não exigia a mesma “entrevista” que o artesão costumava fazer com outros alabês. A descrição de alguns aspectos do processo de produção a seguir tem por objetivo mostrar como os diferentes materiais são combinados de forma a “casar” com as relações que interagem *com e no* cliente que fez a encomenda do instrumento.

Pude acompanhar os dois dias de produção do instrumento, sendo o primeiro dia destinado exclusivamente ao preparo do corpo do tambor e o segundo para a montagem, já com todos os materiais devidamente preparados e selecionados. Jorge afirmou ter escolhido um couro “médio pra fino”, pois Frank “é gordo, tem a mão pesada”. Além disso, seus sobrinhos também utilizariam o instrumento:

O couro que tu fez pro Frank...

Não vai reclamar. Eu já conheço o Frank, eu sei como é que eles bate. Peguei um grosso embaixo e um médio pra fino em cima. Porque disso? Porque eu sei que eles (sobrinhos) vão puxar (utilizar os tambores de forma brusca). Querendo ou não, eles não tem todo esse cuidado com o tambor. O Frank tem dois sobrinhos. Devido essa situação, como eu conheço a família, já conheço todo mundo, eu tenho que me prevenir de alguma forma (Jorge, entrevista, março de 2016).

Ao afirmar que "já sabe como ele bate", Jorge também faz referência a maneira como Frank toca o instrumento, ou seja, suas práticas ou performances de mediação com as divindades. Para o lado que não seria tocado (o lado da resposta), foi escolhido um couro

grosso. Para o lado que seria percutido foi escolhido um couro médio e não homogêneo, “desparelho” (partes mais grossas e partes mais finas). O couro médio também tinha como objetivo produzir sons mais abafados e graves, adequados aos toques de batuque, além de garantir maior resistência, uma vez que os sobrinhos de Frank também iriam tocar o instrumento. Por esse motivo, Jorge também insistia na necessidade de corpo forte:

O material [do corpo do tambor] do Frank é galvanizado. Como eu sei que eles (sobrinhos) tocam muito, eu não posso botar uma lata leve, uma lata fina. Tem que botar uma lata forte, então tem que botar uma chapa mais grossa do que aquela tua⁸³. Quantidade de puxador (orelhas) tem que ser mais, o couro mais grosso, porque vão bater sem medo de bater. Aqui é MIG (Metal Inert Gas), e isso aqui é ponteadado, aquela elétrica que derrete a lata, dá choque dos dois lados.⁸⁴ Também da pra fazer em casa. Isso no futuro... É que tu começa a investir, daqui um pouquinho não tem espaço pra mais nada. (Jorge, entrevista, março de 2016)

Feito a reunião dos materiais, o próximo passo é a colocação dos adesivos. Jorge seleciona as cores escolhidas pelo alabê, as cores de Oxum: amarelo e branco. Apesar de seu orixá de cabeça ser Oxalá, Oxum é seu orixá de corpo, chamado *ajuntó*. Esse fato reforça o argumento de que tambores são acionados para dar ressonância a certos aspectos da vida religiosa. Os adesivos são comprados no centro de Porto Alegre e, segundo Jorge: “o primeiro a usar esse material adesivo no tambor foi eu”. O adesivo foi cortado de acordo com as medidas do tambor encomendado, um “boca 30” (30 cm).

⁸³ Jorge refere-se ao meu tambor, feito meses antes para o início das aulas com o tamboreiro Antônio Carlos de Xangô.

⁸⁴ Nesse momento, Jorge segura o cilindro de metal em suas mãos e aponta para alguns pontos que podem ser vistos na lateral do instrumento em construção. Ao falar em MIG e ponteados, Jorge está apresentando de que forma é feita a união das duas extremidades da chapa de metal.



Imagem 29: Jorge cortando adesivo
Autor: Leonardo Almeida (2016)



Imagem 30: Jorge posicionando o adesivo no tambor.
Autor: Leonardo Almeida (2016)

Também a espessura da corda deve “casar” com a espessura do couro escolhido para Frank, evitando que deslisem um sobre o outro. As argolas com os puxadores foram encaixadas nos couros selecionados (o couro grosso para resposta e o couro médio pra fino para o toque) e, em seguida, os dois objetos combinados foram postos e fixados nas duas extremidades do cilindro.



Imagem 31: Corpo, couros e puxadores
Autor: Leonardo Almeida (2016)



Imagem 32: Jorge posicionando o couro na boca do tambor.
Autor: Leonardo Almeida (2016)

Com um martelo e uma estaca de madeira, Jorge firma o couro sobre as bordas do tambor. O resultado é um tambor que se quer preparado para os toques de batuque (nação-orixás). Seu som não deve ser agudo, sendo preciso um “casamento” específico entre a espessura e o tipo dos couros, o material utilizado no corpo, a amarração (afinação) e o tamanho da boca do instrumento.

Dias após a entrega, visitei o alabê Frank, que comentou sobre o instrumento que havia recebido. Sobre o couro e o som do tambor:

E o couro?

O dele, pra mim, ficou perfeito, cara. Porque o som que a gente toca pros orixá é esse som aqui, que eu adoro (Frank pega o tambor e executa uma pancada). Eu prefiro tambor sempre assim, ele bem aberto, um grave bem aberto. Entendeu? Sonzinho bom, né? (Frank Moraes, entrevista, setembro de 2016).

No decorrer do processo de produção, o tambor que era *do* alabê, como algo externo, passou a ser gradativamente *parte dele*, um meio através do qual Frank colocava em atividade certas intensidades. Jorge produziu um instrumento que bem atuava por suas maneiras de corresponder às dependências que interagem *com*, *no* e *por meio* do alabê.

Dias após a entrega, o tambor já podia ser visto na página da Afro Mídia (empresa de mídia voltada para a cultura afro-brasileira) durante uma festa de batuque. Na imagem, Frank pode ser visto tocando ao lado de um de seus sobrinhos.



Imagem 33: Frank Moraes e o tambor de Oxum em uma festa de batuque. Fonte: Afro Mídia.(2016)

Gostaria de destacar um elemento importante relacionado ao processo de compra do novo instrumento e que anuncia questões que serão abordadas no próximo capítulo. Tal como será apresentado, houve no Rio Grande do Sul um processo de "evolução espiritual" dos exus a partir das décadas de 1970 e 1980. Este processo implicou no rearranjo do campo afro-gaúcho, marcado pelo crescimento da quimbanda. Como parte (ou consequência) desse processo, as sonoridades relacionadas aos exus, se comparadas às das entidades da umbanda e aos orixás, se tornaram mais agudas e, tal como evidenciaram diversos alabês, a boca dos tambores foram se tornando mais largas. Não foram poucos os meus amigos alabês que, entre 2015 e 2018, modificaram seus instrumentos à medida em que os modos de culto aos exus também se

alteravam. Assim como outros aspectos relacionados aos exus, as formas e sonoridades que mais se identificam com esta entidade passaram a influenciar também o batuque e a umbanda, tema de diversas controvérsias no campo afro-gaúcho, já abordadas por alguns autores (Oro, 2012, 2014; Braga, 2013).⁸⁵

É nesse contexto que Frank adquiriu seu novo tambor. O alabê me contou que, até o dia do recebimento do novo instrumento, possuía dois tambores de nação: um *tambor de obrigação* e um instrumento não consagrado (cru). Frank comentou sobre esses dois tambores da seguinte forma:

O tambor pra nós é um *orixá*. Eu fiz uma obrigação de santo com ele. Então eu não podia pegar aquele tambor e tocar Batuque pra fora. Ta ali o tambor⁸⁶. Eu não posso me desfazer dele porque esse aqui eu fiz uma obrigação. Ai, eu resolvi fazer outro com o Jorge. (Frank Moraes, entrevista, setembro de 2016)

Uma vez que o *tambor de obrigação* passou a ter movimentação restrita, ou seja, passou a não sair mais de casa, outro tambor de nação foi encomendado ao artesão. Dessa vez, foi produzido um tambor “pra rua” (tambor de trabalho - cru). Anos depois, esse mesmo tambor foi “ficando pra trás”. Frank explica:

O que aconteceu: ele foi ficando pra trás, ficando pra trás. *Pessoal foi se adaptando melhor com boca grande pra exu e ele foi ficando pra trás*. Naquela época a boca não era tão grande. (Frank Moraes, entrevista, setembro de 2016).

O alabê explica que o “pessoal foi se adaptando melhor com boca grande pra exu e ele (seu antigo tambor) foi ficando pra trás”. Diversos alabês me contaram que “antigamente” os tambores tinham entre 20 cm e 25 cm de boca. Atualmente, ganharam popularidade os tambores de 30 cm, 35 cm, 38 cm, 40 cm, em especial a partir da influência dos tambores utilizados nos rituais de exu. Uma vez que seu tambor cru de nação foi “ficando pra trás”, outro instrumento deveria ser encomendado. Foi a vez do tambor de Oxum cujo processo foi descrito anteriormente.

Essa não foi a primeira e nem a última vez que pude presenciar processos semelhantes de substituição de tambores de bocas menores por tambores de bocas maiores. Por toda parte os alabês mobilizavam seus recursos e esforços para a troca, venda, revenda, encomenda, construção, adaptação e reforma de tambores a fim de ampliar a boca do instrumento. Também não foram poucos os alabês que, assim como Frank, argumentavam que o crescimento dos

⁸⁵ Marc Gidal (2016) argumenta em seu trabalho que há um sentido unidirecional de influência musical nas religiões afro-gaúchas. A influência musical, portanto, iria do batuque à umbanda e quimbanda, o que, na minha opinião, mostra-se insustentável. Meu argumento se pauta, portanto, no oposto, ou seja, no processo de influência musical (não apenas) que vai da quimbanda às outras modalidades rituais presentes no Rio Grande do Sul.

⁸⁶ Frank fazia referência ao tambor de obrigação, o único que não estava entre os tambores que, durante nossa conversa, se encontravam espalhados pelo chão.

tambores estava relacionado à influência da quimbanda e à popularidade das performances executadas durante os rituais de exu. Para os alabês, esses tambores oferecem um espaço maior para a movimentação das mãos, ampliando as possibilidades performáticas. Além disso, instrumentos mais largos exigem menor esforço para a produção de sons, pois emitem um som mais alto, fato um tanto atrativo diante do movimento recente de saída dos terreiros para realização de festas de quimbanda em grandes salões alugados, galpões, escolas de samba e casas de show.

O caso do tambor de Oxum nos ensina que a produção de um novo instrumento não deve ser pensado isoladamente, mas em conjunto com os outros tambores que dão ressonância a certos aspectos da experiência religiosa do alabê. Nesse sentido, havia uma lacuna a ser preenchida e por isso era necessário um tambor adaptado às novas configurações estéticas, que também correspondesse ao "jeito de bater", aos orixás (nas suas configurações específicas em função de modalidades rituais), aos usos possíveis. É por isso que um *tambor de flora*, produzido a partir da imagem de um alabê genérico, não se tornaria um mediador atrativo. A produção de um tambor personalizado, portanto, contemplaria esta série de interações que dariam forma ao novo instrumento.

Tal como lembra Barbosa Neto (2012, p. 265), o aspecto propriamente artesanal e artístico das religiões afro-brasileiras consiste em saber usar todas essas forças para fazer e desfazer formas. Os casos apresentados neste capítulo evidenciam a existência de um *continuum* entre o “fazer” (sentido de produzir) e o “fazer” (sentido religioso), em que as diferentes formas de produzir tambor anunciam proximidades e afastamentos em relação a certos tipos de interação que se constituem nos processos de feitura, batismo, consagração e dos diversos tipos de ajustamento de forças. O que tambores de flora e tambores personalizados nos ensinam é que há diferentes maneiras de se relacionar com estas forças, o que, já ampliando este debate para as discussões dos próximos capítulos, nos põe uma questão: quais formas emergem a partir de diferentes maneiras de aproximação com as forças e intensidades que se encontram em transformação no campo afro-gaúcho? Talvez o processo de "evolução dos exus" possa nos ensinar um pouco mais sobre isso.

Capítulo IV

Mídia afro-gaúcha

Divulgar a religião de matriz africana de forma positiva também tem muito a ver com a forma e onde você divulga o nome da sua casa, do seu comércio e do seu Ilê.

(Vídeo de divulgação Kizomba, maio de 2018)

Há um interessante ponto de encontro entre dois movimentos que apontam para os problemas da noção de “representação”. O primeiro, tal como já foi afirmado por diversos autores que se dedicaram ao universo afroreligioso, *ocutás* não representam orixás, mas *são* e fazem habitar o próprio orixá particularizado. No cerne desta discussão, lembra Marques (2018), a noção de fetichismo protagoniza rupturas. O problema dessa abordagem, afirma o autor, é que ela deixa de lado o que as próprias religiões africanas no Brasil dizem e fazem com os materiais e suas relações, tratando-as ora como ingênuas, por acreditarem estar adorando pedras ou ferros, ora como ignorantes por não saberem o “real significado de suas insígnias”. O segundo, no contexto da teoria antropológica, levou alguns autores tentar trazer “de volta à vida” (Ingold, 2012) ou evidenciar a agência de certos objetos que nada mais faziam além de representar algo que, em realidade, estava em outro lugar. No campo da religião, Engelke (2007), Meyer (2011; 2012), e outros, se viram diante da intrigante tarefa de investigar o status ontológico das coisas e objetos a partir do contraste entre tradições cristãs. Enquanto a teologia católica reconhece artefatos como encarnações, afirma Meyer (2012), as teologias de outras tradições religiosas, tais como o protestantismo calvinista, são mais relutantes, ou se recusam a fazê-lo, e insistem em uma ligação mais imediata com Deus (sem a mediação de imagens, por exemplo), o que Engelke (2007) sintetizou na expressão “the problem of presence” ou que, em outro momento, analisou a partir da expressão “fantasy of immediacy” (Engelke, 2010b). De forma semelhante ao que escreveu Marques (2018) a partir dos estudos sobre as religiões afro-brasileiras, Meyer propõe um estudo das materialidades religiosas sem o necessário foco na discussão sobre a ilusória ou não-ilusória natureza do “além”, o que apontaria novamente

para o problema da representação, mas abraça a possibilidade de compreender imagens, objetos e a própria relação entre religião e/como mídia a partir da ideia de *presença*.

Dessa maneira, uma proposta de compreender a religião enquanto mediação implica em explorar os processos que resultam na geração de uma *sensação de presença*. Questiona-se “como, de fato, ocorre a *gênese da presença*” (Meyer, 2012, p.28, tradução minha). Para alguns autores (Engelke, 2007; Meyer, 2012; 2011), há mediadores religiosos que não se limitam a serem simples referências simbólicas, mas contribuem para tornar presente aquilo que mediam. Encontramos aqui um rico campo de análise. Em suas pesquisas realizadas em Gana, por exemplo, Meyer (2012) investigou a dispersão de imagens do *Sagrado Coração de Jesus* em táxis, pintada em canoas, em espaços de trabalho, em adesivos, discutindo de que forma estas contribuem para promover sensações de segurança, proteção, sucesso, consolo. Dentro de um táxi, uma imagem ou adesivo do *Sagrado Coração de Jesus* é usada para afastar os passageiros com uma mente maligna que pode causar acidentes. Pintada numa canoa, uma imagem de Jesus promete proteção e êxito na arriscada pescaria marítima. Em espaços de trabalho, especialmente cabeleireiros e salões de beleza, onde os funcionários estão em contato íntimo com estranhos, a presença de Jesus em virtude de sua imagem é considerada consoladora e protetora. “Trata-se do mediador que afeta a presença divina” (Meyer, 2011, p. 1041, tradução minha). Torna-se interessante compreender como se processam os regimes de presença nos diferentes contextos possíveis.

É nessa chave de análise que busco discorrer sobre a presença de coisas, pessoas e divindades a partir do que se convencionou chamar, no contexto das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul, de *cobertura de mídia*. Neste capítulo essa expressão terá um papel central. Não se trata de um conceito facilmente explicável a partir de uma consulta aos manuais de mídia, publicidade ou marketing, mas de uma expressão êmica que merece especial atenção. É efetivamente um mediador religioso em construção e que afeta presenças. Tal como a ampla produção e dispersão de imagens do *Sagrado Coração de Jesus* apresentada por Meyer, estas consideradas como capazes de afetar a presença divina, a *cobertura de mídia* remete às diferentes maneiras de estender, criar versões e mediar a atuação de pessoas, grupos, objetos, sensações, entidades e orixás com a ajuda de serviços de fotografia, filmagem, produção de banners, flyers, transmissões ao vivo, gravações de CD, programas de palco, *teasers* e comerciais. Também atuam em parceria com Facebook, Whatsapp, YouTube, Instagram e outras plataformas digitais. Assim, as atuações conjuntas desses recursos contribuem para compor uma cobertura.

O capítulo será conduzido a partir de dois agentes que protagonizam tais coberturas: (1) as empresas de mídia (2) e o que chamarei de *coberturas independentes*, sendo estas últimas oferecida pelos próprios alabês. No que diz respeito ao primeiro modo de “fazer mídia”, trarei ao longo deste capítulo elementos referentes a algumas das empresas mais atuantes em Porto Alegre entre os anos de 2015 e 2018, entre elas Grande Axé (2008), Donos da Noite (2013), Planeta África, Afro Mídia (2014), Kizomba (2017), Império Mídia (2018), Ówò Produções (2018)⁸⁷. Com exceção do Grande Axé, fundado em 2008, todas as outras empresas citadas surgiram entre 2013 e 2018, o que revela um processo recente de consolidação de um mercado de mídia específico. Fato interessante sobre esse circuito de mídia afrorreligiosa é a rápida criação de novas empresas, o que levou Alberto Flores, o criador do Grande Axé, a comentar durante uma de nossas conversas que “nessa meia hora que a gente tá conversando aqui, devem ter criado mais umas quatro”.



Imagem 34: Donos da Noite
Fonte: Facebook



Imagem 35: Planeta África
Fonte: Facebook



Imagem 36: Afro Mídia
Fonte: Facebook



Imagem 37: Grande Axé
Fonte: Facebook



Imagem 38: Kizomba
Fonte: Facebook



Imagem 39: Império Mídia
Fonte: Facebook

⁸⁷ As datas entre parênteses indicam o ano de criação de cada uma dessas empresas.



Imagem 40: Ówò Produções
Fonte: Facebook

Seguir os tambores pelos terreiros da cidade quase sempre me levava a encontrar com uma, duas ou até três dessas empresas atuando em um mesmo ritual. Ao chegar no local onde aconteceriam os eventos, identificar quais empresas fariam a cobertura de mídia se tornou uma constante. À medida em que intensifiquei minha presença nessas festas, personagens importantes começavam a se repetir, tais como o Felipe da Donos da Noite, a Marlise do Grande Axé, o Fernando da Afro Mídia, a Shirlei da Império Mídia, Migui da Ówò Produções, entre outros fotógrafos e funcionários que posteriormente viriam a se tornar importantes interlocutores de pesquisa. Essas empresas formam um mercado competitivo, marcado por uma viva rede de trocas, conflitos e influências.

Considero que duas das empresas citadas anteriormente (Grande Axé e Donos da Noite), cada uma à sua maneira, marcam o início de novas etapas do mercado de empresas de mídia afro-religiosa em Porto Alegre e da constituição da *cobertura de mídia*. Podemos situar esses dois períodos entre 2008, com a constituição das empresas de fotografia de atuação na internet, e 2013, com a ampliação dos recursos utilizados para dar maior amplitude à cobertura de mídia (transmissão ao vivo, produção de vídeos para o YouTube, gravações DVDs, entre outros). Além de atuarem como produto de seu tempo, das tecnologias e recursos digitais disponíveis, realizam trabalhos diferentes dos que já podiam ser encontrados nos anos anteriores, tais como jornais impressos, programas de rádio e televisão. Opto por apresentá-las nos próximos dois tópicos deste capítulo a fim de narrar a constituição das coberturas de mídia e suas transformações.

A segunda maneira de produzir coberturas de mídia diz respeito a atuação, digamos, independente dos próprios alabês, que as oferecem como um serviço para além do canto e do toque dos tambores que se restringem ao momento ritual. Meu argumento é de que o toque dos tambores ganhou uma forma estendida. Ao contratar alabê com uma boa cobertura de mídia e alcance, pais e mães de santo esperam que os tambores continuem tocando após o término da

cerimônia no terreiro (ou mesmo antes do ritual ser iniciado). Trago ao final deste capítulo, portanto, as coberturas de mídia mobilizadas durante duas festas do exu, realizadas em 2016 e 2018. Primeiro, a novena do Exu Vladimir. Ao longo de nove semanas, foram realizadas sessões de quimbanda que tinham como principal objetivo reunir diferentes falanges (ou linhas espirituais) ligadas ao Exu Vladimir até a realização da *Grande Festa do Exu Vladimir*. A entidade, assim, *abria caminhos*, como o próprio Exu Vladimir gostava de frisar durante suas festas. Abrir caminhos espirituais, tal como será visto, não se separa da possibilidade de, a partir da atuação das coberturas de mídia, abrir caminhos virtuais e, assim, estender e afetar a presença dessas entidades. Em um segundo caso, trago a cobertura de mídia que antecedeu a Festa da Padilha do Cruzeiro, na cidade de Alegrete. O alabê contratado realizou um trabalho de divulgação da festa a partir da exposição de um *ponto* (música) criado especialmente para a comemoração dos 31 anos da Padilha do Cruzeiro.

Como fio condutor das discussões que serão feitas neste capítulo, deve-se considerar as diferentes maneiras pelas quais as modalidades rituais (batuque, umbanda e quimbanda) se relacionam com as novas mídias. Em suma, exus, pretos velhos, caboclos, crianças e orixás se relacionam de maneiras diferenciadas com os recursos de mídia, variando entre a total proibição, a indiferença, o incômodo e, no caso dos exus, o uso desses recursos como meio de exposição. Exploro, em especial, a relação entre a afinidade essencialmente expositiva dos exus e a os usos que essas entidades fazem das mídias, considerando que o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul nos últimos anos deve-se em grande medida a esta afinidade.

O argumento central deste capítulo, em resumo, é que as noções de “cobertura” e “alcance” não podem ser compreendidas sem a análise de transformações no cenário afroreligioso, principalmente no que diz respeito ao surgimento das empresas de mídia e de uma produção midiática independente, às maneiras pelas quais as diferentes modalidades (umbanda, quimbanda e batuque) e divindades se relacionam com essas mídias e, por fim, ao processo de "evolução espiritual" dos exus. Quanto a esta última questão, diversos pesquisadores já destacaram um processo de autonomização do culto aos exus e de transformação de suas maneiras de vir ao mundo (evolução), processo que se deu a partir das décadas de 1970 e 1980. Que novas formas (mediadores) surgiram a partir dessas intensidades em transformação? Temos aqui uma questão gestada nos capítulos anteriores, apresentada, em especial, a partir da consagração e produção de tambores. Lembremos, por fim, que venho utilizando uma noção alargada de mídia que inclui coberturas de mídia e tambores em um mesmo campo de discussão, contribuindo para a análise dos modos próprios das religiões afro-brasileiras de fazer conexões.

Grande Axé

A primeira das empresas citadas, o *Grande Axé*, foi criada em 2008, a partir de transformações dos jornais impressos *Hora Grande*, criado em 1996, e *Bom Axé*, criado em 2002. Trata-se da empresa mais antiga ainda em atividade em Porto Alegre, considerada por muitos como uma “escola” para as demais empresas. A versão impressa do Grande Axé, assim como em suas versões anteriores (*Hora Grande* e *Bom Axé*), continha notícias relacionadas ao mundo afro, tais como artigos temáticos, divulgação de eventos, fotos de rituais, propagandas de aviários, jogos de búzios e confecção de axós, comunicados de desfiliação religiosa, entre outros serviços.

Hora Grande, *Bom Axé* e o *Grande Axé*, em seus anos iniciais, assemelhavam-se aos outros jornais ativos nas décadas de 1980 e 1990, tais como o *A Nação*, o *JOCAB* (Jornal dos Cultos Afro-Brasileiros), o *Tribuna Africanista*, entre outros. Mas foi a partir de março de 2009 que o Grande Axé deu um novo passo no mercado das empresas de mídia, passando a se dedicar com mais ênfase à produção de imagens dos eventos religiosos para serem publicadas em seu site oficial. Anos depois, o Facebook tornou-se um espaço atrativo para a publicação dos trabalhos produzidos, facilitando aos usuários e clientes o acesso e compartilhamento dos conteúdos a partir da mesma plataforma onde seriam publicados. Atualmente o jornal impresso e o site encontram-se desativados, mantendo-se apenas a produção de avisos, fotos e pôsteres de divulgação publicados na página do Facebook.⁸⁸

O Grande Axé conta com dezoito funcionários, entre eles fotógrafos, secretários e editores. As contratações para cobertura de festas, rituais e eventos religiosos acontecem através da procura dos pais e mães de santo ou quando o próprio Grande Axé, atento ao calendário festivo dos terreiros gaúchos, entra em contato com os clientes para negociar parcerias. Após o evento religioso, as imagens são “tratadas” (editadas) pelos fotógrafos que realizaram a cobertura do evento e posteriormente publicadas como um álbum identificado com o nome e os dados do pai ou mãe de santo. A imagem a seguir expõe a seção de fotos da página oficial do Grande Axé no Facebook. Podemos ver os álbuns de cada pai ou mãe de santo, além de pastas como as “AGOSTO – 2018” e “JULHO – 2018”, estas contendo pôsteres virtuais de divulgação de festas que aconteceriam nos meses indicados, e pastas de eventos, como o “1º Encontro de Quimbandeiros”.

⁸⁸ Segundo Alberto Flores, o criador do Jornal, as atividades seriam retomadas em breve (nossa conversa aconteceu em janeiro de 2017), tanto no site como no formato impresso.



Grande Axé
@jornalGA

- Página inicial
- Publicações
- Avaliações
- Vídeos
- Fotos**
- Sobre
- Comunidade
- Promoções
- Eventos

Criar uma Página



GA
grandeaxe.com.br

98458.4501
98222.3276
3178.0385

👍 Curtiu
👤 Seguindo
➦ Compartilhar

✉ Enviar mensagem

Todos os álbuns



Pai Beto de Oxalá
13 fotos



AGOSTO - 2018
3 fotos



JULHO - 2018
13 fotos



Pai Ailson de Oxalá - Parte 2
273 fotos



Pai Ailson de Oxalá - Parte 1
400 fotos



Mãe Margarete de Obá
649 fotos



Mãe Cenira de Oyá
624 fotos



Mãe Andrielly de Oxum
301 fotos



Pai Jackson de Bará
486 fotos



JUNHO - 2018
31 fotos



Mãe Margarete de Obá
291 fotos



Mãe Rosângela de Oxum
189 fotos



Iyá Carine de Oyá - Fotos 2
102 fotos



Mãe Cátia de Oxum
252 fotos



Quintal da Bete - Parte 3
527 fotos



Quintal da Bete - Parte 2
404 fotos



1º Encontro de Quimbandeiros do...
321 fotos



Iyá Carine de Oyá
268 fotos



Babalorixá Claudio de Bará Lanã
204 fotos



Quintal da Bete (parte 1)
505 fotos

Imagem 41: Álbuns de fotos da página oficial do Grande Axé no Facebook. Fonte: Facebook (2018)

A produção de fotos é elemento comum a todas as empresas citadas, muitas vezes sendo este o serviço que inicia as atividades dos novos empreendimentos de mídia. Assim foi o surgimento da Ówò Fotos, que após a ampliação de suas atividades se tornou, em abril de 2018, Ówò Produções. A empresa passou a fazer a cobertura de mídia de alabês, festas, obrigações, pais e mães de santo, com a diversificação de recursos e estratégias. Poderíamos citar também a Império Mídias, que se lançou no mercado com a proposta de entregar as fotos aos clientes em até vinte e quatro horas após os rituais. O atrativo desta oferta é o fato de possibilitar que pais e mães de santo realizem a publicação das imagens em suas redes sociais no calor do momento, ou seja, logo pós a realização do evento.

Alberto Flores, conhecido também como o Beto do Grande Axé, me disse que uma boa *cobertura* exige que as pessoas que tenham acesso às imagens “não precisem perguntar nada”.

É inadmissível, como jornal, fazer a cobertura de uma festa e a pessoa olhar... “Mas quem é que tocou?”. Minha orientação pros fotógrafos é assim: “tu tem que olhar as fotos do começo ao fim como se tivesse vendo um vídeo da festa.” Eu tenho que ter uma sequência, eu tenho que ter uma lógica e eu tenho que terminar aqui e tu não precisa perguntar nada. Tava chovendo? Eu não preciso perguntar. A casa era grande? Eu tenho foto de fora, lá dentro, não preciso perguntar. Quem era o alabê? Tá ali.

A “pergunta” é um importante indicador de quais imagens são esperadas em uma cobertura fotográfica, ou melhor, quais fatos ou eventos não devem deixar de se transformar em imagem. Há uma sequência temporal, uma lógica a ser rematerializada. Beto me contou sobre as fotos que chama de “obrigatórias”:

Foto do quarto de santo, [com o pai de santo ou a mãe de santo] sozinho, é obrigatório. O pai de santo com, se tiver, o pai de santo dele ou a mãe de santo dele, é obrigatório. O pai de santo com os filhos de *obrigação* da festa, é obrigatório. O pai de santo com os três e, de preferência, o pai de santo com um, com outro e com o outro. Aquela foto que vai botar ali tu e o pai de santo vai ser tua lembrança da festa. Nós cansamos de ver por ai fotos impressas na parede com o logo do jornal. Eles pegaram do Grande Axé e mandaram imprimir. Tem entrega de axés, então vamos fazer um *simulado* antes de começar o batuque. É um simulado, elas não são de verdade. Porque na hora da entrega dos axés mesmo, tem um monte de santo no salão. *Nós simulamos a entrega do axé*. Isso foi até uma criação nossa, [uma foto] das pessoas que estão de obrigação com seus respectivos padrinhos. A foto da família religiosa, o pai de santo com toda a família da casa. A partir dali a gente começa a fazer fotos espontâneas e com os convidados. E decoração. Depois daí vai do olho do fotógrafo. Claro que eu vou pedir pelo menos três, quatro fotos da roda. Três quatro panorâmicas lá do pátio, onde estão as pessoas. Sempre que começa a fotografar comigo sempre sai duas, três vezes com um fotógrafo experiente. A gente tem que ter pelo menos uma foto dos alabês tocando e, na maioria das vezes, o pai de santo ou a mãe de santo, antes de começar a festa, chama os alabês e faz a foto com os alabês.

Gostaria de destacar um entre os diversos pontos citados por Beto, pois julgo ser pertinente para compreendermos como as mídias encontram portas de entrada a partir das

particularidades das religiões afro-brasileiras. Em complemento, não tenho intenção de resumir a complexidade da produção de imagens nas religiões afro-gaúchas a este único caso. Dito isso, evidencio que a impossibilidade de fotografar ou filmar os orixás, tema que será discutido novamente mais adiante, resultou na criação de elementos antes inexistentes na estrutura ritual, como a antecipação simulada da *entrega dos axés*. Durante um batuque de obrigação dos filhos de santo, pode haver o momento da entrega dos *axés de faca (obé)* e *axés de búzio (ifá)*, o que confere ao iniciado a possibilidade de jogar os búzios e de conduzir os sacrifícios animais. Uma vez que a entrega acontece tradicionalmente com a presença dos orixás, as empresas de mídia criaram o que é comumente chamado de *simulação*.



Imagem 42: Entrega dos axés - Fonte: Grande Axé (2017)

Na imagem acima, a filha de santo, ajoelhada diante de sua mãe de santo, recebe os objetos necessários ao *ifá*, o jogo de búzios. Depois da segunda metade do batuque, após o tradicional intervalo, a entrega dos axés será realizada novamente, agora não mais como simulação, pois os padrinhos, sob a benção dos orixás, darão os dons aos filhos e filhas de santo que estiveram de obrigação ao longo da semana. Guardar a memória de um momento importante na trajetória religiosa é sempre uma atraente explicação para o interesse na produção desses tipos de imagem. Por outro lado, a produção de imagens de rituais religiosos, desde os tempos em que apenas os jornais impressos eram o principal e único meio de publicidade de fotos, também tinha como objetivo confirmar a obrigação, a filiação religiosa e o recebimento dos axés.

Há aqui uma interessante construção da dúvida, que se dispersa em diversas direções e toma formas variadas. Alberto, criador do Grande Axé, conta que nos tempos em que o jornal impresso era uma das poucas maneiras de tornar públicas certas informações, pais e mães de

santo costumavam pagar para publicação de informes sobre a filiação e desfiliação religiosa. “Esses avisos, esses anúncios, eram cobrados. Por isso eles [hoje] fazem no Face, no Whats, nos grupos de Whats, porque eles não precisam gastar nada”.

Uma vez que ocuparam um importante recurso de “tira dúvida”, e fazendo uma analogia a uma expressão cunhada por Cláudia Fonseca, as mídias passaram a desempenhar o papel da “certeza que fez a dúvida”⁸⁹. Para Fonseca (2004), houve uma sutil modificação nas relações de paternidade após a grande importância atribuída à tecnologia do teste de DNA. Com a crescente importância legal do teste e a possibilidade de saber ‘a verdade real’, homens e mulheres passaram a buscar a verdade sobre a paternidade fora de suas relações para encontrá-la nos processos químicos, no laboratório médico. Uma das consequências desse novo regime de construção de verdades, afirma Fonseca (2004, p.13), é que “a simples existência do teste [de DNA] atíça as dúvidas”.

Em um de nossas conversas, Pai Cesar de Xangô, dono da Império Mídia, me disse que “hoje em dia se tu não tem como comprovar que tu recebeu teus axés, as pessoas ficam com o pé atrás”⁹⁰. Tal comparação entre os laboratórios médicos e as empresas de mídia, com seus respectivos recursos de construção da verdade, apresenta seus limites, pois, por questões óbvias, estamos falando de contextos bem distintos. Mas me sinto inspirado em considerar que a possibilidade da existência da prova em forma de imagem vem atíçando não apenas o surgimento da dúvida, ou pelo menos de uma vontade de saber, mas também a atuação de um mercado que se alimenta, entre outras coisas, da necessidade de produzir provas.

Pai Cesar de Xangô segue falando sobre a necessidade de provas:

Vou te dar um exemplo, tu mora aqui no Rio Grande do Sul, resolve te iniciar no batuque. Daqui um tempo tu se apronta numa casa, uma casa simples, onde não entra mídia, porque é uma cultura da casa, não deixa fotografar, acha que isso não faz parte da questão religiosa. E aí tu recebe teus axés de aprontamento. Aprendeu o que era necessário, o orixá achou que era o momento, e tu te apronta sem nenhuma foto. *Hoje em dia se tu não tem como comprovar que tu recebeu teus axés, as pessoas ficam com o pé atrás*. Isso foi que aumentou muito a mídia dentro das casas de religião. As pessoas precisavam comprovar que eram prontas. Por exemplo, eu moro hoje em Alvorada, eu me mudo pra Cachoeira do Sul, fica a 250 km daqui. O que me impede de dizer “eu sou o pai Cesar”? O que me impede de chegar lá e colocar uma prateleira com os *ocutás*, tudo compradinho na flora, bonitinho, e dizer “eu sou pai fulano”. O que me impede de ter uma faca e dizer que aquela faca foi consagrada. O que marca hoje, o que diferencia essa questão de prova contra prova, é a mídia. Hoje em dia as pessoas te perguntam “cadê as fotos do Grande Axé, cadê as fotos dos jornais?”. O Grande Axé virou uma marca.

⁸⁹ Cláudia Fonseca refere-se ao teste de DNA como uma certeza que *pariu* a dúvida, uma vez que a possibilidade da realização do exame pode resultar no surgimento de novas dinâmicas de dúvida quanto a paternidade. Utilizei a palavra *fazer* (em substituição à palavra *parir* - dar à luz) no sentido afro-brasileiro, em que a relação entre o orixá e a pessoa é *feita* em suas diversas dimensões.

⁹⁰ Entrevista realizada em julho de 2018.

O jornal serviu muito pra isso, pra dar um suporte praqueles que realmente eram prontos. Muita gente usou esse artifício. Muda de cidade, vai pra um lugar, vai pra outro, ninguém sabe, ninguém viu, de repente volta pronto. Então a mídia também teve essa função muito importante. Eu digo muito porque muitas casas que eram fechadas pra isso começaram a abrir as portas pra mídia por conta dessa situação. E quem paga o valor cobrado pela mídia são as pessoas que estão recebendo seus axés, porque aquilo vai ser importante pra elas de alguma forma, seja hoje, seja amanhã, seja num futuro distante.⁹¹

A partir da criação das empresas de mídia, as imagens passaram a produzir regimes de verdade. Não por acaso, portanto, todas as empresas citadas no início deste capítulo oferecem as imagens das entregas dos axés como *fotos obrigatórias*, garantindo aos iniciados que o recebimento de seus axés foi devidamente registrado. Ao entrar em uma casa de religião em Porto Alegre, há grandes chances de encontrarmos um banner com a imagem do dono ou dona da casa recebendo seus axés. Entre outras motivações para a produção desses banners, estão a necessidade de expor o recebimento dos dons, tal como um certificado, ou também como imagens que “chamam à memória os tempos de outrora, assinalando o prestígio que decorre de vínculos com o passado” (Castillo, 2008, p. 73), entre outras motivações.

Mas seria um tanto simplista atribuir apenas à existência da produção de imagens a única razão para a existência da dúvida. Há na dúvida afro-brasileira um importante campo de estudo a ser explorado. Quais processos criam dúvidas? No caso em questão, como mídia e produção de dúvidas se relacionam? Para dar um exemplo, gostaria de citar uma importante questão que não apenas contribui para compreensão de como surgem as dúvidas, mas que também acrescenta novos elementos aos debates sobre os números do IBGE⁹² referentes às religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul.

No Rio Grande do Sul, fala-se comumente que, para ser um pai/mãe de santo, uma pessoa deve possuir axé de búzios (o *ifá*), o axé de faca (o *obé*) e todos os orixás assentados. Além disso, deve possuir os conhecimentos necessários para fazer outros orixás, conduzir rituais, saber rezas, entre outros. O processo de feitura do orixá, de feitura de assentamentos e da nova pessoa, tem como momento central o *serão*, quando o *axorô* (sangue) do animal sacrificado escorre sobre o corpo do iniciado e sobre os objetos que irão compor o assentamento do orixá. Em Porto Alegre, prática recorrente nos serões que presenciei era o “compartilhamento” dos animais sacrificados. Durante o *corte*, o mesmo axorô que escorre sobre o corpo de um iniciado filho de Xangô e sobre os objetos que compõem o assentamento

⁹¹ Entrevista realizada em julho de 2018.

⁹² No Rio Grande do Sul estão os 14 municípios com mais alto índice de adeptos de religiões afro-brasileiras, segundo o Censo do IBGE de 2010. Ver: <https://gauchazh.clicrbs.com.br/geral/noticia/2012/06/dados-do-ibge-colocam-municipios-do-estado-como-campeoes-em-credos-3806966.html>

do seu orixá também será utilizado para a *feitura* dos assentamentos dos Xangôs dos outros filhos de santo que também se encontram de *obrigação* (refiro-me as pessoas que não têm Xangô como seu orixá de cabeça). Assim, por exemplo, se um terreiro possui quatro pessoas que irão assentar seus orixás (por exemplo, filhos de Xapanã, Odé, Xangô e Iemanjá), cada um deles terá, ao final do processo, os assentamentos do seu orixá de cabeça e também os assentamentos dos outros três orixás referentes aos irmãos de santo. Um filho de Xangô, portanto, terá também os assentamentos dos *seus* Odé, Xapanã e Iemanjá.

Esse processo é visto por muitos pais e mães de santo como um grande erro, pois orixás diferentes, particulares, não devem compartilhar um único *axorô*. Uma das consequências dessa forma de assentar orixás e realizar processos de iniciação é o aceleração das etapas necessárias para que seja possível ser considerado um pai ou mãe de santo (o que, de alguma forma, pode contribuir para os números do IBGE). Para diversos religiosos, tal prática tem como objetivo reduzir os custos das obrigações. Disso resulta que a dúvida gerada encontra uma de suas razões na ausência de critérios que antes eram utilizados para avaliar a veracidade das obrigações, tais como o *tempo de iniciação*, entre outros. A mídia, portanto, encontrou aqui uma de suas portas de entrada.

Donos da Noite

Considero o surgimento da Donos da Noite, em 2013, como um importante passo para diversificação da *cobertura de mídia* afroreligiosa em Porto Alegre, pois acrescentou dinâmicas diferentes daquelas então inauguradas e consolidadas pelo Grande Axé. Em parte, esses novos arranjos tiveram sua origem no presente dos recursos tecnológicos disponíveis no momento da criação da empresa. Uma das mais distintas inovações da Donos da Noite, inexistente até então, foi a criação de parcerias entre produtoras afro-religiosas e alabês, relação que passou a assumir diferentes formatos após o surgimento de novas empresas. Cobertura de mídia ganhou sentido mais amplo, incluindo transmissões ao vivo no Facebook, assessoria de marketing, produção de CDs, produção contínua de vídeos para o Youtube, entre outros recursos.

Como me contou Felipe Paiva, a Produtora Donos da Noite surgiu a partir de uma parceria entre ele e dois alabês, Etto Mendes e Thiago Silva. Etto Mendes era mais conhecido por seus toques e composições voltados para rituais de quimbanda. Thiago Silva, por sua vez, tinha atuação mais voltado para os rituais de batuque. Felipe conta que o passo inicial para a criação da Donos da Noite foi a produção de um vídeo dos dois alabês cantando o ponto *É pra quem tem fé*, para Maria Padilha.

Eu sempre fui muito assim: “bah, tem vídeo e áudio ruim de alabê na internet.” Alabê bons, com qualidade boas, só que com gravações ruins, inaudíveis e às vezes muito ruim pra até ver. Então o cara perde a paciência pra ver, o cara não assiste. Ai eu disse assim pro Etto: “Etto, vamo gravar vídeo agora”. Ai o Etto: “Vamos. Posso levar um amigo meu?”. Eu disse: “Pode.” Dai eu convidei o Andre Aldo, do Guardiões da Calunga pra tocar um agê, pra participar também. E quando o Etto chegou na minha casa de carro ele trouxe o Tiago. E a gente gravou o vídeo: *É pra quem tem fé*, o primeiro, um vídeo de Padilha. E dai a gente gravou o primeiro vídeo, lançou: “Alabê Étto e Tiago”, estourado no Youtube, o canal dos Mestres da Magia. (Felipe Paiva, abril de 2014)

O vídeo foi publicado no Youtube em janeiro de 2012 e, conta Felipe, “em três meses deu sete mil acessos. Foi muito bom o número de acessos”. A repercussão gerada pelo vídeo estimulou o grupo a produzir novos vídeos e a abrir um canal no Youtube com o nome Mestres da Magia. Também foi criado “o logo” da equipe que dava ênfase aos toques de quimbanda. Felipe disse que “o logo é um pentagrama no meio, de fogo assim, pequenininho, em cima. E tem os elementos: o dia, a noite, o céu, a terra, as trevas, o cemitério, a escuridão e a luz, bem que representa ai o anjo da morte, o anjo Rafael no meio com uma espada, assim”.



Imagem 43: Logo Mestres da Magia. Fonte: Facebook (2015)

Sobre a intensificação da cobertura de mídia dos alabês, Felipe ainda acrescentou:

A gente começou, fez Mestres da Magia, [fez] Facebook... De noite divulgando, atendendo todo mundo, dando atenção pra todo mundo. Começamos a gravar vídeo, colocar o nome das pessoas no vídeo, dar atenção pras pessoas realmente, a valorizar o carinho que as pessoas tinham com a gente. E a gente começou a bombar, bombar, bombar e foi indo. E foi um estrondo.

Em dado momento, em meados de 2013, Mestres da Magia e Donos da Noite tomaram formas distintas: uma equipe e uma empresa. A partir daí, a Donos da Noite criou sua marca e um CNPJ, passando a estender a cobertura de mídia a outros alabês a partir do uso de “coisas mais atuais”.

É que eu faço uma estrutura completa de marketing, trabalho diretamente com o Alabê. A produtora normalmente trabalha pro pai de santo, eles filmam eventos e tudo mais. Eles não focam no *artista* Alabê, no caso. Eu já faço um trabalho... Não é que não seja religioso, mas eu uso *coisas mais atuais*, entendeu? O conteúdo é religioso, eu posso brincar com o material. São veículos de comunicação. O que a gente fez? Estrutura de mídia! A mídia é importante hoje dentro das festas. A forma de elaborar, de montar e de transparecer eu crio sozinho. (Felipe Paiva, maio de 2016)

Não parece ser por acaso que esta proposta de cobertura de mídia surgiu em um contexto que dava ênfase aos toques de quimbanda. Como veremos na próxima seção, os exus possuem um “jeito de ser” essencialmente expositivo e que de diversas maneiras se aproximou das mídias. O surgimento da cobertura de mídia proposta pela Donos da Noite, portanto, não deve ser compreendido sem considerarmos a proximidade com o universo da magia e dos exus, pois modalidades rituais distintas (batuque, umbanda e quimbanda) relacionam-se de diferentes maneiras com a presença das novas mídias e tecnologias. À vista disso, o processo de ampliação das atividades dessas empresas deve ser entendido como um movimento complexo, marcado por controvérsias e ajustamentos em relação à atuação dos recursos de mídia em cada uma das distintas modalidades rituais.

O exu gosta de aparecer

Ari Pedro Oro e Norton Corrêa são alguns dos autores que buscaram elaborar explicações para o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul. Correa (1988) comenta que esse crescimento se deve ao fato de que os custos dos rituais são mais baratos do que no batuque. Caberia inserir a umbanda nesse debate, considerando que nesta modalidade ritual os custos também são comparativamente reduzidos, o que não parece ter resultado no crescimento dos terreiros de umbanda ou na frequência com que esses rituais são realizados. Além disso, Corrêa continua, o aprendizado é mais simples e há a possibilidade de somar a força mística do batuque com a da umbanda. A estes argumentos Oro (2012) acrescenta que na quimbanda a experiência religiosa imanente é exacerbada, contribuindo para a produção da eficácia simbólica e da satisfação dos seus frequentadores. Também comenta que os participantes da quimbanda desfrutam da liberdade de por em prática uma performance religiosa suscetível de expressar seus atributos, qualidades e dons pessoais; que no espaço ritualístico e social da quimbanda pode-se experimentar uma sociabilidade que agrega dimensões subjetivas e simbólicas produtoras de sentido para seus membros, em termos de opções sexuais, étnicas e sociais. Por fim, Oro argumenta que a quimbanda constitui-se uma religião pragmática, de serviço, especializada nas soluções simbólicas das aflições produzidas pela vida moderna. Nesse último aspecto, por vezes ouvi de meus interlocutores que há uma atração pela

imediatez dos resultados dos trabalhos de quimbanda. Nessa lógica, se alguém quer resultado rápido, que vá em busca dos exus.

O que todas essas explicações têm em comum é a ênfase dada ao olhar, as conveniências e desejos dos médiuns, adeptos e frequentadores. Gostaria de trazer o próprio exu para a construção dos argumentos, destacando dois pontos. Primeiro, a relação que os exus exercem com a *cobertura de mídia*. Trata-se de um movimento recente, diferente daqueles observados por Norton Corrêa na década de 1980, mas que se relaciona e dá um novo rosto ao crescimento da quimbanda. Segundo, as maneiras pelas quais os exus surgiram e evoluíram no contexto gaúcho. Argumentarei que o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul tem forte relação com a forma como os exus evoluem. Esta evolução, por sua vez, muito tem a nos dizer sobre forma como a cobertura de mídia se configurou no caso gaúcho. Iniciemos pela relação entre os diferentes tipos de divindade e a *cobertura de mídia*.

Segundo Alberto Flores, dono do *Grande Axé*, há uma curiosa e diferenciada relação entre tipos de divindades (entidades e orixás) e as novas mídias. Por exemplo, conta Alberto sobre a produção de imagens (fotos, vídeos, transmissões ao vivo no Facebook, etc), que as entidades da umbanda, principalmente os caboclos, não demonstram interesse pelo registro de sua imagem. Os orixás, por sua vez, segundo as tradições do batuque, não podem ser filmados ou fotografados após sua chegada ao terreiro. Assim, qualquer registro visual no ambiente ritualístico do batuque só pode ser feito antes da chegada dos orixás ou após sua saída. Ainda assim, não são poucos os registros audiovisuais realizados nesses rituais, ganhando destaque, por exemplo, a decoração e as mesas de comida em detrimento da performance dos orixás incorporados. Há uma arte de explorar ângulos que capturem momentos do ritual sem que os orixás sejam filmados ou fotografados. O exu, por outro lado, é a entidade que mais se aproveitou dos usos das novas mídias, pois, comenta Alberto, “o exu gosta de aparecer”.

No caso de exu, de quimbanda, a gente faz foto do exu já incorporado com suas visitas. Na umbanda não tem como um caboclo parar, fazer pose pra fazer uma foto. Só o que muda é isso. Muito raro um caboclo parar pra fazer uma foto. A maioria não para, não, não.

Na mesma linha, Rafael Luz, fotógrafo e dono da *Planeta África*, empresa que também realiza o registro de imagens em terreiros e eventos afro-religiosos, comenta sobre a produção de imagens em cada modalidade ritual:

Anos luz na frente o exu. O santo a gente nem fotografa e o caboclo não reage tanto a isso, nem nos vê na festa. As outras entidades da umbanda, preto velho, erê, cosme, entra junto, não dão bola. Já o exu não, o exu na quimbanda

já interage até de foto, nos pedem pra tirar foto. O que interage é o exu, disparado, não tem nem como discutir.⁹³

Fernando da *Afro Mídia* também conta algo semelhante: “Na nação tu não pode tirar [foto] dos santos. Na umbanda tu já pode, mas eles já não gostam muito. Eles são meio antissociais. Na quimbanda eles pedem pra tirar”.⁹⁴

No ano de 2016 fui convidado por Felipe Paiva, criador da empresa Donos da Noite, a manipular uma das câmeras que seriam utilizadas na cobertura de um batuque na casa do pai Didi de Xangô, em Viamão. Era minha primeira vez como fotógrafo “profissional” e por esse motivo Felipe me deu algumas orientações para ajudar na seleção dos meus cliques, indicando o que deveria ser fotografado, os momentos mais importantes e as fotos já esperadas pelos clientes. Enquanto Felipe tirava fotos de planos mais fechados, eu era orientado a explorar os planos mais abertos. Por volta de duas da manhã, a *balança*⁹⁵, também chamada de *kassun*, estava prestes a começar. Já ciente de que os primeiros orixás comumente chegam durante esse momento do ritual, dobrei minha atenção. Ainda seguindo as orientações de registrar planos mais abertos, ergui a câmera sobre a minha cabeça e passei a acompanhar o ritual e os enquadramentos das imagens apenas pelo visor digital do equipamento. No outro lado do salão, a chegada de um orixá podia ser percebida pelo alto grito dado pela divindade. Mesmo sem vê-la, pois o display da câmera não me permitia ver com detalhes os movimentos dos participantes que se encontravam longe de mim, abaixei a câmera. Felipe olhou para mim para conferir se eu havia respeitado as regras de imagem do batuque. Como combinado, eu não deveria tirar foto do orixá. Ainda distante, fez um sinal para que eu desligasse a câmera e atravessou o salão. Ao se aproximar, disse: “desliga a câmera, agora já não pode mais fotografar”. Mais alguns minutos se passaram, ainda com as câmeras desligadas, até decidirmos fotografar a decoração das mesas dos convidados, no andar superior da casa.

Fernando, criador da Afro Mídia, me proporcionou uma experiência diferente. Mesmo após a chegada dos orixás, Fernando prefere continuar fotografando, o que considera ser o diferencial da sua empresa.⁹⁶

⁹³ Entrevista realizada em agosto de 2017.

⁹⁴ Entrevista realizada em março de 2018.

⁹⁵ No momento das rezas de Xangô, os filhos santo são convidados a formar uma roda no centro do salão. É o momento derradeiro para aqueles orixás que ainda não se manifestaram.

⁹⁶ Nas raras casas consideradas *bandeira aberta*, ou seja, onde as pessoas podem saber que se ocupam, a fotografia e filmagem são proibidas, pois é comum que as visitas de outras casas mantenham a proibição. Pai Cesar de Xangô, criador da Império Mídia, me contou sobre uma “ladaia” no Facebook causada por uma transmissão ao vivo feita por um dos convidados de um terreiro. Durante a transmissão, um orixá chegou e foi inevitavelmente filmado. A pessoa responsável pela transmissão, conta pai Cesar, logo excluiu a postagem do vídeo após o término da *live*.

Dai nesse meio tempo, chega um orixá. Eu continuo tirando foto porque o orixá fica no meio da roda. O santo tá atrás de mim e eu tô fotografando pra lá. Ai já começa a ser o *diferencial da empresa*. Tem gente que, começou a roda, tu tirou foto da roda, já vai embora. Só que tem mais gente que vai chegar. Tem o pessoal que chegou e tá nas mesas. Muitas vezes até o pai de santo se ocupou e eu continuo mais um tempinho na festa porque sempre vai chegar alguém atrasado.

Tu só para quando a festa acaba?

Não, muitas vezes eu paro antes. Porque tem hora que realmente não tem como tirar foto porque já tem os *axêro*⁹⁷, tão misturado com o povo da rua, tu já não consegue definir. É uma multidão, são muitas pessoas. Mesmo assim eu dou uma olhada, uma pesquisada. Peço pro pessoal trocar de posição. “Bah, tem como tirar [foto] aqui? Tem axêro ali”.

Fernando escolhe os melhores lugares no salão, se aproveita da centralidade da dança dos orixás para, de costas para os santos, fotografar ou filmar apenas o que pode ser registrado. É precisa dar “uma pesquisada”, observar o posicionamento dos orixás e, quando da chegada dos axêros, que costumam sair do salão principal e se espalhar pela casa, sua atenção deve ser ainda maior. Nesses momentos, avistar os axêros portando em suas mãos uma garrafinha de refrigerante enrolada em um pano branco é, às vezes, o único meio de identificar que essa divindade está entre os convidados.

Na umbanda, por sua vez, outras habilidades são necessárias: “Na umbanda eles não fazem *pose*. Daí tu tem que tirar foto não posada. Todo mundo (as entidades) até meio se esconde. Fica assim (nesse momento, enquanto conversávamos, Fernando virou levemente o corpo), vira de costa... Então eu tenho que ser invisível, o mais invisível possível. Então tenho que tirar [foto] como se eles não soubessem que eu tivesse ali”.⁹⁸ É comum que em rituais de umbanda as entidades virem o corpo ou mudem a direção do caminhar quando percebem a presença de uma câmera, o que exige dos fotógrafos a habilidade de tornarem-se quase invisíveis às entidades. Outra fotógrafa, Rosaura, me contou sobre a primeira vez que tentou tirar a foto de um caboclo. A entidade disse: “não precisa disso”. Desde então Rosaura evita deixar que as entidades da umbanda saibam que estão sendo fotografados.

Pai Cesar conta que os rituais de umbanda são marcados pelo movimento, onde os momentos importantes não fornecem avisos prévios. A pose, muito comum entre os exus, não é prática comum entre as entidades da umbanda.

Na umbanda a gente fotografa muito mais as coisas em movimento. Por exemplo, a gente dificilmente pega o caboclo e pede pra ele abraçar alguém e fazer uma foto, como a gente faz com os exus. Porque eles são arredios, não gostam desse tipo de situação. Então acaba que as fotos são mais difíceis de

⁹⁷ Divindade infantil que marca o estado intermediário entre a possessão e a desincorporação.

⁹⁸ Entrevista realizada em março de 2018.

fazer, porque tem que pegar as pessoas em movimento, tem que pegar as pessoas girando, tem que pegar um momento que ele vai bater cabeça, o momento em que ele vai fazer a saudação na porta. Pro fotógrafo é muito mais difícil. Na umbanda tem que tá atento ao que tá acontecendo. Tem um caboclo que tá girando bonito na frente do tambor, fotografa. Tem um outro que chegou e foi a porta, fotografa. Botou cocar nesse, fotografa.⁹⁹

Os donos de empresa também falam sobre a indiferença de algumas entidades, principalmente os pretos velhos, mais fáceis de serem fotografados ou filmados. Estes sentam em seus banquinhos, movimentam-se lentamente e permanecem no mesmo lugar por muitos minutos, muitas vezes sem se incomodar com a presença das câmeras.

No caso dos exus, diferente dos orixás e das entidades da umbanda, há um regime de imagem em que o comportamento da entidade é marcado pelo ato de exposição. Levo essa noção de exposição ao universo da performance, como um *jeito de ser* potencialmente expositivo. Os exus não apenas fazem pose, também avaliam as imagens, fazem amizade com os funcionários das empresas de mídia, “pegam pelo braço”, como afirma Alberto, e levam o fotógrafo para onde lhes interessa. Não raras vezes presenciei os exus procurando os funcionários das empresas de mídia para pedir uma foto com outro exu amigo ou com convidados da festa.

Em uma festa realizada em Alvorada, por exemplo, os exus se espalhavam pela casa, conversando com outros exus, com convidados e filhos do terreiro. Em um dos cantos do salão, já após o término dos toques, Maria Padilha conversava com o exu dono da festa, seu Vladimir. A eles me juntei, assim como fez o alabê que havia conduzido o ritual. Os assuntos da conversa eram quase sempre as atividades dos cavalos e seus filhos de santo, uma conversa em terceira pessoa, com frequência de difícil compreensão. Em certo momento, Maria Padilha chama um fotógrafo para registrar aquele encontro. Seu Vladimir sentou em sua bela cadeira de madeira decorada com estofado vermelho e pontas nas laterais do encosto que mais lembravam chifres. Nos abraçamos. Maria Padilha e seu Vladimir se prepararam: sorriso vivo, cabeça levemente inclinada para baixo e olhos parcialmente fechados. Após o registro, Maria Padilha pediu para ver a foto tirada que, em sua opinião, havia ficado demasiado escura. Ela ainda sugeriu: “Está ótima! Mas está escuro, depois tu deixa mais clara no computador”. E continuamos nossa conversa.

Em outro ritual, na festa do Exu Rei das 7 Encruzilhadas do pai Daniel de Xangô, o exu dono da festa “puxava o fotógrafo pelo braço”, pedindo que tirasse fotos com todos os convidados. Ele andava para a esquerda, percebia a presença de um exu amigo e dizia: “agora

⁹⁹ Entrevista realizada em julho de 2018.

aqui”. Andava mais um pouco, agora para a direita: “agora ali com a Padilha”. Virava-se e atravessava o salão: “tira uma aqui com o Veludo”. Em cada parada, uma foto e uma pose. O convidado exu, que muitas vezes era pego de surpresa, desfazia uma performance para engajar-se em outra. Se antes estava dançando e sorrindo, aquietava o corpo, retirava o sorriso e adotava uma expressão séria, baixava levemente a cabeça e erguia o copo de bebida.

Como explicar esse interesse por estar na mídia uma vez que muitos exus nunca verão as imagens produzidas? Início por dois caminhos. Primeiro, e também mais óbvio, uma vez que a mídia adquiriu importância entre os exus, o convite para uma foto torna-se uma maneira pela qual o dono da festa (a entidade) reconhece o prestígio de seus convidados (outras entidades). Segundo, Pai Daniel de Xangô me contou que os exus gostam de aparecer na mídia porque “nós ensinamos”. Nesse sentido, os exus perceberam que tirar foto era algo a ser feito e que traria resultados positivos para eles e seus cavalos. Ambos os casos evidenciam a evolução espiritual dessas entidades, ou seja, a performance expositiva e a desenvoltura diante das mídias também podem ser consideradas como expressões dessa evolução.

A partir de um movimento quase coreografado, as justificativas apresentadas pelos religiosos para essa “vontade de aparecer” dos exus é quase sempre a mesma: “os exus são os que mais se aproximam de nós”, os vivos. Esta proximidade, que se manifesta em diversos aspectos de seus comportamentos, se estende também aos usos das mídias. Pai Geison de Xangô me dizia que os exus são do nosso mundo, pois não são das florestas como os caboclos, não são do orum como os orixás. Os exus são das ruas e das festas, gostam dos nossos assuntos e passaram pelos desafios que nós passamos. Sendo os mais próximos de nós, eles gostam das mídias que gostamos.

Após ouvir os fotógrafos e donos de empresas de mídia, decidi ouvir os próprios exus. Durante uma festa de quimbanda, escolhi seguir o fotógrafo da Afro Mídia em sua caminhada pelo salão. Como de costume, os exus abordavam o fotógrafo e pediam o registro daquele momento ao lado de seus amigos ou amigas. Entre uma foto e outra, o exu dono da festa pediu que os fotógrafos se dirigissem ao local delicadamente preparado para a produção de imagens com os convidados. No espaço reservado na lateral do salão podíamos observar a cadeira do exu, decorada com detalhes dourados, um pôster com a foto do dono da festa, mesas de vidro ricamente decoradas com flores e taças de metal com detalhes dourados, um tapete vermelho e um bolo decorado com o nome da entidade. Atentas ao convite do dono da festa, as entidades formaram espontaneamente uma fila ao lado do espaço preparado. Entrei na fila e logo fui introduzido no diálogo de três mulheres, entre elas a pomba gira Maria Mulambo. Enquanto conversavam sobre uma lanterna que havia caído do vestido da entidade, aproveitei para

perguntar por que os exus gostavam tanto de tirar foto. Ela me disse: “Porque a gente gosta de se ver bonita”. A mesma Maria Molambo passaria o resto da noite caminhando pelo salão à procura de seus amigos e amigas para tirar fotos.



Imagem 44: Maria Molambo e seus amigos sendo fotografados por Fernando (Afro Mídia). Autor: Leonardo Almeida (2018)



Imagem 45: Maria Molambo e suas amigas sendo fotografadas por Fernando (Afro Mídia). Autor: Leonardo Almeida (2018)

Em momentos e locais diferentes do salão, a mesma pose¹⁰⁰ foi repetida diversas vezes pela entidade. Maria Mulambo queria se ver bonita, sempre que fosse possível ter acesso à imagem produzida, tal como o fez Maria Padilha no caso citado anteriormente. Mas a entidade também queria *ser vista* bonita sempre que sua imagem passasse por algum processo de exposição. Um bom fotógrafo, dizem pais e mães de santo, deve capturar imagens que expressem a beleza e as características dos exus, sendo este um presente dado pelos cavalos às entidades. Mesmo que não vejam a imagem depois de produzida, as entidades sabem que serão vistas e, como me disse Pai Geison de Xango, elas sentem em sua espiritualidade as consequências dessa exposição, elas sentem o “alcance”.

José Carlos dos Anjos (2016) nos propõe compreender os exus a partir de sua *rostidade*:

O ocidente criou o rosto como o lugar de expressão de uma subjetividade que reside além dessa manifestação, na interioridade do indivíduo. O processo de rostidade se caracteriza pela individualização do representando, de sua interioridade. A cada cara corresponde uma subjetividade intangível. A interioridade escavada sob a superfície de expressão, o rosto. [...] A pombagira é o inverso da pureza da santa da igreja. Da mesma forma, em lugar do processo de interiorização da subjetividade, o *ethos* afro-brasileiro propõe a

¹⁰⁰ Em sua pose, que pode ser entendida como uma das marcas de sua identidade, Maria Mulambo se ajoelha, mantém os olhos parcialmente fechados, posiciona-se levemente lateralizada em relação ao fotógrafo e segura uma taça de bebida. Como ela, outras pomba giras e exus criam e buscam dar visibilidade a suas poses.

extroversão do sem fundo, sem mais interioridade, na cara exposta, a caveira, que, certamente, é algo mais sem pudor que uma “cara de pau”, o que devia ser interiorizado está exposto em público. O exu é a maximização dessa ausência de fundo, de interioridade. O exu de exposição do que está em degradação. [...] É esse processo de extroversão que fica patente nas giras de exu.

Tais processos de extroversão, de ausência de rosto, nos colocam as seguintes questões: como os exus se expõem? Os exus aprendem novas maneiras de exposição? Nesse mesmo dia da festa citada anteriormente, Fernando (Afro Mídia) se dirigiu à frente do tambor onde dançavam alguns exus e me pediu que observasse como a dança das entidades ficaria mais bonita quando estas percebessem sua presença. Mesmo cercadas por diversas câmeras (geralmente smartphones), a presença das câmeras e dos fotógrafos das empresas era reconhecida pelas entidades como capaz conferir outro regime de imagem, como se fossem capazes de inserir as entidades em circuitos mais vantajosos de exposição.

Fernando me disse em outro momento que essa necessidade de exposição dos exus e sua participação ativa junto às mídias só é possível porque os *exus evoluíram*.

Exu que não evolui, não gira mais. A imagem entra dentro dessa evolução. O exu vinha uma vez por mês, uma vez por semana. E era todo entrevado num canto, tomava só cachaça com cinza. Hoje em dia não, tu toma um bom Red Label, toma uma cerveja. Tu senta, tu dança. E a fotografia entra nessa evolução. Ele quer registrar.

Diversos de meus interlocutores, bem como autores que abordaram a temática, afirmam que até a década de 1970 e 1980 os exus “vinham no final da sessão de umbanda”, para fazer limpeza. A partir daí iniciou-se um processo de autonomização ritualística dos exus, ganhando seu próprio ritual, a quimbanda. Isso só foi possível, afirmaram meus interlocutores, porque os exus evoluíram. Fala-se que os exus vinham curvados, com braços retorcidos, bebiam cachaça no chão e andavam descalços.¹⁰¹ A evolução lhes permitiu ter um ritual próprio e alcançar

¹⁰¹ Daniel de Bem (2012, p. 102) cita algo semelhante: “Deve-se explicar que a expressão performática dessas entidades em anos anteriores, e quando ainda eram cultuadas enquanto apenas mais uma linha daquelas cultuadas dentro da umbanda, fechavam a sessão e limpavam todo o salão das energias negativas acumuladas durante o ritual, isso antes de ser fundado um culto específico para eles. Naquele tempo, os exus eram entidades indômitas, selvagens, que permaneciam curvadas no chão e se arrastavam, soltavam grunhidos, bebiam cachaça despejada no piso etc.; assim contam os pais de santo mais velhos.” Marc Gidal (2013, p. 243) também apresenta sua versão: “According to my interviewees, attendees of Umbanda ceremonies in metropolitan Porto Alegre before 1970 would have sung or heard pontos cantados dedicated to exu and pomba gira spirits (the controversial, sometimes malevolent spirits) at the very end of Umbanda ceremonies. The spirits would then incorporate a few mediums, drink a small cup of Brazilian rum (cachaça), cleanse the attendees and the house of negative energy and leave the mediums who would then conclude the service. Venerating the so-called ‘spirits of the street’ typically occupied the last five to 15 minutes of Umbanda rituals. Returning to the same worship house around 1990, one could hear the same pontos but this time sung at the beginning of the ceremony dedicated solely to exus, pomba giras and allied spirits. These spirits previously walked hunched over with contorted postures and hand gestures, grunting and shouting but not speaking. Today, exus and pomba giras stand upright, dance, sing and talk with each other and congregants, even more than other types of spirits in Umbanda.” Diversos outros relatos semelhantes poderiam ser citados.

maior proximidade com características humanas, tanto que frequentemente se diz que são os exus os “mais parecidos com a gente”. Nessa trajetória evolutiva, existem *merecimentos*. O trabalho de Teixeira (2005), por exemplo, discute esses merecimentos a partir das roupas ofertadas às entidades. O exu recebe objetos, presentes e direitos pelos serviços prestados e em reconhecimento ao seu avanço evolutivo. Entre esses presentes, podemos citar capas, sapatos, charutos, bebidas e a própria cobertura de mídia. Em complemento, ao aprimorar sua relação e desenvoltura com as mídias, como no caso das poses e do “puxar pelo braço”, o exu expõe sua evolução.

Cabe aqui abrir um breve parêntese para lembrar algumas questões ditas anteriormente, bem como anunciar temáticas que surgirão nos próximos capítulos. No capítulo anterior argumentei que intensidades fazem fazer formas. Essas formas e seus processos de formação, que foram analisadas a partir da feitura de tambores, não devem ser compreendidas como restritas a este instrumento. Como um segundo passo, considerando que houve um processo de evolução espiritual dos exus a partir das décadas de 1970 e 1980, caberia questionar quais novas formas surgiram e vêm surgindo a partir das novas intensidades que emergiram a partir desses processos evolutivos? Ou ainda, quais versões de tambores surgiram a partir dessas intensidades? Tambores de LED e a sincronização de tambores com jogos de luz são alguns exemplos. Retomarei essa questão logo mais.

Cobertura de mídia e alcance

Um processo de gravação de áudios para um minidocumentário voltado para a divulgação de alabês, ocorrido em 2018 e conduzido pela empresa de mídia Kizomba, nos fornece um exemplo de como acontecem as coberturas de mídia em meio a prática religiosa. Em um dos intervalos de gravação, numa pausa para o café e para o cigarro, oito alabês se deslocaram do interior da casa ao jardim para fumar. O grupo iniciou uma discussão sobre o então novo programa do Kizomba, o *Pagodô*, que iniciaria ainda naquele dia. O projeto tinha como principal objetivo realizar duas *lives* por semana no Facebook, transmitidas da casa de cada um dos alabês vinculados à produtora, com a intenção de debater temas do universo religioso, em especial os temas relacionados à profissão de alabê. Para tanto, um cronograma de programas foi elaborado, indicando as temáticas a serem discutidas e os alabês responsáveis pela condução de cada *live*. Naquele momento, poucas horas antes do início do primeiro programa, que aconteceria no final do dia, algumas questões ainda mereciam discussão. Foi colocado em debate a incômoda frequência com que as *lives* seriam realizadas. Alguns argumentavam não haver necessidade da realização de duas *lives* por semana, o que tomaria

muito tempo de uma agenda já cheia de compromissos. Outros, mais disponíveis, argumentavam em favor das duas *lives* semanais, apresentando os pontos positivos da frequência com que iriam “aparecer”. Um dos alabês, que defendia a redução do número semanal de programas, argumentou: “A gente já tá aparecendo bem”, e começou a citar os espaços de mídia já ocupados: flyers, programas da Kizomba, teasers, publicações de agendas no facebook, vídeos no youtube, fotos, entre outros. Argumentou ainda que, caso o alabê sentisse a necessidade de *aparecer* ainda mais, poderia participar da *live* conduzida por outro colega.

O que estava em questão naquele dia era uma relação entre a eficiência e o tamanho da cobertura de mídia que os faria “aparecer”. Para alguns, quanto maior a frequência e os espaços de *aparecimento*, maior a eficiência da cobertura de mídia. A fala do criador da Ówò Produções, Migui Sousa, nos ajuda a compreender melhor como se constrói uma *cobertura*. No contexto do trecho a seguir, discutíamos sobre as responsabilidades e os desafios de ter uma empresa de mídia, principalmente quando a cobertura de mídia de alabês é um dos serviços oferecidos.

É a imagem deles (dos alabês)! Tu tem que trabalhar com aquilo ali. Tu tem que te preocupar com a agenda dele, com é tu que faz o trabalho gráfico dele, com data dele, com *flyer* de divulgação dele, com filmagem dele, com foto dele. Isso tudo é cansativo e estressante. Hoje eu tenho nove alabês comigo. Imagina tu trabalhar pra nove alabês! Tu vai tirar foto em um lugar, tu faz filme em algum lugar, tu faz camisa, tu faz casaco, tu faz cartão de visita, tu faz flyer, tu faz agenda. Então isso é cansativo demais. A imagem tem que tá sempre na mídia. Os guri que estão comigo hoje tem flyer a semana toda. A semana toda eu (nesse caso, Migui não se refere a ele próprio, mas a um possível expectador ou expectadora) tô vendo eles de qualquer jeito, ou é filmagem, ou é transmissão ao vivo, ou é foto, ou é vídeo. Eles estão sempre na mídia.

As empresas de mídia, portanto, não só possibilitam que pessoas, entidades, eventos e coisas *apareçam*, mas ganham destaque na medida em que propõem formas originais de fazer aparecer. Isso nos remete aos cartões de divulgação apresentados no primeiro capítulo. Felipe dizia ¹⁰²: “É isso que acontece quando eu canto e toco tambor”. Alexandre, por sua vez, relacionava seu trabalho ao do mago Gandalf, fazendo referência às suas performances mágicas na quimbanda e, assim, afirmando-se como um bom feiticeiro. Perspectiva semelhante também pode ser encontrada no minidocumentário citado anteriormente e na proposta de realização de lives semanais nas casas dos alabês. Como afirma Israel Ávila em um vídeo de divulgação da empresa Kizomba, “divulgar a religião de matriz africana de forma positiva também tem muito a ver com a forma e onde você divulga o nome da sua casa, do seu comércio e do seu Ilê”.

¹⁰² Alabê estava posicionado no centro de uma das vias de um cemitério.

A fala de Israel nos leva à noção de *alcance*. Alberto Flores do Grande Axé nos explica:

A maioria [das empresas de mídia] é uma maquina fotográfica e uma página no Face. Qual o diferencial? O *alcance*. Se tu queres divulgar tua festa pro maior numero de pessoas possível, vai fazer com quem? Grande axé! Nosso *alcance* é violento. Tem uns que não entendem: “É tudo Facebook” [dizem aqueles que não compreendem a importância do alcance]. Tu vai ali, faz com o Zezinho que tem uma maquina [fotográfica] e tem uma pagina no Face também, o XXX Fotos do Axé (nome de uma empresa fictícia). A foto tá no Face, mas o pai de santo tá vendo porque o pai de santo curtiu aquela pagina. O que ele não se flagra é que 300 pessoas veem as fotos dele, enquanto que milhares [veem a do Grande Axé]. O número de curtidas não representa necessariamente o numero de pessoas que veem a pagina. Tu não precisa curtir ela pra ver. A gente não curte, mas acompanha. Muita gente simplesmente vê as fotos. Qual a diferença entre pouca gente ver as fotos e muita gente ver as fotos? O retorno, o retorno disso. Todo pai de santo, quando ele expõe suas fotos, ele tá esperando dois tipos de retorno. Um, que os amigos vejam as fotos. Que os inimigos vejam. E que no meio disso tudo, algum possível cliente veja isso também. Grande axé faz retorno? Muito! Tem pai de santo que diz ai: “eu que toco minha sineta e chamo o Grande Axé”. Sempre voltam. Tocam uma sineta e chamam o Grande Axé. Porque? Porque voltam. Não é pelos meus olhos verdes. Aumenta a quantidade de cliente. É o que todo mundo quer, ne?

Não basta apenas ter uma câmera e uma página no Facebook, é preciso ter *alcance*. Isso é o que marca a diferença entre as empresas de mídia e, por exemplo, as filmagens realizadas por convidados e seus smartphones durante as festas. O número de visualizações, compartilhamentos, seguidores e curtidas são alguns dos recursos para a avaliação de um alcance.

André Lemos (2002) nos chama atenção também para os *agentes inteligentes* que atuam na seleção de conteúdos para os usuários da internet. Estes são também conhecidos como *algoritmos* e, como destaca Araujo (2017), tendem a ser descritos como agentes técnicos poderosos, porém misteriosos, nem sempre percebidos por usuários de plataformas digitais. Segundo Lemos (2002), o excesso de informação obriga a construção de dispositivos que possam “auxiliar” os usuários e aprender com seus costumes.¹⁰³ Eles atuam selecionando passagens aéreas, produtos, vídeos no Youtube, músicas e tornam-se “guias ou monitores críticos nas tarefas diárias de seus mestres” (Lemos, 2002, p. 119), tornando a interatividade homem-maquina mais indireta. Definitivamente eles *mediam* (e não *intermediam*, nos termos de Latour) nossas interações. Gillespie (2014, p. 165) acrescenta à discussão:

Algorithms play an increasingly important role in selecting what information is considered most relevant to us, a crucial feature of our participation in public life. Search engines help us navigate massive databases of information,

¹⁰³ Esta afirmação pode parecer um tanto problemática, uma vez que deixa transparecer que esses agentes atuam apenas para nos ajudar, selecionando de bom grado nossas preferências em meio a uma grande quantidade de informação. Sabemos que diversos desses agentes trabalham em parceria com empresas e visam nos manter cada vez mais conectados, sendo esse um comportamento ideal para a exposição de anúncios publicitários.

or the entire web. Recommendation algorithms map our preferences against others, suggesting new or forgotten bits of culture for us to encounter. Algorithms manage our interactions on social networking sites, highlighting the news of one friend while excluding another's. Algorithms designed to calculate what is "hot" or "trending" or "most discussed" skim the cream from the seemingly boundless chatter that's on offer. Together, these algorithms not only help us find information, they provide a means to know what there is to know and how to know it [...]

Cobertura de mídia e alcance às vezes se confundem na medida em que este último ganha amplitude na diversificação do primeiro. Outras vezes, tal como na fala de Alberto, são tão diferentes que, apesar de uma boa cobertura, é possível não se ter um bom alcance. Lemos (2002, p. 119) ainda faz uma observação: e os agentes podem facilitar nossa vida num mundo com excesso de informação, por outro lado, corremos o risco de nos fecharmos. O autor exemplifica:

A lei aqui é a seguinte: “Meu agente só tem que procurar a informação que eu quero. Por exemplo: esporte, mas não economia; discussões da conferência *alt.cyberpunk*, mas não *alt.pets*”. Se esses agentes podem ser reais instrumentos de teleação aberta no mundo, eles também podem tornar-se instrumentos de nossa própria prisão, na medida em que o acaso, os encontros inesperados estão, de certa maneira, descartados pela certeza utilitária do programa.

Concordo com algumas destas afirmações, porém me preocupo em amenizar a intensidade das posições extremas. Nem a total liberdade, como se fosse possível encontrar uma situação ideal em que esses agentes ou seus possíveis avatares não estivessem presentes; e nem a prisão, como se não fosse possível encontrar caminhos de ação e autonomia.

A ação pretensiosa desses mediadores torna-os únicos ao longo dos processos de interação. Tornam-se particulares, *feitos* a partir de um processo contínuo de fazer, refazer e confirmar. Tendo um orixá como metáfora, poderíamos fazer uma comparação entre este em sua versão particularizada e, por exemplo, o Youtube (ou o Facebook, ou Instagram, entre outros), na medida em que passo, a partir de processos de particularização, a *fazer o meu* Youtube.

O certo é que há uma seleção e que esta muito contribui para nossa percepção, para sentirmos intensidades de acontecimentos e intensidades de certas presenças, para aprofundarmos nosso conhecimento sobre certos temas e, já adiantando nossa questão central, para sentirmos certas intensidades espirituais. Insisto na palavra intensidade, pois esta é uma das formas pelas quais as plataformas digitais atuam, ofuscando a fronteira entre quantidade de informação e a intensidade dos eventos que expõem. Um dos exemplos mais discutidos no Brasil é sensação de insegurança que pode ser modificada à medida que uma grande quantidade de informações sobre a violência urbana chega até um observador em um determinado espaço

de tempo. O mesmo é válido para a sensação de que os exus se mostram presentes de forma cada vez mais intensa nas redes sociais, abrindo caminhos, reunindo admiradores, fazendo sua magia.

Retomo a discussão sobre *presença* que abriu este capítulo. Como foi dito, há mediadores religiosos que não se limitam a serem simples referências simbólicas, mas contribuem para tornar presente aquilo que mediam. Torna-se interessante compreender como se processam os regimes de presença nos diferentes contextos possíveis. No caso afro-gaúcho, há aqui uma importante relação entre intensidade e presença, que se desdobra na busca por uma boa cobertura de mídia e por um bom alcance.

Cabe perguntar agora o que acontece, por exemplo, com os exus que se tornam famosos, procurados, e que, de forma complementar, recebem uma boa *cobertura*. À medida em que busquei intensificar minha visita aos terreiros e acompanhar tambores, ainda nos primeiros meses de 2015, meus objetivos de pesquisa foram sendo constituídos em paralelo à minha mudança de comportamento junto a essas mídias. Interessado em compreender como os tambores e os alabês atuavam na construção de *coberturas*, meu comportamento na internet também foi sendo moldado pelas necessidades de pesquisa e pelo interesse em seguir os rastros deixados pelo comportamento online dos meus interlocutores. Em uma roda de conversa, por exemplo, um “tu viu a transmissão do pai Chiquinho” me levava ao perfil do pai Chiquinho e às múltiplas consequências dessa aproximação. Com o passar dos meses, o *meu* Facebook, o *meu* Youtube foram se tornando cada vez mais parecidos com os Faces e Youtubes *dos* meus interlocutores. Como consequência, à medida em que o *alcance* das empresas de mídia me alcançava, ou ainda a atuação das redes sociais e suas sugestões pretensiosas, a presença de alguns personagens ganhava certo destaque. Isso pôde ser observado também quando, em meio de curtidas, compartilhamentos e ação de algoritmos e agentes inteligentes, a presença da Pomba Gira Menina da mãe Iara de Xangô passou a se intensificar em *News Feed* a partir do dia de sua festa. Meu *News feed* (bem como meu YouTube e outras plataformas) insistia em me mostrar diversas versões da Menina, nas fotos do Grande Axé, na *live* do alabê Felipe de Oxalá, no compartilhamento da foto que havia sido publicada na página do Grande Axé, na curtida que um de meus amigos fazia na foto publicada por um filho de santo da Mãe Iara, no vídeo publicado no canal do Youtube, entre diversos outros espaços. O mesmo pode ser dito sobre o Exu Vladimir do pai Geison, a Padilha da mãe Jane, o Exu Rei das 7 Encruzilhada do pai Daniel, entre outros, para dar apenas alguns exemplos, cada um em seu período do ano.

Além de ter sido alcançado pelos exus, esses mesmos exus estendem o alcance das empresas de mídia, o que nos permite pensar no alcance do alcance, também considerando que

eu, na medida em que participo do alcance que chega até mim, também me torno uma de suas extensões. Tocando a sineta (no sentido de iniciar o ritual, chamar convidados) e “chamando o Grande Axé”, para utilizar a fala de Alberto, os exus ganham presença e intensidade nas (e por meio das) mídias. Por diversas vezes me senti alcançado pelos exus, seja através do *meu* Facebook, seja porque, observando de que forma o alcance dos exus alcançava meus interlocutores, me despertava o interesse em conhecer o cavalo da entidade, sua casa e acompanhar um pouco do que lá acontecia. Foi assim que selecionei diversos dos casos apresentados neste capítulo. Os alcances das coberturas de mídia foram em boa medida indispensáveis para a constituição do campo de pesquisa.

Um próximo passo é compreendermos que, enquanto mediadores, os alabês e seus tambores também contribuem para tornar presente esses exus. Ao buscarem coberturas de mídia cada vez mais eficazes, esses alabês também expõem certas “performances de mediação, na medida em que em que afetam e tornam presente aquilo que mediam” (Meyer, 2012, p.26). Como apresentarei nas próximas duas seções deste capítulo, ao passo que os alabês Felipe de Oxalá e Vagner DÁgandju realizaram a cobertura dos rituais do Exu Vladimir e da Maria Padilha do Cruzeiro, ampliando a presença dessas entidades em diversos espaços, também não deixaram de propor suas próprias formas de tornar presente essas entidades.

Cobrindo a Festa do Exu Vladimir

A difícil tarefa de textualizar uma série de acontecimentos dispersos, que não se restringem a um ritual ou um espaço específico, requer a escolha de uma estratégia. Opto por apresentar alguns aspectos relacionados à cobertura de mídia realizada durante as festividades do Exu Vladimir, entidade incorporada pelo pai de santo Geison de Xangô, morador da cidade de Alvorada (RS). Destaco dois pontos. Primeiro, o processo de "abertura de caminhos" realizada pelo Exu Vladimir ao longo de nove semanas. Segundo, a cobertura de mídia realizada pelo alabê Felipe de Oxalá. Argumento que os processos de abertura de caminhos espirituais e virtuais se confundem. Em um segundo momento, busco mostrar que a cobertura de mídia contribui para gerar certa sensação de presença das entidades e que, além disso, instituem maneiras pelas quais os exus evoluem.



Imagem 46: Convite para a Grande Festa do Exú Vladimir (Wladimir) ¹⁰⁴

Fonte: Facebook (2018)

A *Grande Festa do Exú Vladimir*, comemorada no dia 10 de agosto, teve seu início no dia 19 de junho com uma gira dos namorados.



Imagem 47: Abertura da novena do Exu Vladimir.

Fonte: Facebook (2018)

O saravá de abertura das festividades aconteceu pouco menos de dois meses antes do evento principal.¹⁰⁵ Na ocasião, Seu Vladimir disse aos seus convidados que a partir daquela noite os exus deveriam abrir os caminhos até o dia da grande festa. Dias depois, Pai Geison me explicou que a *abertura dos caminhos* ocorreria a partir de uma novena, ou seja, a saudação das falanges do Exu Vladimir. Assim, do dia 19 de junho até o dia 10 de agosto, sempre às

¹⁰⁴ O cartão expõe as empresas de mídia que realizaram a cobertura da festa: Afro Mídia, Kizomba e Planeta África.

¹⁰⁵ Na novena dos namorados (imagem anterior), a primeira gira dos festejos do Exu Vladimir, as principais entidades da noite eram Pomba Gira Rainha, Pomba Gira Sete Saias e Exu Rei. Além de fazerem parte do Povo do Cruzeiro, a primeira linhagem a ser saudada, estas entidades também são consideradas os donos dos amores e dos relacionamentos, por isso o título de *novena dos namorados*.

terças feiras, nove linhas de exu seriam saudadas no terreiro: povo do cruzeiro, povo do mato, povo da estrada, povo do catimbó, povo da lixeira, povo da praia, povo cigano, povo da lomba e, por fim, todo o povo do Seu Vladimir. Abrir os caminhos, em uma primeira definição, significa possibilitar que as entidades pertencentes a todos esses locais espirituais pudessem “fazer sua magia”, ou seja, os exus deveriam realizar práticas mágicas de cura para seus clientes e admiradores, deveriam solucionar problemas relacionados aos caminhos de vida que encontravam-se fechados, também deveriam dançar, cantar, expor sua beleza. Além disso, também era preciso que os exus fossem vistos e que sua atuação mágica fosse notada e reverenciada. Proponho que pensemos a abertura dos caminhos espirituais e a abertura dos caminhos virtuais como fazendo parte de um mesmo processo.

Não devemos olvidar que o exu da quimbanda conserva características do Exu iorubano, sobretudo o de mediação entre os mundos e seu posicionamento entre os diferentes caminhos (encruzilhada), abrindo e fechando canais de comunicação. Como lembra Monique Augras (2006, p. 95), Exu Lanã é chamado “Senhor do caminho”, ou Baba Onã, “Pai do caminho”, dono de todas as redes de comunicação no tempo e no espaço e, além disso, “atar e desatar as redes de comunicação constitui seu passatempo favorito”. Aqui a *sensação de presença* ganha desdobramentos, evidenciando a sensação de que, a partir de sua relação com as empresas de mídia, as entidades abrem caminhos.

Em um de nossas conversas, perguntei a Pai Geison porque os exus gostavam tanto de aparece na mídia:

Porque nós ensinamos isso a ele. Todo exu aprende. O exu não chegou na terra e disse assim: “Traz o fotógrafo que eu quero tirar uma foto”. Ele aprende. Então ele foi aprendendo que aquilo ali era bom. E exu gosta do que é bom. Porque aquilo iria enfatizar o nome dele, iria proporcionar o nome dele, iria reverencia-los melhor. E seja o orixá Bará ou o exu da quimbanda, eles tem como ideologia ser reverenciado. Porque que Bará é o primeiro orixá que come? Porque ele tem que ser reverenciado. Se tu não reverenciar ele e não pedir, ele não vai deixar acontecer. Não é assim? Ai quando tu reverencia ele, tu consegue aquilo que tu quer. “Ah eu preciso arrumar um emprego, preciso arrumar meus negócios que tá trancado”. Todo sucesso é de Bará. Então exu tem que ser reverenciado. Exu não vai ver, ele vai sentir que o ser humano viu. Porque quando o ser humano encontrar ele, ele vai reverenciar o exu. A mídia ajuda muito. Pode de repente o seu Vladimir ter contato com 50 pessoas [em uma festa], mas 200 pessoas aprenderam a ver ele e gostar dele [através das mídias], por simpatia, por gosto. Então tu vai procurar ir ate ele pra poder reverenciar. Eu acredito que 30% [das pessoas] que vai na festa do Vladimir eu não consigo ir na casa dessas pessoas, visitar ou ter um vinculo de amizade, mas essas pessoas vão porque reverenciam ele, gostam dele, acreditam nele porque um dia, de repente, viu na casa do pai João, Mãe Maria, ou viu no Facebook, ou viu numa transmissão ao vivo, ou viu em alguma situação e aquela pessoa foi porque achou aquele exu bonito, elegante, simpático, dança bem, canta bem. E as pessoas vão lá pra reverenciar ele. Então exu gostou disso por ser reverenciado. E quando as pessoas vão ver, cada vez uma foto, uma imagem, eles vão reverenciar porque espirito se alimenta da nossa

energia. “Bah, que linda a festa dele, que bonito”. Automaticamente tu tá reverenciando ele. Tu vai dizer pra outro, pra outro e aquilo vai soar e vai proporcionar sempre uma reverencia aquele espirito. E ele, na sua espiritualidade, vai observar, ouvir e sentir aquilo que tu tá dizendo pra ele.

Pai Geison nos explica que os exus têm uma “ideologia” de serem reverenciados. Ensinados pelos vivos, essas entidades aprenderam que podem ser saudadas com o auxílio das mídias. Eles não veem os vídeos, as transmissões, as imagens e os compartilhamentos, mas sentem em sua espiritualidade e "se alimentam de nossa energia". O exu pode ser visto como bonito, elegante, simpático, bom dançarino e bom cantor. Assim, seus admiradores vão “dizer pra outro, pra outro e aquilo vai soar e vai proporcionar sempre uma reverência àquele espirito”. Ao intensificar sua *presença*, ao multiplicar as versões de si, o exu reúne admiradores. Pai Daniel de Xangô, do Exu Rei das Sete Encruzilhadas, costumava dizer que as mídias trazem mais admiradores ao terreiro, fato que contribui para que o exu receba mais presentes, que trabalhe mais, que seja mais solicitado para a realização de trabalhos mágicos. É importante destacar que estas são atividades que conferem evolução espiritual a essas entidades. Dessa forma, podemos dizer que os exus atuam intensamente nas mídias porque evoluíram espiritualmente, bem como que a atuação intensa nas mídias cria condições para sua evolução espiritual.

Para a cobertura da grande festa, pai Geison de Xangô contratou três empresas de mídia que podem ser vistas no convite apresentado anteriormente: Grande Axé, Kizomba e Afro Mídia. Mas a cobertura da novena que antecederia a festa não estava prevista no contrato firmado com essas empresas, pois este incluía apenas a divulgação dos convites nas páginas oficiais e a cobertura de mídia no dia 10 de agosto, o dia da Grande Festa. Nesses casos, muito comuns entre os terreiros que visitei, a questão pode ser solucionada com a contratação de alabês que possuem um bom *alcance* nas redes sociais e que oferecem serviços de mídia aos terreiros. Dessa forma, a condução musical da novena foi confiada ao alabê Felipe de Oxalá e sua equipe, a Família de Ouro (parceria também exposta no convite).



Imagem 48: Cartão de divulgação. Alabê Felipe de Oxalá. Fonte: Facebook (2018)

Em suas redes sociais, Felipe costuma lembrar aos seus amigos: "Temos um encontro marcado". Assim como os cartões de divulgação apresentados no primeiro capítulo, a imagem acima é, no contexto afro-gaúcho, um atrativo aos contratantes, justamente por anunciar alcances e coberturas. Cabe aqui fazer uma importante consideração sobre os tambores, o que também se estende ao próprio alabê. A atuação dos instrumentos ganhou uma forma estendida, como se um de seus atrativos fosse a atuação na forma de uma "pessoa distribuída" (Gell, 1998) para além do espaço do terreiro. Assim, o toque dos tambores não cessa após o término do ritual, pois o instrumento continuará sendo tocado a partir de sua forma distribuída. Se, tal como consideramos no capítulo anterior, tambores contribuem para dar ressonância e falar sobre determinadas forças, os tambores em coberturas de mídia dão novas formas a essas ressonâncias.

Além de cantar e tocar tambores, Felipe passou a divulgar a novena do Exu Vladimir semanalmente. O prestígio e *alcance* do alabê nas redes sociais conferiam às entidades novas maneiras de atuação. Felipe postava vídeos, fotos e fazia transmissões ao vivo. A partir das terças feiras e em meio a curtidas, compartilhamentos e ação de algoritmos, meu *news feed* insistia em mostrar diversas versões do Exu Vladimir: era possível ver a entidade dançando diante dos tambores em transmissões ao vivo, fotos mostravam o recebimento de convidados, vídeos publicados no Youtube e compartilhados no Facebook mostravam Seu Vladimir facilitando os processos de incorporação dos médiuns que participavam do ritual. Não apenas a entidade ganhava destaque, mas também as maneiras pelas quais Felipe e sua equipe a convocava e conduzia as cerimônias. A Família de Ouro podia ser vista devidamente

uniformizada, com equipamentos de som (microfones e duas caixas suspensas), tambores decorados com o brasão da equipe, agezeiros posicionados em volta dos tambores.

Em uma ocasião especial de uma das giras, Maria Padilha foi uma das primeiras entidades a chegar ao terreiro (a ser incorporada) e, em certo momento, se dirigiu a um dos médiuns presentes, segurou em uma de suas mãos e o conduziu até os tambores da Família de Ouro. Com a outra mão, a Padilha tocava o couro dos tambores como se estivesse colhendo energias do instrumento para, em seguida, levá-las até a mão do médium. O movimento se repetia algumas vezes, em um vai e vem de energias transmitidas do tambor/alabê ao corpo do médium. Como resultado, alguns segundos depois, mais um exu chegava à festa. A Padilha repetiu o pequeno ritual outras três vezes, auxiliando outros médiuns, até que, por fim, concluiu sua magia de forma coletiva, pois quatro médiuns seguravam simultaneamente uma das mãos da entidade enquanto aguardavam o recebimento das energias que, naquela situação, pareciam ser necessárias à incorporação. Assim, a Padilha, uma das convidadas do Exu Vladimir, fazia sua magia e, ao mesmo tempo, abria caminhos. Ao longo da semana, era possível ver esse pequeno ritual se repetindo a partir de diferentes formas no "encontro marcado" das redes sociais.

A noção de presença apresenta desdobramentos quando relacionada à análise das sensações. Não há apenas a identificação de que certas entidades tornaram-se presentes a partir da relação com diferentes mediadores, mas também de que a maneira como se configura essa presença (a gênese da presença) é capaz de alterar intensidades. Tendo como base o caso do Exu Vladimir, é possível dizer que à medida em que os compartilhamentos e publicações eram realizados nas redes sociais (a própria cobertura agindo), coberturas e alcances contribuíam para nos dar a sensação de que o exu se mostrava presente de forma cada vez mais intensa, que reunia cada vez mais admiradores, que estava disperso e que ocupava cada vez mais espaços, que abria mais canais e que era um bom construtor de redes, tudo isso a partir da combinação de elementos de uma forma distinta daquela observada na prática ritual do terreiro.

Durante a Grande Festa, os diversos recursos utilizados pelas empresas também tiveram sua contribuição. Por exemplo, ao selecionarem os “melhores momentos” dos rituais, as empresas de mídia possibilitavam que acontecimentos relevantes da vida mágico-religiosa fossem apresentados em sequência aos usuários do Facebook. Nesse caso, um condensado dos “melhores momentos” fornecia ao público uma perspectiva ainda mais positiva do ritual. Ou, ainda, quando estéticas distintas daquelas encontradas nos rituais eram propostas a partir dos diversos recursos de filmagem, fotografia e edição. Fotos tiradas de ângulos abertos e com lentes grande-angulares ampliavam a sensação de que a festa estava cheia, mesmo para aqueles

que estiveram presentes nos rituais. Como sabemos, festa cheia é sinal de poder e prestígio mágico-religioso.

As relações e as extensões que são construídas nas redes sociais não se resumem a uma mera versão virtual do que acontecia no mundo supostamente “real” do terreiro. Negar que os caminhos foram abertos (no sentido espiritual) a partir da atuação virtual dos exus é como afirmar que “materiality represents the merely apparent, behind which lies that which is real” (Miller, 2005, p. 01). Expor beleza, simpatia, graciosidade e poder é um atributo do fazer mágico dos exus. Uma vez que essas qualidades podem ser sentidas por meio de uma transmissão ao vivo, o exu deixou sua marca no mundo, abriu caminhos.

Maria Padilha, abre nosso caminho

Em outro caso, apresento uma série de transmissões ao vivo que antecederam a festa da Maria Padilha do Cruzeiro, ocorrida no dia 17 de dezembro de 2016, na cidade de Alegrete (RS). Tratou-se da homenagem aos 31 anos de assentamento da Maria Padilha do Cruzeiro, entidade incorporada pela mão de santo Jane da Padilha. Juntamente com a Orquestra Balanço de Lei, Vagner D'Aganjú foi o alabê contratado para conduzir a grande festa. Destaco, em primeiro lugar, o trabalho de divulgação realizada por Vagner nas semanas que antecederam o evento. Em complemento, chamo atenção para as formas assumidas pelo *ponto* de quimbanda criado por Vagner especialmente para homenagear a Padilha.

Na imagem a seguir é possível observar o convite para a festa da Padilha, feito a partir da parceria com o Grande Axé e a produtora Donos da Noite.



Imagem 49: Convite para a festa da Maria Padilha do Cruzeiro.
Fonte: Facebook (2017)

Cerca de duas semanas antes da grande festa, o alabê Vagner D'Agandjú inicia uma sequência de transmissões ao vivo, publicações de vídeos e textos que tinham como objetivo, além de fazer convites aos admiradores da entidade, garantir que todos aprendessem o novo ponto escrito pelo alabê. Segundo Vagner, estes recursos também possibilitariam mostrar um pouco do que seria o “clima da festa” no dia 17 de dezembro.

Em sua primeira transmissão ao vivo, Vagner apresentou em suas redes sociais o referido ponto:



Imagem 50: Vagner em uma transmissão ao vivo.
Fonte: Facebook - Perfil pessoal de Vagner D'Agandjú (2017)

Vagner inicia sua transmissão:

Então tá, povo. Aqui é Vagner D'Agandjú fazendo a divulgação do ponto da Maria Padilha do Cruzeiro, de mãe Jane, mãe Jane da Padilha, cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul. E fiz esse ponto, mais uma das *minhas obras*. Então, esse ponto aí pra essa entidade de luz. Eu vou cantar sem ler. Eu ainda estou gravando o ponto na mente, mas aos pouquinhos vem vindo. Então a letra é mais ou menos assim:

Rosa formosa vem para o terreiro
Rosa formosa vem para terreiro
Maria Padilha feiticeira do cruzeiro

Vem do cruzeiro encantar
Esse povo que tanto lhe admira

Venha girar, curimbar, vem trabalhar
Vem pra curimba Maria Padilha!!!
Venha girar, curimbar fazer magia!!!
Vem pra curimba Maria Padilha!!!

Vale fazer algumas considerações sobre o processo de composição do ponto. Vagner comenta:

Aí eu abri no Word no meu notebook e fiquei olhando pra tela em branco, fiquei parado olhando. Sabe quando tu perde o pensamento, fica parado olhando. Com um monte de ideia... Tem tanta coisa pra falar da Padilha e ao mesmo tempo nada. Fiquei olhando assim... Daqui a pouco eu pensei assim: “Bah, vou dizer que ela é linda, no começo”. Aí eu botei “Rosa Formosa”. Vou dizer uma coisa que tipo... “bah quem é que vem aí?”. Isso que eu pensei. E um bagulho que ficou fácil pra mim é que eu conheço ela. Eu já vi ela dançando na curimba, eu já vi o jeito dela, entendeu? Dai eu usei esse aspecto pra colocar no ponto. Eu botei: Rosa formosa vem pro terreiro Maria Padilha, Feiteira do Cruzeiro. (Vagner D’Agandjú, dezembro de 2016)¹⁰⁶

“Bah, quem é que vem aí?”, questiona Vagner. O alabê faz referência ao momento do *cortejo*. Diversos terreiros incluem na programação de seus rituais uma espécie de “entrada triunfal” para a entidade dona da festa. Cerca de uma ou duas horas após o início da curimba, chega o momento da entrada da tão esperada entidade, quando o seu ponto será entoado pelos alabês. Em meio às diversas entidades que já chegaram à festa, abre-se um caminho entre a porta de entrada do terreiro e o local onde se acomodam tambores e alabês. Câmeras, luzes e olhares voltam-se para a dança da entidade, para sua caminhada pelo corredor de admiradores.

Diante do computador, do Facebook, Vagner encontra os admiradores da Padilha:

“Vem pro cruzeiro encantar esse povo que tanto te admira...” Isso aí, eu fiquei olhando as publicações (no Facebook) dela (Mãe Jane). Isso me ajudou a fazer essa frase. Isso ajudou a fazer essa frase pra mim porque eu vi tantas pessoas que estavam admirando ela ali, #VemPraCurimbaMariaPadilha, um monte de gente. “Esse povo”, que eu tava olhando as publicações, é bastante gente. “Vem pro cruzeiro cantar... Esse povo que tanto te admira”. Eles vão lá pra te ver né. “Venha girar curimbar fazer magia, vem pra curimba Maria Padilha”.

Ao ver "tantas pessoas admirando ela ali", Vagner nos leva de volta ao comentário de Pai Geison sobre as pessoas que "estão lá reverenciando" o Seu Vladimir nas redes sociais. Após a realização da festa, Grande Axé e Donos da Noite serão as empresas responsáveis por estender a presença da Padilha para além do ritual em Alegrete. Os tambores continuarão tocando por mais algum tempo, adquirindo novas formas.

Após cantar o ponto, Vagner continua:

¹⁰⁶ Entrevista realizada em dezembro de 2016, poucos dias antes da grande festa.

Dia 17 de dezembro, então, a festa, a megafesta, lindíssima festa dessa linda e elegante pomba gira, Maria Padilha do Cruzeiro, de mãe Jane, da cidade de Alegrete, Rio Grande do Sul. Eu, Vagner de Aganjú, estarei lá no comando da Orquestra Ritual fazendo um grande balanço de lei porque ela merece. E quem não puder ir, quiser assistir as divulgações, compartilhar também, fiquem à vontade, pessoal. Então esse é mais um ponto de exu, pra Maria Padilha do Cruzeiro. Tomara que o pessoal pegue. É um ponto curtinho, com a letra fácil. Um ponto legal, tem um refrão bom. Ele é praticamente todo cheio de refrão, se vocês notarem. E legal se o pessoal curtir, comentar, compartilhar. E aprendam pra cantar nas curimbas, vai ser bem legal.

Quem não puder ir, também poderá acompanhar as novas notícias sobre a Padilha (e suas novas versões e formas) a partir das redes sociais do alabê. Qual o *alcance* da admiração que a entidade receberá? Além disso, o alabê sugere que o ponto seja utilizado em outras curimbas, para além da festa da Padilha. Vagner dialoga com diferentes intensidades da entidade: por um lado, a Padilha da Mãe Jane, particularizada; por outro, uma intensidade geral, o que possibilita que o ponto seja utilizado em diferentes contextos e direcionado a diferentes Padilhas. Assim como os tambores apresentados no capítulo anterior, o ponto da Padilha possui sua dimensão geral (tambor de flora), que expande a atuação do mediador para diferentes tipos de usos e processos possíveis de particularização; e sua dimensão particularizada (tambor personalizados), como se Vagner, ao observar atentamente as especificidades da relação entre Mãe Jane e a entidade, se aproximasse da maneira pela qual o artesão Jorge se juntava aos fluxos dos materiais e forças para produzir instrumentos. A diferença é que Jorge, ao contrário do alabê Vagner, não costuma dar ênfase ao caráter flexível do mediador (podendo alternar entre geral e particular). A flexibilidade representa, nesse caso, a possibilidade de expandir a atuação do alabê através da atuação da entidade. Os usos futuros do ponto recém-criado, ou melhor, as múltiplas vidas que o ponto poderá assumir em suas incursões pelo campo afroreligioso, dependerá de sua relação com as forças e energias que atuam no mundo, que “se diversificam e se concretizam ininterruptamente” (Goldman, 2005, p.8). O ponto é, portanto, um meio pelo qual é possível concretizar a particularizar forças.

Por fim, o alabê encerra sua transmissão e faz um último anúncio:

Amanhã, escuta bem, estarei colocando dois vídeos da equipe que vai fazer o Balanço de Lei comigo, a equipe Sol e Lua, na festa da Maria Padilha, da mãe Jane. Eu tenho dois vídeos pra postar amanhã. Amanhã eu vou postar os dois. Um vídeo cantando o ponto da Maria Padilha e um outro vídeo cantando pontos de curimba. A gente fez um balanço legal, um balanço de lei. Vai ser bem legal. Quem puder, curte a página, e amanhã confira esses vídeos aí. Um abraço pra vocês, tudo de bom. E eu estou indo nessa. Valeu!

Vagner comenta sobre dois vídeos que seriam divulgados no dia seguinte. O alabê faz referência aos “vídeos oficiais” gravados no dia anterior à primeira transmissão. Na ocasião, a

equipe se reuniu no terreiro de uma mãe de santo com quem Vagner conserva boas relações de amizade, Mãe Hulda de Oxum¹⁰⁷, para a gravação do que foi chamado de Curimba na Sacada. Para a gravação do vídeo, assim como para condução do ritual em Alegrete, Vagner contou com a participação da equipe de alabês Família Sol e Lua, que também ajudaram na divulgação.



Imagem 51: Publicação do alabê Douglas Paz sobre a gravação do vídeo Curimba na Sacada. Fonte: Facebook. (2017)

Foram gravados dois vídeos. O primeiro apresentava uma curimba com vários pontos de exu, tocados e cantados em sequência e sem pausa. O segundo seria destinado exclusivamente ao novo ponto da Maria Padilha do Cruzeiro. Após a gravação, Vagner fez a edição do vídeo, dividindo-o em duas partes menores para que fossem enviados também para seus contatos do WhatsApp. A primeira parte do vídeo foi divulgada no dia 10 de dezembro e tinha como principal objetivo de atuar como um *teaser*, anunciando a publicação dos dois vídeos (Curimba na Sacada completo e o ponto da Padilha) que seriam compartilhados no dia seguinte. Era também uma parte do "clima da festa", como Vagner disse algumas vezes, distribuído em mídias distintas e sempre acompanhado do anúncio de que mais elementos seriam acrescentados posteriormente.

Dias depois, quando tivermos oportunidade de conversar sobre as transmissões, Vagner comentou:

Eu fiz o vídeo (Curimba na Sacada), mandei um pedacinho em massa no Whats (WhatsApp). Eu tenho quase 400 amigos no whats. Marquei todo mundo e comecei a enviar. “Bah que tri” (comentavam seus amigos). “Ow meu, amanhã eu vou botar todo esse vídeo na minha página Balanço de Lei” (Vagner diz aos seus contatos do WhatsApp). Aí eu fiz uma transmissão dizendo que eu ia botar no outro dia. A transmissão é muito boa por causa disso. Tu avisa o que vai acontecer amanhã, tu usa como convite. (Vagner D’Agandjú, entrevista, dezembro de 2016).

¹⁰⁷ O terreiro de Mãe Hulda está situado no bairro Viamópolis, na cidade de Viamão (RS).

No vídeo oficial¹⁰⁸ Vagner pode ser visto como um maestro, conduzindo o andamento dos pontos, interagindo com a câmera e orientando a performance de seus assistentes junto aos tambores. Ao final, o alabê dirige seu olhar à câmera e encerra seu vídeo: “Vem pra curimba Maria Padilha”. Vagner faz referência ao trecho final do ponto da Maria Padilha do Cruzeiro e à *hashtag* muito utilizada nas redes sociais nas semanas que antecederam a festa da Padilha: #VemPraCurimbaMariaPadilha.

Em nossa última conversa antes do ritual, o alabê me contou sobre os planos da equipe para a viagem de Porto Alegre até Alegrete:

Quando a gente sair daqui (Porto Alegre) eu vou fazer uma transmissão ao vivo com todo o pessoal, quando a gente sair daqui pra ir pra Alegrete. Com todo mundo, com as camisas do Balanço de Lei, vamo fazer um *merchan*, ne? Nós vamo cantar o ponto da Padilha na estrada, vou pegar uma lancheria que tiver *wifi*, vamo cantar. Eu vou com os tambores e tudo. Vamo tirar os tambores (do carro) e vamo cantar o ponto da Padilha na estrada: “Maria Padilha, abre nosso caminho. Tamo chegando em Alegrete”, entendeu? (Vagner D’Agandjú, entrevista, dezembro de 2016).

Ainda no trajeto até Alegrete, os tambores seriam retirados do carro e o ponto da Padilha seria cantado mais uma vez. Temos aqui mais uma abertura de caminhos, um pouco diferente daquelas feitas no período que antecedeu a festa do Exu Vladimir, mas que conserva a afinidade dessas entidades em atar e desatar redes de comunicação. A Padilha seria convidada a comparecer a um de seus principais lugares de atuação, a rua, para que abra caminhos até sua festa. Esses vídeos e transmissões nos mostram que o “clima da festa” foi segmentado, estendido e distribuído em mídias distintas e de formas variadas. A segmentação gera expectativa, expande o convite, estende temporalmente a atuação do “clima da festa”, torna a Padilha presente. Vagner faz transmissões que se referenciam e prometem um acréscimo crescente dos elementos que serão postos em prática no dia da festa. Além disso, vemos o ponto da Padilha ganhar diferentes versões à medida em que outros atores são a ele combinados: versão cantada, versão com tambores e equipes de alabês, versão em vídeos compartilhados nas redes sociais, transmissão ao vivo no local de atuação da entidade (a rua) e o próprio ritual.

Busquei mostrar neste capítulo que, a partir da cobertura de mídia, a presença das divindades ganha diferentes formas, pois há a ampliação do repertório de maneiras de atuar, de vir ao mundo. Nesse processo, os mediadores nunca atuam de forma isolada. Tambores e alabês ganham novas maneiras de estar presente e, em complemento, podem fornecê-las a outros

¹⁰⁸ O vídeo possui duração de 07:40 minutos.

atores. Há aqui uma cadeia de recursividade já introduzida anteriormente a partir de uma *lógica de mostra* proposta por Boehm (2015): imagens nos mostram sua forma de mostrar mostrando atores que se mostram mostrando outros.

Capítulo V

Artisticidade afro-brasileira

Não sou do pagode não sou do rock, eu não sou do frevo e nem do samba, também não sou da eletro, e nem sou do funk, não sou de sertanejo mas aqui estou, basta ligar uma câmera que eu me apresento, sou o #PopStar do batuque eu sou.
(Gilvan D Agandjú, agosto de 2017)¹⁰⁹

Sou quimbandeiro, pai. Sou umbandista em primeiro lugar, e também sou quimbandeiro. O batuque também, cresci no meio. E sobre a minha opinião... (beijo) eu sou popstar
(Alfredo de Ossaim, agosto de 2017)¹¹⁰

Gostaria de iniciar este capítulo com a apresentação de um tambor que ganhou destaque nas redes sociais em 2017, com maior ênfase entre os dias 9 e 11 de agosto do mesmo ano. Trata-se de um *djembê*, instrumento que não faz parte da orquestra religiosa afro-gaúcha e que, por esse motivo, nunca teve oportunidade de encontrar nos terreiros de Porto Alegre e Região Metropolitana. Por outro lado, considerando o contexto em que foi utilizado, o instrumento representa as tradições afro-brasileiras e, em especial, a “classe” dos alabês.



Imagem 52: Tambor #alabê #pop #star (2017)

¹⁰⁹ Texto retirado do perfil pessoal do alabê no Facebook.

¹¹⁰ Trecho de entrevista realizada no programa DeBate Tambor da produtora Donos da Noite.

Sobre o couro do instrumento foi posto os óculos tipo *Thug Life*, também chamado “óculos opressor”, “óculos vida loka”, óculos tipo “Deal With It” (“aceite isso” ou “lide com isso”), óculos Turn Down for What, entre outras expressões.¹¹¹ Atuante como um *meme* bastante popular no Brasil, o óculos surge no momento em que um agente emite uma opinião que põe um fim repentino em uma disputa ou uma discussão, deixando-o em vantagem argumentativa, como alguém que diz “toma essa” (Deal With It), ou simplesmente trata-se de “um meme de internet para pessoas que fazem algo muito interessante e que ‘merecem respeito’” (Marques, 2016, p. 11).¹¹² Por outro lado, seu uso não deixa de se relacionar com o questionamento de uma ordem vigente ou de regras estabelecidas, o que também está ligado a expressões como “vida loka”, “vida bandida”, entre outras. Seu uso também confere ao debate um tom provocativo, desafiador e muitas vezes debochativo.

Três *hashtags* podem ser vistas sobre o corpo do instrumento: *#alabê*, *#pop* e *#star*. Assim configurada, a imagem ganhou status de *meme* amplamente compartilhado após uma controversa publicação no Facebook, postada no dia 9 de agosto de 2017. Na postagem, o autor fazia crítica ao uso de equipamentos (microfones, caixa de som, jogos de luz, etc), à autoridade dos alabês, que, segundo ele, muitas vezes ultrapassa a dos pais e mães de santo, além de um status de *PopStar* adquirido nos últimos anos. Além disso, afirmou que a função de alabê não deveria ser considerada uma profissão.

As reações foram diversas, gerando, além do compartilhamento do meme do tambor *#PopStar*, várias publicações em que alabês, amigos, fãs e familiares defendiam o profissionalismo/profissionalização e as inovações relacionadas ao cargo de alabê. Horas após a publicação, meu *feed de notícias* do Facebook logo se encheu de mensagens do tipo: “#Eusoupopstar”, “Boa tarde a todos os #Popstar do meu Face...”, “Eu sou amiga e fã de popstar. Trabalho bom e profissional merece respeito”, entre diversos outros, além dos trechos que abrem este capítulo e que põem em discussão a não necessidade de ser um cantor de

¹¹¹ A expressão *Thug Life*, talvez a mais comum para fazer referência ao óculos, foi criada na década de 1990 pelo rapper norte-americano Tupac Shakur. O termo foi criado para tentar diminuir o índice de violência e morte nas regiões pobres dos EUA, e expor a dificuldade de se viver nessas áreas. No Brasil, o *meme* ganhou sentido um tanto diferente. A não existência de uma denominação única reflete as diferentes combinações e recombinações a que os óculos estão sujeitos em seu intenso regime de circulação. Ao serem recombinados com outros memes, temas específicos e em diferentes situações, os óculos vêm adquirindo novos nomes, bem como novas explicações sobre sua origem. O certo é que o nome ou a origem pouco importa enquanto os óculos circulam nas redes sociais e que talvez a melhor forma de compreendê-lo seja através de seus usos, tarefa também bastante difícil.

¹¹² No universo da internet, muito comum é o uso dos óculos em vídeos que contem a fala de um agente que emitirá sua mensagem “deal with it”. Nesses casos, enquanto a fala não se completa, os óculos se movimentam de um dos cantos da tela em direção ao rosto do agente, tendo como objetivo chegar ao seu destino final assim que o agente concluir seu argumento.

pagode, de rock ou funk para que os alabês gaúchos possam ser considerados popstar, ou melhor, #popstar.

No dia seguinte à controversa publicação, o programa *DeBate Tambor* abordou o tema a partir de uma transmissão ao vivo pelo Facebook, em parceria com a empresa *Timeline Produções*. O programa reuniu alabês das novas gerações e “os antigos”, como são chamados os alabês da “velha guarda”, e teve como temática principal a “ladaia” que se fez na internet no dia anterior, também discutindo temas como o status de popstar, o uso de equipamentos de luz e som e a profissionalização. Alguns dos debates que tiveram destaque no referido programa serão apresentados ao longo deste capítulo. Por agora é importante destacar que muitos dos alabês que compartilharam a hashtag #Eusoupopstar de fato não se consideravam popstars, o que pode ser compreendido como um uso curioso da ironia.

As principais temáticas e questões surgidas a partir da mencionada publicação ajudam a dar forma a um dos principais temas deste capítulo, a saber, a noção de *artisticidade*, indicando as principais características dessa prática e apontando para o fato de que esta se encontra em intensa controvérsia, também anunciando transições e ajustamentos no campo religioso afro-riograndense.

Considero que o crescimento da quimbanda no Rio Grande do Sul, juntamente com a intensificação dos usos das novas mídias, apontam para o surgimento e fortalecimento do que pretendo chamar de *artisticidade afro-brasileira*. Esta, porém, não deve ser confundida com a noção de *prestígio*. Nesse contexto, é possível afirmar que tamboreiros mais antigos, tais como Antônio Carlos de Xangô, Mestre Borel, Chamim de Aganju, Jorge Belerum, entre outros, gozaram e ainda gozam de grande prestígio no meio religioso, sem que necessariamente tenham relação com o que venho chamando de nova *artisticidade afro-gaúcha*. A *artisticidade* também pode ser compreendida como um desdobramento do intenso processo de profissionalização dos tamboreiros gaúchos. O novo fato é que a *artisticidade* ganhou popularidade e agora pode gerar prestígio, de outra ordem se comparado aos “alabês antigos”, possibilitando transformações na constituição do poder mágico-religioso.

No ceio da ideia de *artisticidade* há (não somente) uma proposta de identificar de que maneira certos elementos e processos são “artificados”. Shapiro e Heinich (2013) propõem realizar um estudo sobre as maneiras pelas quais certas coisas são gradativamente definidas como arte ou obras de arte. Para tanto, entendem a artificação como “um processo de processos”, pois pode acontecer a partir de processos como o deslocamento de uma produção de seu contexto inicial, a individualização do trabalho, a recategorização, entre outros. Nessa perspectiva, não existe “arte em si”, baseada em uma definição essencialista que nos permitiria

descrever como os atores vivencia a "arte para si", mas concepções historicamente situadas, relativamente estabilizadas e aceitas coletivamente do que os atores sociais entendem da palavra "arte". Trata-se de desmembrar a pergunta "o que é arte?" em uma gama de questões como "para quem?", "em quais condições?", "quando?", etc. Estas serão algumas questões trazidas ao longo deste capítulo.

Um dos mecanismos de artificação que serão citados diz respeito a incorporação de elementos, praticas, performances e discursos que já são previamente considerados arte ou artísticos antes de compor o repertório dos alabês e que revelam um diálogo que alguns autores, tais como Forbes e Mahan (2017), Lyden e Mazur (2015), Mazur e Mccarthy (2001) e Lynch (2007), analisam a partir da relação entre *religion and popular culture*. Na perspectiva desses autores, a religião encontra o universo do cinema, do *musicbusiness* e das revistas em quadrinhos a partir da entrada da religião nesses universos, da entrada desses universos na religião ou ainda a partir de produções híbridas e de difícil identificação dos sentidos (no sentido vetorial) da incorporação dos elementos de universos que, na prática, já não são mais distintos. São desses encontros que emergem certas controvérsias, tais como a que o *tambor #popstar* participou após a publicação de Facebook citada anteriormente.

Nesse contexto, a relação entre religião e artisticidade se expressa quando os alabês passam a utilizar palavras como “artista”, “fãs”, “presença de palco”, “carreira”, “show”, “ao vivo”, entre outras expressões que até pouco tempo pareciam pertencer apenas a outros universos, fora do contexto afro-religioso/ritualístico¹¹³. Ao perguntar a um, digamos, “alabê midiático” se ele faz parte de alguma equipe, é possível que a resposta seja: “não, estou em carreira solo”. Ou ainda quando, durante a divulgação de CDs de quimbanda ou umbanda, um dos grandes atrativos é a indicação de “pontos autorais” (comumente indicado na capa dos CDs). Estes podem ser compreendidos como composições que, como veremos, têm papel importante na definição de uma artisticidade mágico-religiosa e na constituição de um procedimento que identifica "isto ou aquilo" como uma obra de arte ou artística. Esses alabês também utilizam estéticas observadas na atuação de cantores de pagode, buscam criar sua identidade artística (roupas personalizadas, adereços, performances específicas, nomes originais, logomarcas e slogans), gravam CDs de quimbanda *ao vivo*, muitas vezes

¹¹³ Utilizo o termo ritualístico para distinguir a produção fonográfica em questão de outras produções que possuem forte relação com o universo afro-brasileiro, mas que não apresentam uma intensa participação no cotidiano ritualístico do terreiro.

considerando o próprio ritual do terreiro como um *show*¹¹⁴. Como afirma Felipe de Oxalá, já citado em capítulos anteriores: “Eles (os contratantes) querem show, espetáculo”.

Argumento ainda que a ideia de profissionalismo, marcada pela constituição de um mercado competitivo de alabês, está comumente atrelado à constituição de artisticidades e vem impulsionando o surgimento de novos mediadores, entre estes os tambores de LED, tambores artísticos e uma série de *projetos*, expressão que tomo emprestado de Philip Auslander (2008). Este autor argumenta que uma das estratégias da indústria cultural é a comercialização de múltiplos objetos de consumo a partir de um mesmo tipo de obra produzida. Dessa maneira, observamos a produção de versões de mediadores religiosos a partir do encadeamento de mídias que se referenciam. Nessa perspectiva, um ponto feito para Zé Pilintra adquire novas versões nos formatos vídeo clipe, DVD, reinterpretações a partir de outros alabês, vídeo publicado no canal oficial do Youtube, entre outros formatos.

Por fim, à guisa de conclusão desta breve introdução, buscarei apresentar outros dois tambores, além do *tambor #popstar* já citado. Primeiro, um tambor que nos fala sobre profissionalismo e a existência de um “mercado competitivo” de alabês. Trata-se de um tambor de LED que, durante os rituais, emite luzes que expressam afinidade com as diferentes divindades às quais as cerimônias são destinadas. O segundo tambor, reformado de maneira a ser utilizado durante as gravações de um DVD de quimbanda, insere-se em um contexto de produção e consolidação de artisticidades. Juntos, os três tambores conduzirão as reflexões deste capítulo e atuarão como temas geradores ou metáforas para a análise de três temáticas que neles encontram-se condensadas: profissionalismo, artisticidade e as controvérsias que estas produzem no campo religioso afro-gaúcho.

Profissionalismo: tambor de LED

Em um dos primeiros batuques que acompanhei em Porto Alegre, no início de 2015, os membros da equipe de alabês Herdeiros do Axé me falavam sobre a conduta profissional do alabê. Enquanto os convidados chegavam e os “da casa” concluía os últimos preparativos para a festa, os alabês me explicavam que para serem considerados bons profissionais deveriam chegar pontualmente ao batuque, a tempo de montar seu equipamento, apertar o tambor, caso necessário, e conversar com o pai ou mãe de santo contratante. O alabê também deveria saudar

¹¹⁴ Ao longo do processo de pesquisa, a relação entre a performance no terreiro e o show me foi apresentada de diversas formas, a partir de diferentes ênfases, ora evidenciando clara proximidade entre o ritual e os shows de música secular, expondo como os modelos performáticos do show são postos em prática durante os rituais, ora em tom de brincadeira, muitas vezes utilizando a jocosidade como recurso para amenizar as possíveis controvérsias resultantes do uso de uma expressão que ainda não encontra total aceitação no campo afro-religioso.

as divindades daquele terreiro, ir à casa do exu e bater cabeça no quarto de santo. Deveria vestir roupas limpas e claras, não usar sapatos, saber a ordem das rezas a serem cantadas de acordo com o *lado* (e suas maneiras de cruzar com outros lados) e fazer um tipo de entrevista com o pai ou mãe de santo contratante para saber sobre suas preferências: Como o batuque deve ser conduzido? Em quais rezas os filhos de santo irão se curvar para saudar os ancestrais daquele terreiro? Qual a *reza de vasilha*¹¹⁵ do pai de santo? Quem são os pais de santo visitantes da noite? Algum procedimento específico deve ser realizado nessas situações?

Em outro momento (Almeida, 2018), argumentei que, à medida em que os processos de profissionalização dos responsáveis pelo toque do tambor ganham intensidade, são (pelo menos inicialmente) os elementos compartilhados entre diferentes casas que passarão a guiar boa parte da performance e da condução ritual, e menos as especificidades de cada terreiro, uma vez que, em alguns casos, os tocadores de tambor nunca estiveram nos terreiros contratantes. No caso gaúcho, o ajustamento entre os elementos compartilhados entre terreiros e as especificidades de cada casa passou a ser considerado expressão de profissionalismo.

Julgo ser preciso destacar outras dimensões do profissionalismo antes de chegarmos à artisticidade. Para tanto, inicio com a discussão de alguns trechos das entrevistas que aconteceram no programa *DeBate Tambor* citado anteriormente. O programa em questão foi criado em abril de 2016 pela produtora Donos da Noite e tem como principal objetivo discutir questões relacionado ao universo afroreligioso, em especial as temáticas relacionadas aos alabês. Além disso, conta com a participação dos alabês vinculados a produtora e é transmitido semanalmente a partir de transmissão ao vivo na página oficial da Donos da Noite no Facebook. Pude acompanhar os planejamentos que antecederam a primeira transmissão e os programas de 2016, tanto junto aos membros da produtora, geralmente nos bastidores das transmissões, quanto online.

No programa realizado após a controversa publicação citada anteriormente, o alabê Bryan de Avagã comentou sobre as críticas ao profissionalismo dos alabês. Bryan destacou algumas características do profissional:

“Alabê não é profissional!” (assim dizem os críticos). Não sou profissional se eu chegar bêbado pra tocar uma obrigação, se eu chegar sujo, fedendo pra tocar uma obrigação. Ninguém quer um alabê desse na sua casa. Se eu chegar rouco pra cantar... Me contratar pra uma festa pra quinhentas pessoas, no mínimo, porque não baixa disso hoje as festas... Vou chegar rouco pra quinhentas pessoas? Porque aí todo mundo quer três tambor, quer barulho. Quer barulho, “bah, eu tenho três alabê tocando pra mim”. Ai eu fico rouco porque eu tenho uma agenda a semana toda, porque eu toco em algum lugar.

¹¹⁵ A reza cantada durante o processo de iniciação.

Eu não fico na internet só criticando, né, velho [crítica ao autor do polêmico post do Facebook]. Eu toco, eu tenho agenda. “Ah, tão se achando popstar, querem aparecer”. Vocês sabem o que o cliente que tá nos contratando nos pediu? “Ah tão botando nome do convite”¹¹⁶. Você sabe o que o cliente tratou com nós? “Ah, tá tocando muito rápido o batuque”. Tu sabe o que o meu cliente tratou comigo?

Em primeiro lugar, diversas características que dão forma ao que comumente é considerado “profissionalismo” estão fortemente relacionadas ao respeito aos *fundamentos*. Nessa perspectiva, respeitar, seguir e praticar fundamentos é um indicador de profissionalismo, atribuição que raramente se estende a outras funções no terreiro. Por diversas vezes ouvi comentários de pais e mães de santo que elogiavam seus filhos pelo empenho na realização de uma festa de batuque, pelo bom preparo dos alimentos, pela organização das oferendas, mas nunca os vi identificando tais atitudes como expressões de profissionalismo. Por outro lado, o alabê que exerce bem seu profissionalismo é aquele que, ao chegar à casa, saúda os orixás do terreiro contratante ou que preza pelas formas herdadas de condução do ritual, estes considerados como fundamentos de um terreiro.

O mesmo é válido para os tambores. O artesão Jorge me disse que, durante os processos de produção de tambor, buscava diminuir ao máximo os riscos de algumas peças do instrumento oxidarem após o contato com o suor do alabê, evitando que as marcas de ferrugem manchem o uniforme do alabê ou da equipe. Para tanto, o artesão põe fita adesiva em torno das argolas que sustentam os couros, evitando que o suor chegue ao metal. Portar um tambor sempre limpo é característica de um alabê profissional. O mesmo cuidado é acionado para outras partes do instrumento, sendo necessário que o alabê cuide da limpeza do seu tambor para que o terreiro contratante não se depare com, nas palavras do artesão Jorge, “um tambor virado no lixo”.

Certas condutas, tais como não estar rouco, usar roupas limpas ou não ter ingerido bebidas alcoólicas antes dos rituais são também consideradas características de um bom profissional. Estas, por sua vez, embora nem sempre sejam relacionadas ao que é comumente chamado de *fundamento*, são condutas apreciáveis. Parte de seu valor advém do fato do alabê ser, no contexto da divisão do trabalho religioso necessário à realização do ritual, o único que tem grandes chances de não passar pelos controles e ensinamentos do líder religioso do

¹¹⁶ No Rio Grande do Sul, assim como em outras regiões do país, os rituais públicos são comumente precedidos pela divulgação de convites em formato de cartões digitais e *flyers* contendo as informações sobre o pai ou mãe de santo, o terreiro, a entidade ou orixá a ser comemorado, os principais objetivos do ritual, telefones para contato, entre outras informações. No caso em questão, Bryan se refere aos cartões que contêm a logomarca ou o nome do alabê ou da equipe contratada para a condução da festa.

terreiro¹¹⁷. Se não é no do convívio do terreiro, através dos ensinamentos do pai ou mãe de santo e das relações de iniciação religiosa, que seja pelo o profissionalismo a razão de sua admissão. Ao processo de autonomização dos alabês foi acrescentada uma dimensão profissional encarregada de dar aos pais e mães de santo contratantes as garantias de que não precisarão se preocupar com os possíveis imprevistos causados pela ausência do controle que, além de iniciático, poderia ser de diversas outras ordens, mas pautado principalmente pelos regimes de filiação religiosa. O profissionalismo, portanto, não segue regras próprias, mas se faz em diálogo com expectativas religiosas. Talvez isto esteja no cerne da pergunta feita por Bryan ao autor do post que gerou o debate: “Vocês sabem o que o cliente que tá nos contratando nos pediu?”, “Você sabe o que o cliente tratou com nós?”.

É importante ressaltar que o profissionalismo de forma alguma substituiu o respeito às divindades e às regras de conduta que há tempos fazem parte da prática religiosa afro-brasileira. Dito de outra forma, esses alabês não usam roupas limpas por estarem inspirados apenas em certa ideia mercadológica, em substituição às motivações devocionais presentes, por exemplo, no respeito ao orixá. Profissionalismo e fé caminham juntas, como uma nova linguagem que insere esses alabês no universo das profissões religiosas.

Ao longo do processo de pesquisa também pude acompanhar algumas iniciativas que visavam intensificar ainda mais o caráter profissional dos alabês. O alabê Vagner de Agandjú, por exemplo, iniciou a divulgação de uma proposta para vinculação dos alabês à profissão de músico junto ao Sindicato dos Músicos Profissionais do Rio Grande do Sul e à Ordem dos Músicos do Brasil, a exemplo do caso dos ogãs da cidade de Brasília.¹¹⁸ A iniciativa ganhou força quando alguns alabês realizaram gravações de CD com tamboreiros considerados “antigos” das religiões afro-gaúchas e, ao visitarem as residências desses tamboreiros, se depararam com condições financeiras precárias. Vagner argumentava que essas pessoas dedicaram a vida toda à religião, conduziram inúmeros rituais, ajudaram a assentar fundamentos e hoje, após a “aposentadoria”, não possuem instituições ou garantias trabalhistas

¹¹⁷ Podemos incluir os profissionais de mídia, decoração, entre outros. Mas estes, ao contrário dos alabês, não são funções propriamente ritualísticas.

¹¹⁸ No início de 2013, no Distrito Federal, foi anunciada a regulamentação profissional dos ogãs de religiões de matrizes africanas, tais como candomblé e umbanda. Por meio de uma parceria formada pelas secretarias de Cultura e de Igualdade Racial do DF, a Federação Brasiliense de Umbanda e Candomblé e a Ordem dos Músicos de Brasília (OMB-DF), foi dado início à profissionalização desses instrumentistas. A partir desse momento seria possível ter o registro de músicos profissionais, além de outras garantias trabalhistas. A notícia pode ser vista no site da Secretaria de Estado de Cultura do Distrito Federal: <http://www.cultura.df.gov.br/>.

que possam dar o suporte àqueles que não podem mais tirar do tambor o seu sustento. Reginaldo Gil Braga (2013) também comenta sobre o tamboreiro Carlinhos, que tentou organizar uma entidade (sindicato, associação ou cooperativa) para regular o preço dos toques e garantir aos tamboreiros a certeza de uma renda ao final do mês e uma velhice menos difícil. Mesmo sendo uma discussão intensa entre alabês, nada ainda foi concretizado, sendo este um tema para discussões futuras.

Há ainda o chamado “meio profissional”, que se ancora em certas noções de mercado e concorrência. Profissionalismo e mídia encontram aqui diversas semelhanças e, em certos casos, fusões. Tal como foi discutido no capítulo anterior, sobre a mídia afro-brasileira, o profissionalismo se expressa de formas distintas em cada modalidade ritual, sendo a quimbanda a que mais explora as chamadas “inovações” como vantagens em um mercado competitivo de alabês profissionais. O tema foi brevemente abordado em um dos programas da produtora Kizomba. Durante a discussão, um dos alabês, Sandrinho de Bará, comentou:

Na curimba hoje, a gente consegue fazer uma coisa diferente. [...] A gente pode fazer o que a gente gosta. Tudo que a gente gosta a gente pode fazer na curimba. No santo (bataque) a gente já não pode fazer isso. No santo, uma coisa tão sagrada, que a gente tem que respeitar. No exu a gente também respeita, faz o ponto, conforme a casa pede e fica aquele balanço gostoso, que todo mundo adora. A gente vai levando isso ai.

A fala do alabê Sandrinho nos coloca diante das controvérsias que permeiam a coexistência de diferentes modalidades rituais. O bataque, “uma coisa tão sagrada”, não deve ser alvo das chamadas “inovações” da mesma maneira que a quimbanda, esta mais aberta às influências de novas práticas, novas ideias. Assim como a encruzilhada, a inovação também passou a ser um dos territórios dos exus, possibilitando que o profissionalismo ganhe na quimbanda um espaço para que as novas criações tenham destaque em um mercado competitivo. Vir ao mundo de novas maneiras pode ser, além sinal de evolução espiritual dessas entidades, um presente dado como reconhecimento pelos trabalhos prestados. Há toda uma série de *merecimentos* (Teixeira, 2005) que, no caso dos exus, envolve o recebimento de novas roupas, sapatos, copos, um trono e, mais recentemente, uma boa cobertura de mídia, jogos de luz (tal como o que foi apresentado na introdução deste trabalho), entre outros.

Um bom exemplo foi dado pelo alabê Felipe de Oxalá, durante uma de suas aulas de tambor, ministrada para cerca de vinte e cinco alunos. Na ocasião, eu acompanhava a aula como um de seus alunos, sentado diante do alabê, que se posicionava sobre um pagodô, e ao lado dos meus colegas de curso. Como era de costume, Felipe reservava a parte inicial da sua aula para proferir certos ensinamentos sobre a atuação do alabê, para além dos toques e ritmos.

Profissionalismo, administração financeira, trabalho de divulgação e empreendedorismo eram temas que costumavam embalar tais discussões. Em um desses momentos, Felipe comentou:

O que que eles [os contratantes] querem hoje no exu? Eles querem show, espetáculo, show da Madona. Depois vou comprar uma chuva de prata. Tu liga assim e larga um monte de chuva de prata nos exu. Esse é o meio profissional. Se os cara querem isso, eu vou fazer o que o mercado tá pedindo. O LED no tambor, uma luz, uma maquina de fumaça não interfere no fundamento de ninguém, no que tu faz no quarto de santo, no que tu faz na casinha dos teus exu... Não interfere nos fundamentos.¹¹⁹

Considero que a constituição de um meio profissional e de um mercado competitivo de alabês atrelado à constituição de artisticidades vêm impulsionando o surgimento de novos mediadores, entre estes os tambores de LED, tambores artísticos, o uso de palco e uma série de *projetos*. Felipe de Oxalá, por exemplo, costuma dizer que uma de suas principais criações ou inovações foi o tambor de LED:



Imagem 53: Festa da Pomba Gira Menina e Exu Mirim - Tambor de LED.
Autor: Leonardo Almeida (2018)

¹¹⁹ Gravação realizada em julho de 2018.



Imagem 54: Tambores de LED - Alabês Felipe de Oxalá e Solismar de BaráAgelú. Autor: Leonardo Almeida (2018) ¹²⁰

Piscar e alternar entre as cores vermelho, verde e azul são maneiras de fazer ver a intensidade dos exus que passa pelos instrumentos. Aqui também estamos diante de maneiras de criar ambientes, no sentido de encadear estéticas que reforçam regimes de identificação (“eu estou no ambiente dos exus”; e “eu, exu, estou no ambiente bem prepararam para me receber”). Como lembram Oro e Santos (2008), a estética da religiosidade afro-brasileira está estritamente relacionada às intensidades que tornam a presença sensível. Esta acontece muitas vezes a partir de encadeamentos de certos elementos que, no caso dos tambores de LED, fornecem ao ritual mais cor, brilho e intensidades que muito se afeiçoam aos modos de ser dos exus. Na imagem anterior, o tambor de LED, os balões vermelhos, os *axós* ricamente decorados dos exus e outros elementos foram encadeados para produzir o ambiente que recebeu a Pomba Gira Menina e o Exu Mirim, as duas entidades que podem ser vistas no centro do salão¹²¹. O ritmo frenético das luzes se soma a outras maneiras de sentir a vibração e as energias que emanam do instrumento. No contexto do universo de pesquisa em que embasa este trabalho, o meio profissional, portanto, pode estar relacionado à oferta de (novas) formas de criar ambientes, de fazer sentir energias e intensidades.

No dia seguinte à festa da Menina e Exu Mirim, o tambor de LED (um *tambor cru*) podia ser visto no meu *news feed* em versões diferentes e a partir do perfil de diversos de meus interlocutores de pesquisa: em transmissão ao vivo, vídeos, fotos, entre outras. Também várias

¹²⁰ O nome de cada um dos alabês pode ser visto logo acima do símbolo oficial da equipe.

¹²¹ O ritual em questão aconteceu na casa da mãe de santo Iara de Xangô, em Viamão.

versões da Pomba Gira Menina e do Exu Mirim podiam ser vistos dançando diante das luzes do tambor de LED. Para utilizar a expressão trazida no capítulo anterior, estas são maneiras de compreender como acontece a “gênese da presença” (Meyer, 2012) ou ainda, tal como argumentei anteriormente, a sensação de presença.

Felipe se orgulha de saber que sua ideia foi utilizada por outros alabês. Certa vez, enquanto conversávamos em sua casa, pouco meses depois do tambor de LED ser utilizado pela primeira vez em um ritual de quimbanda, o alabê citou o nome de cerca de dez outros alabês que vinham utilizando o tambor de LED em rituais de exu e umbanda.¹²² Em grande parte dos casos, Felipe tomava conhecimento sobre a aceitação e o uso do tambor nas redes sociais, acompanhando vídeos e transmissões ao vivo realizadas por outros alabês. Por exemplo, o alabê Douglas de Ogum e sua equipe, a Alta Magia, podiam ser vistos na página oficial da Donos da Noite no Facebook (mas também, lembremos, em transmissões ao vivo, compartilhamentos, entre outros espaços) utilizando um tambor de LED:



Imagem 55: Douglas de Ogum e a equipe Alta Magia. Fonte: Donos da Noite (2017)

Artesãos também passaram a oferecer tambores de LED em suas redes sociais, agora também com novos recursos. Um deles escreveu no Facebook (acompanhado da imagem do tambor): “Vendo tambor de 35 PVC. Acompanha LED, várias cores. Comando por controle

¹²² É importante destacar que os tambores de LED não são utilizados durante os rituais de Batuque, o que revela uma relação distinta com as “inovações” que surgem a partir dos rituais de exu.

remoto. Tambor de qualidade e som muito bom. Maiores informações, chama no Whatsapp ou chama no Messenger”. Com a inovação, a maneira como as luzes atuavam poderia ser conduzida por controle remoto, à distância. O recurso se torna atrativo, uma vez que os modelos anteriores exigiam que o alabê ou algum assistente modificasse os padrões de luminosidade no aparelho conectado ao tambor. O novo recurso possibilita que um assistente ou membro da equipe de alabês ajuste as luminosidades à distância, também com a possibilidade de regular as luzes de mais de um instrumento. Nesse processo, artesãos, alabês, empresas de mídia, pais e mães de santo e entidades compartilhavam de uma rede de serviços que tornam possível certas maneiras de “fazer magia” ou, como diriam Douglas de Ogum e sua equipe, de fazer “Alta Magia”.

Artisticidade afro-gaúcha

Início a discussão sobre artisticidade a partir da fala de Felipe Paiva, criador da Donos da Noite. O produtor comentou sobre o início de sua atuação empresarial, bem como suas primeiras impressões sobre o mercado que, na época (por volta de 2010), estava emergindo:

Roupa, uniforme, camiseta personalizada, barba bem feita, uma boa apresentação, os gurus [alabês] começaram a estudar música, voz, canto, toque. Enfim, foi uma evolução, profissionalizamos isso mesmo, assim, profissional. E o preço, claro, virou profissional também. E eu vi que eu comecei a criar uma identidade pra cada um. A partir disso o Alabê virou um artista, um músico, uma pessoa conceituada, então a gente consegue fundir um pouco da *criação de arte*, duma coisa mais moderna, mas dentro do trabalho não perde *fundamento* [fundamento religioso], entendeu? [...] eu vi que tinha um mercado inexplorado e dava pra sobreviver disso. E foi assim que eu fundei a Donos da Noite. (entrevista com Felipe Paiva, abril de 2016)

Para Felipe Paiva, apesar de fundida a “uma coisa mais moderna”, a religião não perde *fundamento*. Felipe de Oxalá propõe algo semelhante: “O LED no tambor, uma luz, uma maquina de fumaça não interfere no fundamento de ninguém, no que tu faz no quarto de santo, no que tu faz na casinha dos teus exu... Não interfere nos fundamentos”. Tais movimentos não passam despercebidos aos olhos dos tamboreiros “antigos” ou que afirmam defender práticas de maior *fundamento*. Alguns desses músicos rituais preferem restringir o nome “alabê” apenas aos *popstars* ou àqueles chamados pejorativamente de artistas e reivindicam o uso do termo *tamboreiro* para fazer referência aos responsáveis pelo canto e toque dos tambores antes do surgimento dos alabês.

Podemos iniciar a discussão sobre a relação entre religião e artisticidade a partir da influência do que se convencionou chamar de *popular culture* (Forbes e Mahan, 2017; Lyden e Mazur, 2015; Mazur e McCarthy, 2001; Lynch, 2007) na prática religiosa. Além deste, outros

termos são comumente utilizados por autores que abordam o tema: *musicbusiness*, cultura pop, mercado musical, música secular. Forma-se um espectro de variações possíveis, em um campo que faz emergir expressões como *artistas religiosos* ou *religiosos artistas*, comumente responsáveis pelo surgimento de debates e controvérsias quanto aos seus possíveis e diversos significados e atuações.

Howard e Streck (1996, 2015), ao criarem certas categorias de classificação para o que se convencionou chamar de CCM (Contemporary Christian Music), falam sobre os músicos *transformacionais*, fazendo referência aos níveis de relação entre *religião e cultura*. Os autores afirmam: “The transformational musicians tend to think of themselves as ‘artists’ rather than as ‘ministers’” (Howard e Streck, 1996, p. 47). Howard e Streck colocam em discussão a complexa relação entre artisticidade e ministério (função religiosa), fazendo emergir questões sobre as condições e possibilidades de existência e atuação de *ministros artistas* sem que haja relação de exclusão entre essas duas características. Como se constroem ministros artistas? Quais controvérsias são geradas a partir da aproximação entre religião e cultura (aqui entendida como cultura pop, música popular, música não religiosa, entre outras expressões)?

Podemos dizer que o caso da cantora norte-americana Amy Grant está entre os principais exemplos de como a relação entre a função religiosa (ministério) e a artisticidade pode ser discutida, gerando controvérsias e reajustando o campo religioso e sua relação com o chamado *musicbusiness*, tema já bem explorado por autores como Romanowski (2005) e Howard e Streck (1996; 2015). No caso brasileiro, a música gospel do Diante do Trono, Thales Roberto, Oficina G3, entre outros, já foi objeto de estudos sobre a relação entre religião e marketing, mídia e o mercado musical, também apontando para essas novas reconfigurações e relações religião/cultura¹²³. Também poderíamos citar o caso dos padres cantores (Carranza, 2011; Souza, 2005), das gravadoras cristãs (Sergl e Vicente, 2008) e artistas que se utilizam de ritmos musicais considerados por muitos como seculares (Bonfim, 2015) ou até demoníacos (Jungblut, 2007). Como pano de fundo ou como temática central, comumente são discutidas as controvérsias em torno dessa artisticidade emergente, da produção musical em parceria com as *majors* e do uso de estratégias e estéticas advindas do mercado musical secular. Mas é importante ressaltar que a artisticidade não se constrói apenas a partir de elementos advindos “de fora” do campo religioso, pois as gerações já consolidadas de ministros artistas também são importantes fornecedores de modelos performáticos, estratégicos e estéticos.

¹²³ Ver Rosas (2013).

Artisticidade, tal como pretendo apresentar, não pressupõe a renúncia da atuação ministerial (função religiosa)¹²⁴ ou ainda uma atuação que dependa necessariamente da autodeclaração artística (“eu sou um artista”), embora alguns alabês entrevistados também considerem sua profissão como uma atuação artística.¹²⁵ Trata-se de uma expressão que indica proximidade com elementos artísticos, melhor compreendidos no campo da performance e quando nos debruçamos sobre as particularidades do campo religioso em questão. O sufixo *-dade*, tendo como origem o sufixo latino *-tati*, forma substantivos abstratos que designam quantidade, qualidade, modo de ser, estado, propriedade. Dessa forma, a expressão *artisticidade* pode ser utilizada como medida abstrata, tal como na palavra *plasticidade* (maleabilidade de determinado elemento, pessoa ou coisa). Nesse caso, a *artisticidade* nos permite falar sobre *graus de incorporação ou presença* de elementos artísticos, entendendo o artístico tanto a partir de uma noção de arte em intensa disputa e transformação, como a partir de uma *artisticidade* impressa em performances já existentes, até mesmo admiradas e almejadas, fornecedoras de modelos performáticos.

Obviamente os casos das religiões cristãs saltam aos olhos quando estas questões são discutidas. Mas como se configura o caso das religiões afro-brasileiras? No contexto brasileiro, não devemos esquecer que o espectro da *artisticidade*, sujeito a intensas controvérsias, entra em questão de forma mais evidente quando a música afro-brasileira ultrapassa os muros dos terreiros, quando vai “conta pra todo canto” (Amaral e Silva, 2006). Como ressaltaram Sandroni (2001) e Moura (1983) sobre a história do samba, os terreiros eram ao mesmo tempo local de culto, moradia e espaço de lazer, fazendo emergir diversos cantores e instrumentistas que viriam a se tornar referências do samba e de outros estilos musicais que têm as religiões afro-brasileiras como tema de grande importância em suas composições e performances.

Mas há diferentes formas de performatização da *artisticidade* afro-brasileira. No caso da cantora Clara Nunes, por exemplo, por volta do final da década de 1960 e início da década de 1970 ela inicia “um processo de construção de uma imagem artística que associava a cantora às tradições culturais afro-brasileiras” (Bakke, 2007, p. 87). A música com temas afrorreligiosos ultrapassa seus usos ritualísticos e adentra o campo da cultura e do entretenimento, podendo também alcançar um público não religioso. Rita Beneditto¹²⁶ também é um bom exemplo. A cantora é conhecida pelo estilo musical *tecnomacumba* e pela adaptação

¹²⁴ Utilizo a palavra “ministerial” como termo genérico que faz referência a uma função ou atuação religiosa.

¹²⁵ Para diversos alabês entrevistados, sua profissão pode ser claramente definida como uma atuação artística.

¹²⁶ A cantora modificou seu nome artístico de Rita Ribeiro para Rita Beneditto.

de pontos de umbanda para novos ritmos musicais, além de compor canções que falam sobre temáticas afroreligiosas.

Os casos do ogã Tião Casemiro e pai Élcio de Oxalá, bem como de uma geração mais recente de ogãs, como Léo Batuke e Cristiano Umbanda, que adquiriram reconhecimento em diversas regiões do país por suas composições¹²⁷, aproximam-se ainda mais do caso gaúcho, pois permite que pensemos a ideia de artisticidade como fortemente vinculada a uma função ritualística, a de ogã ou pai de santo. Dessa forma, é possível afirmar que a artisticidade afro-gaúcha recebe influências tanto do universo musical secular (cantores de pagode ou música sertaneja), quanto dos cantores e das cantoras que atuam no campo afro-brasileiro e afro-religioso, seja a partir de uma atuação que atinge também um público não religioso¹²⁸, seja uma atuação voltada para uma função ritualística, tal como a de ogã/alabê.

Palco e pagodô

Em meados de 2015, quando minha trajetória de pesquisa ainda tinha como ênfase os rituais de batuque, conheci a equipe Alabês de Bará. Poucos dias após o nosso primeiro encontro, em uma gravação de CD em Porto Alegre, um dos membros da equipe me fez o convite para participar de uma festa de quimbanda que aconteceria na cidade de Guaíba. Não recebi o convite apenas para comparecer à festa, mas também para ficar no palco: “Vamo lá. Tu fica no palco com a gente”. Esta foi a primeira vez que ouvi a palavra "palco" no contexto afroreligioso. O que era o palco? Onde estava o *pagodô*, o tradicional espaço destinado aos tamboreiros no terreiro? Não pude comparecer à festa, mas o palco não deixou de estar presente nas festas de quimbanda que presenciei nos meses seguintes.

O uso do palco nas religiões afro-gaúchas, que segundo diversos alabês pode ser situado por volta do ano de 2010, está relacionado ao “sair pra fora” do terreiro, ou seja, quando as festas de quimbanda passaram a ser realizadas em salões, escolas de samba, casas de show e ginásios. Entre 2015 e 2018, pude participar de festas realizadas no Ginásio Municipal de Alvorada, na sede escola de samba Unidos de Vila Isabel, na casa de show Sociedade Gondoleiros de Porto Alegre, entre outros espaços. Segundo Mãe Ieda de Ogum, considerada por muitos como uma das primeiras lideranças religiosas a realizar festas em salões, a saída do terreiro foi motivada por um pedido do seu exu, Exu Rei das Sete Encruzilhadas, uma vez que

¹²⁷ Vale mencionar o importante trabalho escrito por Licia Souza (2016) sobre a música umbandista e a atuação de ogãs a partir das mediações além do terreiro.

¹²⁸ Braga (2013, p. 221) menciona diversos casos de atuação dos tamboreiros gaúchos no samba e também como cantores e compositores, como músicos profissionais na noite gaúcha, como bailarinos e escritores de teatro.

o terreiro não conseguia mais comportar a grande quantidade de pessoas que compareciam às festas. Diante da dificuldade da entidade bem receber seus convidados, a festa foi transferida para salões da cidade, prática que também se tornou comum entre os filhos de Mãe Ieda.

Nesse contexto, e uma vez que a prática de realizar festa de quimbanda fora dos terreiros se tornou atrativa aos pais/mães de santo e aos exus de Porto Alegre, é difícil precisar quando e em qual situação o palco foi utilizado pela primeira vez, mas parece ter surgido também pela dificuldade de transportar os pagodôs dos terreiros aos salões. Nesses casos, tornou-se mais prático a contratação de empresas que fazem a montagem de palcos ou ainda o aluguel de espaços como a Sociedade Gondoleiros, em Porto Alegre, que já possui a sua própria estrutura um palco no centro do salão.

Nem sempre a realização de quimbandas em salões é fruto do desejo das entidades. Pai Daniel de Xangô, de Viamão, me contou que foi necessário um longo processo de negociação com seu exu para que a Primeira Festa do Rei das Sete Encruzilhadas fosse realizada na sede da escola de samba Unidos de Vila Isabel. O exu não queria deixar sua casa e a espacialidade espiritual construída ao longo dos anos. As festas que acompanhei entre 2015 e 2018 me mostraram que a realização de festas em salões não significa apenas a possibilidade de acolher um maior número de pessoas, é também uma nova ordenação cósmica do espaço. Os salões fornecem a possibilidade de criar novos espaços e circuitos, isolar pequenas cerimônias com o auxílio de trabalhos cuidadosos de decoração, posicionar jogos de luz de maneira estratégica, aproveitar melhores condições acústicas, dar aos funcionários das empresas de mídia uma melhor mobilidade e possibilitar melhores ângulos para foto e filmagem. No caso da festa do Rei das Sete Encruzilhadas, o salão não foi utilizado como uma reprodução em maior escala da organização espacial do terreiro. Novos compartimentos foram criados, tais como a tenda das entidades ciganas, posta ao lado do palco, e um espaço delicadamente preparado para que o exu dono da festa tirasse foto com seus convidados.

Retomemos novamente a controversa publicação que abriu este capítulo. Em 2017, dois dias após o evento, o alabê Daniel Silveira fez a seguinte publicação em suas redes sociais:



Daniel Silveira

11 de agosto de 2017 · Cachoeirinha · 🌐

Toca num salão como esse sem som, ainda querem falar que os alabes são popstar, cada um no seu cada qual, quem não pode com a mandinga não carrega patuá é nois temo é pesado de som kkkkkk Alabe Bryan D Avagan Felipe Paiva Lemes Felipe Paiva DN Alfredo De Ossayn Joao Pedro Paiva Douglas Coimbra Alagbe Alisson De Xango Alagbê Guilherme De Ágodô



Imagem 56: Postagem de Facebook.
Fonte: Perfil pessoal de Daniel Silveira (2017)

O alabê parecia argumentar que o microfone se tornou um recurso necessário diante dos grandes salões utilizados para as festas de quimbanda. A combinação entre o alabê, o microfone e, em alguns casos, o palco, teria resultado na identificação de semelhanças entre a performance dos alabês e o universo das artisticidades, este entendido como o universo dos *popstars*: “Tocar num salão como esse sem som? Ainda querem falar que os alabês são popstar”.

Vagner D'Agandjú acrescenta:

Na verdade, tu sabe porque que hoje existe microfone? A banda, o número de instrumentos! Antigamente com um tambor e um agê tu fazia a festa. As pessoas não tinham aquela... Eu cansei de ver festas acontecer com um tambor e um agê. E olha, festão, todo mundo cantando. Porque o instrumental é um acompanhamento do cântico, ele não pode se sobressair. Até um pouco o culpado somos nós mesmo. Eu também sempre toquei sozinho, eu e um agê. E eu também não me aperto, chamo o Douglas aqui¹²⁹ pra tocar comigo. Em qualquer lugar no planeta, eu faço a festa com um agê do meu lado. Não precisa outro tambor, agogô e 10 agês. Um agê do meu lado eu pego tambor e faço a festa. Antigamente era assim, por isso que os tamboreiros das antiga não se apertam, entendeu? Hoje o que que acontece... Os cara botam quatro tambor pra tocar. Infelizmente no exu (nas curimbas) se criou uma coisa de volume (quantidade). “Bah Óóó... tá pesada a banda, quatro tambor e não sei o que...”. E mudou. As pessoas querem isso pro exu. As pessoas querem isso. Se tu não apresentar isso eles não te pegam pra tocar. “Vou pegar um cara... Vem ele mais um tambor meia boca e um agê? Bah, vou pegar aquele lá que vem com isso, aquilo, aquilo outro”. Então isso é *uma evolução* que tu tem que tá dentro. Se tu não entrar tu tá fora. Essa evolução tu tem que entrar. “Então tá, vamo arrumar a banda”. Os exus gostam dessa função aí. Agora tu imagina, como é que tu vai cantar no meio desse monte de instrumento se não

¹²⁹ Douglas também participava da nossa conversa.

tiver microfone? Não tem! Tu vai gritar. E tipo assim, eu respeito todo mundo que consegue cantar. Eu tenho 32 anos cantando, e outras pessoas que eu conheço. Cara, nem quem tem a voz boa consegue gritar. Mas cantar sem microfone... (Vagner D'Agandjú, entrevista, dezembro de 2016)

Vagner destaca que houve "uma evolução que tu tem que tá dentro", pois "os exus gostam dessa função aí". Novamente evolução de que os exus fazem parte impõe novas formas. O certo é que, com o palco sob seus pés e com o microfone em suas mãos, os alabês e também as festas de quimbanda ganharam novas performances de mediação com as entidades. Por diversas vezes, acompanhando o alabê em seus toques em rituais de quimbanda, pude presenciar demonstrações da importância que é dada à "presença de palco". Por exemplo, ao final de um ritual, fui convidado pelo alabê Vagner de Agandjú a fazer a última refeição do dia em uma loja de conveniências de um posto de gasolina. Enquanto aguardávamos outros alabês, Vagner pegou seu *smartphone* na intenção de me mostrar alguns vídeos que foram gravados durante rituais conduzidos por ele e sua equipe. O alabê logo começou a fazer comentários sobre seus assistentes, classificando-os segundo certos níveis de "presença de palco". Em um dos vídeos, Vagner circulava o microfone entre seus amigos, possibilitando que cada um deles cantasse um ponto enquanto os outros tocavam os agês e os tambores. Segundo o alabê, alguns de seus assistentes possuíam mais presença de palco, enquanto que outros, menos experientes, ainda precisavam aprimorar sua interação com o público e com a câmera, a desenvoltura com o microfone, a condução da curimba. Essas são algumas das características de uma boa presença de palco e que devem ser postas em prática durante os rituais, o que, em certos contextos, também pode ser chamado de "ao vivo".¹³⁰



Imagem 57: Vagner e equipe *Balanço de Lei* em uma curimba. Fonte: Grande Axé (2016)

¹³⁰ No próximo capítulo discutirei a relação entre o ao vivo e o gravado nas religiões afro-gaúchas.

Felipe de Oxalá, por sua vez, costuma oferecer aos seus clientes pacotes com serviços e descontos. Felipe oferece aos pais e mães de santo os equipamentos de som, incluindo caixas de som, microfones, mesas de som, de jogos de luz (os mesmos que foram descritos na parte introdutória deste trabalho) e tambores de LED.



Imagem 58: Felipe de Oxalá e Família de Ouro. Festa Exu Rei das Sete Encruzilhadas (Pai Daniel de Xangô) Autor: Leonardo Almeida (2018)

Na imagem acima, Felipe e sua equipe (Família de Ouro) conduzem a festa do Exu Rei das Sete Encruzilhadas, realizada na sede da escola de samba Unidos de Villa Isabel. Podemos observar o palco, os jogos de luz, os microfones, os tambores e agês. Diante do palco, os exus fazem sua magia. Atrás de Felipe, outros alabês conduzem os instrumentos, o que nos convida à análise das maneiras de não tocar tambor. No contexto de novas artisticidades e da construção de *projetos*¹³¹, transferir para outros a responsabilidade pelos toques evidencia performances específicas de mediação.

Vagner e Felipe possuem suas próprias equipes, Balanço de Lei e Família de Ouro, ambas compostas em sua maioria por ex-alunos de suas escolas de tambor. Uma vez que os demais membros da equipe se encarregam de percutir os instrumentos, Felipe e Vagner performatizam sua condução ritual em pé e com o microfone nas mãos. É possível caminhar pelo palco, interagir com as câmeras e fazer pose para foto, conduzir o toque dos tambores

¹³¹ Tema do próximo tópico.

como regente, aproximar-se dos exus, fazer *selfies*, segurar o smartphone durante uma transmissão ao vivo no Facebook. Possuir uma equipe à disposição para o toque dos tambores também confere prestígio e expõe uma escola de tambor de sucesso.

Construindo projetos: tambor artístico

Para Philip Auslander (2008, p.29)¹³², uma das estratégias da indústria cultural é a comercialização de múltiplos objetos de consumo a partir de um mesmo tipo de obra produzida, o que o autor chama de *projeto*. Nessa perspectiva, um filme, por exemplo, pode ganhar versões em DVD, em livro, em CD contendo sua trilha sonora, brinquedos, peça de teatro, entre outros formatos. Influenciados por esses arranjos¹³³, diversos alabês vêm produzindo seus próprios projetos, expandindo sua artisticidade para além da performance do terreiro. Aqui mais uma vez a chamada “cobertura de mídia” afro-brasileira encontra suas áreas de afinidade, explorando a produção desses projetos e possibilitando não apenas a fragmentação da experiência de mediação religiosa, mas produzindo novas modalidades dessa experiência a partir do encadeamento de diferentes mediadores que se autorreferenciam. Sendo a musicalidade um elemento de grande importância nas religiões afro-brasileiras, e somada à posição de destaque possuída pelos alabês na condução ritual, a própria artisticidade ganha sua materialidade, tornando-se um importante recurso de mediação e entretenimento.

Podemos dar alguns exemplos. Felipe de Oxalá teve seu primeiro CD gravado em 2013, o Curimba de Ouro Vol. 1.

¹³² Em uma de suas proposições, Auslander (2008) tenta mostrar como a performance midiaticizada se tornou, em diversos contextos, a principal fornecedora dos modelos para as execuções ao vivo.

¹³³ No que diz respeito à produção de “projetos”, não pretendo alinhar as motivações essencialmente lucrativas da indústria cultural às motivações dos alabês. O certo é que esses agentes, pessoas e exus, exploram as possibilidades de diversificação da experiência espiritual oferecidas pela artisticidade e pelas novas mídias.



Imagem 59: CD Quimbanda de Ouro Vol.1. Fonte: Facebook

Em uma entrevista realizada pela empresa de mídia *Kizomba*, em 2016, Felipe fala sobre seus objetivos de gravar um DVD, destacando sua trajetória na produção de projetos que foi iniciada a partir do Curimba de Ouro:

A ideia do meu primeiro CD, *Curimba de Ouro*, surgiu da ideia de gravar um CD com um amigo meu. Era um sonho que eu tinha desde pequeno, gravar um CD. E acontece que uma produtora do meio religioso, a Donos da Noite, veio e me convidou pra fazer junto esse CD. E aí eu estudei a proposta, foi vantajosa e gravamos o primeiro CD, que é o *Curimba de Ouro*, que é um CD que eu acho que é um dos mais vendidos aí no meio religioso. Um CD com 210 pontos. É um CD muito completo. Esse CD foi lançado em 2013 e eu acredito que desde ali muitos alabês tiraram uma base pra tocar nas festas de exu. Muitos alabês usam ele porque é um CD que pega tanto ponto antigo como ponto novo. Ele pega aquela mãe de santo que tem 40 anos de religião, 50, e também pega aquele pai de santo que tá começando, de 5, de 10 anos. Ele pega o alabê que tem 15 anos tocando e pega o alabê que tem um ano tocando. Então foi isso. E aí me veio a ideia, com outras pessoas também, de lançar um CD de umbanda, que é uma coisa não tem no mercado hoje em dia. Muitos alabês hoje em dia não tocam umbanda. Então eu lancei um CD também, em novembro de 2014, também com a Donos da Noite, o CD *Pisa na Linha da Umbanda*. Ai em 2015 lancei o meu CD de Nação, que era um sonho também que eu tinha de lançar um CD pros orixás. Aí eu rompi a parceria com a Donos da Noite e gravei sozinho esse CD, que se chama *Do Orum ao Aiê*. Em 2016, aí veio uma parceria com um grande amigo meu, o Martinho de Xangô, que é um grande alabê lá da Argentina. A gente conversou e chegamos num proposito que é gravar um CD. Foram dias de muito trabalho, foi bem cansativo. Só que quando a gente realizou esse projeto, que foi o CD *Vem pra Curimba Macumbeiro*, a gente fez um evento lançando o CD. Quando eu olhei, foi um evento que eu tava em outro país e o povo aceitando aquilo com muito carinho. A gente fez um evento lá que a gente colocou mais de 2000 pessoas dentro de um ginásio. Pras pessoas virem, a gente fez uma quimbanda também, pra comprarem o CD, pra prestigiarem o meu trabalho. Então foi um sucesso o lançamento do meu *ultimo trabalho*, que foi o trabalho que eu lancei na Argentina. E aí eu percebi que eu cheguei meu ápice em CD. Não que eu vou parar de gravar CD. Eu pretendo gravar CD até eu terminar minha *carreira*. Mas eu queria fazer algo diferente. Conversando com alguns

amigos meus, alguns pais de santo amigos meus e até o pessoal que curte o meu trabalho, eu pensei em gravar um DVD. Hoje em dia, que agora se usa muito essa *transmissão ao vivo*, a galera já pergunta aonde eu vou tocar. “E aí Felipe, vai transmitir ao vivo?”. Ou até o pai de santo que me contrata já tá perguntando: “E aí Felipe, tu vai transmitir ao vivo?”. Eu vejo, eu percebo nas pessoas, que eles querem ver aquilo ali, ter aquilo ali visualmente, enxergar, olhar o alabê, olhar uma gira. E aí eu cheguei no denominador DVD. Bom, viabilizando o que eu ia fazer, que era o DVD, eu fui ver como eu iria fazer.

Esta fala foi retirada de um vídeo-documentário gravado em 2016 e que tinha como principal objetivo de divulgação do DVD que estava por vir, em parceria com a produtora *Kizomba*. Apesar do DVD ainda não ter sido gravado quando da produção desta tese, Felipe não deixou de expandir seus projetos. Em 2018, por exemplo, fez parceria com o estúdio Axé Records, na cidade de Alvorada (RS) para a produção de breves faixas de curimba de até três minutos para serem publicadas em suas redes sociais. O alabê postava semanalmente os vídeos editados por Rodrigo Fangial, criador do Axé Records, e que continham os áudios gravados no estúdio. As gravações deveriam resultar no lançamento de um CD de quimbanda, contendo todos os pontos gravados. A partir de suas análises sobre o campo fonográfico, Felipe me contou que seu objetivo não era mais lançar um CD físico, mídia atualmente pouco rentável, optando por divulgar seus pontos em aplicativos e plataformas musicais. Em uma de suas conversas com Rodrigo Fangial, enquanto aguardávamos o início de uma nova etapa de gravação, Felipe discutia com o produtor sobre a viabilidade dessa nova modalidade de compartilhamento de pontos: o povo de religião consumiria esse tipo de produto? As pessoas usam aplicativos de música? Para eles, talvez este devesse ser um projeto para o futuro, quando o uso desses aplicativos ganhar popularidade entre os quimbandeiros.

Em outro momento da mesma entrevista citada anteriormente, Felipe Paiva, o criador da *Donos da Noite*, comenta sobre a mudança de status dos alabês ao aproximarem-se das mídias, inclusive após a gravação de um CD: “Quando os caras gravaram um CD, muda, as pessoas têm uma visão diferente, ele é um artista. CD é uma referência pra pessoa virar artista, é um encanto”. No contexto de nossa conversa, Felipe falava sobre o lançamento do CD *Luz Para as Almas* que, assim como o *Curimba de Ouro*, foi gravado em 2013. Trata-se de um CD composto exclusivamente por pontos autorais e inéditos, escritos pelos alabês Étto Mendes e Thiago Silva, em parceria com Felipe Paiva (produtor). A equipe de alabês foi formada em 2012, tendo encerrado suas atividades em meados de 2014. Apesar disso, seus ex-integrantes permanecem atuando como alabês e até hoje gozam do prestígio adquirido após o lançamento de seu primeiro e único CD.

O CD *Luz para as Almas* é considerado até hoje um dos CDs de quimbanda de maior repercussão em Porto Alegre. Entre os fatores que podem ser apontados como motivos de sua

popularidade, cito o prestígio de ambos os alabês na comunidade afro-gaúcha, reafirmado pelos aspectos inovadores da obra em questão. Nesse sentido, considero que o *Luz para as Almas* inaugura uma nova etapa da artisticidade afro-gaúcha, em especial pela parceria com uma produtora voltada para o mercado religioso afro-brasileiro, a *Donos da Noite*, que possibilitou não apenas a gravação e distribuição do CD, mas também a “cobertura de mídia” atrelada a estratégias de marketing e publicidade.

Como exemplo de algumas dessas inovações, começemos pela sessão de fotos feitas pelo fotógrafo gaúcho Marcelo Brandão, meses antes do lançamento do CD *Luz para as Almas*, e que nos auxiliam na compreensão de como o trabalho de mídia e marketing contribuíram na composição da artisticidade desses alabês. As imagens apresentam os alabês Étto Mendes e Thiago Silva vestidos de terno italiano no cemitério da Santa Casa de Porto Alegre, sugerindo novas estéticas para os alabês de quimbanda.

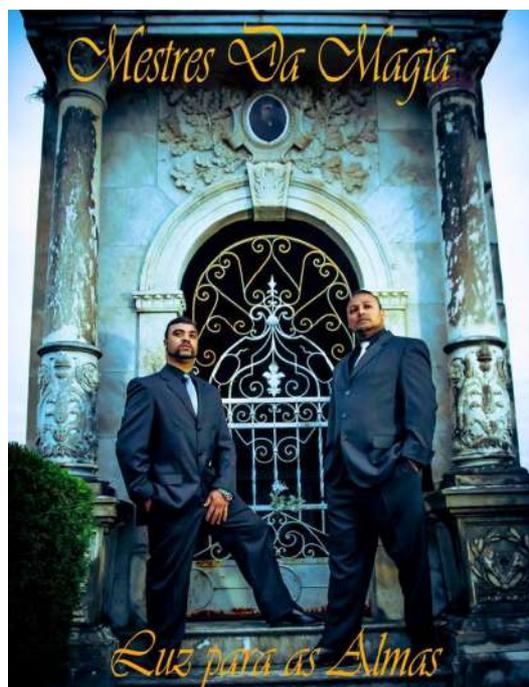


Imagem 60: Mestres da Magia: Luz para as Almas – Étto Mendes e Thiago Silva.
Fonte: Donos da Noite. Autor: Marcelo Brandao (2013)

Novos ângulos, novas estéticas e narrativas foram utilizadas e, como afirma Étto Mendes em entrevista, tinham o objetivo de fazer:

um troço diferente. ‘Vamo alugar roupa... Vamo fazer alguma coisa que ninguém fez ainda’. E a gente conseguiu, graças a deus, montou os Mestres da Magia. E aí a gente foi pro cemitério. ‘Vamo fazer uma coisa diferente, que ninguém fez’. A gente gastou R\$ 10.250,00 pra fazer o CD, alugamos o paletó pra fazer as fotos. (entrevista com Étto Mendes, julho de 2016)

Após o ensaio fotográfico, as imagens passaram a ser divulgadas em diversas mídias que vinculavam o nome da equipe. Também foi criada a logomarca oficial dos Mestres da Magia, impressa em camisas personalizadas, banners que eram postos por trás dos alabês durante os rituais de quimbanda e nos vídeos postados no Youtube, em pôsteres de divulgação, entre outros lugares. O canal da equipe no Youtube também passou a contar com vídeos publicados periodicamente, diversos deles produzidos pela Donos da Noite durante os rituais de quimbanda, o que garantia cobertura de mídia tanto para os alabês como para os terreiros contratantes.

Em um dos vídeos publicados no canal oficial da equipe de alabês no Youtube ¹³⁴, Êtto Mendes e Thiago Silva agradecem a amigos e parceiros e anunciam, um ano e dois meses após a formação da equipe, o lançamento do seu primeiro CD:

Boa noite rapaziada do Facebook, rapaziada do Youtube, *os fãs dos Mestres da Magia*. Eu, Thiago Silva, e Êtto Mendes estamos aqui pra agradecer vocês por este um ano e dois meses que vocês vêm acompanhando o trabalho dos Mestres da Magia. Estamos aqui pra dar uma boa notícia a todos os *nostros fãs* e a todas as pessoas religiosas que gostam e curtem *um trabalho bem-acabado, um trabalho de qualidade*. O CD dos Mestres da Magia está pronto e começa a ser comercializado a partir do dia 5 de agosto de 2013. Gostaria de pedir encarecidamente para que não comprem o nosso CD pirateado porque a continuação do segundo CD dos Mestres da Magia depende da tiragem do primeiro. Vou pedir aos nossos amigos que não apoiem, que não comprem CD pirata, *ajudem o artista*. Gostaria de dizer que a trajetória dos Mestres da Magia só aconteceu porque vocês todos, os *nostros fãs*, nos deram o apoio que a gente precisou nesse um ano e dois meses.

Ao afirmar “ajudem o artista”, Thiago Silva coloca-se no campo das artisticidades, utilizando-se desse recurso¹³⁵ para fazer um pedido aos fãs e admiradores. Consideremos em seu discurso certas noções de criação e autoria. Aqui encontramos proximidade com a noção de artisticidade utilizada por Rafael Menezes Bastos (2007), em que certos elementos atuam como passe de ingresso nos universos da arte. A partir da análise de diversas situações em que a *artificação* ocorre, ou seja, a partir da busca por compreender como certas práticas e objetos passam a ser considerados "arte", Roberta Shapiro e Nathalie Heinich (2013) afirmam que um dos processos aí imbricados é a individualização do trabalho. Nesse caso, o contexto afroreligioso nos apresenta diversas maneiras pelas quais os pontos se tornam e se consolidam como "autorais". Durante a gravação de CDs, por exemplo, é comum que a interpretação de pontos compostos por outros alabês deva manter o mesmo toque (padrão rítmico) original, tal como foi gravado por seu autor, sendo esta uma demonstração de respeito à obra criada.

¹³⁴ Publicado em agosto de 2013. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7wCf-Oetd50&t=94s>

¹³⁵ Lembremos que, a partir dos anos 2000, a expressão “ajudem o artista” tornou-se comumente utilizada por diversos artistas que pretendiam salvaguardar suas obras a partir do combate à pirataria.

Além disso, se, em certa dimensão, estamos falando nas influências do universo artístico, devemos considerar as diversas formas pelas quais a religiosidade afro-brasileira imprime novos contornos a essa artisticidade. Uma dessas contribuições é a forma como se atribui artisticidade aos pontos gravados (e também a outros elementos da artisticidade afro-brasileira), nos levando a considerar a própria sugestão e criação de maneiras de mediação com as entidades espirituais (registradas nos CDs *Luz para as Almas*, por exemplo) como atributos do que é considerado um objeto de arte ou uma criação artística. Dito de outra forma, ao criarem pontos, os alabês também criam formas de mediação com as entidades que podem ser consideradas objetos de arte ou ainda práticas artísticas.¹³⁶ Isso nos leva a apontar algumas proximidades com um dos casos apresentados por Brulon (2013) em seu trabalho, onde o autor analisa de que maneira certos objetos religiosos e templos se transformam em "arte" sem considerar que estes são apenas frutos de transições entre domínios distintos e separados, da arte à religião e vice-versa, pois, ao contrário, pertencem simultaneamente aos dois universos. Ao endereçar sua crítica a autores que propõem teorias muito rígidas sobre a passagem à arte, autor não destaca apenas deslocamentos, como se em certos contextos os objetos fossem compreendidos como arte e, em outros, como objetos religiosos. Sua proposta é de analisar de que maneira arte (a partir da musealização) e experiência religiosa se retroalimentam. Nesse sentido, os pontos de exu não são nem apenas arte e nem apenas religião, mas uma imbricada relação em que práticas de mediação com os exus podem ser consideradas expressões artísticas. Assim, como expressão dessa retroalimentação, podemos dizer que alguns exus preferem vir ao mundo a partir de performances impregnadas com traços artísticos.

Após a dissolução dos Mestres da Magia, em 2014, cada alabê seguiu sua “carreira solo”, tentando consolidar sua própria identidade artística. Étto Mendes, por exemplo, passou a ter uma nova logomarca, impressa em seu tambor, camisetas, em capas de CD e DVD, banners de eventos. Também buscou consolidar um novo estilo de vestimenta, afastando-se da imagem construída nos Mestres da Magia e passando a utilizar um chapéu branco e um sapato branco, ambos presentes nas gravações de seu DVD (gravado ao vivo em estúdio) e em suas performances nos terreiros.¹³⁷

¹³⁶ Aqui vemos um dos elementos distintivos com relação a cantores que se utilizam de temáticas afroreligiosas. O caso da cantora Clara Nunes, por exemplo, é diferente do caso do alabê Étto, pois não segue a mesma lógica religiosa (ritual) e não tem o mesmo compromisso com o formato “ponto”, ainda que utilize vários elementos religiosos.

¹³⁷ Em 2017 Étto comemorou dois feitos que ele considerou ser a realização de um sonho. Além da gravação de seu primeiro DVD, o alabê foi noticiado de que seus *pontos autorais* haviam sido aceitos para fazer parte do acervo do *vagalume.com*, um site conhecido nacionalmente por conter um vasto acervo de letras de canções de artistas de diversos gêneros musicais. A conquista foi divulgada aos amigos e admiradores através de um *post* em



Imagem 61: DVD *É nessa gira que eu vou* (2017)



Imagem 62: Étto Mendes em uma curimba. Fonte: Facebook - Perfil pessoal de Étto Mendes (2017)

Em 2017 Étto lançou seu DVD *É Nessa Gira que Eu Vou*, o primeiro DVD de curimba gravado em estúdio no Rio Grande do Sul.¹³⁸ O DVD está dividido em cinco partes: 1) 100 pontos de quimbanda; 2) 8 pontos românticos que contavam sobre histórias de amor vivenciadas por pomba giras; 3) um ponto para Zé Pilintra; 4) os agradecimentos; e, por fim, 5) o *making of* das gravações. Entre os pontos selecionados, havia pontos autorais e pontos de outros alabês. Um de seus maiores sucessos, o ponto *A Vingança do Zé Pilintra*, que foi gravado pela primeira vez no CD *Luz Para as Almas*, ganhou uma nova versão em formato de clip. Trata-se de um bom exemplo do que estou chamando de *projeto*, já que desde 2013 o ponto vem ganhando diferentes versões e associando-se a diferentes tipos de mídia. Devemos considerar que, uma vez que um mediador (tal como o ponto *A Vingança do Zé Pilintra*) ganha popularidade entre pessoas e divindades, a produção de suas novas versões (a partir de diferentes projetos, por exemplo) torna-se desde já um atrativo em certos circuitos. Uma vez que a eficácia de suas primeiras versões se torna conhecida, esses novos recursos são dispostos em um encadeamento de bons mediadores, o que contribui para incrementar os *repertórios de mediação religiosa*.

suas redes sociais a notícia: “Gente consegui!!! Estou no Vagalume onde tem cantores como Belo, Pérciles, Alexandre Pires, Sorriso Maroto...”.

¹³⁸ Pude acompanhar todo o processo de gravação, desde a pré-produção do DVD até processo de edição. Também fui convidado por Étto para fazer parte da equipe de filmagem, junto ao produtor de eventos e fotógrafo Marcelo Brandão. De forma breve, também fui convidado a cantar junto ao coral de um dos pontos gravados.

Assim, o ponto *A Vingança do Zé Pilintra*, que inicialmente era apenas performatizado nos terreiros de Porto Alegre, passou ao CD. Sua nova forma conferiu ao alabê o prestígio de possuir um ponto autoral gravado, atrelado a uma produção de mídia descrita anteriormente. Em outro momento, o ponto ganhou uma versão no formato videoclipe, também lançado em DVD, possibilitando ao alabê registrar sua performance em vídeo. Étto podia propor uma interpretação performática do ponto, interagir com a câmera, promover um clima de descontração no estúdio. Ao participar de transmissões produzidas por empresas de mídia, podia executar o ponto ao vivo, atendendo ao pedido de seus espectadores. No terreiro, uma nova performance emerge, muitas vezes a partir da combinação de suas outras versões. Caso o terreiro contratante venha a realizar parcerias com empresas de mídia, a *cobertura* insere a performance de mediação em novos circuitos e a partir de novas formas. *Zé Pilintra*, por sua vez, ganha uma infinidade de maneiras de tornar-se presente.

Feita esta contextualização sobre a produção dos projetos (produção de versões - mediadores), passemos ao tambor utilizado nas gravações do DVD, pois muito tem a nos dizer sobre a produção de projetos e artisticidades. Poucos meses antes da gravação do DVD, Étto criou sua logomarca. O símbolo foi posto na capa do DVD, nas camisas utilizadas por todos os envolvidos, em publicações de divulgação no Facebook, entre outros espaços. Para as gravações, Étto decidiu reformar seu *tambor cru* e encomendar um segundo instrumento, mas apenas um deles ficou pronto a tempo do início das gravações. O novo tambor levaria em seu corpo a logomarca do alabê, sendo apresentado ao público pela primeira vez durante as gravações. Étto convidou fotógrafos de algumas das principais empresas de mídia do Rio Grande do Sul para fazer a cobertura fotográfica do evento: Grande Axé, Afro Mídia e Planeta África. Entre as atrações, o novo tambor:



Imagem 63: Tambor Êtto Mendes e agês.
Fonte: Planeta África (2016)



Imagem 64: Tambor Êtto Mendes.
Autor: Leonardo Almeida (2016)

Gostaria de destacar um fato importante sobre a presença desse tambor nas gravações. Após o lançamento do DVD, o instrumento passou a ser percutido em todos os batuques, umbanda e quimbandas conduzidos pelo alabê, pois tratava-se de um *tambor cru*. Não apenas o alabê, mas também o tambor passou a adquirir prestígio e reconhecimento. Por outro lado, fato interessante é que Êtto não tocou o instrumento durante as gravações.¹³⁹ Nesse caso, assim como foi feito anteriormente, a partir da performance com o microfone, torna-se interessante destacar o afastamento entre alabê e tambor.

Porque tu não tocou tambor no teu DVD?

Não toquei no DVD porque com o DVD é diferente, não é o que a gente tá acostumado a assistir num DVD de festa (filmagem das festas no terreiro), e ia ser gravado, fica melhor pra mim interagir com a câmera. Hoje em dia tá mais assim, *é um show*. Tu tem que interagir com a câmera. E eu tocando não tem como interagir. Eu olhar o que ia ter que cantar nas pastas e tocar, fazer redobre, ao mesmo tempo, e cantar. Então minha voz não ia ser a mesma, ia ser uma voz preocupada. *É que nem esses artistas que gravam ai*. Não tem como cantar e tocar todos os instrumentos juntos. Então é uma coisa separada da outra. Por isso que eu não toquei. (Êtto Mendes fala sobre o seu primeiro DVD, 2016).

Tão importante quando destacar o uso dos tambores é pôr em discussão os motivos que levam ao não uso dos instrumentos ou às maneiras pelas quais esta responsabilidade pode ser transferida. Por diversas vezes Êtto me contou que sua performance é inspirada em cantores

¹³⁹ Tal como será discutido no capítulo seguinte, há uma tendência de que os alabês não toquem os tambores durante os processos de gravação de CDs de quimbanda. Por outro lado, com base nos processos de gravação que acompanhei, os alabês não dispensavam o toque dos tambores nas gravações de CDs de batuque.

de pagode, tais como Belo, Thiaguinho, entre outros. Estes serviram também como modelo performático para as gravações do DVD, “que nem esses artistas que gravam aí”. Enquanto o alabê canta, interage com a câmera e com o microfone, Étto propõe suas próprias performances de mediação com as entidades. Não tocar tambor não quer dizer que o instrumento tenha perdido sua importância, mas que passou a atuar de outras maneiras. Agora ele media a presença de “participações especiais”, ou seja, outros alabês e equipes de alabês que foram convidados para participar do DVD. Em vez de serem utilizados os tambores dos alabês convidados, Étto fez questão de que seu tambor fosse exposto nas filmagens.

Tanto neste caso como nos casos apresentados anteriormente, referentes aos alabês Vagner de Agandjú e Felipe de Oxalá, a ausência do toque dos tambores por parte desses alabês vem evidenciando a importância que é dada à performance junto ao microfone e à presença de palco. Esses alabês dão especial atenção aos movimentos no palco, a interação com as entidades e com as câmeras e a possibilidade de expor as equipes que os acompanham. Para as entidades, a performance dos alabês artistas fornecem novas formas de vir à terra e de serem convocados, de juntar sua performance à dos demais participantes do ritual. Não há como negar a importante relação entre a construção de artisticidade atrelada à produção de mediadores poderosos e eficazes (também a partir de projetos) e o poder mágico-religioso desses alabês. Aqui podemos excluir qualquer hipótese que considere uma incorporação passiva de elementos “externos” às religiões afro-brasileiras. O que vemos, portanto, é, retomando a afirmação de Miriam Rabelo (2012) citada na Introdução, um modo próprio de fazer conexões que as religiões afro-brasileiras põem em marcha.

O que os casos citados nos mostram é que há a possibilidade de consolidação do poder mágico-religioso através do fortalecimento da artisticidade. Dessa forma, a intensa presença nas redes sociais, os diversos CDs gravados, os diversos fãs, o uso de equipamentos de som, o uso de tambores personalizados, a presença de palco atrelada à desenvoltura no uso do microfone e às roupas que compõem sua identidade conferem maior poder mágico à prática desses alabês e tambores. Envoltos em sua artisticidade afrorreligiosa, transformam a realidade, possibilitam a performance das divindades, atizam emoções.

O tambor #PopStar

Retomo com mais detalhes o programa DeBate Tambor do dia 10 de agosto, que teve como temática central a polêmica postagem mencionada anteriormente. O programa teve duração de uma hora e foi dividido em três partes. Na primeira, foi posto em debate a profissionalização e as inovações na religião, trazendo como fomentadores da discussão os

alabês Bryam de Avagã, Luis de Xapanã, Alfredo de Ossain e, como contraste geracional, o tamboreiro Caninho de Bará, considerado um alabê “da antiga”. Entre os principais temas abordados, se destacaram o uso de microfones, o recebimento de dinheiro, a autoridade dos alabês, as influências da quimbanda e o status de popstar. No segundo bloco, cada alabê teve dois minutos e meio para apresentar sua opinião sobre a postagem citada no início deste capítulo, apresentando argumentos e as questões que consideraram relevantes para a discussão. Na terceira parte, as transformações na quimbanda ganharam destaque a partir da comparação entre o toque “de antigamente” e o toque “de hoje”.

Felipe abre o programa com o seguinte esclarecimento:

Hoje o DeBate Tambor vai falar sobre muita coisa, muitas polemicas que envolveram essa semana no meio afro. [Falaremos] sobre polemicas, ladaias, sobre expansão de mídia. Então a gente pegou esse gancho não pra falar mal de ninguém, não pra discordar de ninguém também, mas pra expor nossa opinião, porque somos religiosos. Teve uma postagem no Facebook, com a sua opinião. Uma pessoa que tem um *start* de publico muito maior, muito abrangente, a nível Brasil e também no exterior, compartilhou essa publicação falando sobre os alabês, a sua opinião. E isso gerou... Nem sei o que dizer, nem sei qual a palavra. Isso gerou um furor na internet ontem muito grande. Muitos memes em formas de eu sou *popstar*, alabê *popstar* (entre eles, o meme do tambor #popstar). Assim como as pessoas falam, elas têm que escutar. Acima de tudo têm que respeitar as opiniões. Mas o Facebook é de cada um o seu *login*, o seu acesso, e cada um pode falar o que quiser.

Durante a condução do programa, ainda no calor dos fatos, Felipe recebia em seu celular novos memes e mensagens de seus espectadores. Fundamento, inovação, profissionalismo, estrelas, microfone, eram algumas das palavras que envolviam o debate. Mas quais foram os sentidos atribuídos aos compartilhamentos da expressão #popstar? Alfredo de Ossain nos dá uma pista:

A gente tá falando do sagrado, é a religiosidade em primeiro lugar. Tu não vê hoje tamboreiro tocando bêbado, tu não vê tamboreiro tocando de sapato em lugar nenhum (no caso do batuque). Tu não vê hoje, principalmente a nova safra, o tamboreiro dando risada da cara dos santos. Pai Chaninho é testemunha. Chaninho cresceu vendo isso de mais. Tamboreiro que querem pegar e botar no colo ¹⁴⁰, deixou muito pai de santo e muita gente na mão. Se querem ficar bravo ou não, hoje em dia não acontece isso. Hoje a gente tem uma produtora que padroniza uma forma de trabalhar dos tamboreiros. Então quando uma pessoa fala que o tamboreiro é midiático, que o tamboreiro quer se profissionalizar e quer ser estrela, então eu digo sim que eu sou popstar, eu digo que eu sou estrela. (Alfredo de Ossain, agosto de 2017)

Felipe também acrescenta:

Daí veio essa evolução. Tem tambor com LED, que o Felipe de Oxalá foi o primeiro a lançar. Tem camisetas personalizadas, tem brasão, vídeos em alta definição com legenda, com introduções de cinema. Tem gravações de DVD,

¹⁴⁰ Alfredo se refere aos tamboreiros antigos que hoje possuem grande prestígio.

o Etto lançou um DVD agora, multicameras, estúdio. Parabéns, Etto. Pai Chaninho participou do DVD, ele é popstar”.

Para Alfredo, o profissionalismo vem evitando erros que muitos alabês cometeram no passado. Entre as dimensões desse profissionalismo, o surgimento das produtoras com grande ênfase na cobertura de mídia contribuiu para a padronização da “forma de trabalhar”. Se alguém acusa os alabês de serem midiáticos, de tornarem-se profissionais ou de querer ser estrela, dentro do contexto da padronização de uma prática de respeito aos fundamentos e à qualidade dos serviços prestados, afirma Alfredo, “então eu digo sim que sou *popstar*, eu digo que eu sou estrela”.

Há aqui um uso curioso da ironia atrelada a um trabalho de ressignificação da expressão *popstar*, também compartilhado por outros alabês. Felipe de Oxalá, por exemplo, foi um dos que de forma mais intensa publicou a #popstar nos dias que se seguiram após a publicação. Apesar disso, me disse que não se considera um alabê popstar aos moldes da indústria musical secular. Em meio aos debates, o tambor usando os óculos “vida bandida” pedia aceitação, provocava e sugeria desafios. O tambor popstar, assim, torna-se instrumento de ação diante das controvérsias relacionadas à prática desses alabês.

Neste capítulo busquei afirmar que o processo de profissionalização e construção de identidades artísticas dos alabês gaúchos vem possibilitando que os espaços dentro e fora do terreiro sejam ambientes de reafirmação dessas artisticidades. Estas, por sua vez, recebem fortes influências do mercado musical e artístico, promovendo proximidades entre o pagodô e o palco, entre a condução ritual e a presença de palco. Porém, essas aproximações ocorrem a partir de diversas reformulações, tais como no processo de atribuição de artisticidade (diz-se “isto é arte”) ao processo criativo de estéticas e performances de mediação com as divindades. Enfim, criar novas formas de culto e incorporação religiosa, por exemplo, muitas vezes inspiradas em modelos advindos do universo musical não religioso, pode ser considerado arte.

Não por acaso, portanto, torna-se cada vez mais comum o uso de jogos de luz, equipamentos de som e a substituição dos antigos pagodôs por plataformas mais amplas. Nesse percurso, a artisticidade, agora capaz de conferir poder e prestígio mágico-religiosos, deixa de ser atributo exclusivo dos alabês e passa a estender-se à performance das entidades, médiuns e demais participantes de um ritual. Conhecer bem as pancadas no tambor e as letras das rezas e pontos, conhecer *fundamentos* religiosos ou ter sido aprendiz de tamboreiros respeitados não são mais os únicos atributos que conferem prestígio a esses alabês. Também é preciso possuir fãs, logomarcas, cobertura de mídia, presença de palco, CDs e DVDs, videoclipes, atributos da nova artisticidade afro-gaúcha. Nesse sentido, a artisticidade torna-se também uma alternativa

de obtenção de prestígio aos alabês mais novos ou que possuem influências fragmentadas, ou seja, que não se consideram (ou não possuem legitimidade para se afirmarem como) discípulos, aprendizes ou “da linhagem de” antigos tamboreiros prestigiados no campo afroreligioso.

O tambor de LED, inserido em um “meio profissional”; o tambor artístico, relacionado à consolidação da artisticidade e produção de *projetos*; e o tambor #popstar, instrumento de ação diante das controvérsias, são metáforas para a compreensão do campo afro-religiosos. O instrumento adquire novas versões, se avatariza de maneiras diversas. Eles não apenas chamam os deuses, mas reivindicam maneiras de chamar e de torná-los presente.

É preciso ressaltar que as demais modalidades rituais, umbanda e batuque, se relacionam de formas diferenciadas com a artisticidade, exigindo que levemos em consideração também os diferentes regimes de afinidade entre as divindades (entidades e orixás) e as novas mídias eletrônicas e digitais. Longe de ter ampla aceitação no meio afroreligioso, a artisticidade é comumente enquadrada por diversos religiosos como parte do processo de espetacularização da religiosidade afro-brasileira, também bastante relacionada aos exus. Lado a lado com a espetacularização, há o desconforto gerado pelo cruzamento, ou seja, a proximidade performática e ritualística entre orixás e exus que, para muitos religiosos, gera perdas no poder mágico¹⁴¹. Vagner D’Agandjú, sobre a influência dos exus nas outras modalidades rituais, comenta que “o exu tira a mão do alabê de nação (batuque)”. Por esse motivo, a artisticidade, que encontra maior expressividade junto a estes espíritos é, em alguns casos, temida pela possibilidade de gerar perdas energéticas em outras modalidades rituais.

¹⁴¹ Ver Braga (2013) e Gidal (2013).

Capítulo VI

Fonografia afro-religiosa

Exu na cachoeira não dá!
(Bryan de Avagan, abril de 2018)

Em meados de 2018, a produtora Donos da Noite iniciou o processo de gravação do segundo *Roda de Alabês*, um CD que teve seu primeiro volume lançado em 2016 e que contou com a realização de duetos como uma de suas marcas principais. Para *Vol.2*¹⁴², Felipe Paiva, o criador da Donos da Noite, decidiu conduzir o processo de gravação em um sítio próximo à cidade de Viamão, na propriedade do pai de santo Neco de Oxalá, um dos apresentadores do programa Ritos, Cantos e Magias¹⁴³. Wagner D'Agandjú seria o responsável pelo trato dos equipamentos e pela condução das captações de som. Poucas semanas antes das gravações o alabê comemorava em suas redes sociais a compra dos equipamentos do seu então novo *home studio*. Felipe Paiva, por sua vez, seria o produtor.

Deslocando-nos de carro por cerca de uma hora após sairmos da Rodovia Coronel Acrísio Martis Prates, seguimos por uma estrada de areia em direção ao “sítio do pai Neco”, como a propriedade é conhecida entre os batuqueiros de Porto Alegre. À medida em que nos afastávamos da avenida mais próxima, a vegetação começava a mudar. Campos abertos e morros cobertos com um verde vivo ganhavam expressividade. Avistávamos pequenos lagos e criações de bois e cavalos. Estávamos distantes do centro de Viamão e de Porto Alegre e, por esse motivo, retornar a qualquer uma das duas cidades, caso fosse necessário repor algum equipamento defeituoso, tomaria muito tempo. Tudo deveria correr bem.

¹⁴² O CD *Roda de Alabês Vol. I* foi lançado em 2016 e contou com a participação de alabês gaúchos que cantaram no formato "dueto". Trata-se de um CD composto apenas por pontos de quimbanda.

¹⁴³ Ritos, Cantos e Magias possui seu próprio canal no Youtube e é exibido semanalmente a partir de transmissão ao vivo.

Ao chegarmos, logo foi possível avistar uma construção em madeira que se assemelhava aos piquetes do tradicional Acampamento Farroupilha¹⁴⁴. Aquele era o terreiro e também futuro estúdio de gravação ainda a ser instalado. Por volta de 19 horas, Vagner D'Agandjú chega com os equipamentos de gravação e inicia o processo de montagem. Caixas e mesas de som, microfones e pedestais, fones de ouvido, um computador, tudo seria montado no salão principal do terreiro.

Enquanto os equipamentos eram reunidos de maneira a dar forma a um estúdio, Felipe convocou todos os alabês para uma reunião. Era hora de checar repertórios, definir a ordem dos duetos e expor o roteiro do processo de gravação. Em dado momento, Felipe comunica aos alabês que o principal objetivo daquela noite seria captar as vozes. Os demais instrumentos (agogô, agês e tambores) seriam gravados em outro momento, provavelmente no *Home Studio* do alabê Vagner D'Agandjú, em Porto Alegre. Felipe também ressaltou que a gravação aconteceria com uma *guia de tambor* gravada alguns dias antes pelo próprio Vagner. O produtor explicou que as guias (gravações prévias do instrumento) já continham os principais toques utilizados na quimbanda, tais como o *jeje*, o *alabá*, o *aré*, entre outros, e que, caso fosse preciso modificar a *levada*, acelerando ou reduzindo a velocidade dos toques, seria possível realizar as alterações utilizando um *software* de edição de áudio. Nesse processo de gravação, os alabês deveriam cantar os pontos enquanto acompanhavam as guias de tambor que podiam ser ouvidas nos fones de ouvido. Naquela noite, os tambores não seriam vistos, apenas ouvidos.

Não tardou até que o primeiro alabê demonstrasse sua insatisfação. Bryan de Avagã afirmou não concordar com o uso das guias, pois não se identificava com o a “pancada do Vagner”. Felipe logo ressaltou que os tambores utilizados no primeiro *Roda de Alabês* foram conduzidos pela equipe Alabês da Leste, cujos membros não atuaram como cantores. Já que nenhum dos alabês cantores tocou tambor nas gravações do primeiro CD, o que também inclui o alabê Bryan, qual era o motivo da insatisfação? Bryan logo rebateu: “Eu tinha afinidade com o toque dos Alabês da Leste, mas não tenho afinidade com o toque do Vagner”. Outros alabês também expressaram sua insatisfação. Era preciso encontrar outra estratégia de gravação.

A solução foi abandonar o uso das guias e realizar a gravação dos tambores ainda naquela noite. Mas logo outro problema mudou novamente o rumo das gravações. Após o posicionamento dos equipamentos, já tendo todos os alabês encontrado seus devidos lugares no estúdio improvisado, a passagem de som indicou que os microfones utilizados para a captação dos tambores não suportavam a intensidade dos graves dos instrumentos. No

¹⁴⁴ Festejos tradicionais de comemoração da Revolução Farroupilha em Porto Alegre.

computador, Vagner identificou que o som dos tambores estava “*estourado*”. Distantes de Viamão e de qualquer lugar onde pudessem conseguir outros microfones, seria preciso realizar novos ajustes. A primeira saída seria diminuir a proximidade entre os tambores e o microfone, e assim foi feito. Os pedestais foram afastados dos couros dos instrumentos. Tal afastamento deveria ter um limite, o suficiente para que os instrumentos tivessem uma captação digna, para que não lhes restasse apenas um “som de fundo” no áudio gravado.

A segunda passagem de som, também sem sucesso, obrigou Vagner a sugerir que os alabês tocassem os tambores com menos intensidade, deveriam “bater mais leve”. Uma terceira passagem de som foi iniciada. O toque mais leve utilizado como recurso para evitar que a gravação ficasse *estourada* logo começou a gerar novos motivos de insatisfação entre os alabês. Ainda durante a terceira passagem, Iago de Iemanjá disse que aquela *levada* mais parecia uma umbanda do que uma quimbanda.

Bryam de Avagã, também insatisfeito, fez sua reclamação: “Felipe, exu na cachoeira não dá!”. O que Bryam e Iago argumentavam era que o toque de quimbanda havia ganhado a suavidade característica dos toques de umbanda. Ao afirmar que o exu estava na cachoeira, Bryam fazia referência a um ponto de umbanda muito conhecido e que compartilha do mesmo toque utilizado durante a execução do ponto de exu que embalava a terceira passagem de som: “Eu vi mamãe oxum na cachoeira, sentada na beira do rio”. Para esses alabês, apesar de diversos toques (padrões rítmicos) serem compartilhados entre a umbanda e a quimbanda, a execução deve diferir em ambos os casos. Por exemplo, é possível utilizar o toque *jêje* na condução de pontos de umbanda e de quimbanda, porém, no primeiro caso, o toque deve ser executado mais lentamente, enquanto que, no segundo, o toque ganha mais intensidade e têm *slaps* mais acentuados.

Como retirar o exu da cachoeira e levá-lo de volta ao seu lugar de origem, a encruzilhada? Esta questão muito nos diz sobre os desafios que envolvem a presença dos tambores em processos de gravação. Este capítulo é uma tentativa de expor temas que julguei importantes para a compreensão da produção fonográfica afro-religiosa no Rio Grande do Sul e das diversas maneiras pelas quais os tambores atuam nesses processos. A temática de fundo deste capítulo é a relação entre o “ritual” e o “gravado” no contexto das religiões afro-gaúchas. Argumento que as práticas de alabês e tambores gaúchos não devem ser compreendidas a partir de uma análise pautada na dicotomia entre o ritual e o gravado, onde este segundo universo é apenas como um “pálido reflexo” do momento ritual e que este, por sua vez, é a parte inabalável da relação. Ao contrário, são polos constituídos relacionalmente: ora o ritual emerge como referência para as performances de estúdio, ora as performances de estúdio emergem como

referência para os rituais. Até que ponto esta dicotomia nos aprisiona reflexivamente? Que outros domínios (para além do ritual e do gravado) ou categorias são necessários para compreendermos devidamente essa relação?

No caso descrito, o deslocamento da encruzilhada à cachoeira se tornou possível porque o ambiente de estúdio possibilitou a interação entre novos elementos. Paulo Picchia (2015) afirma que uma "etnografia dentro de estúdio" deve considerar que a gravação é um universo associativo entre humanos e não humanos, músicos e computadores, técnicos de mixagem e microfones. Nesse processo, novas camadas de mediadores são acrescentadas, entendendo estes no sentido latouriano (2012), pois não atuam como simples intermediários. Nesse sentido, religião e mídia não são universos ontologicamente distintos de antemão (Stolow, 2013)¹⁴⁵. Jeremy Stolow (2005, 2008, 2013) advoga contra uma análise menos frutífera pautada em uma visão *instrumentalista* da relação entre religião e mídia. Considerando haver um pleonasma na expressão "religião e mídia", Stolow (2005) aponta que uma visão instrumentalista dessa relação busca simplesmente traçar as várias maneiras pelas quais os adeptos, líderes e ativistas religiosos são 'bem-sucedidos' ou 'falham' em transmitir mensagens religiosas através do controle estratégico dos recursos comunicacionais e materiais requeridos para a autoconfirmação ("pregar aos convertidos"), ou para realizar o trabalho de divulgação, proselitismo e formas relacionadas de mobilização social. Esta concepção instrumentalista da prática da mídia define as diferenças entre contextos de produção e de recepção em termos de ruído ou interferência e supõe, ainda, que a comunicação consiste em processos sequenciais de movimento de um conteúdo essencialmente inalterado da origem ao destino. Acrescento, ainda, que uma análise pautada na relação instrumentalista entre religião e mídia se vale da dicotomia entre "sagrado" e "profano", buscando incluir na lista dos mediadores religiosos apenas os que de alguma maneira se enquadram no campo do sagrado.

Nesse sentido, o som "estourado" dos tambores que resultou no deslocamento da encruzilhada à cachoeira não deve ser pensado como simples ruído, mas como inserido em um processo de ajustamento entre mídias distintas. A fim de dar mais um passo em direção a uma noção mais alargada de mídia, considero pertinente trazer a noção *sensational forms* proposta por Meyer (2008). Segundo a autora, esta noção tem sido utilizada com o objetivo de dar conta

¹⁴⁵ Stolow (2008, p. 194) propõe uma reflexão: "imagine any form of religious experience, practice, or knowledge and see what you have left 'without technology'. No instruments, tools, or devices; no architecture or clothing; no paint, musical instruments, incense, or written documents; not even the disciplined practices of bodily control—such as learned and performed methods of breathing, sitting, or gesturing with one's hands - for these too are technical practices".

da relação entre estética¹⁴⁶ e experiência no contexto religioso. Para Meyer, isso consiste em tomar como ponto de partida as formas religiosas que organizam o encontro dos humanos entre si e destes com o divino ou “transcendental”¹⁴⁷. Tais formas podem ser transmitidas e compartilhadas, envolvem o indivíduo religioso em maneiras particulares de culto e ocupam papel central no que diz respeito à formação da subjetividade. Elas estruturam experiências religiosas e, portanto, 'pedem' para serem abordados de uma maneira particular. Em outras palavras, tais formas são parte e parcela de uma estética religiosa particular, que governa um envolvimento sensorial dos seres humanos com o divino e uns com os outros e gera sensibilidades particulares. Dessa maneira, podemos considerar o toque característico dos exus (diferente dos toques de umbanda) como uma dessas formas. Mas o que acontece quando estas são gravadas no formato MP3? Uma nova relação entre forma, estética e experiência é acionada. Considero que uma importante chave de análise para a relação entre religião e mídia no Rio Grande do Sul é considerar uma intensa exploração dos encontros entre mediadores a fim de produzir novas *sensational forms*¹⁴⁸. Acredito que os circuitos de produção fonográfica e a participação dos tambores podem nos ensinar um pouco mais sobre essas questões.

Sobre esses circuitos e para melhor compreendê-los, é importante considerar, com base em Marchi (2012), que a indústria fonográfica brasileira vivenciou um processo de descentralização a partir da década de 1990. Tal descentralização esteve marcada pela terceirização das etapas do processo fonográfico, caracterizada pela associação com gravadoras

¹⁴⁶ Segundo a autora, *aisthesis* refere-se a “nossa experiência sensorial total do mundo e nosso conhecimento sensível dele”. Meyer considera o sentido básico de *aisthesis* de Aristóteles, como engajamento sensorial com o mundo. Para Morgan (2013), em complemento e a partir de uma concepção que dialoga com Meyer, estética não se refere a uma “filosofia do belo”, mas ao estudo da percepção nas práticas mediadas que compõem a religião.

¹⁴⁷ Meyer (2009, p. 13) considera a noção de *sensational forms* como "relatively fixed, authorized modes of invoking and organizing access to the transcendental, thereby creating and sustaining links between believers in the context of particular religious power structures. [...] These forms are transmitted and shares; they involve religious practitioners in particular practice of worship, and play a central role in modulating them as religious moral subjects. [...] Sensational Forms can best be understood as a condensation of practices, attitudes, and ideas that structure religious experiences and hence 'ask' to be approached in a particular manner. [...] In other words, such forms are part and parcel of a particular religious aesthetics, which governs a sensory engagement of humans with the divine and each other and generates particular sensibilities".

¹⁴⁸ Tomemos com exemplo os CDs de pontos, rezas e cantigas afroreligiosas comumente produzidos por todo o país. Uma perspectiva instrumentalista de mídia pautada em certa dicotomia entre sagrado e profano consideraria os sons registrados no fonograma como sendo, por exemplo, "os cantos sagrados do Xangô de Recife", para utilizar o título do clássico livro de José Jorge de Carvalho. Esses cantos sagrados e o CD ("mídia") poderiam ser compreendidos como pertencentes a domínios distintos, um sagrado e o outro profano, sendo o primeiro o único digno de ser considerado o material por excelência da análise do religioso, e a passagem dos cantos do terreiro à mídia específica como perda de potencialidade, como ruído. Pensar estes mediadores a partir da noção de *sensational forms*, por outro lado, implica considerar a relação entre estética e experiência a partir da análise do que a nova forma é capaz de fazer, justamente por considerar mídia (em seu sentido alargado) como intrínseca a religião. Que novas experiências são acionadas pelo novo mediador? Como constitui subjetividades? Quais os novos regimes de circulação? Neste capítulo, busco explorar esta concepção, argumentando que, no contexto gaúcho, os fonogramas vêm contribuindo para a transformações consideráveis nas práticas de mediação.

menores (ou chamadas independentes), e pelo uso de novas tecnologias. Essas medidas são consideradas como partes do processo de reestruturação diante dos novos desafios, sobretudo após a intensificação da pirataria e o surgimento e popularização das tecnologias digitais. Como resultado, abriu-se espaço para o surgimento de gravadoras e produtores independentes, ou “nova produção independente” (Marchi, 2012), consideradas como umas das principais inovações no período e que até os dias atuais vem se diversificando e adquirindo novos contornos¹⁴⁹.

Por outro lado, Herschmann (2011) ressalta a dificuldade de se identificar uma linha divisória entre o que se convencionou chamar *mainstream* e a música independente. Esta última expressão vem sendo utilizada para fazer referência a uma grande variação de situações, tanto a pequenas gravadoras como às bandas autônomas, responsáveis pelo seu próprio processo de produção e distribuição de fonogramas. Prefiro, portanto, utilizar aqui duas digressões teóricas. Em primeiro lugar, a de Leonardo Marchi (2012) sobre os “artistas autônomos”, responsáveis pela gravação, divulgação e venda de seus fonogramas, e que também vem evidenciando certa institucionalização de uma atuação empresarial, elementos que também contribuem para a uma análise da produção fonográfica afro-gaúcha. E, em segundo, o de “circuitos autônomos” (Vicente, 2002, 2006), provavelmente o que mais pode auxiliar nas discussões que se seguem.

Sobre a ideia de “circuitos autônomos”, Eduardo Vicente (2006, p. 11) designa um tipo de produção independente em que as fortes vinculações identitárias (comportamentais, geográficas, étnicas, religiosas, etc.) e o acesso às tecnologias permitem a formação de uma rede de produção e distribuição cultural fora do âmbito das grandes gravadoras ou das redes nacionais de mídia. O autor nos apresenta três condições principais de existência desses circuitos: primeiro, a possibilidade de pulverização da produção musical e redução de seus custos, propiciadas pelas tecnologias digitais, que viabilizaram não só a criação de estúdios locais, como também o retorno do investimento a partir da venda de quantidades cada vez menores de discos. Segundo, o surgimento de redes locais de comunicação, como pequenas emissoras de TV, rádios comunitárias, piratas, etc., que tendem a incorporar a produção dos artistas locais à sua programação, ao contrário do que ocorre com as grandes redes de mídia. Por fim, a possibilidade da intercomunicação global (principalmente pela Internet) que permite a ampliação do mercado potencial dessa produção¹⁵⁰.

¹⁴⁹ É importante ressaltar que a chamada música independente teve início no Brasil a partir da década de 1970 (Marchi, 2012; Herschmann, 2011). Dessa forma, a expressão “nova música independente” utilizada por Marchi (2012) faz referência à nova etapa vivenciada a partir da década de 1990.

¹⁵⁰ O autor nos apresenta como exemplo a produção de fonogramas de cunho religioso (católico e evangélico) e, entre outros, os fonogramas vinculados aos Centros de Tradições Gaúchas (CTGs).

No caso das religiões afro-gaúchas, já considerando a existência de linguagens comuns presentes no campo religioso, acredito que o surgimento ou adoção de hábitos relacionados a uma atuação empresarial, como afirma Leonardo Marchi sobre os “artistas autônomos”, e o surgimento de parcerias com produtoras afroreligiosas contribuem para a composição desses circuitos. Entre as principais características dos circuitos autônomos afro-gaúchos de produção e comercialização de fonogramas, poderíamos citar também a venda e divulgação de CDs com o auxílio das redes sociais, o surgimento de *home studios* (tais como o do alabê Vagner D'Agandjú), a possibilidade de venda em rituais¹⁵¹, a contratação de motoboys para a entrega dos produtos aos compradores, a divulgação em programas de TV ou transmitidos pelas redes sociais¹⁵², parceria com as florais (lojas de artigos religiosos). Além disso, nos últimos anos, a partir da ampliação da atuação de empresas e coberturas de mídia, a produção de gravações foi levada a outros domínios. Por exemplo, a produção de *projetos* vem possibilitando a realização de gravações que não têm como objetivo principal a produção de CDs. Um exemplo disso é a produção de *teasers* para a divulgação de alabês, criadas por iniciativa de algumas produtoras gaúchas, ou ainda a produção de áudios para divulgação no Whatsapp.

Imediatamente os casos em questão nos fazem lembrar as famosas afirmações de Walter Benjamin sobre a perda da *aura* na era da reprodutibilidade técnica, em que “à mais perfeita reprodução falta sempre algo: o *hic et nunc* da obra de arte, a unidade de sua presença no próprio local onde se encontra” (Benjamin, 1969, p. 13). E se, tal como afirma Benjamin, a reprodução emancipa a obra de arte do ritual, também podemos observar o estabelecimento de hierarquias entre o ritual e o gravado, estando este último submetido ao primeiro, mesmo que sejamos convidados a relativizar a distinção entre “situação gravada” e “situação ritual” (Pereira e Pacheco, 2004). Nesse contexto, proponho que a compreensão do jogo de hierarquias e referências entre o ritual e o gravado pode render boas reflexões sobre as dinâmicas recentes no campo afroreligioso gaúcho, principalmente se pensarmos a partir de outros caminhos que não buscam evidenciar apenas a submissão do gravado ao ritual. Daí decorre a possibilidade de falar, por exemplo, em outros deslocamentos, movimentos que vão dos estúdios (e dos CDs)

¹⁵¹ Prática cada vez mais comum é a venda de CDs após os rituais de quimbanda, ainda no espaço do terreiro. Os alabês podem comercializar seus CDs no calor do momento, logo após a festa, além de conversar com seus fãs e admiradores, tirar fotos.

¹⁵² Após o surgimento da *live* (transmissão ao vivo), disponível aos usuários do Facebook, e de diversos programas voltados para o público afroreligioso, essas redes de divulgação passaram a se fortalecer ainda mais. Exemplo disso são os programas *Casa de Santo*, apresentado por Mãe Viviane de Yansã e Pai Mario de Oxalá; o *DeBate Tambor*, apresentado por Felipe Paiva; o *Ritos, Cantos e Magia*, apresentado por Mãe Ana de Oyá e Pai Neco de Oxalá; o programa *Kizomba*, apresentado por Israel Ávila, entre outros.

para os terreiros, ou a partir de outras reflexões que não impliquem necessariamente em deslocamentos lineares e que envolvam apenas esses dois universos.

Como mostrarei ao longo deste capítulo, o caso gaúcho evidencia tanto os cuidados religiosos com o processo de gravação (cuidados que, em muitos casos, tiveram sua origem nos modelos ritualísticos do terreiro), como certa independência, possibilitando à mídia criar novas estéticas (muitas vezes inspiradas na produção musical secular, tais como CDs e DVDs de pagode, sertanejo, entre outros), novas *auras* e novas práticas de mediação com o sagrado que em diversos casos se tornam o substrato das práticas que serão vivenciadas no terreiro. Quero, portanto, analisar como o fonograma adquire sua autonomia e de que forma são construídos elementos que não tem por intenção inicial ser uma reprodução do momento ritual supostamente “original”, mas como espaço de transformação, criação e sugestão de formas de mediação com o sagrado. O sucesso e a aceitação dessas sugestões irão conferir prestígio, eficácia e poder mágico-religioso aos atores que participaram de seu processo de formação.

Ao discutirmos a materialidade desses CDs (e também de mp3, áudios compartilhados no Whatsapp, trilhas sonoras de *teasers* de propagandas, entre outros formatos), devemos considerar os complexos regimes de circulação, de variações de biografias (Kopytoff, 2009)¹⁵³, usos e sentidos a que são submetidos os objetos em movimento. Ao ocuparem os diversos espaços, desde o CD player de um automóvel até uma foto publicada no Facebook, os fonogramas produzem referências, mediam e produzem modelos de mediação. Talvez o rompimento dessas linearidades¹⁵⁴ (do terreiro ao estúdio/do estúdio ao terreiro) seja uma das principais motivações para sua grande popularidade, sobretudo nos últimos cinco anos e a partir da inclusão de novas mídias. Ao longo do processo de pesquisa, pude presenciar, por exemplo, o uso desses CDs e MP3 durante o preparo dos alimentos na cozinha dos terreiros, nos minutos que antecediam o início dos rituais, nos cursos para novos alabês, nos pedidos de autógrafa feitos pelos fãs, em transmissões ao vivo no Facebook, em vídeos de propaganda, em mensagens de Whatsapp, durante o preparo do churrasco em um domingo de lazer, na

¹⁵³ Em minha opinião, um dos problemas da proposta de Kopytoff (2009, p. 92) acerca da biografia dos objetos é que o autor parece propor trajetórias em etapas muitas vezes sucessivas e que pouco dialogam entre si. Um exemplo pode esclarecer esta questão: "entre os Suku do Zaire [...] a vida útil atribuída a uma choupana gira em torno de 10 anos. A biografia típica de uma choupana começa com a moradia de um casal ou, no caso da família polígina, de uma esposa e os seus filhos. Conforme a choupana envelhece, ela passa sucessivamente a ser uma casa de hóspedes ou de uma viúva, um ponto de encontro de adolescentes, uma cozinha e, finalmente, um abrigo de cabritos ou galinhas - ate a vitória final dos cupins e o colapso da estrutura".

¹⁵⁴ O rompimento dessas linearidades se daria em dois níveis extremamente imbricados: um religioso e outro analítico. Tanto os adeptos das religiões afro-brasileiras passaram a ampliar os espaços de atuação dos fonogramas, quebrando linearidades entre o ritual e o gravado, como o estabelecimento de hierarquias entre ritual e gravado deixa de ser o único caminho analítico possível.

condução de rituais em que os alabês não podem estar presentes¹⁵⁵, ou ainda quando, no transporte público, os pontos ou rezas dos orixás embalavam o trajeto entre a casa e o trabalho, entre outros momentos. Além disso, há o uso publicitário dos pontos e rezas gravados, não sendo utilizados para a produção de CDs, mas como estratégia de divulgação.

Mas a discussão sobre o ritual e o gravado também nos aponta para outra questão que igualmente pode ser compreendida como uma reestruturação do campo afro-gaúcho. Tal como venho apresentando a partir de diferentes perspectivas, nos últimos anos, diversos alabês vêm incorporando estéticas, estratégias e performances do universo pop, do pagode, do *musicbusiness*, entre outros. Um desses pontos de aproximação é o estabelecimento de relações entre o ritual de quimbanda e um show, sendo este referido muitas vezes como o *ao vivo*, em complemento ao gravado (fonogramas e estúdios, DVDs, videoclipes, entre outros). Se, por um lado, há a flexibilização das linearidades e do estabelecimento de hierarquizações entre o ritual e o gravado, por outro, as religiões afro-gaúchas vêm reconfigurando a relação entre os dois universos a partir da influência do mercado musical. Como afirma Étto Mendes, quando um pai de santo o contrata para tocar tambor em seu terreiro, “ele quer aquilo que ele ouviu no CD” e, mais recentemente, aquilo que ele viu e ouviu no DVD. O terreiro transforma-se no momento do *ao vivo*.

Tambor de guia e tambor de estúdio

Gostaria de iniciar este tópico com um dos textos disponíveis no encarte do CD *Yle Omolu Oxum: Cantigas e toques para os orixás*, lançado em 2004 como um dos volumes da Coleção Documentos Sonoros do Museu Nacional/UFRJ. O CD teve como principal objetivo realizar a gravação de parte do repertório de cantigas e toques dedicados aos orixás, considerados patrimônio do Ilê Omolu Oxum, tradicional casa de candomblé do Rio de Janeiro.

¹⁵⁵ Conheci terreiros em que a inexistência de alabês próprios da casa e as dificuldades financeiras em que se encontravam os obrigava a conduzir alguns rituais com o uso de CDs. Em um desses casos, um dos filhos de santo permanecia ao lado de um aparelho de som durante os rituais, selecionando as faixas dos CDs que deveriam ser executadas em cada momento. Experiência semelhante foi descrita por Olavo Marques (2013) acerca do processo que resulta no ritual do passeio, na cidade de Porto Alegre. Tal ritual compõe uma das etapas dos processos de iniciação. Em determinado momento no terreiro, um *CD player* foi utilizado, “*um disco com rezas e cânticos da religião*” (Marques, 2013, p. 203): “Entramos no quarto dos santos. Nilsom pega uma longa toalha branca rendada, alá em sua denominação africana, pedindo que Mateus, Patrícia (futura Mãe Pequena) e Oscar segurem as quatro extremidades, esticando-a na sala e formando uma cobertura defronte a entrada do altar [...]. Nilsom indica que Cristina passará por debaixo dessa toalha ao trazer suas oferendas aos “pais”, entrando da porta que dá acesso direto à rua, sem passar pela sala da casa. Nilsom liga no cd-player, em baixo volume, um disco com rezas e cânticos da religião, que já havia me mostrado outra vez. Enquanto aguardamos, ele explica que Cristina irá bater cabeça primeiro, ficar ao lado do altar e esperar que todos venham bater cabeça para ela também”.

No tópico *Como foi feito este CD*, presente no encarte ilustrado, um dos autores escreve:

Qualquer disco de candomblé, por melhor que seja, está destinado a ser apenas um pálido reflexo da exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro. Tentar captar em disco a complexidade e riqueza musical do candomblé é uma tarefa difícil em que várias escolhas têm que ser feitas. De fato, toda reprodução fonográfica de um evento musical envolve escolhas: que repertório gravar, como colocar os microfones, como equalizar as gravações...

Chamo a atenção para a expressão “pálido reflexo” presente logo na primeira frase do trecho e que faz oposição à “exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro”. Há claramente uma comparação entre dois universos distintos, o do ritual e o do CD gravado (e também do processo de gravação). O CD é apresentado como um pálido reflexo do ritual, uma mídia que, apesar de todos os esforços, “por melhor que seja”, nunca alcançará a exuberância e beleza de uma noite de festa no terreiro. Evidencia-se *o que se perde* quando a música se desloca “do terreiro para o estúdio” (Vasconcelos, 2011). Percebemos aqui um segundo aspecto: a hierarquização dos modelos. No caso em questão, é o ritual que fornece os modelos necessários ao processo de gravação, sendo preciso mobilizar diversos recursos para minimizar desencontros.

Fazendo referência ao processo de gravação, Edmundo Pereira (2016, p. 229), que participou intensamente do processo de produção do CD *Yle Omolu Oxum*, comenta que “mesmo sendo música ‘fora do contexto’, não podia ser executada de qualquer maneira”. Daí resultam as estratégias utilizadas durante o processo de estúdio e que visam evitar certos problemas de correspondência entre o ritual e o gravado, bem como minimizar o teor de “pálido reflexo” que o CD poderia adquirir. Considera-se inevitável que o novo mediador imponha suas próprias lógicas, sendo preciso lançar mão de intensas negociações que levem em conta e minimizem a perda de elementos indispensáveis e que têm como referência a vivência no terreiro. Dessa forma, os grupos religiosos veem-se diante da necessidade de classificar, selecionar, criar e até mesmo hierarquizar certas características do ritual quando um processo de gravação está em curso, dando a devida atenção aos timbres, volumes, toques no tambor, vozes. Em complemento, a atenção dada a certos preceitos religiosos durante o processo de gravação, bem afirmam Pereira e Pacheco (2004), nos leva a relativizar a distinção entre ‘situação de gravação’ e ‘situação ritual’.

O argumento central deste tópico é que há situações em que o ritual é utilizado como referência para o gravado, tal como no caso analisado por Edmundo Pereira (2016). Mas há outras situações que apresentam outras formas de organização entre o gravado e o ritual. Tal como veremos, (1) os esforços para alcançar certas formas, estéticas e performances

características do momento ritual; (2) o esforço para propor e sugerir estéticas e performances distintas daquelas vivenciadas no ritual; (3) bem como a possibilidade de os materiais gravados atuarem em outros domínios além desses dois universos; todos, em boa parte dos casos, convivem em um mesmo processo. Analisemos alguns casos.

A partir de uma parceria entre o estúdio Axé Records e a Kizomba, todos os alabês vinculados à produtora realizaram a gravação de um áudio de quatro minutos para a produção de vídeos de divulgação que seriam publicados na página oficial da Kizomba e nos perfis de Facebook de cada um dos alabês. Pude acompanhar alguns desses processos, dentre eles o destinado a gravação de três rezas (cantigas) de Iemanjá interpretadas pelo alabê Luis de Xapanã. Para tanto, Luis convidou o alabê André para auxiliá-lo nos processos de estúdio. A gravação em dupla, muito comum entre os alabês, também visa uma complementaridade sonora entre os tambores: um mais agudo e outro mais grave.

Como de costume no estúdio Axé Records, o processo de gravação das rezas aconteceu por etapas¹⁵⁶. Trata-se de um processo padrão proposto por Rodrigo Fangial (fundador do estúdio) e que já era utilizado antes do produtor estabelecer residência em Porto Alegre. Antes de mudar-se para a capital gaúcha, Rodrigo possuía um estúdio de gravação no Rio de Janeiro, onde realizava trabalhos para o mercado musical sem vínculos religiosos e com ênfase em cantores de rap. Com a chegada em Porto Alegre, em 2017, o estúdio Axé Records foi criado com a proposta de produzir fonogramas “exclusivamente para religião”, tal como é indicado na descrição da página oficial do estúdio no Facebook.

Na primeira etapa, Rodrigo Fangial pediu aos alabês para que entrassem na sala de gravação e tocassem a primeira das três rezas escolhidas para a composição do vídeo de divulgação. Um microfone foi posicionado próximo ao rosto de Luis de Xapanã sem a intenção de captar o som dos tambores. O principal objetivo era gerar uma guia vocal que serviria como base para a segunda etapa, a saber, a gravação dos tambores. Na imagem a seguir, que corresponde à segunda etapa, Luis e André ouviam a guia vocal com o auxílio dos fones de

¹⁵⁶ Picchia (2015, p.132) nos lembra que "o estúdio carrega essa contradição; separa o que está junto e isola acusticamente o que deve soar coletivamente ao final do processo".

ouvido ao passo que gravavam o toque dos tambores, estes agora devidamente microfônados.



Imagem 65: Gravação Luis de Xapanã
Autor: Leonardo Almeida (2018)



Imagem 66: Gravação Luis de Xapanã
Autor: Leonardo Almeida (2018)

Luis observa atentamente as orientações de Rodrigo Fangial através de uma janela de vidro com isolamento acústico. Uma vez que as guias dos tambores estavam prontas, os corpos dos instrumentos foram retirados do estúdio, mas parte deles permaneceu na forma de guia. Novamente o surgimento de versões do instrumento, tal como vem se repetindo, possibilita o aparecimento de novas atuações e se expressa na forma de *tambor de guia*. Era a vez de Rodrigo atuar como alabê, conduzindo o toque dos tambores com o auxílio dos *softwares* de edição de áudio. Seria possível dar "mais corpo" aos tambores e modificar seus timbres. O produtor também pausava, voltava, regravava, pedia do alabê mais imposição vocal. O próximo passo seria acrescentar outros elementos a partir de camadas. Agora na forma de guia, o tambor torna-se modelo para a gravação das vozes, agês e corais. Por outro lado, parte muito importante do que identifica esses mediadores com as divindades e suas intensidades deve permanecer.

O mesmo processo foi repetido três vezes, uma vez para cada uma das rezas escolhidas. No computador, as guias foram nomeadas como *Oriodan*, *Obomoré* e *Jêje*. Estes são os toques de tambor utilizados nas três últimas rezas de Iemanjá cantadas durante o xirê do batuque. Uma vez que as rezas não têm nome e que a única forma de identificá-las é cantando um de seus trechos, a pancada (toque - padrão rítmico) passa a ser uma boa forma de identificação durante os processos de gravação. Rodrigo e Luis diziam: “Agora vamos pro *obomoré*”, “Acho que dá pra melhorar o *jêje*”. Mas de onde vêm essas três rezas e esses três toques de tambor? Como foram escolhidos para compor a “trilha sonora” do vídeo de divulgação?

A tabela a seguir destaca onde podemos situar os três toques (as três rezas) gravados pelo alabê. Lembremos que, nesse caso, o ritual fornece modelos para o processo de gravação.

Batuque Mãe Josecler de Yemanjá (2015)

Bará

R1 – Aré
R2 – Adarum
R3 – Alujá do Bará
(congo)
R4 – Ecó
R5 – Oriodan
R6 – Obomoré
R7 – Alokoriiji
R8 – Jêje

Ogum

R9 – Aré
R10 – Deirí
R11 – Irê
R12 – Alujá do Bará
R13 – Obomoré
R14 – Jêje

Ovã

R15 – Aré
R16 – Copanijé
R17 – Ibiri
R18 – Oriodan
R19 – Jêje

Xangô

R20 – Ibiri Mercado
R21 – Oriodan
R22 – Aré
R23 – Alujá do Bará
(Congo)

Contagem para a
Balança

Adarun + Alujá de
Xangô + Alujá de Oyã

R24 – Jêje

Odé

R25 – Adarun
R26 – Aguerê
R27 – Jêje

Ossanha

R28 – Oman
R29 – Aré
R30 – Jêje

Obã

R31 – Alabá
R32 – Aguerê
R33 – Jêje

Xapanã

R34 – Dalonan
R35 – Colijan
R36 – Cotan
R37 – Copanijé
R38 – Ibiri
R39 – Odan
R40 – Oriodan
R41 – Oni Sapatá
R42 – Aré
R43 – Jêje
R44 – Odan

Ecó da obrigação

R45 – Ecó
R46 – Aré
R47 – Deirí

Bedji

R48 – Adarun
R49 – Obomoré
R50 – Carirema
R51 – Alujá de Xangô

Oxum

R52 – Obomoré
R53 – Ibiri
R54 – Oriodan
R55 – Ashire
R56 – Aré
R57 – Alokoriiji
R58 – Alujá do Bará
R59 – Irê
R60 – Aguerê
R61 – Odan
R62 – Jêje
R63 – Obomoré

Iemanjá

R64 – Copanijé
R65 – Obomoré
R66 – Ibiri Mercado
R67 – Oriodan
R68 – Obomoré
R69 – Jêje

Oxalá

R70 – Ibi
R71 – Ibiri Mercado
R72 – Obomoré
R73 – Aré
R74 – Odan
R75 – Jêje
R76 – Alokoriiji

Tabela 1: Batuque Mãe Josecler de Yemanjá (2015)

A tabela mostra todos os toques de tambor executados por Luis e sua equipe de alabês em 2015, durante um ritual de batuque em um terreiro jeje-ijexá situado na cidade de Alvorada.

Após a gravação do áudio de todo o ritual¹⁵⁷, de Bará a Oxalá¹⁵⁸, as rezas foram separadas em arquivos de MP3 e utilizadas nas entrevistas que fiz com os membros da equipe Herdeiros do Axé, equipe fundada por Luis. Segundo Luis, as pancadas utilizadas durante os batuques conduzidos pelos Herdeiros são orientadas pelos ensinamentos do tamboreiro Antonio Carlos de Xangô, professor de todos os membros que compõem a equipe. Dessa forma, trata-se de uma “tradição no tambor”, como Luis mesmo a define, e que se diferencia de outras tradições presentes em Porto Alegre. Há uma sequência de toques e rezas mais ou menos fixa que se repete a cada vez que os Herdeiros são contratados para conduzir rituais de batuque.¹⁵⁹ Além disso, a sequência de rezas do batuque conduzido pelos Herdeiros comumente se assemelha à sequência de outros alabês e de outras tradições (ou escolas). Dentre as principais distinções entre tradições, temos as maneiras de execução e a mudança de alguns nomes de toques, a utilização de algumas rezas não utilizadas por outras tradições e pequenas mudanças na ordem de execução de algumas rezas. A identificação dessas distinções, muitas vezes bastante sutis e específicas, se considerarmos a duração de um batuque (entre quatro e cinco horas), depende de um apurado conhecimento a respeito da condução musical do xirê e das diferentes tradições de tambor.

É importante destacar também que durante o processo de gravação houve um intenso esforço de imprimir no áudio gravado uma identidade do alabê, sua musicalidade. Ao passo que era possível identificar a tradição do tambor tal como proposta por Antonio Carlos, também era possível identificar as particularidades de execução do alabê Luis. Em outras palavras, era possível identificar o “*Jêje* do Antonio Carlos” e “o *Jêje* do Luiz”. A voz, não menos importante, também contribuía para consolidar a identidade do alabê, seus timbres e pronúncias. Estes esforços põem em destaque propostas e sugestões de mediação. Rodrigo, os alabês, computadores, microfones, instrumentos, todos são mobilizados para dar forma a particularidades estéticas, sonoras e performáticas de mediação.

O tambor de guia, portanto, passa a atuar como uma referência para a composição dessas formas. Passo a passo, camada após camada, cada elemento pode ser acrescentado, ajustado, editado. É possível escolher os melhores timbres para a voz e para os tambores, as

¹⁵⁷ A gravação em questão foi realizada por mim no primeiro semestre de 2015. Em seguida, após a separação das rezas em arquivos distintos de mp3, o trabalho de classificação dos toques de acordo com seus respectivos nomes (tal como pode ser visto na tabela) contou com o auxílio dos alabês da equipe Herdeiros do axé: Yoran de Oxalá, André de Aganjú e Luis de Xapanã.

¹⁵⁸ No xirê, são cantadas rezas para cada um dos 12 orixás cultuados no batuque, começando pelo orixá Bará e terminando no orixá Oxalá.

¹⁵⁹ A ordem dos toques pode ser modificada de acordo com algumas particularidades vivenciadas no ritual e particularidades dos terreiros contratantes, entre outros critérios. Essas modificações são comumente consideradas exceções à certas sequências bastante utilizadas nos terreiros gaúchos.

melhores combinações de corais e as melhores entonações de voz, sempre com a possibilidade de gravar e regravar, simular, voltar, ajustar, reparar, recortar, acrescentar ecos, variar volumes. Há aqui um trabalho artesanal de composição de mediadores, tanto quanto no processo de construção de tambores (ver Capítulo III), e que em diversos casos independe dos modelos estéticos e de performance advindos do terreiro. O processo de estúdio é também momento de propor novas estéticas e performances de mediação, tais como o uso dos *reverbs* (ecos), muito comuns em gravações de CDs de batuque, ou quando são propostos timbres específicos para os instrumentos.

A partir de um pequeno fragmento de um xirê (as três últimas rezas/toques de Iemanjá – ver Tabela 1), Luis mostra aos possíveis clientes o que eles podem ter em seu terreiro, caso contratem os serviços do alabê. A escolha das três últimas rezas¹⁶⁰ também tinha como objetivo fazer com que o encerramento do vídeo se confundisse com o encerramento das rezas de Iemanjá¹⁶¹, o que dava ao espectador a sensação de que uma etapa foi concluída (a parte de Iemanjá), mas que ainda havia outra a ser iniciada (a parte de Oxalá). Trata-se de uma das características do *teaser*, uma técnica de propaganda que visa iniciar uma divulgação publicitária a partir da criação de certa expectativa no público. O público, por sua vez, passa a se interessar pela continuação do tema. Para dar prosseguimento ao xirê, portanto, os serviços do alabê deveriam ser contratados. Esse caso nos mostra uma das estratégias de produção de coberturas de mídia.

Em uma de nossas conversas Rodrigo afirmou que “a escola do Antonio Carlos é boa pra estúdio”. O produtor fazia referência à constância rítmica do toque dos tambores, marcado pelos poucos *redobres*. Para Rodrigo, os alabês que possuem maior influência dos toques de quimbanda (modalidade ritual comumente marcada pelo uso de *redobres*) têm maior dificuldade para a gravação em estúdio. Nessa lógica os redobres tornariam frequentes os desencontros entre os diferentes tambores que participam de uma mesma gravação. Assim, diversas técnicas podiam ser acionadas, tais como pedir aos alabês que diminuíssem o número de redobres ao longo de uma execução ou sugerir que os redobres fossem previamente combinados entre os alabês e o produtor.

Para Rodrigo, também existem “tambores bons para estúdio”. O produtor me explicou que uma situação problemática para as gravações estaria no fato de alguns alabês comumente

¹⁶⁰ Luis me disse que a escolha das rezas para a gravação também teve como objetivo presentear uma amiga filha de Iemanjá.

¹⁶¹ Nesse caso, as três rezas de Iemanjá são igualmente compartilhadas pelos diferentes lados (nações) do batuque, o que fornece uma linguagem compreensível aos diferentes ouvintes.

colocarem guizos de metal, moedas, pregos ou búzios dentro dos instrumentos. O artesão Jorge Tambores (ver Capítulo III), por exemplo, costuma colocar uma moeda, um búzio e um guizo dentro do tambor antes da instalação dos couros, com o objetivo de chamar dinheiro e dar proteção ao alabê. No estúdio, ou melhor, nos áudios gravados, a agitação dos objetos no interior dos instrumentos produz sonoridades consideradas desagradáveis para muitos alabês. Rodrigo me falou sobre um “barulho estranho, estridente” que ressoava nas gravações. Para esses casos, o produtor mantém um tambor auxiliar dentro do estúdio, preparado para ser utilizado pelos alabês que chegam até o local de gravação com instrumentos que contêm objetos em seu interior. Segundo Rodrigo, trata-se de um *tambor cru* e, portanto, possível de ser utilizado em gravações de batuque, umbanda e quimbanda. Além disso, a crueza do instrumento lhe confere a possibilidade de ser utilizado também nos rituais, uma vez que o estúdio ocupa um dos cômodos da casa que é também um terreiro. O tambor, portanto, transitava entre o estúdio e o salão onde aconteciam as cerimônias religiosas, situado logo ao lado.



Imagem 67: Tambor de estúdio na sala de edição.
Autor: Rodrigo Fangial (2018)

Gostaria de dar um pouco mais de atenção à comunicação entre Rodrigo e os alabês através do vidro e dos microfones que conectavam as duas salas do estúdio. Durante as gravações o produtor orientava os alabês para que mantivessem constância rítmica na execução dos toques de tambor. Também pedia mais animação, mais cadência, mais força. Em suma, Rodrigo também conduzia o ritmo dos tambores e, assim, contribuía para produzir sonoridades “de estúdio”. Como consequência, por vezes presenciei o desconforto de alguns alabês que não se identificaram com suas próprias guias gravadas, como se estivessem diante de algo que já

não parecia mais fazer parte deles. Um alabê que realizou gravação de pontos de quimbanda, por exemplo, afirmou sobre a guia de tambor que havia gravado: “Essa não é a nossa levada”. Uma conversa que tive com Felipe de Oxalá em uma festa em Alvorada pode esclarecer essas questões. Felipe me disse que estava planejando a gravação de seu segundo CD de quimbanda, mas não gostaria de gravar no estúdio Axé Records. Segundo o alabê, a gravação por etapas “tira a energia do toque ao vivo”, ou seja, algo que só se realiza quando os alabês tocam e cantam juntos é perdido no momento em que uma guia de tambor é produzida de forma isolada.

Para solucionar esta questão, Rodrigo sugeria a alguns alabês que utilizassem um metrônomo. Mas logo outros problemas emergiam. Os músicos rituais com frequência afirmavam que a constância rítmica alcançada com o auxílio do metrônomo também tinha suas desvantagens, pois excluía a possibilidade de variações rítmicas, ou seja, variações de dinâmica e intensidade que são produzidas intencionalmente durante uma performance ao vivo (não gravada) e em grupo. Há um “clima” que a produção de guias desfaz. Novamente há chances de que o exu seja colocado na cachoeira ou que Oxalá seja levado ao mar. Mas há outro tipo de deslocamento: se no caso que abriu este capítulo as entidades eram deslocadas de seus locais de atuação (da encruzilhada à cachoeira), aqui os alabês deslocam-se de si mesmos. O alabê dizia: “Essa não é a nossa levada”. Ao passo que algo da forma deve corresponder às intensidades das divindades, como “atração” (Bastide, 1983), também deve corresponder às práticas de mediação propostas pelos alabês (uma comparação entre a performance não gravada e a performance gravada). Estas últimas, por sua vez, parecem corresponder aos modelos performáticos do terreiro, tal como os alabês costumam executar durante o “clima” do ritual. Por outro lado, presenciei por diversas vezes gravações que tinham como objetivo a realização de uma performance propositalmente distinta das que ganham vida apenas no momento ritual. Nesses casos, emergiam identidades e propostas tidas “inovadoras”.

No próximo tópico apresento uma categoria que nos mostra outras possibilidades da relação entre o ritual e o gravado e que nos aponta novamente para o universo das artisticidades: o *ao vivo*. Esta categoria põe em evidência de que maneira são feitas novas pontes e deslocamentos entre o ritual e o gravado, muitas vezes dissolvendo fronteiras.

O "ao vivo" no contexto de novas artisticidades

No contexto da indústria musical contemporânea, diversos são os debates acerca da relação entre música ao vivo e música gravada ou midiaticizada¹⁶² e, tal como Auslander (2008,

¹⁶² Ver Herschmann (2010), Auslander (2008), Emerson (1994), Arango (2012).

p. 8) defende, “the relationship between live and mediatized forms and the meaning of liveness is understood as the historical and contingent rather than determined by immutable differences”. O ao vivo e o gravado, portanto, parecem orbitar de forma diferenciada nos diversos contextos em que há a possibilidade de realização do registro fonográfico (acrescenta-se as *lives* e vídeos no Youtube, as transmissões ao vivo pelo Facebook, entre outros recursos), tornando-se um importante instrumento analítico. Juliana Braz Dias (2014), ao debruçar-se sobre um caso de sucesso do mercado fonográfico cabo-verdiano, sugere que, se queremos investigar a interface entre a música gravada e a música executada ao vivo, é preciso explorar não apenas o contraste entre elas, mas também como alimentam uma à outra.

Mas, afinal, o que os alabês gaúchos consideram ser o "ao vivo"? Gostaria de apresentar três dimensões. A primeira diz respeito a gravações feitas nos terreiros, durante os rituais. A segunda, por sua vez, diz respeito ao "ao vivo em estúdio". Por fim, a terceira dimensão do ao vivo diz respeito ao "ao vivo no terreiro", sem a realização de gravações. Neste último caso, o ao vivo só ganha sentido quando faz referência ao gravado, como se o ritual no terreiro fosse o momento de pôr em prática certas performances e estéticas registradas previamente nas gravações. Além de evidenciar passagens entre o ritual e o gravado, a noção de ao vivo e suas múltiplas formas nos mostram a porosidades desses dois universos, bem como as limitações analíticas dessa dicotomia (ritual/gravado).

Vagner D'Agandjú é um dos alabês que possuem CDs considerados *ao vivo*. Entre seus principais trabalhos estão o CD *Kimbandasso de Lei – Ao vivo* (2016), o *Cânticos e Ritmos Ciganos – Ao vivo* (2017) e o CD *Roda de Alabês* (2016). Um desses CDs, o *Cânticos e Ritmos Ciganos – Ao vivo*, exemplifica a primeira dimensão do ao vivo. Nesses casos, um estúdio improvisado é montado dentro do terreiro e visa o registro do ritual. Durante o processo de pesquisa, não tive a oportunidade de acompanhar tais processos de gravação, fato que pode ser explicado pela pouca frequência com que são realizados em Porto Alegre. Por esse motivo, darei mais ênfase nas outras duas dimensões.

Na segunda dimensão, mais comuns entre os alabês com quem me relacionei durante o processo de pesquisa, o CD é gravado "*ao vivo em estúdio*". Nesse caso, o CD pode ser assim considerado quando, em estúdio, todos os músicos ocupam simultaneamente o mesmo espaço de gravação. Por exemplo, no primeiro dia de gravação do CD *É nessa gira que eu vou* (2016)¹⁶³, do alabê Étto Mendes, Felipe Paiva dirige-se aos músicos presentes:

¹⁶³ Apesar da realização do processo de gravação que levou dois dias, o CD nunca foi lançado, servindo como base para a produção do DVD de mesmo nome, também gravado ao vivo.

Seguinte, a gente tem nove microfones de captação dentro de um espaço de trinta metros quadrados, qualquer coisa vaza. A gravação é ao vivo, o que vazar, fica. Se ficar e a gente notar, tem que refazer. Então assim, é concentração. É caro, vocês sabem, a maior parte já participou de estúdio, já gravou CD. Eu conto com o profissionalismo de vocês.

Nove microfones espalhados pela sala de gravação captavam os sons produzidos. Felipe alertava para o vazamento dos sons, ou seja, mesmo que os microfones estivessem próximos a cada instrumento ou a cada músico, os sons vizinhos poderiam ser captados, resultando na impossibilidade de edição individual dos instrumentos e vozes gravados. O produtor continua, dessa vez dirigindo-se especificamente ao coral:

Canta, solta a voz! Isso aqui é *ao vivo*, é como se tivesse parado numa curimba, vendo os exu dançar, o alabê tocar e vocês cantando junto. Só que vocês são bons no que fazem, vocês têm voz pra isso. Eu preciso dessa concentração de vocês, gente.

Processo semelhante aconteceu durante as gravações do CD *Kibandasso de Lei – Ao Vivo* e do CD *Roda de Alabês*. Diferentemente das gravações descritas no tópico anterior, gravado em canais, espaços (salas) e momentos diferentes no processo de estúdio, os CDs em questão não possuem pontos separados por faixas. Nesses casos são gravadas longas faixas contendo vários pontos, sendo a mudança dos toques de tambor¹⁶⁴ ou a mudança de linhagens de exu¹⁶⁵ os principais segmentadores das faixas registradas no fonograma final. Trata-se de um recurso apreciado uma vez que o processo simula “como se tivesse parado numa curimba, vendo os exu dançar”. A ausência de pausas constantes entre os pontos (para recomeçar uma nova etapa de gravação) possibilita um clima de descontração, empolgação e continuidade dentro do estúdio, típico de uma curimba. Aqui o objetivo é se aproximar ao máximo da vivência do terreiro, porém com a possibilidade de registrar certas estéticas, também contribuindo com a artisticidade dos envolvidos. Esse passa a ser, portanto, um recurso de gravação atrativo, justamente por sua capacidade de sugerir e divulgar estéticas e identidades artísticas do ao vivo, passíveis de serem postas em prática nos rituais de terreiro. Dessa forma, a performance registrada no fonograma pode voltar ao terreiro, não mais tendo este como único modelo performático, mas criando e acrescentando algo ao ritual.

A última dimensão do ao vivo pode ser descrita a partir do CD *Luz Para as Almas*, composto pelos Mestres da Magia, equipe já apresentado no capítulo anterior. Trata-se de um

¹⁶⁴ Durante os rituais e gravações, é comum que um conjunto de pontos em sequência sejam executados a partir da utilização de um único padrão rítmico (toque) ou de padrões que não resultem em "rupturas" bruscas na transição entre pontos. Após a execução de uma sequência de pontos, uma nova sequência pode ser iniciada a partir da mudança no toque dos tambores. Nesses casos, é comum que a mudança nos toques também indique a mudança de linhagens de entidades.

¹⁶⁵ As passagens entre linhagens serão mais bem descritas na tabela a seguir.

CD composto exclusivamente por pontos autorais e inéditos, escritos por Felipe Paiva (produtor) e os alabês Étto Mendes e Thiago Silva. Lançado em 2013, o *Luz para as Almas* é considerado até hoje um dos CDs de quimbanda de maior repercussão em Porto Alegre. Entre os fatores que contribuíram para sua popularidade, além dos já citados no capítulo anterior, estão a composição de pontos autorais, escritos pelos alabês e pelo produtor Felipe Paiva. Os pontos logo ficaram famosos não só entre os quimbandeiros de Porto Alegre e região metropolitana, mas também entre os exus, que queriam dançar e realizar seus trabalhos mágicos ao som dos pontos que ganharam popularidade nas mãos e na voz dos dois alabês. A popularidade dos pontos também pode somar-se à artisticidade de seus compositores, possibilitando que pensemos no ritual de quimbanda como momento de junção das performances dos alabês artistas e dos exus, em um processo de troca de prestígio e de dádivas espirituais.

O CD é composto por 24 faixas (24 pontos) e está ordenado segundo linhagens de exus comumente cultuadas nos terreiros gaúchos. A proposta da divisão de linhagens não é uma novidade nas produções fonográficas do Rio Grande do Sul, mas nos possibilita compreender de que maneira certas práticas de mediação são sugeridas após o lançamento de um CD de quimbanda.

1- Introdução	13- Capa Preta o mestre das almas
2- Luz para as almas	14- O conselho de Tatá Caveira
3- Se o meu irmão tranca, quem destranca?	15- O casamento de Rosa Caveira
4- Rainha eu quero te amar	16- Maria Padilha vem! Que vem!
5- Eu falei com seu Sete	17- Sentinelas da Noite
6- Meu compadre Tiriri	18- Encontro com Maria Quitéria
7- Festa do Exu da Meia Noite	19- Exu Brasa, na mata eu vim te agradecer
8- Saudei a Dama da Noite	20- Dívida com Milongueira
9- Sou Maria Mulambo e vou fazer acontecer	21- Vingança de Zé Pilintra
10- Minha vida sofrida	22- Quarta Feira de cinzas
11- Qual das Marias você é?	23- A noite em que eu te coroei
12- Serviço na calunga	24- Ilha de Marabô

Tabela 2: Lista de pontos - CD Luz para as Almas

Étto explica como foi feita a divisão das linhas do CD, sendo o ponto número dois destinado a Ogum Megê, entidade que comumente abre os trabalhos na quimbanda:

Do 3 até o 7 é cruzeiro. Do 8 já começa cruzeiro de alma, até o 11. Do 12, já vem povo do cemitério até o 18. E daí, do 19 vem o povo do mato. Depois a gente pegou pro Zé Pilintra (21 e 22), pegamos um pouco de cruzeiro. A gente podia ter colocado aqui (no início), mas a gente preferiu ficar no final porque Zé Pilintra é cruzeiro e ele também pode pegar cruzeiro de mato. É mato do

19 ao 20, e 23 e 24 é praia. A gente colocou o Zé Pilintra lá pra pegar o cruzeiro do mato também. Já que antes não tinha colocado, no início, que tinha muito povo de cruzeiro, a gente decidiu colocar no final. (Étto Mendes, julho de 2016)

Tal como explicou Étto Mendes, o CD *Luz Para as Almas* possui passagens entre as seguintes linhas: cruzeiro, cruzeiro de alma, cemitério (calunga pequena), cruzeiro de mato, povo do mato e praia¹⁶⁶. Podemos pensar inicialmente sobre o trabalho conjunto desses pontos, sugerindo formas possíveis de organização ritual, de ordenação e passagem entre linhagens, de passagens entre universos espirituais de atuação. Étto afirma: “Essa curimba [a forma como se configura a passagem entre linhas no CD] é a curimba da minha casa”¹⁶⁷. O alabê refere-se ao ritual como é praticado na casa de mãe Larissa, terreiro situado a poucos metros de sua casa e ao qual se considera filiado. O alabê também afirma que, em outros terreiros, outros pontos e maneiras de executar passagens entre linhagens podem ser postos em prática, sendo o CD em questão também a extensão de um terreiro específico, de suas práticas e maneiras de organização ritual.

Mas esses pontos também podem ser pensados em sua individualidade. Após o lançamento do CD, muitos quimbandeiros separam os pontos em arquivos distintos de MP3, sendo possível compartilhá-los pelo Whatsapp, Facebook e outras mídias. Nesse momento, as passagens entre linhagens são desfeitas, sendo possível utilizar cada ponto de formas diversas, inclusive adaptando-os a novas situações e novas ordenações entre linhagens. Também devemos considerar a relação entre o quimbandeiro e o *seu* exu, ou seja, a entidade com quem guarda fortes relações espirituais. Tais relações se expressam pela maior importância que é dada a certos pontos em detrimento de outros, sendo os fonogramas uma nova oportunidade de enriquecer o repertório pessoal de pontos. Para os alabês, por sua vez, os pontos entram para seu repertório pessoal, contribuindo com sua artisticidade e poder mágico-religioso. Além disso, tornam-se meios pelos quais podem homenagear seus guias espirituais e prestar-lhes culto tanto quanto no acendimento de uma vela ou na realização de um sacrifício. Aqui a importância do processo de gravação, do ritual do estúdio, adquire novos contornos de mediação: o processo de estúdio como uma oferenda. Para os exus, esses pontos também podem ser um incremento em seu repertório, fornecendo novas formas de vir a terra e de serem convocados.

¹⁶⁶ Para seu último DVD (*É nessa gira que eu vou* - 2017), gravado em estúdio, Étto Mendes escolheu 128 pontos, distribuídos de acordo com a mesma sequência de linhas do CD *Luz para as Almas*, porém com o acréscimo da linha do “cruzeiro de lomba” e “lomba” logo após a linha do *cemitério* (calunga pequena).

¹⁶⁷ Entrevista realizada em outubro de 2016.

Feita esta breve contextualização, considero que esta dimensão do ao vivo se expressa pela ritualização de estéticas e performances impressas nos fonogramas, bem como em outros recursos de mídia, tais como o DVD. Ao se referir a um dos aspectos relacionados aos processos de contratação, Étto Mendes exemplificou bem o que alguns alabês chamam de *ao vivo*: “ele [contratante] quer aquilo que ele ouviu no CD” e, mais recentemente, acrescento, no DVD. Étto é sempre convidado a cantar seus "maiores sucessos" durante as curimbas de exu. Assim, médiuns e entidades pedem seus pontos, pedem para juntar suas performances à performance do alabê e suas composições, suas estéticas e seu carisma.

Certa vez, pude acompanhá-lo em um de seus toques pela cidade de Porto Alegre, uma semana após a finalização do processo de gravação do seu primeiro DVD, o *É nessa gira que eu vou*. Alguns minutos após o início do ritual, dois fatos logo chamaram atenção: primeiro, os pedidos de pontos (feitos pelos participantes do ritual), sobretudo os pontos lançados no CD *Luz para as Almas*, tais como “Vingança de Zé Pilintra”¹⁶⁸ e “Minha vida sofrida”; segundo, a ordem dos pontos e diversos aspectos da performance do alabê, tais como a forma de pronunciar certas palavras, maneiras de “brincar” com as melodias, estratégias de condução do ritual e de presença de palco. Como afirma o alabê, alguns dos aspectos de sua performance e interação com os participantes do ritual são inspirados em cantores de pagode, tais como o cantor Belo, uma de suas principais influências. Alguns eram comuns aos processos de gravação que presenciei nos dias anteriores, no ambiente de estúdio. Após a curimba, comentei sobre essas questões. Étto afirmou que a ordem dos pontos, bem como os diversos aspectos de sua performance, tinha como objetivo já apresentar ao público o próximo trabalho que estava por vir, seu DVD, e também fazer referência ao *Luz para as Almas*. Nesse sentido, as duas mídias atuavam como modelo para o ritual, trabalhando juntamente com o próprio ritual (igualmente considerado como mídia) para consolidar diversos aspectos da artisticidade do alabê, bem como para produzir variantes rituais que, por sua vez, não deixam de ser percebidas como eficazes. A ritualização de estéticas e performances presentes no CD e DVD, somada à artisticidade construída a partir da cobertura de mídia e de outros recursos, evidencia esta última dimensão do ao vivo. Como afirma Étto Mendes, referindo-se ao ritual de quimbanda: “Hoje em dia tá mais assim, é um show”¹⁶⁹.

¹⁶⁸ Em consequência de sua popularidade entre pessoas e entidades, o ponto “Vingança do Zé Pilintra” foi regravao em formato de videoclipe, no DVD *É nessa gira que eu vou*.

¹⁶⁹ Entrevista realizada em outubro de 2016. Em nosso diálogo, Étto comentava sobre a necessidade de interação do alabê com a câmera durante as filmagens dos rituais.

Os casos apresentados evidenciam que é nas passagens e deslocamentos entre os domínios do ritual e do gravado que estúdios, alabês, produtoras e as próprias divindades encontram um lugar de produção de novos mediadores. O ao vivo, por sua vez, além de expor as porosidades do ritual e do gravado, possibilita a intensificação dessa produção e desses deslocamentos, tornando-se impossível falar do ritual (o que uma visão instrumentalista de tecnologia consideraria como sendo o polo sagrado e, portanto, intocável) como um universo que apenas fornece modelos para serem manipulados a partir de outras "mídias". Há aqui uma série de desafios que envolvem os ajustamentos entre diferentes práticas de mediação e mediadores que se sobrepõem, como um "condensado de práticas" (Meyer, 2009): os pontos e rezas, a performance de mediação dos alabês, o formato mp3, o tambor no estúdio, o tambor transformado em guia, estéticas que seguem modelos rituais, estéticas que não seguem os modelos rituais e que, ao mesmo tempo, não deixam de ser consideradas eficazes, estéticas que emergem abruptamente da interação entre mediadores e imediatamente clamam por ajustes (exu na cachoeira), entre outras práticas. É a partir dessa sobreposição que novas formas de acessar o sagrado são postas em prática e também em controvérsia.

Conclusão

Abri o segundo capítulo com a apresentação de um duplo mimetismo. Em primeiro lugar, fiz referência a um mimetismo que se apresenta como um desafio ao processo de pesquisa. Coisas aparentemente iguais encontram-se mimetizadas, pois a presença de um objeto é ofuscada quando sobreposta ao fundo performático de outro. Foi nesse contexto que tomei para mim o desafio de identificar versões de tambores, tarefa que se repetiu por diversas vezes ao longo deste trabalho. Assim, optei por acompanhar diferentes intensidades de movimento e circulação. Mesmo para aqueles tambores que parecem não se movimentar, existe a possibilidade de circular a partir de extensões ou de serem vistos a partir do movimento de outros. Tal discussão nos coloca diante da multiplicidade de relações e versões possíveis desses instrumentos, nos impossibilitando de listar versões congeladas, muitas vezes utilizadas por alguns autores para apresentar o que seria uma “versão oficial” dos tambores das religiões afro-gaúchas.

Em uma de minhas visitas ao pai de santo Geison de Xangô, conversávamos no jardim de seu terreiro. Em dado momento, perguntei quantos tambores ele possuía em sua casa. Ele logo respondeu: "dois, o tambor da nação, da umbanda e da quimbanda (*tambor da casa*)... E tem o tambor que é dos ancestrais, que é somente tocado para os *eguns* (*tambor de missa*)". Atravessamos o jardim, passamos pela área lateral da casa até entrarmos no salão principal, local onde acontecem os rituais. Avistei dois tambores sobre o pagodô. Imaginei, surpreso, que um deles era o tambor de missa. Além disso, percebi que estava exposto, fato que contrastava com o que havia observado em outros terreiros, onde os tambores de missa permaneciam reclusos. O pai de santo logo me esclareceu:

Aquele (*tambor da casa*) é o primeiro. Depois disso o tempo foi passando, se teve que melhorar o tambor, aumentar a boca do tambor. Ai hoje a casa tem o segundo tambor, que é a réplica do primeiro, uma evolução, uma réplica do primeiro. O primeiro tambor é de quando abriu a casa. O primeiro só tinha carneiro. O segundo tem carneiro e boi.

Além dos dois tambores que estavam sobre o pagodô, havia o tambor de missa, que estava guardado em um local reservado. Pai Geison me apresentou apenas dois tambores porque, como disse, um deles possuía uma forma gêmea, uma "outra" versão de si mesmo, que havia sido *feita* ainda naquele mesmo ano. Para acompanhar as transformações pelas quais passava o campo afro-gaúcho, de crescimento dos tambores e de modificação nas práticas de mediação religiosa, foi preciso alargar a boca do instrumento que foi consagrado a Xangô

quando da abertura da casa. Agora é possível *falar* sobre os axés da casa a partir de novas estéticas, novas sonoridades. O que para mim, a partir de um olhar apressado, pareciam ser dois objetos, na verdade era um momento em "uma linha de repetição de singularidades" (Anjos, 2006), era Xangô particularizado. Além disso, a partir do novo instrumento, agora "melhorado", seria possível renovar os axés com carneiro e boi, pois é "por meio daqueles materiais que a força de Xangô poderia se atualizar" (Marques, 2018, p.226). Os dois instrumentos participavam de uma mesma força e, caso fossem apresentados, seriam apresentados como "o tambor de Xangô". Poderíamos dizer que a avatarização do instrumento se deu a partir de processos de atualização¹⁷⁰ e que, por meio destes, houve o surgimento de um "outro corpo" (Sansi, 2009)¹⁷¹. Assim, para que acompanhe certas transformações no campo afroreligioso, forças e formas são manipuladas de modo a produzir versões possuidoras de diferentes potencialidades. Há certos objetos, portanto, que são menos suscetíveis a certos tipos de transformações do que outros, exigindo que, em vez de modificações em suas formas e em seus modos de atuar, se produza extensões e versões. Este caso nos leva a questionar quais outras maneiras de produzir versões podem ser encontradas no repertório afro-brasileiro de manipulação das forças e formas que atuam no mundo. Esta é uma das questões centrais que contribuíram para a condução deste trabalho e que merece algumas considerações finais.

Ao observarmos tais processos de avatarização, percebemos que estas versões de tambores atuam de maneiras diferentes. Uns circulam com intensidade, outros permanecem guardados. Também observamos tambores que não podem ser percutidos em rituais de quimbanda, outros que, por serem consagrados aos exus, não são adequados para convocar os orixás. Outros, ainda, produzem sonoridades que já não agradam mais as divindades e humanos e, assim, ganhando extensões capazes de propor novas formas de ressonância (é o caso dos tambores gêmeos citados anteriormente). Uma primeira explicação para a existência dessas versões, e que pode ser comumente encontrada na literatura sobre as religiões afro-brasileiras, é de que, para utilizar as palavras de Goldman (2005, p.8) sobre as maneiras e atuação do axé no candomblé, "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". Ou, ainda, tal como propõe José Carlos dos Anjos (2006, p. 79), "no caso da cosmologia afro-brasileira, o orixá não é individualidade, mas sim uma linha de repetição de singularidades na qual ocutá é um momento". Isso quer dizer que os tambores que

¹⁷⁰ Nas religiões afro-brasileiras, a atualização e renovação das forças são processos que eventualmente devem ser realizados. Dar de comer ao orixá, por exemplo, pode ser uma das maneiras de renovar e atualizar.

¹⁷¹ Sansi (2005) se refere aos altares como um outro corpo dos espíritos.

encontramos nesta tese podem ser compreendidos como uma linha de repetição de singularidades na qual cada tipo de instrumento é apenas um momento. Uma vez que a existência dessas versões se justifica, entre outros fatores, pela atuação do axé, que “se diversifica e se concretiza ininterruptamente”, a tarefa de identificar versões torna-se inesgotável.

Mas é necessário considerar que essa análise é, como disse Miriam Rabelo (2014, p. 83) ao analisar algumas descrições sobre processos de feitura, retrospectiva, pois "parte do fato já constituído da feitura e caminha para trás em direção - ou de volta" a uma necessidade que motivou sua existência e, portanto, pode eliminar da análise certas negociações, modos de manipular forças, transformações no campo afrorreligioso, controvérsias ("exu na cachoeira não dá"), entre outras especificidades. O que acontece é que as religiões afro-gaúchas oferecem um vasto repertório para manipular forças e, assim, produzir formas. Uma vez que a proposta inicial desta tese era expor os diálogos possíveis entre práticas de mediação a partir de uma concepção alargada de mídia, cabe esclarecer de que maneira a análise das diferentes versões de tambores apresentadas contribui para uma reflexão mais ampla sobre mediação nas religiões afro-gaúchas, sobre o estudo das materialidades religiosas e sobre a presença das novas mídias. Para tanto, torna-se necessário destacar alguns dos repertórios trazidos ao longo desta tese.

Roger Bastide (Bastide, 1961, p. 339) afirmou que "não é, todavia, Exú o único intermediário entre os homens e os deuses. Os [...] tambores do candomblé também o são [...] Não são tambores comuns ou, como se diz ali, tambores "pagãos"; foram batizados na presença de padrinho e madrinha, foram aspergidos de água benta trazida da igreja, receberam um nome e o círio aceso diante deles consumiu-se o fim." Esta afirmação muito se afeiçoa ao que foi dito acerca dos tambores gêmeos do terreiro de Pai Geison. Mas o que dizer sobre os tambores crus, que não participam dos mesmos processos de particularização ou de "batismo" e que permitem passagens entre diferentes domínios? Os *tambores de flora* e os *tambores personalizados* nos ensinaram que há diferentes maneiras de se aproximar das forças e intensidades do mundo, pois, como diria o próprio Bastide (1961, p. 339), "há coisas que participam mais e que participam menos" e que, em complemento, existe "toda uma série de graus de participação, desde as associações simples até às identificações". Assim, é possível que tambores de flora mantenham certo afastamento em relação aos processos de particularização e que, assim, estejam abertos a certa variedade de trajetórias possíveis. Em outro contexto, é possível que os tambores personalizados encontrem proximidades com processos de particularização em razão das especificidades de sua sonoridade, da resistência do couro e das demais potencialidades que refletem uma maneira de se relacionar com certas

forças e intensidades que interagem no alabê. Tambores de flora e tambores personalizados também nos ensinam que o *fazer* acontece por etapas e estas eventualmente podem ser aceleradas, atrasadas, reordenadas de modo a possibilitar diferentes tipos de particularização ou de atuação do objeto. Como foi dito sobre o processo de feitura dos tambores de flora, "para produzir é preciso despersonalizar, ou melhor, é preciso deslocar os processos de personalização para outro momento". Considero esses movimentos complementares de aproximações e afastamentos como indispensáveis para a compreensão da relação entre religiões afro-brasileiras e mídia no Rio Grande do Sul.

Transitar entre o geral e o particularizado parece ser um meio pelo qual a religiões afro-gaúchas vem potencializando a oferta de serviços e a sugestão de novas práticas de mediação. Há mediadores, porém, que possuem maior possibilidade de transição entre o geral e o particularizado. Outro caso que revela esses tipos de transição é a composição de pontos autorais. Em uma de suas transmissões ao vivo, Vagnder D'Agandjú apresentou um ponto feito para Padilha do Cruzeiro da Mãe Jane, composto a partir das particularidades da interação entre a médium e a sua Pomba Gira. Ao mesmo tempo, o alabê também indicou aos seus espectadores a possibilidade de o ponto ser utilizado em outros terreiros e para outras Padilhas. Como foi dito em um dos capítulos, a composição de pontos contribui para a constituição do que chamei de *artisticidade afro-gaúcha*. Nesse contexto, a produção de *projetos* encontra aqui uma de suas motivações. Torna-se atrativo produzir versões e encadeamentos (Oro e Anjos, 2008) de mediadores coletivamente aceitos, apreciados, e que podem tanto se juntar ao repertório de modos pelos quais se constitui a pessoa nas religiões afro-brasileiras (Goldman, 1985), como um meio coletivo de entretenimento.

Outra maneira de permitir passagens entre domínios distintos e abrir o objeto para diferentes possibilidades de particularização é explorar as potencialidades do *cru*. Se não são os tambores de obrigação os mais adequados para sair do quarto de santo e pôr o *fazer* dos assentamentos em descontinuidade, são suas outras formas, passando pelo *cru*, que brilham com o auxílio dos LEDs, que conduzem transmissões ao vivo ou atuam como tambores de estúdio possíveis de serem tocados durante gravações de umbanda, batuque e quimbanda. Do mesmo modo, também os *tambores de guia* podem se tornar arquivos de mp3 ajustáveis em softwares de edição de áudio, em um contexto de deslocamentos entre estúdios e terreiros. Lembremos que estes objetos não apenas realizam passagens entre diferentes domínios, mas também conferem movimento a outros. Alabês, portanto, não podem ser compreendidos como os únicos agentes capazes de provocar deslocamentos, pois também são deslocados por seus tambores.

Nesse sentido, a possibilidade de deslocamento também se configura como um importante recurso de produção de mediadores. Ao longo dos diferentes trajetos e deslocamentos, práticas de mediação são transformadas: um tambor cru utilizado durante as gravações pode tomar forma de guia em mp3 e, assim, adquirir *reverbs* que fazem lembrar tradições antigas do tambor presentes nas gravações de Abelardo Pereira¹⁷²; ou, como um segundo exemplo, a execução e seleção de toques e rezas específicas podem gerar expectativas em seus ouvintes e atuar como *teasers* de publicidade para alabês.¹⁷³ Também podemos considerar o "ao vivo" como recurso para a produção de deslocamentos. A partir do ao vivo, torna-se possível deslocar o ritual do terreiro para o estúdio a fim de simular e ao mesmo tempo transformar performances comumente vivenciadas nos rituais, fazendo emergir versões capazes de sugerir novas estéticas e práticas de mediação.

Devemos lembrar também que uma parte do axé que foi posto em participação por meio do *tambor de obrigação* é levado pelos alabês em suas mãos, possibilitando que outros instrumentos (tambores crus, por exemplo) sejam tocados e que o faça em situações diversas. Esses arranjos nos levam a considerar que todas essas relações só são possíveis graças a existência de diferentes modos de *dependência*. Uma vez que cada ser depende de muitos outros para existir, diferentes modulações possibilitam o surgimento de novas relações entre mediadores religiosos. Aqui encontramos mais uma importante contribuição ao estudo das materialidades afroreligiosas. Se, tal como afirma Meyer (2011), o universo religioso, em sua perspectiva material, pode ser entendido como sendo povoado por mediadores em negociação, a maneira como as religiões afro-brasileiras realizam tais negociações passa pela avaliação das relações de dependência, o que reforça as considerações feitas anteriormente de que essas religiões possuem “modos próprios de fazer conexões e de articular interior e exterior”. Todavia, essas afirmações parecem garantir que para toda necessidade há um arranjo possível até que um fim desejado seja alcançado, como se qualquer nova mídia fosse passível de ser incorporada ao repertório de mediação, desde que um devido arranjo de dependências e modulações seja realizado. A segunda perspectiva do mimetismo descrita põe em destaque os problemas dessa suposição. É precisamente porque há variações nos graus de participação e nas maneiras possíveis de pôr seres em relações de dependência que os alabês Sandrinho e

¹⁷² A produção fonográfica afroreligiosa no Rio Grande do Sul teve seu início provavelmente na década de 1970, com os discos (LP) *Este é o Nagô do Rio Grande do Sul Vol. 1* (1978), gravado por Abelardo Pereira, e *Saravá Mamãe Oxum* (1975), de Wilson Ávila e J. Cicero. Estes seriam alguns dos pontos iniciais de uma produção fonográfica de caráter comercial que posteriormente viria a reconfigurar o fazer musical afro-gaúcho. Entre os primeiros CDs de batuque produzidos no Rio Grande do Sul, era comum a utilização de *reverbs*, o que dava aos instrumentos e as vozes um efeito de eco.

¹⁷³ Ver Capítulo VI.

Rafael discutiam, durante o programa Kizomba, sobre o uso dos tambores de batuque para os rituais de exu¹⁷⁴; ou, ainda, que o artesão Jorge deixou de produzir tambores para floras depois de encontrar um de seus instrumentos em pé¹⁷⁵. Nesse sentido, a inclusão de novos mediadores remete também a busca pela legitimação de *dependências* (e/ou dos modos de produzi-las). Sandrinho afirma: "Esse tambor sagrado que a gente usa (tambor de trabalho), não é o mesmo que tu tem a tua obrigação lá [no quarto de santo], entendeu? Então a gente pode usar qualquer tambor, a gente leva pra usar." O que Sandrinho argumentava era que a maneira como os diferentes instrumentos dependiam uns dos outros para existir lhes possibilitavam atuar em diferentes domínios. De forma semelhante, Felipe de Oxalá afirmou que "o LED no tambor, uma luz, uma máquina de fumaça, não interferem no fundamento de ninguém, no que tu faz no quarto de santo, no que tu faz na casinha dos teus exu". Para Felipe, a transformação dos instrumentos não *depende* do que é feito no quarto de santo ou na casinha dos exus. Como um último exemplo, Felipe Paiva, criador da produtora Donos da Noite, afirmou que "a gente consegue fundir um pouco da criação de arte, numa coisa mais moderna, mas dentro do trabalho não perde *fundamento*".

Outra discussão que julgo ser pertinente para esta conclusão é a de que as forças que atuam no mundo fazem fazer formas e que este processo pode muito dizer sobre as transformações no campo afro-gaúcho. Para que deem ressonância a certos aspectos da experiência religiosa, para que possam falar sobre os axés que atuam no mundo, certas formas precisam ser devidamente preparadas. Como destaca Marques (2018, p.226) a partir de estudos realizados em uma oficina de produção de ferramentas para orixás, "manipular as formas das ferramentas é ativar as próprias forças pelas quais elas são capazes de agir no mundo". Tal como mostrei, o processo de evolução espiritual dos exus que ocorreu a partir das décadas de 1970 e 1980, por exemplo, possibilitaram a transformação das intensidades que atuam na produção de formas. Podemos dizer que as transformações dessas intensidades resultaram em uma atualização dos modos de produzir "atrações" (Bastide, 1983). Assim, tambores passaram a atuar junto a jogos de luz, luzes de LED e adquiriram sonoridades mais agudas e formatos mais alargados. A partir de uma ideia de *rostidade*, tal como proposta por Anjos (2006), bem como a partir do que disseram diversos de meus interlocutores e, por fim, tal como me falaram os próprios exus, destaquei que essas entidades "gostam de aparecer". Assim, as mídias se tornaram um importante instrumento de atuação para personalidades expositivas. Nesse

¹⁷⁴ Ver Capítulo II.

¹⁷⁵ Ver Capítulo III.

contexto, coberturas de mídia se tornaram um meio para a abertura de caminhos e para o surgimento de diferentes maneiras de gerar certas sensações de presença. Na prática ritual, a evolução espiritual dos exus e suas fotos encontram momentos de complexa complementaridade e indissociabilidade. Por outro lado, e ao contrário da tendência expositiva dos exus, os orixás, que não devem ser expostos em imagens e vídeos, fizeram fazer *simulações*¹⁷⁶.

Com isso, espero ter apresentado algumas maneiras pelas quais as relações entre os tambores e as novas mídias são produzidas nas religiões afro-brasileiras. Não como incorporações passivas, mas a partir de modos próprios de fazer conexões, expressas nas diferentes maneiras de fazer pessoas, objetos e divindades, de preparar, produzir versões, pôr em dependência, modular e possibilitar a existência de diferentes graus de participação.

¹⁷⁶ Refiro-me as *simulações* de entregas de axé (obé e ifá) criadas pelos fotógrafos das empresas de mídia. Ver Capítulo IV.

Referências

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. Eu sou o ogã confirmado da casa: ogãs e energias espirituais em rituais de umbanda. Imprensa Universitária - UFC. 2018

_____. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. Debates do NER, v. 1, n. 33, p. 197-234, 2018.

_____. O cru exposto: uma análise sobre o cru em lojas de artigos afrorreligiosos. Ciências Sociales y Religión/Ciências Sociais e Religião, v. 20, n. 29, p. 87-101.

ALVES, Lindomar. Orixás: uma obra do afro-gaúcho. Porto Alegre: Edição do Autor, 2009.

AMARAL, Rita. Coisas de Orixás: notas sobre o processo transformativo da cultura material dos cultos afro-brasileiros. TAE-Trabalhos de Antropologia e Etnologia—Revista inter e intradisciplinar de Ciências Sociais, p. 3-4, 2001.

AMARAL, Rita; DA SILVA, Vagner Gonçalves. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. Afro-Ásia, Salvador, n. 34, p. 189-235, 2017.

AUGRAS, Monique. O duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô. Vozes, 1983.

AUSLANDER, Philip. Liveness: performance in a mediatized culture. London & New York: Routledge, 2008.

ANDERSON, Benedict. Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of the Nationalism. Rev. ed. London: Verso, 1991.

ANJOS, José Carlos Gomes dos. No território da linha cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira. Porto Alegre: Editora da UFRGS/Fundação Cultural Palmares, 2006.

_____. A filosofia política da religiosidade afro-brasileira como patrimônio cultural africano. Debates do NER. Porto Alegre. Vol. 9, n. 13 (jan./jun. 2008), p. 77-96, 2008.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. A máquina do mundo: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros. 2012. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Antropologia Social), Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

_____. Da feitiçaria como estética ritual nas religiões de matriz africana. Cadernos de Campo, São Paulo, v. 23, n. 23, p. 303-318, 2014.

_____. O candomblé nos seus próprios termos. Debates do NER, v. 13, n. 22, p. 195-205, 2012.

_____. A geometria do axé: o sincretismo como topologia. Revista de @ntropologia da UFSCar, 9 (2), jul./dez. 2017

BASTIDE, Roger. Imagens do Nordeste místico em preto e branco. O Cruzeiro, Rio de Janeiro, 1945.

_____. Estudos Afro-Brasileiros. São Paulo, Perspectiva, 1983.

_____. Le principe de coupure et le comportement afro-brésilien. In: Anais do XXXL Congresso Internacional de Americanistas. 1955. p. 493-503.

_____. O candomblé da Bahia (rito Nagô). Brasileira, 1961.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: Clara Nunes e a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 85-113, 2007.

BÉHAGUE, Gerard. Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. *Performance practice: Ethnomusicological perspectives*, n. 12, p. 222, 1984.

BEM, Daniel Francisco de. Tecendo o axé: uma abordagem antropológica da atual transnacionalização afro-religiosa nos países do Cone Sul. 2012.

BEM, Daniel F. de; DEROIS, Rafael; ÁVILA, Cíntia Aguiar de. A política da encruzilhada: considerações sobre a política interna das religiões afro-brasileiras no processo eleitoral Riograndense. *Debates do NER*, v. 2, n. 10, 2006.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução. In: GRÜNEWALD, José Lino. *A idéia do cinema*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969, p. 9-35.

BERNS, Steph. Considering the glass case: Material encounters between museums, visitors and religious objects. *Journal of Material Culture*, v. 21, n. 2, p. 153-168, 2016.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. In: ALLOA, Emmanuel. *Pensar a imagem*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2015.

BONFIM, Evandro de Sousa. "o povo católico também tem axé": a estética pop brasileira e a inculturação carismática. *Debates do NER*, Porto Alegre, v. 2, n. 28, p. 37-68, 2015.

BRAGA, Reginaldo Gil Braga. *Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre: a música do culto aos orixás*. Porto Alegre: FUMPROART, Secretaria Municipal de Cultura de Porto Alegre, 1998.

_____. Processos Sociais de Ensino e Aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições a escola formal. *Revista de ABEM*, Porto Alegre, n. 12, p. 99-109, 2005.

_____. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora EFRGS 2013.

CASTILLO, Lisa Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. SciELO-EDUFBA, 2008.

CORRÊA, Norton. Os bимembranófonos iorubá no Brasil. *ERAS: European Review of Artistic Studies*, v. 2, n. 3, p. 42-76, 2011.

_____. Os Vivos, os Mortos e os Deuses. Porto Alegre, dissertação de mestrado, PPGAS/UFRGS, 1998.

_____. O batuque no Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião afro-Rio-Grandense. São Luiz: Cultura & arte, 2006.

_____. Tambores Iorubás no Brasil. Revista África, v.1, jul/dez., 2014.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Tese (Doutorado em Música), Programa de Pós-graduação em Música/UFBA, Salvador, 2006.

CEMIM, Felipe. "Alupandê" o povo da rua: performances e identidades músico-religiosas entre os Quimbandeiros do Exu Rei das Sete Encruzilhadas em Porto Alegre. Dissertação (Mestrado em Música), Programa de Pós-graduação em Música/UFRGS, Porto Alegre, 2013.

CHERNOFF, J. African Rhythm and African Sensibility: Aesthetics and Social, in Action in African Musical Idioms. Chicago: University of Chicago Press, 1979.

DIAS, Juliana Braz. Música e experiência na era da reprodução digital. Anuário Antropológico, n. I, p. 219-240, 2014.

DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. Boitempo Editorial, 2000.

ENGELKE, Matthew. *Religion and the media turn: a review essay. American Ethnologist*, vol. 37, n. 2, p. 371-379, 2010a.

_____. Number and the imagination of global Christianity; or, mediation and immediacy in the work of Alain Badiou. *South Atlantic Quarterly*, v. 109, n. 4, p. 811-829, 2010b.

_____. A Problem of Presence: Beyond Scripture in an African Church. Berkeley: University of California Press, 2007.

FONSECA, Claudia. A certeza que pariu a dúvida: paternidade e DNA. *Estudos feministas*, v. 12, n. 2, p. 13, 2004.

FORBES, Bruce David; MAHAN, Jeffrey H. Religion and popular culture in America, Third Edition. University of California Press, 2017.

FRAGOSO, Suely. Imersão em games: da suspensão de descrença à encenação de crença. *Anais da Compós*, 2013.

GELL, Alfred. Art and agency: an anthropological theory. Clarendon Press, 1998.

GIDAL, Marc Meistrich. Pomba Gira as Alabê in the Quimbanda Ritual Change, Musical Innovation, and Challenging Social Hierarchies in Southern Brazil. Annual Congress, Rio de Janeiro, June 2009.

_____. Musical and Spiritual Innovation, Participation, and Control in Umbanda and Quimbanda Religions of Brazil. *Ethnomusicology Forum*, vol. 22, n. 2, 2013.

_____. Musical Boundary-Work: Ethnomusicology, Symbolic Boundary Studies, and Music in the Afro-Gaicho Religious Community of Southern Brazil. *Ethnomusicology*, vol. 58, n. 1, 2014.

_____. *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries*. New York: Oxford University Press, 2016.

GILLESPIE, Tarleton. The relevance of algorithms. *Media technologies: Essays on communication, materiality, and society*, v. 167, 2014.

GIUMBELLI, Emerson. Ciência, arte, religião: conexões, dissoluções. *Antropologia da Ciência e da Tecnologia*, p. 35-61, 2016.

GIUMBELLI, Emerson; RICKLI, João; TONIOL, Rodrigo (Orgs.). 2019. *Como as coisas importam: uma abordagem material da religião – textos de Birgit Meyer*. Porto Alegre, Editora da UFRGS.

GOLDMAN, Marcio. A construção ritual da pessoa: a possessão no Candomblé. *Religião e Sociedade*, v. 12, n. 1, p. 22-54, 1985.

_____. Quinhentos anos de contato: por uma teoria etnográfica da (contra) mestiçagem. *Mana*, vol. 21, n. 3, p. 641-659, 2015.

_____. O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil. *Mana*, v. 18, n. 2, p. 269-288, 2012.

_____. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise social*, n. 190, p. 105-137, 2009.

HOWARD, Jay R.; STRECK, John M. The splintered art world of Contemporary Christian Music. *Popular Music*, v. 15, n. 1, p. 37-53, 1996.

HERSKOVITS, M. & WATERMAN, R. Música de culto afrobahiana, *Revista de Estudios Musicales*, vol. 1(2): 65-128, 1959.

HERSCHMANN, Micael. *Indústria da música em transição*. São Paulo: Estação das letras e cores, 2010.

HERSCHMANN, Micael; KISCHINHEVSKY, Marcelo. A reconfiguração da indústria da música. *Compós: Revista da Associação Nacional dos Programas e Pós-Graduação em Comunicação*. v. 18, 2011.

HENARE, A., HOLBRAAD, M. & WASTELL, S. (orgs.). *Thinking through things: theorising artefacts ethnographically*. London: Routledge, 2007.

HERSCHMANN, Micael (Ed.). Nas bordas e fora do mainstream musical: novas tendências da música independente no início do século XXI. São Paulo: Estação das Letras e Cores/FAPERJ, 2011.

_____. Revalorização da música ao vivo e reestruturação da indústria da música. In: GUERRINI JR, Irineu; VICENTE, Eduardo (Ed.). Na trilha do disco: relatos sobre a indústria fonográfica no Brasil. Rio de Janeiro: E-Papers, 2010, p. 165-180.

HJARVARD, Stig. The mediatization of religion: a theory of the media as agents of religious change. Northern Lights, Copenhagen, vol. 6, p. 9-26, 2008.

_____. Midiatização: teorizando a mídia como agente de mudança social e cultura. Matrizes, São Paulo, vol. 8, 2012.

_____. Da mediação à Midiatização: a institucionalização das novas mídias. Parágrafo, vol. 2, n. 3, 2015.

HOEHNE, Markus V. Mimesis and mimicry in dynamics of state and identity formation in northern Somalia. Africa, v. 79, n. 2, p. 252-281, 2009.

JENSEN, Klaus Bruhn. Definitive and sensitizing conceptualizations of mediatization. Communication Theory, vol. 3, n. 23 p. 203-222, 2013.

INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto. caminhar, imaginar e educar a atenção. Horizontes Antropológicos, n. 44, p. 21-36, 2015.

_____. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Horizontes antropológicos, v. 18, n. 37, p. 25-44, 2012.

JUNGBLUT, Airton Luiz. A salvação pelo Rock: sobre a "cena underground" dos jovens evangélicos no Brasil. Religião & Sociedade, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 144-162, 2007.

KEANE, Webb. Sincerity, "modernity," and the Protestants. Cultural Anthropology, v. 17, n. 1, p. 65-92, 2002.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas. In: APPADURAI, Arjun. *A Vida Social das Coisas: As Mercadorias sob uma Perspectiva Cultural*. Niterói: Eduff, 2009.

KREBS, Carlos Galvão. Estudos de Batuque. Porto Alegre, Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1988.

LATOUR, Bruno. Reagregando o social: uma introdução à teoria do ator-rede. Salvador: Edufba, 2012.

_____. Faturas/Fracturas: da noção de rede à noção de vínculo. In: SEGATA, Jean; RIFIOTIS, Theophilos. Políticas etnográficas no campo da cibercultura. Brasília: ABA Publicações/Editora Letradágua, 2016.

_____. O que é iconoclash? Ou, há um mundo além das guerras de imagem?. Horizontes antropológicos, v. 14, n. 29, p. 0-0, 2008.

LEISTNER, Rodrigo Marques. Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas. 2014.

LEMOS, André. Cibercultura, tecnologia e vida social na cultura contemporânea. Sulina, 2002.

LIRIO MELLO, Marco Antonio. Reviras, Batuques e Carnavais: cultura de resistência dos escravos em Pelotas. Pelotas: UFPed, Editora Universitária, 1995.

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

LYDEN, John C.; MAZUR, Eric Michael (Ed.). The Routledge Companion to Religion and Popular Culture. Routledge, 2015.

LYNCH, Gordon (Ed.). Between sacred and profane: Researching religion and popular culture. IB Tauris, 2007.

MACHADO, Cauê F. Desfazer laços e obrigações: sobre a morte e a transformação das relações no batuque de Oyó/RS. 2013.

MACHADO, Carly. Introdução ao dossiê Religião e Mídia. Religião & Sociedade, v. 34, n. 2, p. 139-145, 2014.

MARCHI, Leonardo de. Inovação e institucionalização na indústria fonográfica brasileira: Um estudo de caso das estratégias de negócio de músicos autônomos no entorno digital. Revista Eptic, Sergipe, v. 14, n. 2, 2012.

MARQUES, Olavo Ramalho. Sobre raízes e redes: territorialidade, memórias e identidades entre populações negras em cidades contemporâneas no sul do Brasil. 2013.

MARQUES, Lucas. Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé. Religião e Sociedade, v. 38, n. 2, 2018.

MAZUR, Eric Michael; MCCARTHY, Kate (Ed.). God in the details: American religion in popular culture. Psychology Press, 2001.

MENEZES, Renata de Castro. A imagem sagrada na era da reprodutibilidade técnica: sobre santinhos. *Horizontes Antropológicos*, v. 17, 2011, p. 43-65.

MEYER, Birgit. Powerful Pictures: Popular Christian Aesthetics in Southern Ghana. *Journal of the American Academy of Religion*, vol. 76, n. 1, p. 82-110, 2008.

_____. et al. The origin and mission of Material Religion. *Material Religion*, vol. 40, n. 3, p. 207-211, 2010.

_____. Mediation and Immediacy: sensational forms, semiotic ideologies and the question of the medium. *Social Anthropology*, vol. 19, n. 1, p. 23-39, 2011.

_____. Mediation and the genesis of presence. *Towards a material approach to religion*. 2012.

_____. Introduction: From Imagined Communities to Aesthetic Formations: Religious Mediations, Sensational Forms, and Styles of Binding. In: MEYER, B. *Aesthetic Formations. Media, Religion, and the Senses*. Nova York: Palgrave, 2009.

_____. Medium. *Material Religion*, v.7, issue 1, 2015.

MEYER, Birgit; HOUTMAN, Dick. "Introduction". In: Meyer e Houtman (orgs). *Things. Religion and the Quest of Materiality*. Nova York: Fordham University Press, 2012.

MEYER, Birgit & MOORS, Annelies. (orgs), *Religion, Media, and the Public Sphere*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

MEYER, Birgit and J Verrips. *Aesthetics*. New York, Routledge, 2008.

MILLER, Daniel. Materiality: an introduction. In *Materiality*, ed. D Miller, p. 1–50. Durham, NC: Duke Univ. Press, 2005.

MITCHELL, William J. Thomas. *Picture theory: Essays on visual and verbal representation*. Chicago: U of Chicago P, 1994.

_____. Four Fundamental Concepts of Image Science. *IKON*, n. 7, p. 27-32, 2014.

MORGAN, David (org.). *Key Words in Religion, Media and Culture*. New York: Routledge, 2008.

_____. Mediation or mediatisation: The history of media in the study of religion. *Culture and Religion*, v. 12, n. 02, p. 137-152, 2011.

_____. Religion and Media: A Critical Review of Recent Developments. *Critical Research on Religion*, vol. 1, n. 3, p. 347-356, 2013.

_____. The Ecology of Images. *Religion and Society*, v. 5, n. 1, p. 83-105, 2014.

PLATE, Brent et al. On the Agency of Religious Objects: A Conversation. Web blog post. *Material Religions*. 29 October 2015. Acessado 03 de dezembro de 2015. Disponível em: <http://materialreligions.blogspot.com.br/2015/10/on-agency-of-religious-objects.html>

ORO, Ari Pedro. Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente. *Estudos afro-asiáticos*, vol. 24, n. 2, p. 345-384, 2002.

_____. O atual campo afro-religioso gaúcho. *Civitas, PUC/RS*, vol. 12, n. 3, p. 556-565, 2012.

PARÉS, Luis Nicolau. Xangô nas religiões afro-brasileiras: "aristocracia" e interações "sincréticas". *Revista Africa (s)* v. 1, n. 1, p. 149, 2014.

PEREIRA, Edmundo & PACHECO, Gustavo. Orixás em estúdio: representações fonográficas no candomblé. 24^a RBA. GT PERSPECTIVAS ANTROPOLÓGICAS DAS SENSIBILIDADES MUSICAIS CONTEMPORÂNEAS. Recife, 2004.

PEREIRA, Edmundo. Notas sobre representação fonográfica: Ritual de gravação e tradição musical. In: FILHO, Manuel Lima; ABREU, Regina; ATHIAS, Renato (Organizadores). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife, Editora UFPE, 2016.

PICCHIA, Paulo Menotti Del. Discos em construção – etnografia dentro de estúdios. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 24, p. 117-139, 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44, n. 1, p. 222-286, 2001.

PORT, Mathijs van de. Sacerdotes Midiáticos. O candomblé, discursos de celebridade e a legitimação da autoridade religiosa na esfera pública baiana. *Religião e Sociedade*, vol. 25, n. 2, p. 32-61, 2005.

_____. Visualizing the Sacred: Video Technology, “Televisual” Style, and the Religious Imagination in Bahian Candomblé. *American Ethnologist*, vol. 33, n. 3, p. 444–61, 2006.

_____. Bahian White. The dispersion of Candomblé Imagery in the Public Sphere of Bahia. *Material Religion*, vol. 3, n. 2, p. 242-273, 2007.

_____. Candomblé em rosa, verde e preto. Recriando a herança religiosa afro-brasileira na esfera pública de Salvador, na Bahia. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 13, n. 22 p. 123-164, jul./dez. 2012.

_____. Expondo Exu: Algumas notas sobre práticas de exposição em religião, artes e ciências. In: *Antropologia da Ciência e da Tecnologia*, p. 99-119, 2016.

PORT, Mattijs van de & ADINOLFI, Maria Paula. Bed and Throne. The ‘museumification’ of the living quarters of a Candomblé priestess. *Material Religion*, vol. 9, n. 3, p. 282-303, 2013.

PORTUGAL, Daniel B.; ROCHA, Rose de Melo. Como caçar (e ser caçado por) imagens: entrevista com WJT Mitchell. *Revista da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação| E-compós*, Brasília, v. 12, n. 1, 2009.

QUERINO, Manuel. *Costumes africanos no Brasil*. Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

RABELO, Miriam. O presente de oxum e a construção da multiplicidade no candomblé. *Religião e Sociedade*, v. 35, n. 1, 2015.

_____. Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé. *Edufba*, 2014.

_____. Algumas reflexões críticas sobre o projeto de estudar o candomblé como símbolos em circulação. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 13, n. 22 p. 219-225, jul./dez. 2012

RIFIOTIS, Therophilos. Etnografia no ciberespaço como “repovoamento” e explicação. In: SEGATA, Jean e RIFIOTIS, Theophilos. Joinville: ABA Publicações/Editora Letradágua, 2016.

ROMANOWSKI, William D. Evangelicals and popular music: The contemporary Christian music industry. In FORBES, Bruce David; MAHAN, Jeffrey H. Religion and popular culture in America. University of California Press, 2005, p. 103-124.

SANTOS, Joyce Sousa dos; SILVA, Tarcísio Torres. O uso de mini câmeras vestíveis para registro e realização de produtos culturais. *Temática*, v. 14, n. 8, 2018.

SANSI, Roger. "Fazer o santo": dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. *Análise Social*, n. 190, p. 139-160, 2009.

_____. Shrines, substances, and miracles in Afro-Brazilian Candomblé. *Anthropology & medicine*, v. 18, n. 2, p. 271-283, 2011.

_____. "Fazer o santo": dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. *Análise Social*, n. 190, p. 139-160, 2009.

SHAPIRO, Roberta; HEINICH, Nathalie. Quando há artificação?. *Sociedade e Estado*, v. 28, n. 1, p. 14-28, 2013.

SANDRONI, Carlos. Feitiço Decente: Transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor/ Editora UFRJ, 2001.

SARDO, Delfim. O exercício experimental da liberdade: sobrevivência, protocolo e suspensão da descrença: medium e transcendentais da arte contemporânea. 2012. Tese de Doutorado.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. *Cadernos de campo*, vol. 17, n. 17, São Paulo, 2008.

SERGL, Marcos Júlio; VICENTE, Eduardo. A Música Católica no País: A Atuação da Gravadora Paulus. Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 31, Natal, Anais, 2008.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

STOLOW, Jeremy. Religion and/as Media. *Theory, Culture & Society*, v. 22, n. 4, p. 119-145, 2005.

_____. Deus in Machina: Religion, Technology, and the Things in Between. New York: Fordham University Press, 2013.

_____. Religião e mídia: notas sobre pesquisas e direções futuras para um estudo interdisciplinar. *Religião e Sociedade*, v. 34, n. 2, 2014.

SILVA, Patrícia Ferreira. Axé on-line: a presença das religiões afro-brasileiras no ciberespaço. Tese de Doutorado. Universidade de São Paulo. 2013.

STRATHERN, Marilyn. O gênero da dádiva: problemas com as mulheres e problemas com a sociedade na Melanésia. Editora da UNICAMP, 2006.

TADVALD, Marcelo. O Batuque gaúcho: Notas sobre a história das religiões afro-brasileiras no extremo sul do Brasil. Religiões e Religiosidades no Rio Grande do Sul, 2016.

TAUSSIG, Michael. Defacement: public secrecy and the labor of the negative. Stanford: Stanford University Press, 1999.

TEIXEIRA, Talita Bender. Trapo Formoso: O vestuário na quimbanda. 2005.

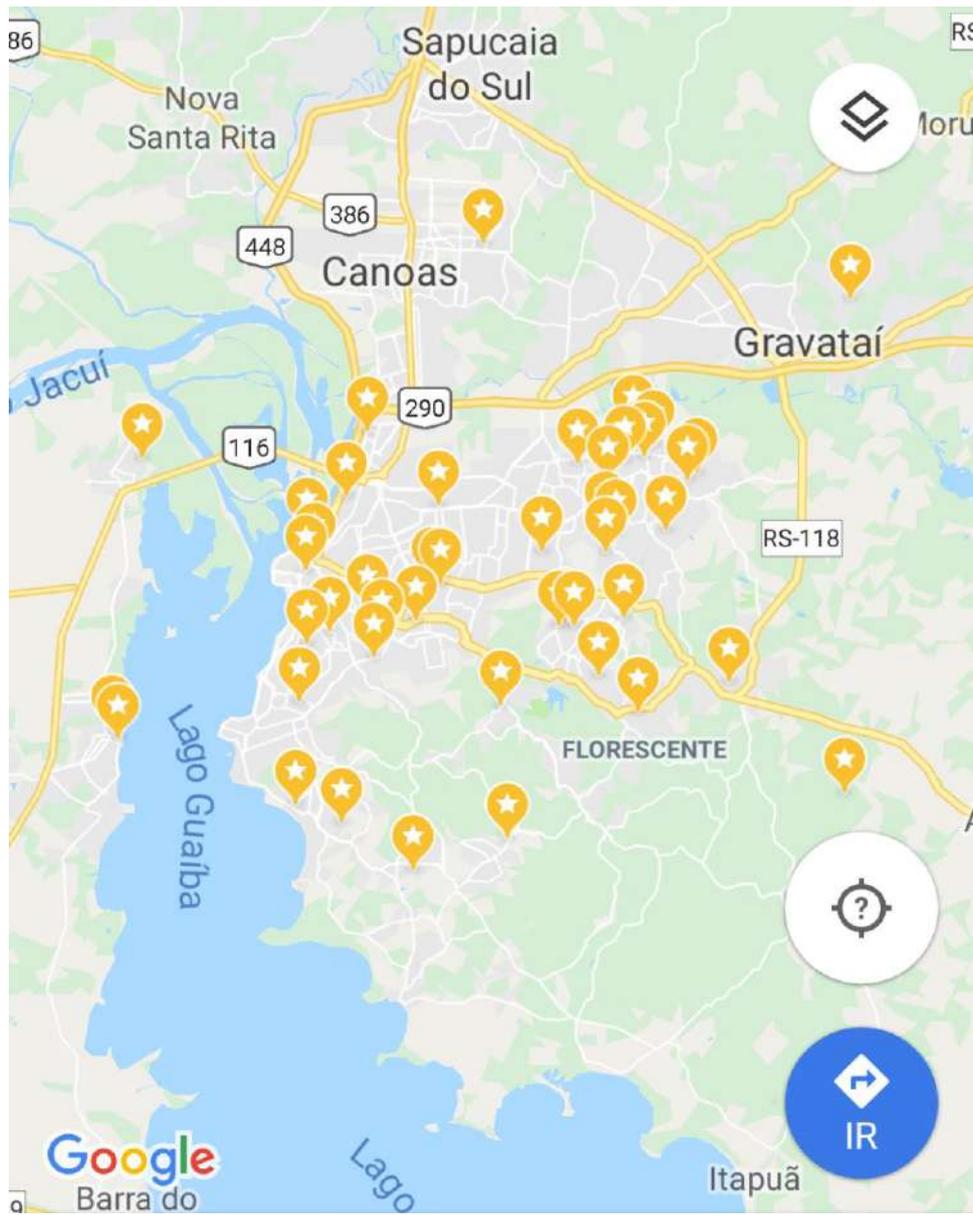
VASCONCELOS, Jorge Luiz R. Dos terreiros para o estúdio: música, tradições e contextos. Trabalho apresentado no 7º Encontro do MUSIMID - Centro de Estudos de Música e Mídia, 2011. Disponível em: https://www.academia.edu/3544180/DOS_TERREIROS_PARA_O_EST%C3%9ADIO_M%C3%9ASICA_TRADI%C3%87%C3%95ES_E_CONTEXTOS. Acessado em: 12/09/2016.

VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90. 2002. Tese (Doutorado em Comunicação Social) USP - Escola de Comunicação e Artes, São Paulo, 2002.

_____. A vez dos independentes (?): um olhar sobre a produção musical independente do país. Revista E-Compós, Brasília, v. 7, p. 1-19, dez de 2006.

WILLIAMSON, John & CLOOMAN, Martin. Rethinking the music industry. Popular Music, 26 (2): 305 – 322, 2007.

WOLFF, Luiza Spinelli Pinto. Seres materiais entre sons e afetos: uma etnografia arqueológica dos objetos em terreiras de Pelotas/RS. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Pelotas, 2016.



Anexo 1: Alguns locais visitados ao longo do processo de pesquisa