

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

DIEGO CONTO LUNELLI

**PERFORMANCE E RELIGIOSIDADE: RITMO, CANTO E POESIA ORAL
NOS RITUAIS DE BATUQUE E UMBANDA EM CAXIAS DO SUL/RS**

CAXIAS DO SUL

2017

**UNIVERSIDADE DE CAXIAS DO SUL
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS, CULTURA E REGIONALIDADE**

DIEGO CONTO LUNELLI

**PERFORMANCE E RELIGIOSIDADE: RITMO, CANTO E POESIA ORAL
NOS RITUAIS DE BATUQUE E UMBANDA EM CAXIAS DO SUL/RS**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade / UCS, como requisito parcial para obtenção de título de Mestre em Letras e Cultura.

Área de concentração: estudos de identidade, cultura e regionalidade. Linha de pesquisa: processos culturais e regionalidade.

Orientador: Prof. Dr. Rafael José dos Santos

CAXIAS DO SUL

2017

C763p Conto Lunelli, Diego

Performance e religiosidade : ritmo, canto e poesia oral nos rituais de Batuque e Umbanda em Caxias do Sul/RS / Diego Conto Lunelli. – 2017.

116 f.: il.

Dissertação (Mestrado) - Universidade de Caxias do Sul, Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade, 2017.

Orientação: Rafael José dos Santos.

1. Poesia Oral. 2. Batuque Gaúcho. 3. Umbanda. 4. Performance. 5. Região Cultural. I. Santos, Rafael José dos, orient. II. Título.

Performance e religiosidade: ritmo, canto e poesia oral nos rituais de batuque e umbanda em Caxias do Sul/RS

Diego Conto Lunelli

Dissertação de Mestrado submetida à Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação em Letras e Cultura da Universidade de Caxias do Sul, como parte dos requisitos necessários para a obtenção do título de Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade, Área de Concentração: Estudos de Identidade, Cultura e Regionalidade. Linha de Pesquisa: Processos Culturais e Regionalidade.

Caxias do Sul, 24 de agosto de 2017.

Banca Examinadora:

Dra. Alessandra Paula Rech
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Carlos Alberto Steil
Universidade Federal do Rio Grande de Sul

Dr. João Claudio Arendt
Universidade de Caxias do Sul

Dr. Rafael José dos Santos
Universidade de Caxias do Sul
Orientador

AGRADECIMENTOS

À Capes e a UCS, especialmente ao Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade pela possibilidade de concluir o mestrado com bolsa de estudos;

ao Prof. Dr. Rafael Jose dos Santos pelo companheirismo, gentileza e atenção nessa caminhada;

aos professores do programa, ao coordenador João Cláudio Arendt e a escriturária Daniela Pioner, que foram essenciais durante todo o período de estudos;

à todos os filhos do Ilê Axé Ogum Onire, especialmente ao Pai Douglas de Ogum e à Greice de Ogum, por me permitirem a permanência em sua casa de religião e pelo acolhimento mais que especial;

ao meus pais, Idiceu Lunelli e Mere F. Conto Lunelli, que estiveram sempre ao meu lado, apoiando e torcendo pelo sucesso neste processo;

à Joice Oliveira pela colaboração e auxílio na construção de gráficos e tabelas utilizados no trabalho;

à Angela T. Pimentel por me auxiliar, de maneira profissional, gentil e muito querida, no registro fotográfico durante a Festa de Batuque; e

aos meus colegas de mestrado pela parceria e pela troca constante de conhecimento.

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo.

Paul Zumthor

RESUMO

Esta dissertação trata das práticas poéticas e musicais das religiosidades afro-brasileiras na cidade de Caxias do Sul/RS, a Umbanda e o Batuque, a partir da perspectiva da performance e da vocalidade, baseada especialmente nas contribuições de Paul Zumthor (1915 - 1995). Para a elaboração da pesquisa foram realizados dois processos metodológicos. Inicialmente uma pesquisa bibliográfica para dar conta da observação de questões relativas à formação social da região estudada, formação das religiões brasileiras de matriz africana e da base conceitual sobre a poesia oral. O segundo processo metodológico foi de uma etnografia, desenvolvida em uma casa de religião afro-brasileira de Caxias do Sul, o *Ile Axé de Ogum Onire*, durante dois anos. Esta pesquisa teve um caráter investigativo inédito, pois são poucas as pesquisas existentes sobre religião que abordam a poesia oral e, ao mesmo tempo, inexistem pesquisas baseadas na performance segundo Zumthor que abordem as religiões afro-brasileiras praticadas no Rio Grande do Sul. Outros objetivos importantes deste trabalho foram observar as práticas ritualísticas a partir da perspectiva de região cultural, pois as religiões como práticas sociais tem particularidades importantes a serem observadas de acordo com o contexto no qual acontecem, e também observar as práticas musicais como marcas regionais, não só como particularidades do estado, mas também da região de Caxias do Sul. Ao final do processo de pesquisa foi possível perceber a presença constante, e especialmente a importância, da voz, do ritmo e da melodia na poesia oral dos rituais religiosos de matriz africana em Caxias do Sul. A poesia oral, como monumento significativo das práticas socioculturais de um grupo, é uma manifestação de resistência, ancestralidade, cultura, identidade e expressão das religiões afro-brasileiras.

Palavras-chave: Poesia oral. Batuque Gaúcho. Umbanda. Performance. Região cultural.

ABSTRACT

This dissertation approaches the poetic and musical practice in the Afro-Brazilian religiosities practiced in the city of Caxias do Sul in Rio Grande do Sul, Umbanda and Batuque, from the perspective of the performance and vocality, theory based especially on Paul Zumthor (1915 - 1995). For the elaboration of this dissertation two methodological processes were used, initially a bibliographical research to observe questions related to the social formation of the studied region, formation of the Brazilian religions with African roots and the conceptual base on oral poetry. The second methodological process was an ethnography, developed in a Afro-Brazilian religion house of Caxias do Sul, called Ilê Axé de Ogun Onire, for two years. This research had an unprecedented investigative character, as far as we know there is a few researches on religion that studies oral poetry and, at the same time, performance research according to Zumthor (1997) does not refer to the Afro-Brazilian religions practiced in Rio Grande do Sul. Another important objective of this work were to observe ritualistic practices from the perspective of cultural region, since religions as social practices have important peculiarities to be observed according to the context in which they happened, and also to observe the musical practices as regional marks, also in the region of Caxias do Sul. At the end of the research process it was possible to see the constant presence, and especially the importance, of the voice, the rhythm and the melody in the oral poetry of religious rituals with African roots in Caxias do Sul. Oral poetry, as a significant monument of the sociocultural practices of a group is an expression of resistance, ancestry, culture, identity and expressivity of Afro-Brazilian religions.

Keywords: Oral poetry. Batuque Gaúcho. Umbanda. Performance. Cultural region.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Mapa da Região da Serra Gaúcha	24
Imagem 2 – Fotografia da porta do quarto de santo	32
Imagem 3 – Quadro correspondência entre deuses africanos	35
Imagem 4 – Ponto riscado de um caboclo da Umbanda	47
Imagem 5 – Reza para Ogum Onire	54
Imagem 6 – Roda em um batuque	57
Imagem 7 – Guias dos filhos da casa	63
Imagem 8 – Casinha dos Exus da Rua.....	70
Imagem 9 – Festa de Nação	73
Imagem 10 – Festa de Exu	74
Imagem 11 – Frente da terreira	75
Imagem 12 – Mesa de Bêji	80
Imagem 13 - Ponto de abertura.....	85
Imagem 14 – Ponto de invocação	87
Imagem 15 – Ponto de encerramento/hino.....	90
Imagem 16 – Diagrama do processo ritual.....	91
Imagem 17 – Reza de Bará Lodê.....	94
Imagem 18 – Balança para Xangô	98

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 FRONTEIRAS SOCIAIS E RELIGIOSAS NO RIO GRANDE DO SUL	22
1.1 AS IDENTIDADES NA REGIÃO DA SERRA GAÚCHA	23
1.2 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS	31
1.3 RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO ESTADO.....	39
2 PERFORMANCE, POÉTICA E RELIGIÃO	43
2.1 POÉTICA ORAL E PERFORMANCE	45
2.2 PERFORMANCE MUSICAL	58
2.3 O TEXTO POÉTICO.....	60
3 EXERCÍCIO DA ALTERIDADE	63
3.1 O FAZER ETNOGRÁFICO	64
3.2 FRONTEIRAS RELIGIOSAS EM CAXIAS DO SUL	69
3.3 TERREIRO CABOCLO ARRANCA TOCO: UMA REGIÃO CULTURAL.....	75
4 IMERSÃO ETNOGRÁFICA NA PERFORMANCE.....	83
4.1 PERFORMANCE NA UMBANDA.....	83
4.2 PERFORMANCE NO BATUQUE	91
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	103
6 REFERÊNCIAS	108
7 ANEXOS	113
ANEXO A – CALENDÁRIO DE EVENTOS DO ILÊ AXÉ	113
ANEXO B – PLANTA BAIXA DO ILÊ AXÉ	114
ANEXO C – FOTOGRAFIA DE TODOS OS FILHOS DO ILÊ AXÉ	115
ANEXO D – MÚSICAS REFERIDAS NO TEXTO.....	116

INTRODUÇÃO

Por vezes deparamo-nos com a alteridade e nos admiramos, nos chocamos e nos perguntamos o que podemos identificar no outro relacionado a nós mesmos. Essa sensação de estranhamento é também o primeiro movimento para a descoberta e o reconhecimento de nossa identidade, assim como para a descoberta do outro. Em um determinado momento do meu caminho acadêmico, senti um estranhamento pela cultura e pelas manifestações artísticas populares¹ com referência na cultura e religiosidade africanas, o que despertou em mim uma curiosidade pela identidade diferente da minha, assim essa curiosidade direcionou meus estudos e motivou a escolha do tema desta pesquisa.

A busca em unir minhas investigações sobre as manifestações de cultura popular à minha formação acadêmica em Música, que tem Percussão como habilitação, direcionou a intenção de realizar uma pesquisa etnográfica com foco na performance ritual em uma casa de Umbanda e Batuque, variante gaúcha do culto aos orixás, situada em Caxias do Sul. Podemos circunscrever em uma sentença o tema que desejamos analisar: a performance e religiosidade em casas de Batuque e Umbanda, assim como a relação entre o ritmo, o canto e a poesia oral em seus rituais.

Para elaboração desta dissertação fui à procura de base teórica para tratar das religiões afro-brasileiras, objeto de minha pesquisa. É possível encontrar uma grande literatura sobre o Candomblé e a Umbanda, que é uma religião presente em todo o Brasil, mas poucas publicações podem ser levantadas sobre o Batuque gaúcho. Atualmente, a maioria do material disponível sobre o Batuque está registrado por meio de vídeos, documentários, entrevistas com praticantes da religião no Estado ou em artigos apresentados em congressos e alguns poucos livros, dissertações e teses.

Sendo assim, esta pesquisa tem um caráter investigativo e inédito, pois visa dissertar acerca das performances rituais, que são entendidas como o conjunto de elementos poéticos musicais, corporais e materiais necessários para os acontecimentos ritualísticos. Durante a

¹ O termo *popular* será empregado neste texto, predominantemente, com o sentido de manifestação artístico-cultural produzida por um determinado grupo social que não tem, ou busca, visibilidade midiática (utilizo este termo por não haver um termo equivalente ou que possa substituir o significado desejado). Busco diferenciar da relação música popular – música erudita, por exemplo, para não haver juízo estético ou hierarquização.

investigação bibliográfica foram localizados trabalhos que tratam de religiosidade e outros que abordam o conceito da performance em diferentes contextos, contudo não foi encontrada nenhuma referência bibliográfica semelhante ao objetivo e ao tema apresentado nesta pesquisa.

As publicações encontradas que tratam do Batuque Gaúcho e Umbanda têm enfoque diversos, mas predominantemente tratam as religiões a partir de seus rituais específicos e suas características socioculturais. Ao mesmo tempo foram localizados trabalhos que abordam a performance em manifestações da cultura popular, mas em sua maioria foram pesquisas desenvolvidas em contextos não religiosos, pois comumente a performance é entendida na perspectiva de apresentações artísticas ou dramatúrgicas, diferentemente do objetivo dessa dissertação, que entende a performance à luz da teoria de poesia oral de Paul Zumthor (1997).

Entre os autores mais significativos que já publicaram livros e artigos sobre o Batuque, estão Reginaldo Gil Braga (1998, 2003), que tem um foco principal nas relações musicais presentes nas manifestações religiosas e Norton Corrêa (2006) que desenvolve uma abordagem antropológica sobre contexto histórico social da religião. Outro importante autor, Ari Pedro Oro (1999, 1997, 1988, 2005, 2008, 2012), é um pesquisador que busca desenvolver sua investigação sobre o entrecruzamento das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul, outras religiões e demais instâncias da sociedade sul-rio-grandense, sendo talvez o autor com maior número de publicações sobre o tema.

BRAGA (1998) fez uma etnografia bastante importante em uma casa de Batuque de Porto Alegre, o autor tem formação em etnomusicologia, desta forma, nos parece relevante para este trabalho utilizar algumas linhas focadas em pesquisas em etnomusicologia, pois essa área de estudo também é uma referência utilizada na construção desta dissertação. Podemos mencionar Luciana Prass (2009), Maria Elizabeth da Silva Lucas (2008), Fabiane Behling Luckow (2011), Marília Raquel Albornoz Stein (2009) e Suelen Matter (2013).

Outras contribuições que referenciam as religiosidades afro-brasileiras também foram encontradas com abordagens distintas dos trabalhos de Reginaldo G. Braga e Norton Correa, como a pesquisa de Ana Paula L. Silveira (2008), que desenvolveu sua dissertação sobre o *aprontamento*² das tamboreiras de nação. Cauê F. Machado (2013) apresenta o relato de uma

² No Batuque é o batizado oficial do devoto, feito para todos as pessoas que demonstram interesse em seguir com a religião parte de suas vidas, assim como para os ogan/tamboreiro de Nação, sendo que o aprontamento culmina em

pesquisa etnográfica em um contexto de ritual de passagem: quando uma pessoa de religião morre deve haver um ritual de *desligamento*³ da religião e do mundo. O mesmo autor publica novamente um texto sobre este tema na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia realizada em dezembro de 2014. Já Olavo R. Marques (2008), comenta sobre uma parte da pesquisa desenvolvida por um grupo de antropólogos sobre a relação de pertencimento religioso com o mercado público de Porto Alegre. Rodrigo M. Leistner (2013), escreve sobre a legitimação das práticas religiosas dos Umbandistas no Rio Grande do Sul em relação aos conflitos políticos e sociais no estado.

A pesquisa bibliográfica pretendeu coletar informações que contemplassem desde aspectos sobre a formação da população negra no Rio Grande do Sul até os mais diversos registros existentes sobre as performances realizadas dentro das casas de religião em Caxias do Sul, e principalmente referências sobre poesia oral, oralidade e música ritual. Paralelamente à pesquisa bibliográfica, propus-me a um estudo etnográfico das religiões apontadas. Segundo GEERTZ “[...] praticar a etnografia é estabelecer relações, selecionar informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, manter um diário, e assim por diante” (1989, p.4), desta forma, o uso deste método de pesquisa mostra-se adequado para o objetivo estabelecido. Ainda, a pesquisa etnográfica dá uma ideia sobre a experiência, a prática e uma visão do todo observado, não apenas de um aspecto ou sob um olhar, mas a abrangência do relato a partir da vivência no contexto estudado (MAGNANI, 2009).

A Umbanda é uma religião afro-brasileira bastante praticada em todo o Brasil, mas o Batuque tem sua tradição mais fixada no sul do país, quase exclusivamente no Rio Grande do Sul, a exemplo do Xangô de Pernambuco e Tambor de Minas do Maranhão, diferentemente das variantes do Candomblé, quetu e angola por exemplo, que têm manifestação em diversos lugares do Brasil. Assim, diversos artistas buscaram nos terreiros de Candomblé inspiração para composições que envolviam a religiosidade e os ritmos, como Maria Bethânia, Nara Leão, Carmem Miranda e o grupo Orquestra Rumpilézz, entre outros. Desconheço, salvo melhor juízo, a existência de músicas populares que tenham tido os ritmos do Batuque gaúcho como

receber o *axé de mão* ou *axé de tambor*, que significa estar pronto para tocar rezas de Batuque com seu próprio tambor. (SILVEIRA, 2008)

³ Dentro dos rituais de Batuque existe um momento de batizado/aprontamento e também no momento da morte é realizado um desfazer da religião e um ritual de passagem. (SANTOS, 2014)

referências para composições, talvez porque ainda não tenham sido reconhecidos pela própria população do Estado.

A escolha para o tema desta pesquisa também se justifica por essa falta de atenção que recebem os ritmos presentes nas casas de Batuque, que são inegavelmente ricos em forma e possibilidades de aplicação. O fortalecimento do tema escolhido passa também pelo conhecimento das políticas públicas que trazem para a escola o estudo da “História e Cultura Afro-Brasileira”⁴ como parte obrigatória dos estudos culturais e o Dia da Consciência Negra. Como escreve Ruben Oliven (2006) o negro escravizado do sul do Brasil teve inúmeras vezes sua voz sufocada, seja pela imposição física e pressão ao trabalho, seja por artimanhas políticas, logo esta pesquisa procurou distanciar-se dessa posição e valorizar práticas socioculturais de matriz afro-brasileira.

Ainda, mostra-se importante a abordagem das performances rituais a partir da música por ser “[...] uma intencional elaboração de discursos sonoros que se servem das propriedades do som” (CAESAR, 2012, p. 58). Este discurso sonoro nos rituais selecionados é elemento indissociável da poesia oral. Em sua obra *Introdução à poesia oral*, Paul Zumthor afirma que na África “o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra significativa” (1997, p. 197). Do mesmo modo, vejo também um grande potencial de utilização da base de certos ritmos e dos cantos ou pontos⁵ em sala de aula, onde a música que é viva em nosso estado pode tornar-se material nas práticas educacionais das escolas.

A partir desse caminho bibliográfico chegou-se a um problema, que será a pergunta norteadora para esta pesquisa: quais as relações entre os elementos melódicos, poéticos e rítmicos que constituem a performance dos rituais de Umbanda e Batuque em Caxias do Sul? Esse problema advém da observação do tema, do ineditismo desta abordagem e também a partir dos momentos já vividos dentro das casas de religião anteriormente ao início deste trabalho. É importante salientar que o período de realização da etnografia para elaboração desta dissertação foi de março de 2016 até junho de 2017, conforme o termo de consentimento livre e esclarecido (TCLE) assinado pelos participantes da pesquisa.

⁴ Lei 10639/2003 - http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/2003/L10.639.htm

⁵ Na Umbanda, as rezas cantadas com o acompanhamento de tambores são chamados de pontos cantados

O problema de pesquisa nos levou diretamente ao objetivo mais geral de analisar a performance ritual em duas manifestações religiosas de matriz africana, Umbanda e Batuque, em Caxias do Sul, buscando compreender os processos de construção de sentido musical e da poesia oral. Para alcançar este propósito, pequenos objetivos foram traçados, como, desenvolver etnografia em uma casa de religião⁶ em Caxias do Sul, sendo que nesta mesma casa são praticadas duas modalidades religiosas, descrever os processos rituais, registrar e transcrever a parte musical necessária para observação da performance. Após um período de observação de diversas casas religiosas em Caxias do Sul, o ambiente escolhido foi o Terreiro Caboclo Arranca Toco e Ilê Axé de Ogum Onire, referenciado neste texto como *Ilê Axé*.

Como objetivo final buscamos realizar uma análise das performances registradas nas duas formas de religião através do trabalho etnográfico, em sessões de Umbanda e festas de Nação ou batuques⁷. Para esta dissertação não faremos questionamento ou uma abordagem mais vertical no conceito e no ato do transe. Sabe-se da sua existência e foi observado durante todo o período da pesquisa, contudo não faz parte do nosso foco de análise. Podemos ter como referência deste objeto de estudo o trabalho de Morais Junior (2014) que pesquisa o transe presente na variante religiosa do culto dos orixás, conhecida como Candomblé Quetu, mas que pode ser aplicada a outras religiões afro-brasileiras, que tem o transe presente nos rituais.

Mencionamos duas manifestações culturais em uma casa, o que pode parecer equivocado, contudo nos basearemos no conceito de região cultural. Para tentarmos compreender a relação de duas regiões ocupando um mesmo lugar partiremos do viés literário, que baseia-se no pensamento de que uma região cultural só é possível existir com a interrelação entre duas ou mais pessoas que partilhem de uma série de regionalidades. Dentro da ficção isso pode ser entendido como uma escrita sobre uma região, conforme escreve Arendt: “a literatura sobre uma região pode ser reconhecida pelas regionalidades internas aos textos literários, ou seja, pelas particularidades culturais representadas ficcionalmente” (2015, p. 122).

Partindo da ideia de particularidades culturais formadoras dessa região, que necessariamente precisa de um ou mais agentes, não é imprescindível que essa região seja

⁶ É utilizado pelos praticantes de Batuque o termo *de religião*, que significa que a pessoa ou objeto tem vínculo com o Tambor de Nação. (Informação Oral 10/02/2016)

⁷ Nesta dissertação será utilizada a palavra batuque com grafia diferente em casos específicos. No caso da denominação da religião afro-brasileira a escrita é com letra maiúscula *Batuque*, no caso da referência as festas grandes da religião será utilizado com letra minúscula festa de *batuque*.

estabelecida sobre esta ou aquela porção de espaço geográfico. Pozenato afirma que “uma região é constituída, portanto, de acordo com o tipo, o número e a extensão das relações adotadas para defini-la.” (2003, p. 152), e não pelo território que elas ocupam.

Pozenato ainda escreve que “há a necessidade de se compreender a presença histórica, criando uma dinâmica dentro do processo cultural” (1990, p. 10), ou seja, a região cultural pode ser entendida como a construção de regionalidades por determinados agentes em relação aos outros e ao tempo. Neste sentido, não é correto pensarmos em uma região como um lugar geograficamente definido onde as pessoas se encontram para formar uma identidade.

Seguindo o pensamento literário e aplicando sobre a poesia oral de uma comunidade podemos afirmar que os habitantes de um território, indiferente qual seja, partilham de valores, atividades cotidianas e uma história juntos, além de determinadas crenças e costumes, formando assim uma região cultural. Michel de Certeau escreve que “em suma, *o espaço é um lugar praticado*. Assim a rua geometricamente definida por um urbanismo é transformada em espaço pelos pedestres” (1994, p. 202). O “espaço” ritual só existe no “lugar” terreiro, quando os elementos constitutivos das religiões estão presentes, caso contrário o terreiro pode ser apenas um salão.

Baseando-se neste referencial podemos avançar na discussão sobre região delimitando e distinguindo espaço e lugar. Certeau (1994) diferencia esses dois termos com o intuito de tratar relações sociais, que transformam um lugar em espaço. Pegaremos emprestado para confirmar nossas concepções sobre região cultural a ideia de que “um lugar é, portanto, uma configuração instantânea de posições” e que “o espaço é o cruzamento de móveis” (CERTEAU, 1994, p. 201).

A partir da conceituação de “lugar” e “espaço” apresentado por Certeau podemos concluir que o lugar é concreto e o espaço é abstrato. O lugar existe independente do que está posto sobre ele, mas um espaço só existe a partir da coexistência de elementos sobre um lugar. Certeau afirma, então, que “espaço é um lugar praticado”. Ou seja, só existirá uma região sobre um lugar quando se transformar em um espaço de interrelações entre pessoas e objetos.

Podemos, também, pensar em região cultural a partir do pensamento antropológico de Geertz (1989), que entende a cultura como uma teia de significados criada e praticada pelo ser humano. Voltando os olhos para a literatura, como no livro de Guimarães Rosa, *Grande Sertão Veredas*, a região sertaneja de jagunços só existe na relação de significação dos personagens com seu território, com os outros personagens e sua história. No Ilê Axé de Ogum Onire a região

cultural religiosa só existe com os praticantes, sem eles o lugar fica sem significado social, cultural, ritual e religioso.

Em resumo, pretendemos constantemente retornar à ideia de região cultural. Assim como HAESBAERT entendemos “[...] a região enquanto processo, em constante rearticulação – e da propriedade de ‘ser’ regional, a ‘regionalidade’, vistos a partir da grande diferenciação cultural [...]” (2010, p. 5). As regionalidades vistas nas obras literárias, por exemplo, são propriedades da região praticadas por pessoas que partilham da mesma cultura regional, ou que concretamente são criadoras das regionalidades e criaturas da região.

Do ponto de vista da linguagem procurar-se-á explorar também a existência de uma língua litúrgica nos rituais religiosos, pois, a partir das observações realizadas, existe um entrecruzamento de línguas, como o Português, o Ioruba e algumas palavras advindas do Banto, que ocorre durante os rituais e que também são importantes para a performance. O termo *língua litúrgica*, utilizado por Santos (2014), também já havia sido empregado na referência ao Batuque Gaúcho por Pedro Ari Oro quando afirma que “[...] o Batuque representa a face mais africana do complexo de religiões afro-brasileiras praticadas no estado, pois a língua litúrgica é a nagô, os símbolos utilizados são aqueles dos antepassados, as entidades veneradas são os orixás [...]” (2012, p. 557).

Contudo, é importante mencionar que os idiomas usados nos rituais não são variantes dos atuais idiomas falados em território africano, mas palavras que só tem seu sentido nos rituais religiosos, pois uma vez que houve a diáspora africana no Brasil, estabeleceu-se o entrecruzamento de vários idiomas. Ferreti afirma que: “Como o latim vulgar da Idade Média, o nagô, o jêje e outras línguas usadas na diáspora, também se modificaram e se misturaram por razões fonéticas e outras” (1998, p. 188). Observaremos a prática religiosa afro-brasileira como detentora de uma linguagem litúrgica religiosa, pois, percebemos que os idiomas não são o centro da comunicação, mas a intenção de comunicação é central e usa dos meios disponíveis para atingir os objetivos ritualísticos.

Na região atualmente conhecida como Serra Gaúcha, o maior número de manifestações de religiões afro-brasileiras é de Terreiros de Umbanda, Linha Cruzada⁸ e Batuque. O último tem menor quantidade de eventos abertos que podem ser vistos pelo público, enquanto a Umbanda

realiza atendimentos diários e também realiza suas sessões semanalmente ou quinzenalmente. Essa proximidade à comunidade também se dá pela pluralidade nas manifestações que ocorrem dentro da Umbanda, uma vez que no Batuque são cultuados apenas os Orixás. Na Umbanda, além de os Orixás que são divindades tanto na Umbanda quanto no Batuque, existem sessões onde são incorporados pretos velhos, caboclos, ciganos, exus e outras entidades⁹.

Como o Batuque têm suas raízes mais ligadas às tradições africanas que chegaram ao Brasil durante o período colonial, as características instrumentais, vocais e rítmicas são mais regionalizadas, caracterizando uma regionalidade religiosa afro-gaúcha, pois os agentes formadores da região cultural rio-grandense são característicos do estado, como será escrito no primeiro capítulo. Neste sentido, esta proposta de pesquisa se mostra bastante relevante para identificar e comparar tais características. Por que alguns questionamentos permanecem latentes, por exemplo, quanto aos ritmos que chegam ao Brasil. Como se constituem especificamente no RS? Por que há distinções tão profundas em relação aos ritmos e poesias de outras regiões?

O Batuque, nome diretamente associado à prática de percussão com tambores de mão, dentro da religião, que é o termo mais utilizado para denominar os terreiros ou casas de nação, segundo Kerb (1988) tem características muito parecidas com as do Xangô do Recife e também com o Candomblé da Bahia. Cultua apenas os Orixás e procura manter as rezas ou cantos em sua grande parte no idioma Ioruba. Essa manifestação religiosa afro-brasileira pode ser reconhecida em alguns traços de religiões que existem hoje no interior da Nigéria e Benin.

A Umbanda, assim como as demais religiões afro-brasileiras, é originalmente brasileira e tem fortes influências ritualísticas e místicas da vertente angolana do candomblé praticado no Brasil. Existem ligações da Umbanda com a religião católica, uma aproximação com ideias espíritas e kardecistas, influências da sabedoria e curandeirismo indígena brasileiro e relação com as práticas religiosas afro-brasileiras no estado em que acontece.

A exemplo dos ritmos conhecidos através da vivência em outros terreiros do município, a partir de registros de áudio, vídeo adquiridos e também da conversa com praticantes das religiões afro-rio-grandenses, tanto da Umbanda como do Batuque, não se pode definir qual

⁸ Norton Correa escreve que linha cruzada é uma variante das práticas religiosas da Umbanda e do Batuque sendo desenvolvidas no mesmo lugar.

⁹ É importante diferenciarmos entidades da Umbanda, que são espíritos de antepassados que são “reencarnados” junto aos sacerdotes. Orixás são pertencentes aos candomblés, que são entendidos como forças da natureza que fazem a possessão dos religiosos e têm referência a figuras ancestrais africanas.

toque pertence a qual santo ou em qual momento do ritual sem uma pesquisa mais completa e aprofundada dessa relação musical, mas temos um exemplo bastante importante de pesquisa musical feita no Rio Grande do Sul por Reginaldo Gil Braga (1998). Assim, acreditamos que a melhor forma de conhecer as prováveis relações entre as características musicais dos axés¹⁰ ou dos tipos de axés, e as características próprias de cada orixá seja a de tomar padrões rítmicos que sejam compartilhados de preferência por todos os orixás e que então se proceda uma análise comparada dos seus padrões rítmicos (BRAGA, 1998, p. 163).

O método principal a ser empregado para o desenvolvimento deste trabalho é a etnografia. A pesquisa etnográfica foi escolhida por ser a abordagem que melhor contempla meu objetivo. Segundo Ana Luiza Carvalho da Rocha e Cornelia Eckert:

A pesquisa etnográfica constituindo-se no exercício do olhar (ver) e do escutar (ouvir) impõe ao pesquisador ou a pesquisadora um deslocamento de sua própria cultura para se situar no interior do fenômeno por ele ou por ela observado através da sua participação efetiva nas formas de sociabilidade por meio das quais a realidade investigada se lhe apresenta. (ECKERT; ROCHA, 2008)

A escolha deste método se dá por atender a este pré-requisito e por proporcionar maior fidelidade ao resultado pretendido, além de ser uma forma de aproximar o pesquisador ao objeto de estudo, também respeitando o ambiente no qual se está entrando, mantendo as reações e atitudes dos participantes. Isso foi bastante importante também na percepção da referência musical encontrada no Ilê Axé, pois a etnografia permite ao pesquisador estar em contato com momentos rituais e, também, de estudo dentro do contexto estudado.

Relativo ao registro sonoro realizado, durante o período de pesquisa foi possível observar inúmeros momentos ritualísticos. A transcrição musical realizada para esta dissertação foi feita após quase um ano e meio de interação com os praticantes de religião e o tamboreiro¹¹, pois teve-se o intuito de incorporar melhor a musicalidade ritual afro-brasileira praticada em Caxias do Sul e também uma intimidade maior com os instrumentistas que permitiram a gravação das sessões. A partir das gravações foi feita a transcrição rítmica e melódica dos cantos, para

¹⁰ Segundo José Luiz Ligério, atualmente a palavra *axé* é cotidianamente utilizada com significado de boa energia. Dentro da filosofia religiosa afro-brasileira, *axé* é o poder de fazer coisas acontecerem, comando espiritual, poder de invocar, oração, agradecimento e luz própria de Deus tornada acessível aos homens.

¹¹ Tamboreiro é o termo utilizado para os instrumentistas que tocam o tambor nos rituais religiosos afro-brasileiros no Rio Grande do Sul, mas também são designados com o termo *ogan* ou *alagbê*.

auxiliar o leitor foi anexado à esta dissertação um CD contendo as referências musicais registradas durante a pesquisa, junto com algumas referências que o tamboreiro me recomendou, afirmando que é parte do material usado para seus estudos.

É importante destacar a relevância da abordagem das culturas de matriz africana em Caxias do Sul, pois, sendo este município bastante conhecido por sua história com a população ítalo-brasileira, deixa em menor evidência os demais grupos sociais que construíram e continuam construindo esta cidade, a região e suas regionalidades. O sufocamento dos grupos sociais menos privilegiados é ainda mais acentuado no contexto ritualístico e religioso, pois muitos grupos sociais, políticos e religiosos não aceitam e nem mesmo reconhecem as religiões afro-brasileiras dessa forma.

O negro esteve presente desde as primeiras iniciativas de colonização. Os primeiros negros escravizados chegaram em 1554, e antes disso já influenciavam a musicalidade lusitana, pois estavam presentes em Portugal desde o século XV (CAZES; DREYFUS. 2005, p 10). Assim, a escolha por religiões de matriz africana também foi feita por se tratar de contextos pluriculturais, sendo a união harmoniosa de diversas matrizes e de diversas visões filosóficas que se utilizam de elementos histórico-culturais de diferentes contextos sociais do mundo criando um espaço sincrético de performance ritual, podendo ser percebido em todo o Brasil, mas mantendo características regionais muito claras, assim como o congado na região sudeste do país (RIBEIRO, 2013)

Por se tratar de uma pesquisa que busca analisar de duas variantes, foi escolhido realizar a observação em apenas um lugar, Ilê Axé de Ogum Onire, para priorizar a qualidade na coleta de dados em detrimento da quantidade, mas considerando que na mesma casa existem distintas relações culturais e rituais, sendo possível dizer que há ao menos dois contextos rituais no mesmo lugar. A partir do acompanhamento em outras casas de religião, percebemos haver uma terceira manifestação religiosa, conhecida como Quimbanda¹², mas esta não será considerada.

As casas de Batuque geralmente se identificam com lados e mantêm práticas e rituais distintos para cada nação. Segundo o presidente da AUC (Associação de Umbanda de Caxias do Sul), os rituais são bastante semelhantes entre todas as casas, mesmo sabendo que têm

¹² Quimbanda é uma variante da Umbanda que ritualisticamente se difere por cultuar apenas entidades tidas como “da rua”, sendo Exus, pombas-gira e ciganos.

especificidades com relação a história e fundamentos¹³. Essas características das religiões serão abordadas nos capítulos subsequentes, mas nos parece importante inicialmente apresentar as características sociais onde a pesquisa foi desenvolvida.

A pluralidade nas características sociais e culturais da população brasileira é bastante conhecida, ao mesmo tempo que percebemos muitos estereótipos presentes no imaginário social com relação às pessoas de determinadas regiões. Da mesma forma, praticantes de religiões afro-brasileiras têm certas características estereotípicas que, através do imaginário social coletivo, comumente não correspondem à realidade. Ou seja, os estereótipos criados para praticantes de religiões afro-brasileiras mais genéricos como uso de branco e guias, é generalizado ignorando as características regionais da população e as especificidades da religião praticada.

Assim, partiremos das características socioculturais dos habitantes da Serra Gaúcha, para posteriormente abordar a religião sul-rio-grandense. Após o percurso supra descrito, será desenvolvida a verificação da performance presente nos rituais religiosos com matriz africana com o objetivo de aproximar o olhar acadêmico à poesia oral presente nas religiões afro-brasileiras.

¹³ Segundo o relato dos praticantes das religiões, os fundamentos são um conjunto de práticas, procedimentos, saberes, história e discurso que compõem o fazer religioso em sua totalidade.

1 FRONTEIRAS SOCIAIS E RELIGIOSAS NO RIO GRANDE DO SUL

As fronteiras sociais e religiosas apresentadas neste trabalho foram observadas durante a participação em rituais de religiões brasileiras de matriz africana. Assim, este capítulo tem como objetivo circunscrever quais religiões foram observadas e qual sua relação histórico-social com o país. Para darmos conta de verificar as diferenças e semelhanças entre as práticas sociais e religiosas descritas neste trabalho, nos parece importante apresentar, de forma breve, os grupos sociais que compõem a formação da população da Serra Gaúcha.

A partir da observação em diferentes casas de religião e da conversa com praticantes, pode ser percebida grande quantidade de pessoas vindas de outros lugares do estado, especialmente da região de fronteira com o Uruguai. Nesse sentido, existem influências culturais de diferentes origens que possivelmente podem explicar as relações performáticas entre as religiões e também as influências musicais presentes nos rituais ou, por outro lado, mostrar que as religiões afro-brasileiras presentes em Caxias do Sul têm uma relação mais estreita com a sua formação histórica do que a formação sociocultural do município.

Um dos focos foi observar como está a relação da população afro-rio-grandense, que atualmente, no Brasil, fala o mesmo idioma e faz parte de um mesmo estado-nação. Quando os negros escravizados foram trazidos para a região a situação era completamente diferente com outros grupos sociais brasileiros, sendo que isso fez com que distintas identidades se formassem no mesmo país. Darcy Ribeiro afirma que “os negros do Brasil, trazidos principalmente da costa ocidental da África, foram capturados meio ao acaso nas centenas de povos tribais que falavam dialetos e línguas não inteligíveis uns aos outros” (1995, p. 114).

Contudo, quando chegaram às novas terras, iguais em condição, mas ainda diferentes em identidade, após muitos anos de entrelaço com os negros de outras etnias, com seus *senhores*, com novos imigrantes e com os nativos brasileiros, foram libertos para manterem-se lutando por direitos de igualdade. As batalhas como a Revolta Balaiada, que ocorreu no Maranhão, ou a Revolta dos Malês, que ocorreu na Bahia, que parecem ter ficado no passado estão muito presentes, pois os demais grupos sociais que dividem o mesmo espaço geográfico tentam manter seu status e poder através do preconceito e discriminação que ainda permanece latente em nossa sociedade.

A luta do negro parece ser a mais difícil e a que se mantém por tanto tempo, talvez porque todos os grupos sociais estão constantemente reafirmando sua própria identidade e subjugando as demais com menor poder simbólico social. Podemos concordar com Darcy Ribeiro que afirma que: “a característica distintiva do racismo brasileiro é que ele não incide sobre a origem racial das pessoas, mas sobre a cor de sua pele” (1995, p. 225).

Assim sendo, qualquer que seja a origem, situação social, identidade religiosa ou gênero, o que impede o povo brasileiro do sentimento de alteridade é o preconceito com a cor da pele, a qual foi bastante importante na construção da identidade brasileira. Os colonizadores portugueses, os imigrantes europeus, os mulatos, cafuzos e demais etnias originadas da fusão entre todos esses grupos, esforçam-se para não serem subjugados por suas características socioculturais e como resultado estabelecem uma relação de superioridade aos demais grupos sociais, e esse é um fato que precisa, incansavelmente, ser refutado e repetidamente substituído pela ideia de que somos todos frutos do hibridismo cultural, ao mesmo tempo, toda essa relação está diretamente ligada a formação da cultura brasileira.

Conforme afirma Denys Cuche, “as culturas nascem de relações sociais que são sempre relações desiguais” (2002, p. 143). Podemos partir do pressuposto que nenhuma cultura está completamente isolada, como já comentamos anteriormente, e que mesmo as culturas mais “puras” sofrem influências de suas fronteiras. Desta forma, devemos observar essas relações desiguais sob uma ótica não hierárquica, mas de diferenciação, para evitarmos quaisquer tipos de preconceitos e inferiorização deste ou daquele grupo social.

Dessa forma, neste capítulo, vamos analisar as identidades formadoras da Serra Gaúcha, que influenciam diretamente nas práticas e fundamentos religiosos, e posteriormente trataremos das religiões afro-brasileiras em todo o Brasil. Finalmente, observaremos a relação entre as religiões afro-brasileiras na região da serra e os indivíduos que marcam essas fronteiras.

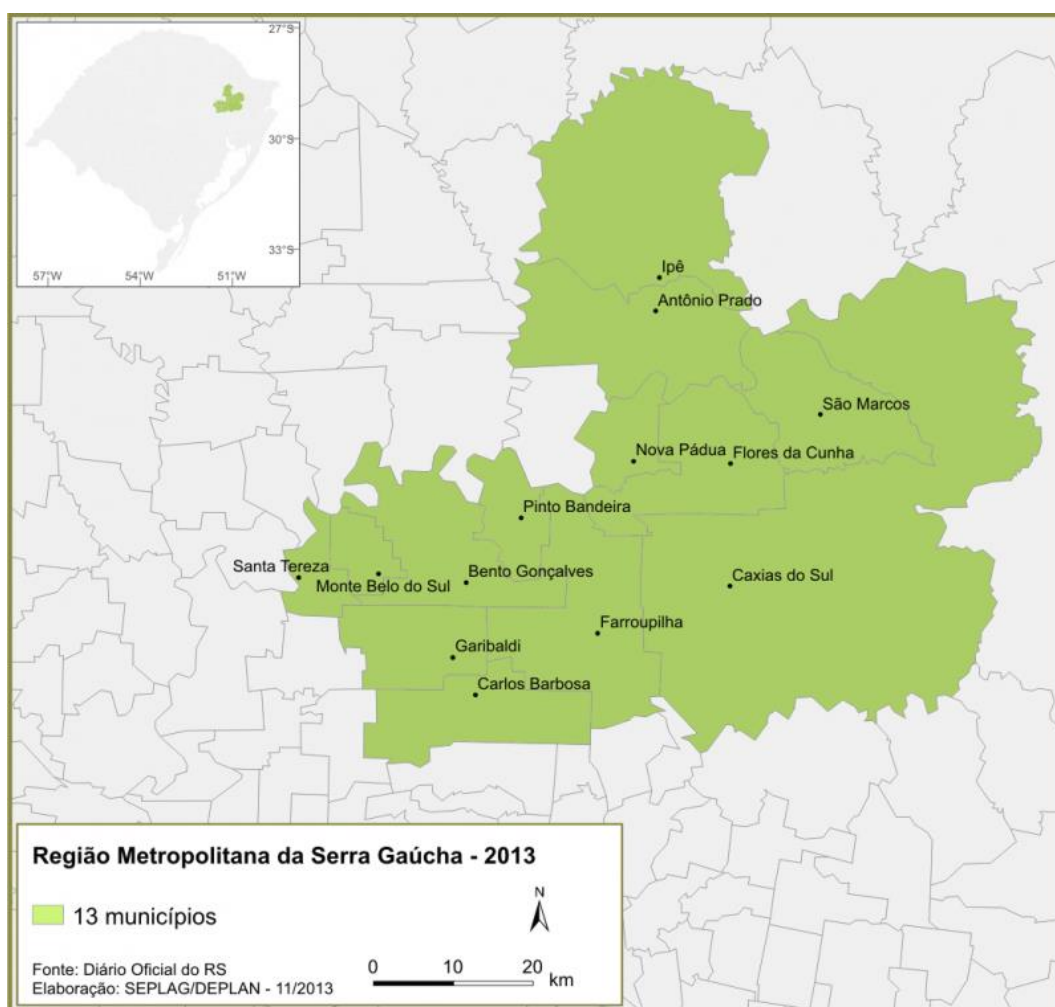
1.1 AS IDENTIDADES NA REGIÃO DA SERRA GAÚCHA

Pretendemos uma retomada de informações sobre a formação sociocultural da população que vive atualmente na região da Serra Gaúcha. A limitação geográfica conhecida como Serra Gaúcha no final do século XIX e início do século XX, compreendia o espaço de terra entre os municípios atualmente denominados Vacaria, São Sebastião do Caí, Cambará do Sul e Nova

Prata (GIRON, 2009). Contudo, para este trabalho, utilizaremos a delimitação estabelecida em 2013 com a Lei complementar 14.293¹⁴.

A lei 14.293 estabelece uma nova denominação para o agrupamento de alguns municípios da Serra, a Região Metropolitana da Serra Gaúcha, que a partir da lei será compreendida pelos Municípios de Antônio Prado, Bento Gonçalves, Carlos Barbosa, Caxias do Sul, Farroupilha, Flores da Cunha, Garibaldi, Ipê, São Marcos, Nova Pádua, Monte Belo do Sul, Santa Teresa e Pinto Bandeira, conforme a Imagem 1:

Imagem 1 – Mapa da Região da Serra Gaúcha



Mapa demonstrativo dos municípios que compõem a região metropolitana da Serra Gaúcha (disponível em: <http://www.atlassocioeconomico.rs.gov.br/regiao-metropolitana-da-serra-gaucha>)

¹⁴ Disponível em: http://www.al.rs.gov.br/legis/M010/M0100018.asp?Hid_IdNorma=59694&Texto=&Origem=1

A escolha por esta limitação geográfica deu-se devido às cidades que são parte da região guardarem em suas configurações sociais, históricas e econômicas diversas semelhanças e, também, por Caxias do Sul ser a cidade sede deste espaço geográfico. Este trabalho foi realizado em uma casa de religião de Caxias, mas estamos estabelecendo a área geográfica onde foi desenvolvida a pesquisa para situar o leitor que talvez desconheça a região mencionada. Ainda, por termos encontrado durante o período de elaboração do projeto de pesquisa que resultou nesta dissertação, exemplos semelhantes de casas de religião em todas as cidades mencionadas.

O foco principal desta dissertação não é analisar a formação populacional da Serra Gaúcha e nem suas origens. Contudo, nunca podemos observar uma prática social sem conhecermos as pessoas envolvidas e, desta forma, se faz necessário observar os agentes formadores da região. Utilizando as palavras de Eduard Said, de seu livro *Cultura e Imperialismo*:

A invocação do passado constitui uma das estratégias mais comuns nas interpretações do presente. O que inspira tais apelos não é apenas a divergência quanto ao que ocorreu no passado e o que teria sido esse passado, mas também a incerteza se o passado é de fato passado, morto e enterrado, ou se persiste, mesmo que talvez sob outras formas. (SAID, 2011, p.34.)

Como afirma Darcy Ribeiro, “a característica básica do Brasil sulino, em comparação com as outras áreas culturais brasileiras, é sua heterogeneidade cultural” (1995, p. 408). Assim, faremos uma retomada de informações, de maneira bastante resumida, sobre os grupos indígenas, afro-brasileiros, ítalo-brasileiros, gaúchos e grupos oriundos de outras regiões do País. O objetivo final desta análise é verificar a relação entre a formação populacional da região com as religiosidades presentes.

Iniciaremos pelos grupos sociais originários deste território e excluídos da terra e de sua história; os índios. Os dados pesquisados através do senso realizado pelo IBGE¹⁵ em 2010 mostravam que a população que se considera indígena na Serra Gaúcha chega a aproximadamente 800 pessoas. Mas, atualmente, tem-se conhecimento de apenas um local, no município de Farroupilha, onde moram índios Kaingang que ainda mantêm uma configuração familiar e social semelhante aos encontrados em outras localidades do Rio Grande do Sul, como em Cacique Doble, na região central do estado.

Originalmente os povos Kaingang residiam distantes da Serra Gaúcha. Segundo Ítala Becker (1976), a chegada desta etnia é tardia, datando aproximadamente da primeira metade do século XIX e ocupando uma grande área do estado.

Resumindo as informações anotadas, concluímos que a área dos Kaingang abrange o território gaúcho compreendido entre o rio Piratini (afluente na margem esquerda do Uruguai) a as cabeceiras do Rio Pelotas, tendo como limite meridional os últimos contrafortes do planalto sul-rio-grandense junto a bacia do Caí, o que vem a ser a mesma área para o período anterior. (BECKER, 1976, p. 59.)

Se no início do século XIX os Kaingang acharam espaço no norte do território gaúcho, foi no final deste mesmo século que o projeto de integração do planalto gaúcho começou a hostilizar os povos Kaingang. Conforme afirma em sua dissertação Aline Ramos Francisco:

A partir da década de 1850, com a crescente abertura de estradas cortando o planalto, o governo provincial utilizou todos os recursos para afastar os Kaingang de seus territórios, sendo as principais medidas a organização de aldeamentos e a formação de Companhia de Pedestres, encarregada de bater os matos à procura de toldos indígenas. (2006, p. 117)

Foi na Serra Gaúcha que os indígenas acharam um lugar menos hostil, até a chegada de novos imigrantes alemães e italianos, que ocupariam a região ainda inexplorada pelos portugueses. Novamente os índios foram hostilizados e caçados, simplesmente por estarem na terra que os colonizadores teriam recebido do poder imperial (MOCELLIN, 2008, p. 38).

No período de colonização, os agentes colonizadores, governo e imigrantes, consideravam tudo que estava na região como parte da natureza e não percebiam a população indígena como uma sociedade possuidora de cultura. Acreditava que os índios deveriam ser retirados ou aculturados para que pudessem ser parte da “civilização”. Soraia Sales Dornelles em um texto publicado no XXV Simpósio Nacional de História, afirma que:

A questão é que, no caso dos índios, as modificações de cunho cultural são tomadas quase sempre como aculturação, onde tais modificações descaracterizariam aqueles enquanto grupo étnico. Isto decorre do fato de serem os não-índios os definidores conceituais e históricos, amparados pelo Estado Nacional. (2009, p. 6)

¹⁵ Disponível em: <http://indigenas.ibge.gov.br/mapas-indigenas-2.html>

De forma mais ampla podemos pensar que os povos indígenas são parte de nossa cultura, história e identidade, mas quase sempre vistos à margem da História. No entanto, sabe-se que o índio sempre lutou e continua lutando por seu espaço, tentando manter algumas práticas ancestrais, mas também se adaptando ao mundo contemporâneo que insiste em subjugá-lo.

O povo brasileiro sempre foi pluricultural, devido também à contribuição africana, mas é bastante complexo e difícil apontar precisamente a origem da população negra com relação ao local que foram estabelecidos no Rio Grande do Sul, assim como o número exato de negros escravizados que vieram para o Estado. Segundo Andrade (1991), é possível determinar que a vinda de negros escravizados para o Rio Grande do Sul deu-se a partir da primeira metade do século XVIII, pois é o período em que o Rei de Portugal ordena o início da ocupação das terras mais ao sul do Brasil, que estavam sob o poder da Espanha.

A entrada do negro aconteceu a partir de diversos locais e muitos vieram do norte do Brasil, como mão de obra para os trabalhos de carga e para a abertura de picadas na mata fechada. Assim, após a década de 1730, muito tempo depois da ocupação das fronteiras, os escravos começam a chegar nas regiões serranas. Conforme Loraine Giron “[...] em 1780, segundo o censo do tenente Córdoba, nos Campos de Cima da Serra existiam 248 (43% da população) escravos” (2009, p. 51).

Particularmente na região que hoje chamamos de Serra Gaúcha, a quantidade da população negra no período escravista foi instável, porque com o passar dos anos o número de negros que entrava no Rio Grande do Sul foi gradativamente se elevando, até atingir seu ápice em 1870, quando, segundo pesquisas de Maestri (1984), tem-se a estimativa de que 70 a 100 mil escravos estivessem no estado, concentrando-se principalmente na região de Pelotas, na atual Porto Alegre e na Serra Gaúcha, que no período compreendia os municípios de Vacaria, Caxias do Sul, Bento Gonçalves, São Francisco de Paula e Nova Prata.

Da mesma forma que se tem poucas informações precisas a respeito do número de negros no estado, pouco se sabe a respeito de sua origem. Conforme Pinsky (1988) a maior parte dos escravos trazidos para o Brasil veio dos locais onde Portugal, a Inglaterra e a Espanha tinham estabelecido colônias na África, como Guiné, Costa do Marfim, Angola, Moçambique, Cabo Verde e Congo. Contudo, ainda como afirma Pinsky (1988), essa origem é relativa ao local de onde os navios zarpavam, pois, no período escravista, houveram incursões para dentro do território africano para obtenção de mais negros a serem escravizados.

Acredita-se que para o Rio Grande do Sul a etnia mais significativa de negros tenha sido de Bantos, da região de Angola, oriundos da costa meridional da África Ocidental. Essas pessoas chegaram primeiramente através dos portos de Rio Grande e posteriormente pelas estradas de ferro até Pelotas. Há de se considerar que as denominações dadas aos negros no período escravocrata eram feitas principalmente pelo local de onde foram enviados e não necessariamente pela tribo de origem. Ou seja, as suas reais origens talvez tivessem sido esquecidas, sobrando apenas uma referência geográfica do ponto onde eles foram forçados a deixar suas vidas e transformados em mercadorias.

Observando outra etnia presente na região atualmente, podemos afirmar que o italiano trazido para o Rio Grande do Sul já não existe mais, mas a cultura ítalo-brasileira criada, e estabelecida, pelos primeiros imigrantes que chegaram ao Brasil ainda se esforça para permanecer viva. Essa cultura ítalo-brasileira é, conforme Azevedo (1994), uma reconstrução ou uma projeção da vida sociocultural italiana em um solo colonizado. Desde sua chegada ao sul, os imigrantes italianos tiveram um objetivo bastante claro, a dominação do espaço geográfico designado a eles. Não podemos pensar que foi tão difícil para os imigrantes, pois conforme afirma Darcy Ribeiro:

O empreendimento colonizador foi um dos objetivos mais persistentemente perseguido pelo governo imperial, que nele investiu enormes recursos, assegurando aos colonos o pagamento de transporte, facilidades de instalação e de manutenção e concessões de terras. (RIBEIRO, 1995, p. 436.)

Assim, a ideia de que os colonos vieram abrindo estrada e clareiras para poder estabelecer suas primeiras vilas é real, mas não é tão precisa quanto nos conta o mito do herói italiano que sobreviveu aos *selvagens* e a natureza perigosa do lugar. Mais de cinco mil famílias tiveram oportunidade de se colocar na região da Serra Gaúcha, com equipamento e apoio do governo para hostilizar os habitantes das terras e para construção das vilas (GIRON, 1977). Certamente as cinco mil famílias não chegaram ao mesmo tempo, mas foram grandes grupos de imigrantes que se estalaram e apoiaram-se uns aos outros na *conquista* das novas terras.

As colônias da Serra Gaúcha criaram uma identidade italiana bastante singular e, mesmo tendo contato com negros, índios e os brasileiros “brancos”, mantiveram durante muito tempo costumes semelhantes aos utilizados em sua terra natal. José C. Pozenato trata deste assunto em sua obra *Processos culturais na região de colonização italiana*. No último capítulo do livro, o

autor discorre sobre aspectos culturais da formação identitária do ítalo-brasileiro que vive na Serra Gaúcha.

No sentido da dinâmica cultural, o fato de ter havido esse isolamento, eu dizia antes, foi benéfico. Permitiu a construção de uma cultura sem maiores traumas, constituindo uma identidade, ao passo que se tivesse havido um processo de aculturação desde o começo a tendência seria de não se construir uma identidade, isto é, não teria havido uma cultura de imigração italiana no nordeste do Rio Grande do Sul. (POZENATO, 1990, p. 117.)

Essa afirmação de Pozenato tem vários pontos que podem ser questionados, como por exemplo, afirmar que pelo processo de aculturação não teria construído uma identidade. Essa é uma ideia da qual podemos discordar, pois onde há um grupo de pessoas há cultura, e onde há cultura há identidades. Logicamente, o autor se refere a uma identidade específica e que se mantém até os dias de hoje no imaginário de uma grande parte da população da Serra Gaúcha. Contudo, conforme afirma Barth: “se um grupo mantém sua identidade quando os membros interagem com outros, isso implica em novos critérios para determinar a adesão [ao grupo social] e formas de sinalizar a adesão e a exclusão [deste mesmo grupo].¹⁶” (1969, p. 15).

Essa identidade construída por muito tempo foi fundamentada na ideia de que o grupo social presente na Serra Gaúcha durante sua formação, os italianos imigrantes, estiveram isolados. Contudo o isolamento é ilusório, pois para a manutenção da vila muitos escravos tiveram de permanecer junto aos imigrantes, assim como os índios que habitavam a região tiveram diversos embates com os colonizadores e o constante trânsito de outros grupos étnicos no território da Serra Gaúcha. Então podemos afirmar que a identidade dos imigrantes italianos e seus descendentes formou-se pelo pertencimento ou não a um determinado grupo social, como afirma Santos “[...]caracteriza-se por escolhas entre aquilo que *é* e o que *não é*, entre o que está *dentro* e o que está *fora* – mesmo partilhando o mesmo espaço e integrando a mesma dinâmica cultural – gerando lacunas e silêncios” (2009, p. 7).

Assim, da mesma maneira que o gaúcho faria para afirmar sua identidade, o italiano se utiliza de uma história heroica para relatar a forma como foi construída a Serra Gaúcha, também através de alguns discursos acadêmicos que reconstruíram e reafirmaram o empreendedorismo do descendente de italiano (MOCELIN, 2008, p. 94). Essa história de sucesso e de muita dificuldade

¹⁶ No original: “If a group maintains its identity when members interact with others, this entails criteria for determining membership and ways of signalling membership and exclusion”

formou a identidade empreendedora, familiar e espiritualizada que parece precisar constantemente ser reafirmada através do discurso da comunidade e de celebrações do passado, “[...] pois ser ítalo-gaúcho ou “de origem” italiana, remete a um determinado tipo de comportamento: trabalho duro, honestidade, religiosidade, moralidade” (SANTOS; ZANINI, 2009, p. 25)

Finalmente, abordaremos um pouco das características do gaúcho, ou gaúcho¹⁷, que é um indivíduo bastante complexo e difícil de ser compreendido se não for observada sua história. Darcy Ribeiro afirma:

O Brasil sulino surge à civilização pela mão dos jesuítas espanhóis, que fazem florescer no atual território gaúcho de missões a principal expressão da sua república cristã-guaranítica. É claro que eles visavam objetivos próprios, claramente alternativos à civilização portuguesa e à espanhola. (RIBEIRO, 1995, p. 409.)

O conceito de civilização apresentado por Darcy Ribeiro nos leva a observação quanto aos objetivos jesuítas na *colonização* de determinadas regiões do país sendo bastante importante, pois demonstra desde cedo que estes grupos seriam diferentes dos demais grupos sociais no Brasil, justamente pelo seu processo civilizatório. Um segundo dado bastante relevante na afirmação acima é que foram inicialmente espanhóis que catequizaram os índios gaúchos.

Segundo alguns historiadores a dominação jesuítica, especialmente no planalto central e região oeste do estado, aconteceu em momentos diferentes e por agentes diferentes. Durante o período inicial de colonização, o sul do Brasil pertenceu ao império espanhol e posteriormente à Inconfidência Mineira o “Rio Grande preferiu fazer parte do Brasil quando poderia ter optado por pertencer ao antigo império espanhol” (OLIVEN, 2006, p. 64), e então houve uma nova colonização de imigrantes europeus.

Assim, os povos indígenas, especialmente os Guaranis, tiveram contato com jesuítas espanhóis, em seguida com jesuítas portugueses e finalmente com o imigrante europeu. É a partir deste conjunto de fatores que surge o gaúcho.

¹⁷ Na região platina, que inclui Argentina e Uruguai, o mesmo termo é utilizado para designar o estereótipo vaqueano e campeão do gaúcho, mas com pronúncia mais próxima à língua espanhola. “[...] como um fator de interpenetração luso-espanhola que serviu para dar ao gaúcho do Rio Grande do Sul e ao gaúcho do Uruguai quase que uma só fisionomia, [...]” (CLEMENTE, 1995, p. 87).

Originalmente, esses gaúchos não se identificam como espanhóis nem como portugueses, do mesmo modo já não se consideravam indígenas, constituindo uma etnia nascente, aberta à agregação de contingentes de índios destribalizados pela ação missionária ou pela escravidão, de novos mestiços de brancos e índios desgarrados pela marginalidade, e de brancos pobres segregados de suas matrizes. (RIBEIRO, 1995, p. 417.)

Então, talvez por conta deste status marginalizado, o gaúcho criou uma identidade tão marcante, especialmente através da autoafirmação da cultura tradicionalista como figura simbólica do Rio Grande do Sul. Ruben Oliven afirma:

Há vários momentos no culto dessas tradições. Ele começa em meados do século XIX quando a figura marginal do gaúcho, assim como se imagina que este teria sido no passado, não existe mais, dadas as transformações pelas quais passou e que significaram a gradativa incorporação como peão de estância. (OLIVEN, 2006, p.98.)

Nesse sentido, o movimento tradicionalista pela via da literatura ou pela via de um grupamento de pessoas, utilizou-se de uma figura do passado quase mítica para estabelecer uma identidade diferente daquela do resto do país, também para marcar dentro do estado a diferenciação em relação aos novos imigrantes europeus que se estabeleceram e prosperaram em outros locais do Rio Grande. Conforme afirma Pierre Bourdieu “é enquanto instrumento estruturado e estruturante, de comunicação e de conhecimento que os sistemas simbólicos cumprem sua função política de imposição ou de legitimação da dominação [...]” (2001, p. 11). Neste caso, mesmo que o gaúcho não seja uma elite dominante, é através do poder simbólico que vai tentar afirmar, enquadrar e impor sua identidade a todo um território.

1.2 AS RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS

Dentro das mais diversificadas manifestações religiosas no mundo temos as religiões afro-brasileiras, que são o resultado da fusão de diferentes culturas e ideologias gerando algo novo e sincrético, pois não se pode afirmar de forma alguma que as religiões afro-brasileiras sejam exatamente referenciadas em uma só cultura. “Historicamente, a associação entre os deuses de várias etnias dos negros já ocorria antes de eles serem trazidos para o Brasil” (SILVA 1994, p. 69), tal associação atribui-se pela proximidade que as entidades das religiões africanas possuíam,

uma vez que os conceitos sobre orixás (Ioruba), voduns (Jêje) e inquices (Bantos) eram semelhantes.

Para muitos pesquisadores, as religiões afro-brasileiras podem ser consideradas monoteístas, pois acreditam em um Deus Supremo. Como afirma Kerb, (1988) os nomes conhecidos para Deus na África são Olodumarê – Iorubá; Mavu – Jêje; Zambi – Bantos, contudo, há uma parcela de pesquisas que apontam o caráter politeísta de religiões afro-brasileiras (SANTOS, 2014) e pluriculturais, uma vez que o Batuque Gaúcho ou o Candomblé da Bahia demonstram guardar características mais africanas que as demais religiosidades praticadas no país, há fusão de diferentes traços culturais de tribos africanas, além de juntar com elementos da cultura indígena e muitas outras. Kerb ainda pontua que o sincretismo é, então, o traço mais forte e marcante da religiosidade brasileira, como vemos (Imagem 2) quando percebemos uma imagem de São Jorge (Santo Católico) sobre a porta do quarto de santo (espaço sagrado para o Batuque).

Imagem 2 – Fotografia da porta do quarto de santo



Foto da porta do santo em uma festa grande de Batuque (PIMENTEL, A. – 14/04/2017)

Para tratarmos das religiões afro-brasileiras, partiremos da ideia de que todos de alguma forma cultuam os orixás, assim vamos designar as mais diversas práticas dentro deste conceito. Não é o objetivo desta dissertação elaborar um resgate histórico da formação das religiões brasileiras de matriz africana, tampouco traçar um perfil atual das manifestações uma vez que já existe um número significativo de trabalhos acadêmicos, livros, artigos e documentários que desenvolveram esse percurso de pesquisa.

Nesse breve texto objetiva-se apresentar, em linhas gerais, as características que formam os rituais dentro das religiões do culto aos orixás. A expressão *culto aos orixás* irá englobar as religiões afro-brasileiras de diversas partes do País, como Xangô pernambucano, Tambor de Mina maranhense, Jurema Pernambucana, Candomblé de Caboclo, Candomblé Angola / Ketu / Jeje, Batuque Gaúcho, Babassuê, Pajelança, Maranhão e Amapá, Catimbó, de Pernambuco e Paraíba, Xambá, Alagoas, Paraíba e Pernambuco, Toré de Sergipe e a Umbanda.

A Umbanda é uma religião afro-brasileira que também tem relação aos cultos dos orixás, contudo ela cultua as divindades africanas de forma não direta, a referência aos orixás se dá através da representação das falanges ou linhas, que são Ogum, Caboclo, Xangô, Cosme, Pretos-Velhos, Povo d'Água e Oxalá. Por exemplo, a falange de Ogum tem diversas entidades chamadas de caboclos – Ogum de Lei, Ogum Beira Mar, Ogum Iara, etc. A Quimbanda tem proximidade com o culto ao povo cigano e aos exus (referência do orixá Exú nos cultos africanos). Isso significa que mesmo a Umbanda e a Quimbanda terem relação histórico cultural diretamente ligada ao culto aos orixás, estes não são entidades que podem incorporar durante as sessões, mas que ao mesmo tempo está presente na poética e na performance presente nas religiões. Ou seja, orixás na Umbanda não são incorporados, mas ainda sim são reverenciados e saudados ritualisticamente.

Segundo SILVA existem “[...] dois modelos de cultos praticados: o rito jêje-nagô, [relacionado às práticas sudanesas] e o angola [relacionado às práticas bantos]” (1994, p. 65). Predominantemente no Brasil esses ritos ficaram concentrados nas regiões urbanizadas, pois, após o período mais acentuado da escravidão, os negros trazidos para o país não tinham mais grande utilização na produção agrícola fazendo com que permanecessem em regiões de capitais ou litorâneas. Por esse motivo as principais manifestações religiosas de matriz africana são referenciadas em Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia e Maranhão, possuindo características semelhantes, mas com suas especificidades ligadas a suas tradições ancestrais.

Os sudaneses foram os grupos que predominaram no séc. XIX, época em que as condições urbanas, históricas e sociais de perseguição aos cultos diminuem em relação ao período colonial, no qual os bantos foram majoritários. Devido a essas e outras condições, a estrutura religiosa dos povos de língua ioruba forneceu ao candomblé sua infraestrutura de organização influenciada pelas contribuições dos demais grupos étnicos. (SILVA, 1994, p. 65)

As denominações de nações de candomblé, bem como os lados identificados no Batuque, são uma alusão à possível origem das manifestações religiosas cultuadas. Sabe-se que originalmente na Costa Ocidental da África o culto aos orixás acontece de maneira mais familiar e menos pluralizada, ou seja, cada reino cultuava uma ou poucas divindades, por exemplo, “Xangô em Oyó; Oxossi em Ketu; Oxum em Ipondá e Oxobô[...]” (SILVA, 1994, p. 63). Ao chegar no Brasil, os grupos sociais com origem mais próxima juntaram-se para afirmar suas identidades e fortalecer suas posições sociais, uma vez que ao chegar no Brasil se depararam com povos indígenas e também povos africanos inimigos, a exemplo da relação entre os jêjes e os iorubas (LIGÉRIO, 1993, p.18).

Na imagem 3 procuraremos mostrar a relação entre as divindades presentes no culto aos orixás de diferentes grupos sociais africanos. Deve-se ter presente de que não estão descritos todos os nomes existentes, nem mesmo todas as divindades que possam existir no panteão de orixás das religiões afro-brasileiras. O intuito do quadro é apresentar ao leitor uma relação de equivalência entre as divindades de nações diferentes, mas que regem sob um nome diferente e que no interior do sistema religioso que pertencem tem suas particularidades. Ao se pesquisar em outras fontes notaremos que existem outras divindades no Batuque Gaúcho, citando como exemplo Odé e Otim. No Candomblé Quetu existem Nanã e Obá, entre outros.

Como já mencionado, a denominação das divindades dentro da mitologia afro-religiosa é de orixás, voduns e inquices, dependendo da nação a qual o culto se identifica conforme imagem 3, e, ainda, o nome utilizado para cada uma das entidades por consequência também é diferente. Por exemplo, um orixá com características determinadas é conhecido como Omolú no culto nagô/oió de Pernambuco (BASTIDE, 2001, p. 30), enquanto no Rio Grande do Sul é chamado de Xapanã e no Candomblé Quetu é chamado de Obaluaie.

Imagem 3 – Quadro correspondência entre deuses africanos

CORRESPONDÊNCIA ENTRE OS DEUSES AFRICANOS		
Orixá (Ioruba)	Vodum (Jeje)	Inquice (Banto)
Exú	Eleborá	Aluviá Pombagira
Ogum	Doçu	Roxo Macumbe Incoce
Oxóssi	Azacá	Mutacalombo Congobira
Obaluaiê Omolu, Xapanã	Acossi Sapatá	Cavungo Cafunã
Ossaim	Aguê	Catendê
Oxumarê	Bessem Dã	Angorô
Xangô	Badé-Quevioso	Zaze
Oxum	Aziritoboce Eowa	Quissambo Samba
Iemanjá	Abé	Dandalunda Quissimbe
Iansã	Sabô	Bamburussema Matamba
Oxalá	Mavu-Lissa	Zambi Lembáa
Erê, Ibeji (espíritos infantis)	Agaôagaó Tabosi	Vunje

Quadro apresentando correspondência entre os nomes dos deuses africanos cultuados nas religiões afro-brasileiras (SILVA, 1994, p. 94)

Estas diferenças se estendem não somente aos nomes, mas também à música e à movimentação corporal. Para Obaluaie toca-se, predominantemente nos momentos mais específicos para essa divindade, o ritmo opanijé, no caso do Batuque, para Xapanã toca-se Odã (BRAGA, 1998, p. 124). Como foi mencionado na introdução desta dissertação, no Batuque não nos parece uma relação tão fixada, como no caso do candomblé. Cada divindade no Rio Grande do Sul é reconhecida por uma primeira identidade e um segundo nome, como por exemplo Bará Lodê, Ogum Onire, Xapanã Sapata ou Oxalá Oromila, para cada uma dessas variantes existem uma reza e eventualmente se muda o ritmo tocado.

As diferenças mais expressivas entre as religiões acontecem nos procedimentos cotidianos e ritualísticos e se pensarmos no plano espiritual perceberemos que tem uma maior proximidade. Conforme Bastide: “os orixás ocupam, numa estrutura hierarquizada do cosmo, o lugar mais elevado. Não são, pois, seres que desaparecem, são seres que continuam agindo sempre” (2001, p. 187). Ou seja, segundo as crenças nos deuses africanos essas entidades são forças metafísicas que estão em constante ação no plano material, e se manifestam em determinados momentos através dos cultos aos orixás a partir da invocação pela performance.

Este mesmo pensamento está ligado à prática da Umbanda, contudo a diferenciação acontece em relação à incorporação. Enquanto no culto aos orixás a incorporação não é de uma entidade espiritual, mas sim de uma força ligada a um deus, na Umbanda, quando ocorre a incorporação, é de um espírito específico que permanece ativo em um possível plano espiritual¹⁸ após sua passagem pelo plano terreno. Ou seja, “na Umbanda, as entidades apresentam significativas diferenças na sua concepção e finalidade em relação às religiões de origem africana [...]” (SILVA, 1994, p.118). Deve se ter claro que o médium que se deixa tomar pelo espírito, segundo as crenças da Umbanda, não se exclui dos rituais, mas “permite ao homem assumir-receber-modalidades outras do ser, que não são, necessariamente, aquelas estimuladas e sugeridas pelo condicionamento histórico do presente[...]” (LIMA, 1997, p. 18). Dessa forma estabelece que o desenvolvimento mediúnico da Umbanda não é o mesmo presente no culto aos orixás, embora o homem, em ambos os casos, seja tomado por uma força ou por entidades pertencentes a um plano metafísico.

¹⁸ A referência a *plano espiritual* ou *plano metafísico* está ligada a crenças e práticas das religiões estudadas. Dessa forma os termos expostos serão mantidos pela coerência ao objeto de estudo.

A Umbanda é uma religião brasileira, da mesma forma que o Candomblé, o Batuque e o Tambor de Mina, que tem suas raízes associadas ao catolicismo português do período colonial. As relações sociais e filosóficas do espiritismo têm referentes práticas xamânicas indígenas brasileiras e influência mitológica religiosa do grupo social africano angolano-congolês (LIMA, 1997, p. 53), assim podemos associar as práticas da Umbanda diretamente às práticas religiosas rituais presentes do Candomblé de Caboclo e Candomblé de nação de Angola, mesmo que o nome das divindades seja advindo das religiões iorubas. Sendo bastante multicultural na sua formação, a Umbanda que está presente em todo o território brasileiro também possui características plurais, sofrendo influências das práticas religiosas e sociais de cada região em que está presente, ainda que baseada em uma mesma matriz. O surgimento da Umbanda no Brasil não tem registro oficial, porém as pessoas que praticam a religião costumam associar o início da Umbanda ao evento ocorrido no Rio de Janeiro com o jovem Zélio de Moraes.

O marco histórico para os praticantes da Umbanda inicia-se no dia 15 de novembro de 1908, com Zélio, que “incorpora” o Caboclo de Sete Encruzilhadas e cria a Umbanda no subúrbio de Niterói, RJ. Em 1918, são fundadas Sete Tendas da Umbanda, espalhando a religião pelo Rio de Janeiro. Nos anos que seguem, as casas de Umbanda espalham-se por todo o país, chegando ao Rio Grande do Sul no ano de 1926, na cidade de Rio Grande, no terreiro de Otacílio Charão. (Informação Oral, 16/08/2016).

A Umbanda tem uma ligação com a religião católica, um sincretismo que cria laços incontestáveis, conforme pode ser visto nas mais diversas referências aos santos católicos. “As entidades de falanges africanas são as de Ogum, sincretizadas com São Jorge; Iansã - Santa Bárbara; Xangô - São Jerônimo; Oxossi, corresponde a São Sebastião; Xapanã, sincretizado com São Lázaro; Oxum, com Nossa Senhora; Iemanjá, com Nossa Senhora dos Navegantes e Oxalá, com Jesus Cristo” (ORO, 2008, p. 16). A Umbanda tem influências orientais em sua formação histórica e filosófica, “pelo lado africano, tampouco, a Umbanda se formou de uma só fonte” (LIMA, 1997). Dentro das etnias africanas que foram trazidas para o Brasil algumas já tinham a cultura islâmica como predominante, e ainda outras ligações com nações da Península Ibérica.

Conforme a maioria dos praticantes da Umbanda no município, diz-se que a religião é originalmente brasileira e plural porque recebeu influências das mais diversas religiões e filosofias, incluindo dos índios brasileiros. Foi criada no Brasil e, assim como o Batuque, o Candomblé, o Tambor de Mina, o Xangô, etc., só existe no país. Inicia pela clara relação com o

espiritismo que acredita na incorporação e sua crença em dois mundos: o plano terreno, onde passamos a nossa vida em carne e osso, e o plano espiritual, onde passamos a maior parte de nossas vidas¹⁹. A segunda principal característica vem das religiões africanas, tanto das etnias negras como das etnias muçulmanas.

A literatura sobre a Umbanda nos remete ao final do século XIX e início do século XX, quando as práticas ritualísticas africanas feitas em terras brasileiras estavam sofrendo pequenas mutações, especialmente os cultos bantos (SILVA, 1994, p. 106). A origem da Umbanda é assim considerada inicialmente a partir dos cultos africanos, seguido do intercruzamento com as práticas ritualísticas indígenas e finalmente com a crescente manifestação e reorganização da religião kardecista. Predominantemente, a manifestação da Umbanda aparece nas regiões Sul e Sudeste, nos estados de São Paulo, Rio de Janeiro e Rio Grande do Sul (IDEM). O discurso religioso umbandista teve um fortalecimento a partir da década de 1920 nos estados mencionados como forma de estabelecer e identificar uma nova religião praticada no Brasil.

Desta forma, a Umbanda surge da confluência de diferentes rituais religiosos e espirituais, por um lado da magia advinda dos indígenas brasileiros e de outro pela mística da filosofia espiritista, ainda pela relação imposta pelo catolicismo e finalmente da magia, ritualística e ancestralidade dos cultos africanos: “situamos assim a Umbanda no contexto das religiões africanas no Brasil: como síntese de crenças e ritos, não uniformemente homogeneizados, de origem europeia, africana e americana” (LIMA, 1997, p. 57). Finalmente é importante ressaltar a função social da religião que busca atender as pessoas de forma a confortar e dar assistência a quem busca.

A partir das considerações sobre as religiões afro-brasileiras, devemos voltar nosso olhar para o Rio Grande do Sul, buscando perceber como tais religiões estão presentes no Estado e com são recebidas pela população, da Serra Gaúcha inclusive. Isso é importante para conhecimento do objeto de estudo dessa dissertação e também para o reconhecimento das práticas religiosas com menor visibilidade social na região.

¹⁹ Segundo a crença espírita, a vida de um ser deve contar todas as passagens na terra e os períodos em que o espírito não estava encarnado, sendo assim acredita-se que o espírito de todos os seres são eternos, que em diferentes momentos vivem na terra como seres vivos ou são espíritos em um plano não material (DENIS, 1978).

1.3 RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS NO ESTADO

Das religiões afro-brasileiras existentes no país, o Batuque e a Umbanda são as mais praticadas no Rio Grande do Sul, mas podemos encontrar diversas casas que praticam as duas manifestações religiosas, além da Linha Cruzada, enquanto outras poucas casas praticam apenas uma delas. “O que ocorre, via de regra, é a convivência das práticas da Linha Cruzada, no mesmo espaço onde se realizam cerimônias de Batuque e mesmo de Umbanda” (BRAGA, 1998, p. 32). Em Caxias do Sul tem-se o registro de casas de Umbanda, casas de Quimbanda, Casas de Linha Cruzada e Casas que praticam tanto Linha Cruzada quanto Batuque.

A religiosidade afro-rio-grandense é uma manifestação popular que se caracteriza pela multiplicidade de especificidades, pelo sincretismo entre diferentes fontes sociais e culturais, por fazer parte de uma cultura viva que é transmitida por décadas através da tradição oral. Mesmo sendo plural possui particularidades que a tornam única, como a instrumentação ou as vestimentas dos orixás, por estar situada no extremo sul do Brasil. Percebe-se, a partir da interação com praticantes das religiões na cidade de Caxias do Sul, que o Batuque e a Umbanda não são apenas religiões, mas são espaços socioculturais de acolhimento das angústias e das necessidades da população, que busca nessas religiões o amparo para os inúmeros problemas sociais que enfrentamos atualmente.

É importante afirmar que o Batuque Gaúcho não demonstra qualquer tipo de discriminação entre os frequentadores das festas abertas, mas é uma religião que necessita de entrega total dos praticantes. Desta forma, o vínculo criado entre o filho de santo e seu orixá é do nascimento à morte, não sendo possível de romper este laço. O Batuque Gaúcho é o representante sulino de uma herança indiscutível da formação populacional brasileira, a africanidade, que está presente na história sociocultural do brasileiro e que é vista aqui no Rio Grande do Sul através do idioma usado nos rituais de Batuque, na musicalidade inserida na cultura de nação e, principalmente, nos rituais realizados dentro das casas de religião.

No Batuque existem *lados* ou *nações*, motivo pelo qual no Rio Grande do Sul a manifestação religiosa também é conhecida como Tambor de Nação. De acordo com Corrêa (2006), predominantemente no Rio Grande do Sul, percebe-se as nações Jêje, Oyó e Ijexá, com o maior número de casas que são a mistura ou a união de dois lados. Ainda conforme é apresentado no documentário *Caminhos da religiosidade afro-rio-grandense* (2013), as casas que têm um

lado mais forte definido exigem serem chamadas pela nação, também como forma de manutenção da história e das crenças dessas etnias.

As casas de Batuque, mesmo tendo particularidades quanto aos rituais, ritmos, rezas e hierarquia sacerdotal devido ao lado que pertencem, têm o panteão de orixás semelhantes. Segundo Corrêa (2006), dentro da história do Rio Grande do Sul as nações que foram trazidas para o Estado são Oió (Oyó), Ijexá (Jexá), Jêje (Jêjo), Cambinda (Cambíni), Moçambique (Maçambique) e Oiá (Oyá). Contudo, cultuam os mesmos orixás, que em certos casos recebem nomes diferentes, mas que ocupam o mesmo lugar na hierarquia e na função.

Ainda em conversa com praticantes da religião, foi comentado que no Batuque Gaúcho não há registro escrito para o aprendizado e manutenção das práticas, pois elas acontecem e são simultaneamente ensinadas aos filhos da religião²⁰ enquanto os rituais são realizados. Durante uma festa de Batuque, ou em momentos de obrigação para o santo, os praticantes da religião mantêm viva a história e a prática dos seus antepassados. Por esse motivo, todos que são de religião orgulham-se de sua nação e fazem questão de serem conhecidos por seus lados, além de manterem as pequenas diferenças nos rituais.

Situando historicamente o Batuque, o período mais provável do surgimento das práticas religiosas, assim como conhecemos atualmente, data de 1833 a 1859, na cidade de Pelotas. É neste período também que há, na região de Pelotas e Rio Grande, uma grande concentração de negros escravizados trazidos de Pernambuco e Bahia, sendo que “[...] a presença do Batuque é atestada nesta região desde o início do século XIX” (MELLO apud ORO, 2002). A partir de uma análise comparativa entre o Batuque e o Xangô do Recife, pode-se afirmar que a presença de pernambucanos no Rio Grande do Sul foi significativa na formação da religião afro-riograndense.

De acordo com Correa (2006), no entanto, as características mais específicas do Batuque devem-se à grande influência Jêje na sua formação. É importante ressaltar que a religião afro-brasileira que tem maior identificação com as nações Jêje da África estão situadas no estado do Maranhão e são popularmente conhecidas como Tambor de Mina. Devemos considerar que a transição cultural dos rituais desenvolvidos na África no período escravista no Brasil fez com que

²⁰ Diz-se que é “de religião” as pessoas que já são iniciados, e tem um vínculo grande com as religiões afro-riograndenses.

houvessem transformações conceituais e ritualísticas. Ao mesmo tempo, com o entrecruzamento das culturas africanas no Brasil, seria difícil manter uma “pureza” nas práticas socioculturais. Assim, manteremos a nossa linha de observação distante do questionamento sobre a veracidade ou precisão da afirmação quanto as influências na formação das religiões, é válido ponderar que ritualisticamente o Tambor de Nação se aproxima ao Tambor de Mina, musicalmente podemos ter outras influências mais significativas.

O Batuque, como já foi dito, é uma religião de culto aos orixás, e como outras religiões não se restringe a um território apenas, neste caso o rio-grandense. Conforme Corrêa (2006) pode-se encontrar vertentes do culto no Uruguai, Argentina e Santa Catarina, devido às migrações populacionais que acontecem esporadicamente no território brasileiro e na América do Sul. Estas migrações também podem ser responsáveis pela semelhança que o Batuque tem com relação ao Xangô pernambucano e ao Tambor de Mina maranhense. Logicamente que as características do Batuque se mantêm firmes e específicas do estado, pois trata-se de um contexto sociocultural diferente dos demais.

É perceptível uma articulação entre as práticas rituais do Batuque e da Umbanda, podendo significar um cruzamento de processos entre religiões. Isso não significa que uma religião influencie nos conceitos e ancestralidade da outra, podendo mostrar que os praticantes das religiões estão em constante adaptação e aprendizado dos rituais das diferentes religiões. Em uma reunião na casa do Pai Douglas de Ogum, ele foi enfático ao comentar que:

É bom que a gente não confunda, Nação é uma coisa, Umbanda é outra. A gente pode até ter algumas semelhanças na roupa, nas frentes ou na saudação, mas não podemos confundir. Então, quando é dia de Umbanda se fecha o quarto de Santo e saudamos os caboclos, quando é dia de obrigação fechamos o congá e nada de sarava. (Informação oral, 10/05/2016)

Mesmo tendo como base para esta pesquisa a pesquisa etnográfica, ou seja, os dados coletados em campo, não podemos negar que existem proximidades nas práticas rituais da Umbanda e do Batuque, assim como o Batuque com o Tambor de Mina e o Xangô de Recife. No entanto é importante sabermos do universo conceitual presente na comunidade praticante da religião, pois demonstra também uma preocupação com a manutenção, estudo e ressignificação das práticas ritualísticas ancestrais.

A Umbanda no estado segue as características da religião do resto do país e tem seu surgimento, ou seu reconhecimento, no final da década de 30 (CORRÊA, 2006, p. 58). Inicialmente, a Umbanda registrada no Estado foi de linha branca, cultuando apenas caboclos e pretos velhos, após a proximidade com o Batuque e casas cultuando as duas religiões simultaneamente, surge a Linha Cruzada, que é chamada assim:

[...] porque seus integrantes, especialmente os que começam na Umbanda, “cruzam-se” no Batuque, isto é: ou fazem iniciação ou colocam um pouco de sangue de animais sacrificados na testa, o que corresponde, já, a certo grau de vinculação com este. (CORRÊA, 2006, p. 61)

Em Caxias do Sul há presença de casas de Umbanda, Quimbanda e Linha Cruzada. Salvo uma pesquisa mais ostensiva e abrangente não foi encontrada nenhuma casa apenas de Batuque. Tem-se a estimativa de que haja em torno de trezentos espaços religiosos relacionados com as religiões mencionadas acima. Esse número é significativo, mas é importante ressaltar que em muitos casos trata-se de um local para consultas com algum sacerdote da Umbanda, não havendo sessões ou qualquer ritual religioso aberto ao público. Estas informações foram obtidas através de uma entrevista preliminar feita com o presidente da Associação Caxiense de Umbanda (Informação oral 4/10/2014), assim como do relato dos participantes.

Após está breve introdução sobre as religiões afro-brasileiras no estado e as identidades que formam o Rio Grande do Sul, direcionamos nossa atenção para outro ponto chave em nossa pesquisa, que é a performance. Acreditamos ser bastante importante apresentar ao leitor e delimitar nossa conceituação sobre a performance e a poesia oral. Utilizaremos as próximas páginas para descrever, sob a luz conceitual de Paul Zumthor, o que entendemos que seja a performance e a poesia oral, assim como alguns aspectos do ritual ou rituais que iremos analisar posteriormente.

2 PERFORMANCE, POÉTICA E RELIGIÃO

A literatura sobre os rituais de matriz africana geralmente aborda temas como cosmologia, aspectos históricos, aspectos sociais e outras características dos eventos religiosos, mas pouco se escreve sobre a performance nos rituais. Acreditamos que este seja um assunto bastante relevante para uma discussão e para pesquisas futuras, assim vamos ao longo deste capítulo delinear o conceito que adotamos para performance, a poética oral presente nos rituais religiosos afro-brasileiros.

O conceito de performance que utilizamos está baseado no texto de Paul Zumthor (1997), *Introdução a Poesia Oral*, no qual o autor descreve a performance como um conjunto de elementos vocais, musicais e corporais que, unidos a partir da mesma intencionalidade, constroem a comunicação e a manutenção da história cultural de um grupo social. Para Zumthor, a oralidade não é apenas uma forma de transmissão de conhecimento, mas um ato performático que usa o corpo, a voz, o conhecimento, a intenção, as vestes, o contexto e o interlocutor para ter sentido.

Para além das palavras, a prática religiosa também contém elementos extralinguísticos que são parte importante para a compreensão do discurso ritualístico. A exemplo do discurso de abertura das sessões de Umbanda, existe o texto linguístico e, associadas a ele, intenções rítmica e melódica. Devemos considerar que todo esse material cultural dentro dos rituais religiosos afro-brasileiros é transmitido predominantemente pela oralidade. Duranti afirma que podemos concordar com uma visão comum do aprendizado em uma determinada cultura, onde conhecimento é transmitido e/ou passado de uma geração para outra através da interação dos indivíduos (1997, p. 24). Esta interação comumente é realizada face a face e utilizando como ferramenta a linguagem.

Pode-se pensar que, para além da linguagem, a performance é responsável pela manutenção do conhecimento, podendo ser realizada pela oralidade, mas também através da escrita. Paul Zumthor (1997) defende que a performance está presente nas relações face a face e também na literatura, sendo componente indispensável para a transmissão do conhecimento entre gerações. Para além da literatura a expansão da oralidade, ao exemplo do blues americano, que se manteve por muitos anos como parte da cultura do negro do sul dos Estados Unidos, e que hoje em dia está presente no imaginário cultural de boa parte do mundo.

Contudo, não se trata apenas de manutenção de conhecimento. A oralidade pode também ter outras relações sociais, como no caso dos cantos de soldados que acalmam os temores da guerra ou fazem crescer o sentimento patriota, diminuindo as angústias causadas pela luta armada e aproximando-os de seus grupos. Ainda, a oralidade pode ser marca identitária de aproximação ou distanciamento de um grupo social, causando desconforto em outro grupo que estiver em situação de oposição, a exemplo da religiosidade africana que praticada na colônia brasileira foi abafada pelo estranhamento e negação dos colonizadores e suas crenças religiosas pré-estabelecidas.

Há de se considerar a importância da oralidade na manutenção de tradições, de histórias e de posições sociais em diferentes grupos de pessoas distantes, mas que praticam a oralidade com empenho semelhante. Da mesma forma, é importante ressaltar que em determinadas culturas a poesia oral pode ser apenas uma alegoria, ou nas palavras de Zumthor “sobrevivência em outra, e, em lugar diverso relíquia” (1997, p. 74). No Brasil temos como exemplo a Umbanda e o Batuque. As duas manifestações são diferentes e têm um vínculo direto com a sua formação e com sua herança cultural, ao mesmo tempo, por terem um passado mais remoto em comum, também são semelhantes na sua forma e na sua ligação com o plano espiritual, sendo a música percebida como elo de ligação entre o mundo terreno e o mundo considerado metafísico. A música, as palavras, a corporeidade, a ancestralidade e o imaginário social são formadores do que Zumthor (1997) entende como monumento da poética oral.

Os elementos de performance descritos acima são parte desta linguagem, e, como formadores da mesma, são também elos que unem a prática religiosa e a história sociocultural dos rituais. As práticas musicais inseridas nas manifestações religiosas afro-brasileiras são base de sustentação para os diferentes rituais. A música é instrumento e, ao mesmo tempo, parte do ritual. Observando a música como elemento formador dos atos religiosos, percebemos que a musicalidade afro-religiosa não pode ser compreendida fora do contexto social em que nasce. Também é importante salientar que não nos cabe a observação estética das práticas musicais, mas sim da relevância no ritual e do valor no interior do sistema religioso.

Além da música, a vocalidade é outro elo de ligação de todos os elementos performáticos. Passa pela vocalidade a palavra de saudação aos orixás e entidades, passa pela vocalidade as melodias, rezas e pontos, cantadas nos diferentes rituais e passa pela vocalidade a ancestralidade que acompanha a performance. É na voz e pela voz que o grupo social cria sua

coesão quando responde ao solista uma reza para seu orixá de cabeça, e também quando durante uma performance volta a saudar seu orixá aproximando ainda mais a ancestralidade, o corpo, o ritmo e o agora.

Neste momento que será tratada a performance é bastante relevante observar os agentes envolvidos neste elemento da poesia oral. Durante sessões de Umbanda ou rituais de Batuque existem quatro agentes envolvidos na atualização da performance, que são os tamboreiros, os religiosos que já passaram pela incorporação, os religiosos em processo de aprendizagem e o público presente. Partiremos do público que está presente na interação entre os músicos e os religiosos, mas não obrigatoriamente canta ou se utiliza do corpo para participar efetivamente dos rituais: esse agente está imerso na performance como audiência. Os religiosos em processo de aprendizagem estão em outro nível de interação, pois já fazem parte do coro e iniciam o processo de uso da corporeidade na performance.

Já os religiosos que já tiveram a incorporação têm grande responsabilidade no coro, no uso do corpo aplicando a poesia oral aos seus gestos e marcando as variações ritualísticas, seja pela expressão corporal ou pela voz. Finalmente, os músicos, tamboreiros e ogans, fazemos essa diferenciação porque existem funções nas músicas que devem ser feitas por pessoas específicas. Por exemplo, o tamboreiro sem axé de mão não pode tocar uma festa de Batuque sozinho, isto é permitido apenas para um ogan alagbê, os músicos envolvidos podem estar acompanhando com funções de condução, com os agbês, ou clave, com o agogô.

2.1 POÉTICA ORAL E PERFORMANCE

Na concepção de Zumthor a voz é uma habilidade humana que guarda em si uma força inigualável, é linguagem e ao mesmo tempo é expressão pura, este será também nosso ponto de partida. A voz carrega a identidade do ser, nela podem estar presentes todos os sentimentos transmitidos, não nas palavras. As palavras têm um significado na comunidade que a pratica, mas a voz tem poder de expressão muito maior e mais abrangente, logo, quando se utiliza a voz dentro dos rituais religiosos afro-brasileiro, estamos expressando pela linguagem uma relação social ancestral e de resistência.

Dentre os conceitos que circulam a temática da poesia oral e da performance está a cultura popular, mas é importante ressaltar que ela não é antagonista à cultura erudita. Zumthor

afirma que “é inútil julgar a oralidade de modo negativo, realçando-lhes os traços que contrastam com a escrita. Oralidade não significa analfabetismo[...]” (1997, p. 27). Assim, não pretendemos interpretar a cultura com qualquer hierarquização, e nos distanciaremos dessa relação de superioridade, também porque a tradição oral associada à cultura popular no imaginário social eurocêntrico cai no grande espaço do folclore, primitivo, e que entende as tradições escritas, literatura por exemplo, como uma evolução das tradições orais, que não é o caso dessa dissertação.

É importante ressaltar que muitos dos termos utilizados por Zumthor, que inevitavelmente serão utilizados nesta dissertação, não são ideais para designar os caminhos de nossa pesquisa, como por exemplo: folclore, cultura popular, gênero e poesia popular. No entanto, não existindo outros para substituí-los, acreditamos que as definições utilizadas pelo autor são as mais pertinentes para os estudos realizados por ele em diferentes culturas e os utilizaremos aqui. Ainda, nos afastaremos das concepções ligadas ao folclórico, pois desejamos distanciarmo-nos da concepção de fato folclórico como um movimento histórico cultural sem função.

Vamos, então, definir quais os termos mais importantes para nosso trabalho: vocalidade e performance. O autor entende que oralidade é toda “comunicação poética em que transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” e não seja, necessariamente, baseada em si mesma. A oralidade precisa da presença de um emissor e de um receptor real ou virtual. Quanto à performance, base fundamental de toda a obra de Zumthor, “é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida” “Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social: o que junta locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição” (ZUMTHOR, 1997, p. 33).

Em muitas sociedades, o uso da voz na poética é extremamente necessário na oralidade não apenas para manutenção da tradição, mas para identificação dos contadores. Isso porque a voz “não descreve; ela age” (ZUMTHOR, 1997, p. 34) criando uma relação de aproximação entre o contador e o ouvinte, sendo os dois responsáveis por toda a poesia oral. E no sentido de potencializar a narrativa “o gesto valoriza a linguagem”, sendo assim, a performance apresenta-se na sua complexidade. É importante ressaltar que Zumthor nunca apresenta a oralidade em oposição à escrita, uma vez que ele entende que as duas são parte da história e da formação das sociedades. A voz e a escrita são partes da performance em diferentes momentos e contextos, que

tem caráter distinto, sob nenhuma situação uma anula o valor da outra. Podemos perceber essa relação no caso dos pontos riscados²¹ na Umbanda, onde existe a escrita aproximando-se da oralidade e da performance.

Imagem 4 –Ponto riscado de um caboclo da Umbanda



Fotografia de um ponto riscado de um caboclo da Umbanda (Autor, 26/11/2016)

A poesia oral existe agora, no tempo presente, e também no passado, sendo possível o seu conhecimento através do relato ou do escrito. Havendo ou não o registro escrito, o pesquisador, segundo Zumthor, deve partir do pressuposto que no princípio tudo era verbo. Sendo assim, relatos que são revividos através da oralidade e podem ser entendidos como fatos históricos. A poesia oral está sempre associada à performance como transmissão de conhecimento, não no sentido de ensino, mas como reativação da memória social, sem excluir a também importante função de ensino presente na performance.

²¹ Ponto riscado é o registro gráfico que identifica uma entidade da Umbanda que está incorporada num sacerdote.

Assim, a oralidade é um elemento do ser humano gerador de simbolismo e de sentido. A performance por sua vez é elemento que compõe e que mantém a cultura viva. É importante estabelecer que cultura, nas palavras de Zumthor, é “um conjunto – complexo e mais ou menos heterogêneo, ligado a uma certa civilização material – de representações, comportamentos e discursos comuns a um grupo humano em um dado tempo e espaço” (1997, p. 65). A cultura que preserva a oralidade e privilegia a performance nos parece ser mais complexa e cheia de simbolismo. Afirma Zumthor: “as culturas africanas, culturas do verbo, com tradições orais de riqueza incomparável, rejeitam tudo que quebra o ritmo da voz viva” (1997, p. 65).

Dentro das formas da oralidade sempre perceberemos duas características que marcam a performance: a *força* e a *ordenação*. Segundo Zumthor, o princípio que rege essas características são as estruturas e relações sociais dos participantes com a obra. Mesmo nas sociedades onde a oralidade deu espaço para a cultura das letras, quando pensamos em força e ordenação do discurso poético lembramos da voz e do sentido que aquele texto teria através da oralidade.

Na relação dos indivíduos com a voz, pode ser na dramaticidade do uso da oralidade que é percebido o poder do texto, o sentido desejado, a verdade no conteúdo do texto e na força que ele traz para o ouvinte. A exemplo dos cantos de trabalho entoados em diversos lugares do mundo, onde o canto é acalanto para o trabalho, é distração para a mente cansada da repetição e concentração na atividade proposta. Além das canções de trabalho, o autor ainda aborda as canções de ninar, ou para crianças, que em muitos lugares do mundo tem funções de ensinamento ou embalo. “O instinto de conservação social continua implicitamente presente na obra em suas formas, mais raras, de poesia oral narrativa, contando algum acontecimento do passado que já teve importância para a comunidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 98).

Outra variação de análise da poesia oral relaciona-se ao volume do discurso, que faz parte do gênero de cada manifestação em cada cultura. Pode-se perceber no gênero a duração e a distribuição dos falantes, nesses casos sendo separado novamente em “formas plurilógicas (diálogos ou polílogos)” ou como canto alternado e canto dramático. Caracterizando estas duas formas percebemos que o canto dramático se aproxima muito ao teatro, mas se afasta dele a partir da concepção de cada comunidade. Com relação ao canto alternado, que nos interessa muito por ser percebido com muita força na religiosidade afro-brasileira, percebe-se a troca de turnos entre dois cantadores, ou entre dois coros e também entre um solista e um coro. “Historicamente, pode-

se ter por certo que o uso do refrão constitui um traço específico de oralidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 104). O canto alternado, manifestação da poesia oral, tem espaço privilegiado no Batuque e na Umbanda com duas funções: de atualização da performance e de manutenção da memória pela repetição.

Tendenciosamente cada narrativa da epopeia é feita por episódios para que seja enaltecida a característica da comunidade ou o personagem em questão. Dentro da tradição de cada cultura o responsável pela performance é quem determina qual narrativa será escolhida e de que forma a performance deve atingir a comunidade. No caso do Batuque, o responsável pela performance, o ogan, determina a narrativa pela situação ritual a qual está em curso, ou seja, ele irá narrar histórias (rezas) de ogum quando este orixá vier a ser referenciado ou estiver no mundo. Zumthor afirma que: “O limite superior das dimensões do gênero é, efetivamente, muito elevado: somente as condições sociais da performance o fixam mais ou menos” (1997, p. 112). Desta forma, a poesia oral é transmitida e retransmitida com o passar do tempo para a manutenção de um determinado discurso, que permanece presente no imaginário coletivo do grupo cultural em questão: “a epopeia não tem nada a ver com um museu. Não há uma história propriamente dita, mas uma verdade recria pelo canto” (ZUMTHOR, 1997, p. 114).

Os poemas cantados tem melodia breve, sendo possível a diferença entre melodias nos diferentes versos, segundo a escolha do performer. Zumthor argumenta que “mais que um tipo de organização, este estilo pode ser descrito como uma estratégia discursiva e intertextual” (1997, p. 121). Sendo que “cada poema constitui uma unidade de palavra, original, e regida por leis que lhe são próprias” entendemos que a performance será também única a cada vez que a epopeia for narrada, o ogan e o babalorixá irão *puxar* a reza conforme a situação ritual e conforme sua habilidade performática. O que está em jogo não é o quão bem será desempenhada a performance, mas o quanto representa toda a ancestralidade e cultura social daquele grupo, naquele momento ritualístico.

Podemos nos arriscar a afirmar que a história das diferentes culturas constituídas, até os dias de hoje, é fundamentada em poemas épicos que são passados entre gerações, logicamente respeitando cada especificidade de cada cultura. São narrativas épicas que criam no imaginário de cada cultura uma identidade que é enraizada pela permanência, ou não, da epopeia entre os participantes. Essas narrativas são passadas pela performance, tanto oral quanto escrita. Está presente no texto da reza do orixá, mas também na melodia e no ritmo cantados, e tocados, para a

comunidade. Está também no corpo dos *dançarinos* e de todos os religiosos referenciando esta ou aquela narrativa.

Segundo Zumthor, a performance é um texto apresentado de maneira única, sendo que na poesia oral, o poeta e o ouvinte devem estar de acordo em relação as “nuances associativas”, pois mesmo que seja derivada de um texto a performance não comporta um rascunho e deve ser feita sem hesitação. Assim, estabelecida a relação entre os indivíduos e a narrativa, a performance é concretizada. É muito importante não pensarmos em *beleza*, pois a hierarquização estética não faz parte da performance, mas tem relação com a cultura na qual ela se apresenta. Assim, cada grupo cultural estabelece o tipo e a qualidade na performance, que relacionam-se diretamente com o prazer proporcionado aos participantes.

A exemplo: “nas culturas africanas, a arte das palavras nunca se propões a fazer de si mesma o objeto” sendo que a performance é que reúne características da poesia do misticismo, do mágico e do apelo identitário que são organizadas e centradas pelo verbo. Zumthor ainda argumenta sobre a performance que: “um instinto vital leva a poesia oral a explorar, a tirar máximo proveito dos recursos próprios da comunicação oral” (1997, p. 137).

As pesquisas etnográficas feitas nos últimos tempos vêm trazendo relatos de uma vasta gama de comunidades que praticam a literatura oral. As características específicas de cada performance são marcadas pela língua, pelos costumes, o estilo e época da narrativa e o estilo da comunidade. Mas, toda poesia oral tem relativa forma de acontecer, com marcadores de início e fim, marcadores de sentimentos que a performance deseja suscitar nos ouvintes e características sociais da narrativa, tudo ligado diretamente no contexto sociocultural na qual a performance acontece.

A poesia oral tem relação muito próxima com a literatura escrita, não igual e nem ao mesmo tempo, mas tem na sua performance elementos oriundos das histórias narradas nos livros. No entanto, por ser sempre única, o sentido da poesia oral emerge da performance estabelecida no aqui e agora, lutando sempre contra uma regra ou padrão a ser seguido. A literatura, tanto oral quanto escrita, seguem estruturas semelhantes, mas o que marca a oralidade é o respeito à performance pela qual ela passa, como por exemplo canções encadeadas que dependendo do indivíduo que a usa liga o fim de um verso a outro e posteriormente retoma assuntos para firmar a narrativa apresentada. Essas características explicitadas por Zumthor estão presentes nas performances rituais do Batuque, quase que permanentemente. Por exemplo, as rezas aos orixás

são cantadas uma vez, e dependendo da reação dos religiosos, repetidas e intercaladas com outras narrativas do mesmo orixá. Repetem-se algumas rezas, mas nunca da mesma forma ou a mesma quantidade, mas sempre buscando a maior interação entre o misticismo religioso e a performance.

Zumthor apresenta no decorrer de suas pesquisas alguns aspectos que considera relevantes a ser estudados com mais profundidade, como por exemplo: a relação entre duração do discurso e número de frases, as estruturas semânticas, as figuras de linguagem e o vocabulário usado na performance. Muitas vezes estes aspectos são percebidos como arcaicos por referenciar um passado a ser narrado, contudo a performance pretende aproximar um poema ao seu público usando dos artifícios necessários para alcançar tal objetivo, seja usando novas terminologias ou técnicas aplicadas para atualização da narrativa.

Resumindo, a poesia oral está submetida à performance, que faz uso de subterfúgios que auxiliam ao narrador a transmissão da mensagem desejada, seja através do texto, da melodia do texto, da intensão do narrador ou da exaltação de características do texto. O elemento que é privilegiado para firmar os elementos da narrativa é a repetição de fórmulas, assim como na literatura escrita, os refrãos, as melodias repetidas ou o retorno aos temas abordados, “a recorrência discursiva constitui o meio mais eficaz de verbalizar uma experiência do espaço e do tempo, e de fazer com que o ouvinte participe” (ZUMTHOR, 1997, p. 151).

O tamboreiro canta uma reza, que tem melodia curta e com uma extensão relativamente curta, utilizando um padrão rítmico firmado em um ou dois compassos e improvisa musicalmente em determinados momentos para quando retornar ao padrão aproximar ainda mais os demais participantes dos rituais. Criando além de tudo um laço afetivo com os ouvintes que tornam-se parte da performance. Assim, a “[...] performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância da realização plena, a performance determina todos os outros elementos [...]” (ZUMTHOR, 1997, p. 155)

Zumthor afirma que a poética oral é o resultado de um acordo entre as partes envolvidas na performance. Não podemos pensar na oralidade sem recorrer a todos os elementos constitutivos dela, seja o texto, o emissor, o ouvinte, o tempo, o espaço e a mensagem a ser transmitida. A performance assim se concretiza inteiramente na aceitação desse acordo. Para que o acordo seja pleno, a pessoa responsável pela efetivação da performance deve ser detentora de conhecimento, experiência e sabedoria no ato performático: “a performance lhe impõe um

referente global” (1997, p. 157) que acumula as competências de fazer, ser e proferir, além da ordem corporal.

A performance tem duplo sentido de tempo, sendo sua história e seu ritual, dependendo em sua segunda instância da relação com o ouvinte e do contexto, como no caso da poesia litúrgico religiosa. O sentido temporal da performance é agrupado pelo autor em quatro grupos, sendo: tempo cíclico, tempo natural, tempo histórico e tempo de relação entre o evento e o ato performático. “O tempo conota toda performance” (ZUMTHOR, 1997, p. 161)

Em algumas sociedades modernas, o lugar da prática da poesia oral foi sendo estabelecido em função das necessidades sociais urbanas, ou seja, passou a ocupar locais fechados e próprios para a prática da oralidade. É possível que nos séculos passados todas as sociedades mantinham a poesia oral em lugares, mas não hermeticamente associados a eles pois a “performance projeta a obra poética num cenário” e não necessariamente o cenário deve estar pronto para receber a performance. Isso atualmente faz com que o teatro seja privilegiado em detrimento a outras obras poéticas. Quaisquer interferências que não sejam pensadas para a poesia oral criam ruídos que interferem na performance, assim os lugares atualmente próprios para isso tendem a ser fechados ou isolados. “É uma voz que fala – não esta língua, que é apenas epifania: energia sem figura, ressonância intermediária, lugar fugaz onde a palavra instável se ancora na estabilidade do corpo.” (ZUMTHOR, 1997, p. 167).

Zumthor argumenta sobre a relação do texto e da vocalidade: a poesia (por suas características específicas) precisa ser pronunciada e ouvida. Os signos e símbolos presentes no texto poético precisam de uma ancoragem na voz, e também na escuta, a performance é o caminho pelo qual a poesia se liberta do texto para criar sentido no contexto, “Toda poesia aspira a ser voz; a ser, um dia, ouvida; a capturar o individual incomunicável, numa identificação da mensagem na situação que a engendra, de sorte que ela cumpra um papel estimulador, como um apelo à ação.

Assim voltamos a imagem do ponto riscado da Umbanda, que é signo gráfico que identifica uma entidade, mas que só faz sentido quando esta mesma entidade pronunciar seu nome e ao mesmo tempo o tamboreiro tocar o ponto característico para esta entidade. Assim a poesia oral acontece pela vocalidade, através da voz, de um signo gráfico e de um referente musical. Não há separação entre esses elementos, há uma correlação e uma ligação necessária. O canto que passa pela vocalidade vai aproximar-se do sinal gráfico pela voz da entidade e

finalmente voltará para a música com a repetição de suas características outros pontos cantados para a mesma entidade.

Voltando à argumentação sobre a performance, o responsável pela oralização da poesia é também, e principalmente, observado pelo uso de sua voz. A voz é que dá vida à performance, que mesmo tendo inúmeras características, é responsável por colocar em cena a poesia. O sujeito poético é julgado pelo uso da sua voz e ela é necessariamente afirmação de ideias e ideais, é o valor que será atribuído a palavra e é o que dará sentido à canção. “A obra linguística da voz se define e se aprecia graças a dois parâmetros: modal e prosódico” (ZUMTHOR, 1997, p. 173). A prosódia abarca o ritmo, que é propulsor da obra poética oral.

Para além da voz humana, o autor levanta questões importantes relativas à outra forma de expressão da poesia oral sonora, que é o tambor. Em diversas culturas os instrumentos de percussão têm função primordial e única na performance, privilegiadamente em várias culturas africanas, mas também “[...] o gongo para os budistas e o sino para os cristãos pertencem ao mesmo campo simbólico” (ZUMTHOR, 1997, p. 177). Nas religiões afro-brasileiras, da mesma forma, o instrumento religioso e ritualístico de metal ou madeira com pele de couro animal e amarração de corda tem espaço privilegiado, não se pode pensar em qualquer momento religioso em que o tambor não esteja presente.

O tambor associado a voz potencializa a poética oral amplificando ainda mais sua força e abrangência. Não apenas pela amplitude de alcance, mas também porque um dá força e reforça a mensagem do outro, a linguagem verbal é catalisada pela amplitude da linguagem rítmica e que, ao mesmo tempo, reforça o texto sustentando a performance. Para Zumthor, o tambor é “parte constitutiva do ‘monumento’ poético oral” (1997, p. 177). Quando praticado em função da emissão da mensagem desejada é privilegiado elemento da performance.

Em culturas de diversos lugares do mundo isso ainda se mantém e se transforma, como as culturas iorubas que vieram para a América e aqui tornaram-se uma nova manifestação baseada na ligação voz-tambor. Podemos apresentar um exemplo da reza para o Ogum Onire (imagem 5) regente do Pai Douglas, onde o canto e o ritmo estão diretamente interligados, e enfatizados pela expressão contida no tambor, inclusive na forma de chamar o padrão rítmico, que neste caso é *irê*²². Na transcrição nota-se a repetição rítmica, com uma melodia também

²² Denominação do toque utilizada pelo tamboreiro da casa do Pai Douglas.

repetida e menos complexa, sendo que nos dois casos existe uma afirmação de intensão da frase, quando marca-se o tempo um e três com maior intensidade e duração “Ogun **dê** Oni**re**...” e no tambor o mesmo.

Imagem 5 – Reza para Ogum Onire

Reza para Ogum Onire

The musical score is written for four parts: Voz (Vocal), Ilú (Ilú), and Agbê (Agbê). The time signature is 4/4. The score is divided into three systems of staves.

System 1:

- Voz:** O-gum dê Oni-rê i - re i - re o-gum ó a-ca -
- Ilú:** (Instrumental melody)
- Agbê:** (Instrumental melody)

System 2:

- Vo.:** ra de - wo Oni-rê i - re i - re o-gum ó
- Vo.:** O-gum dê Oni-rê i -
- Ilú:** (Instrumental melody)
- Agbê:** (Instrumental melody)

System 3:

- Vo.:** re i - re o-gum ó a-ca - ra de - wo Oni-rê i - re i - re o-gum ó
- Ilú:** (Instrumental melody)
- Agbê:** (Instrumental melody)

Transcrição da reza do Ogum regente da casa do Pai Douglas (Registro do Autor, 20/04/2017)

Devemos considerar na poesia oral o sistema de versificação da literatura oral, sendo eles a prosa e o verso. Na poesia oral, como já foi dito, o item mais importante é a transmissão da mensagem, assim como o texto existe em função da mensagem, as sonoridades também existem em função da mensagem e a performance unifica todos os elementos para e pela mensagem. Sendo assim a forma de versar um poema oral está ligado diretamente à mensagem que ela quer passar. Ou seja, o modo e a prosódia utilizados vão relacionar-se com a forma do texto, resultando em uma performance única. “A poesia oral joga com menos sutileza e com mais brilho” (ZUMTHOR, 1997, p. 183).

O autor ainda aponta para questões pertencentes a distintas culturas, como a aliteração (sendo obrigatório em certas culturas tradicionais), os ecos sonoros que fortalecem determinadas passagens da poesia, a distribuição rítmica e a precisão melódica. Porém, todos esses elementos estão associados necessariamente à cultura e à tradição onde a poesia acontece, e também, (principalmente) da habilidade dos executantes.

A “evolução” e/ou mudança nas formas de apresentação da poesia oral tem maior significado no canto que eventualmente traz relações com a instrumentação. De acordo com Zumthor “[...]voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra” (1997, p. 187), a musicalidade é elemento sempre presente na performance, mas, por seu status privilegiado o canto é arte e tem menos subordinação a regras e normas. Contudo, é importante diferenciar as formas de entoar a poesia, sendo o canto, a fala e o recitativo.

Zumthor chega a aproximar a definição da fala e do recitativo. Através de suas observações etnográficas percebe que para cada cultura a música tem um grau de elevação em relação a fala, mas o recitativo é uma etapa do processo de transformação da fala em canto. Como em crianças que inicialmente falam de forma mais ritmada e melódica, que eventualmente adultos vão perceber como musical e tratar como canto, mas ao mesmo tempo a criança está apenas falando à sua maneira.

Podemos afirmar que todas as ideias presentes na obra poética são frutos de suas observações e não absolutas ou universais. Ainda, com o passar dos anos e o entrecruzamento entre culturas e pessoas de diversos lugares, a performance também sofre transformações. Alguns executantes cantam todo o poema, outras recitam uma parte, existem aqueles que usam verso e prosa para a mesma performance e os que combinam “conto e canção”, poema e música, lirismo e sátira ou a ausência destes elementos.

O que Zumthor deixa claro, é que a música e o texto poético são elementos que funcionam muito bem juntos. Não necessariamente distribuídos de maneira igual na performance, mas, dependendo da mensagem a ser transmitida, cada elemento tem seu espaço e sua associação com o outro. Não há uma gradação ou uma hierarquização, os dois estão sempre juntos, dependendo do contexto e do grupo social em maior ou menor evidência. A exemplo dos cantadores sertanejos dos interiores do Brasil, a música não é elemento principal, nem para o público e nem para os executantes, mas ela é parte definidora do gênero e da expressividade da poesia.

Na Umbanda, por exemplo, o tambor e o ritmo tem espaço privilegiado em sessões de exus, pois há mais espaço para a música e a corporeidade sem necessariamente ter um texto associado. No caso de sessões de pretos-velhos, que tem características mais calmas e menos dançantes as músicas têm textos maiores com uma rítmica mais lenta e a melodia mais variada, ou seja, conforme a necessidade da performance um elemento terá maior espaço que o outro, mas sem apagar ou sobressair-se.

Na relação canto e poesia, muitas culturas africanas são exemplos essenciais da relação entre texto e música. Como cita o autor, em diversas comunidades observadas os executantes não conseguem ditar um texto se não for através do canto. Semelhante é o processo que ocorre dentro dos rituais de Batuque, pois trata-se da utilização de palavras que não fazem parte do idioma dos praticantes, o que significa que eles podem não ter o referencial fonético das palavras fora do contexto religioso e que mesmo dentro de tal contexto prevaleça a intencionalidade e a ancestralidade sobre a precisão lexical.

Além disso, dentro de cultos afro-religiosos quase não existe separação do texto, da fala, do canto, do ritmo e da dança, sendo todos elementos de catarse que levam os participantes da performance a estados de transe. “Na África, o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra comum significativa” (ZUMTHOR, 1997, p. 197). Ou seja, o texto cantado nas rezas para os orixás é indissociável do ritmo e do tambor, pois é nessa conexão que se estabelece a relação performática da poesia oral que dá vida às religiões e também à ancestralidade, que ao mesmo tempo vive nelas.

Um elemento que muitas vezes não é bem compreendido na performance, pois tem especificidades das habilidades dos executantes é a corporeidade, a dança e o gesto, sendo partes da poética oral, ou seja: “A oralidade implica tudo o que, em nós, se endereça ao outro” (1997, p.

203). O interprete da performance irá apresentar a poesia através de todo seu corpo, oferecendo-se inteiro a oralidade. Em algumas culturas as práticas gestuais são mais desenvolvidas ou mais percebidas. No caso das festas de Batuque isso fica bastante evidente quando percebemos no salão todos os praticantes de religião desenvolvendo o gestual presente na reza cantada, mesmo os menos experientes buscam esforçar-se para demonstrar no corpo a narrativa apresentada pela música.

Imagem 6 – Roda em um batuque



Fotografia da roda dançando num batuque na casa do Pai Douglas (PIMENTEL, A., 20/04/2017)

É importante ressaltar que durante uma performance todos os gestos são partes da poética. Mesmo os que não carregam consigo um significado para a poesia estão presentes para chamar atenção do ouvinte para outro elemento da performance, sempre lembrando que tudo

passa pelo contexto cultural e também pela habilidade do executante, que, como já vimos anteriormente, carrega consigo responsabilidades por ter a potencialidade de fazê-lo.

A história que conhecemos sobre a influência desse pensamento africano nas sociedades americanas é importantíssima para a formação da poética oral em diversos países, como nos Estados Unidos que tem o Jazz, o Blues e outras manifestações (também religiosas) atreladas a essa história. O Brasil ainda hoje mantém praticas rituais referenciadas em cultos africanos e o Uruguai fez de alguns instrumentos e ritmos marcas da cultura popular. Todos são elementos constitutivos das performances na América, que incorporou elementos culturais negros (através, infelizmente do processo de escravidão) no substrato da performance e da poesia oral de suas culturas.

Zumthor apresenta, em sua obra também, elementos característicos das culturas africanas que estão presentes nas manifestações existentes na América. A partir desses exemplos e dos conceitos do autor que construímos nosso percurso de análise sobre a performance e a poesia oral no Batuque e na Umbanda. Partiremos para uma pequena abordagem sobre a performance musical inserida nos cultos afro-brasileiros, mas diferenciando o que é comumente tido como performance em relação ao que está estabelecido nesta dissertação à luz da teoria de Paul Zumthor.

2.2 PERFORMANCE MUSICAL

Devemos nos prender à abordagem etnomusicológica deste trabalho que, necessariamente, deve ser apresentada mesmo sabendo que o objetivo dessa dissertação não está diretamente ligado à etnomusicologia, mas usa também um embasamento musical para análise da performance ritual. A antropologia da música como parte das ciências sociais surge posteriormente aos estudos antropológicos mais conhecidos de Boas e Malinowski. Provavelmente por influência da nova técnica de pesquisa, os estudiosos musicais perceberam uma potencialidade de abordagem metodológica no contexto musical.

Contudo, se pensarmos musicalidade de diversas partes do mundo, as pesquisas informais realizadas por músicos ou interessados pode ter existido há muito mais tempo. Seeger (2004) comenta sobre o contexto de performance que provavelmente deve estar presente em diversas culturas há muito tempo e neste sentido a antropologia da música nos interessa:

Antes dos músicos iniciarem sua performance eles devem ter passado por um longo treinamento em alguma tradição musical; a música que eles executam deve ser significativa o suficiente para justificar a eles e à audiência o tempo, o dinheiro, a comida ou a energia utilizada no evento. (SEEGER, 2004, p. 238)

Para nossa pesquisa, a performance está ligada diretamente a uma história social, uma oralidade e uma manutenção de determinadas práticas sociais. Acrescido e juntamente a isso temos o fazer musical, que como foi dito anteriormente é parte da performance e, ao mesmo tempo, uma performance isolada. A partir da visão de Seeger deve-se diferenciar o conceito de antropologia da música como parte de uma ciência social, do método de etnografia musical, que possivelmente vai servir de base para uma posterior análise antropológica, uma vez que: “A etnografia da música é a escrita sobre as maneiras que as pessoas fazem música” (2004, p. 239).

Há de se considerar que nas observações das práticas ritualísticas religiosas existem muitos elementos a serem analisados, contudo, se nos atemos às práticas musicais estamos indo em outra direção epistemológica, que resulta em trabalhos bastante interessantes como de Prass (2013), mas diferentes dos objetivos relacionados com a poesia oral, a etnomusicologia. E de outro lado se isolarmos a performance musical do contexto sociocultural, sem desconsiderá-lo, temos uma abordagem também significativa como o trabalho de Queiros (2005) sobre o Terno de Cantopês presente na cidade de Montes Claros em Minas Gerais. Temos a observação da performance dos participantes do evento, mas diferente do conceito de performance deste trabalho.

Neste sentido a performance abordada, geralmente pela musicologia, é diferente dos conceitos utilizados para esta dissertação. Comumente as pesquisas em música sobre performance tratam de diferentes questões, por exemplo, a relação estética com a tradição musical na qual a performance está inserida, também tenta-se observar a habilidade técnica/estética do performer.

São questões bastante pertinentes para a relação de apresentação musical, que se aproxima do contexto público, no sentido de espectador, diferentemente do que entendemos como o receptor da performance. Na poesia oral, a partir da conceituação apresentada nesta dissertação, todos os envolvidos os indivíduos e elementos são parte da performance, inclusive o ouvinte, e não temos necessariamente a preocupação com questões estéticas, mas sim com a qualidade na transmissão do texto através da voz e do corpo.

2.3 O TEXTO POÉTICO

Vamos observar a prática litúrgica religiosa afro-brasileira sendo dotada de uma língua própria e com significado em seu interior, sem relação direta com os idiomas dos quais ela se origina, mas preservando o uso de palavras, expressões, conceitos e sonoridades da língua portuguesa, palavras de origem banto e da língua ioruba. Assim, como foi mencionado na introdução desta dissertação, a partir deste momento vamos utilizar o conceito de língua litúrgica religiosa (SANTOS, 2014; ORO, 2012), pois é dotada de diversas características linguísticas e extralinguísticas que dão sentido ao discurso dos praticantes, mas que perdem qualquer significado quando utilizados fora de contexto.

Perguntamos do que trata essa língua litúrgica e podemos afirmar que diferentes vertentes religiosas de matriz africana no Brasil compartilham um *corpus* literário originário da costa ocidental da África, composto por *itans*, do ioruba, histórias. Trata-se de narrativas que versam sobre diferentes aspectos da vida, desde a cosmogonia até as aventuras das divindades, os *Orixás*. Por sua complexidade, estas narrativas são de difícil classificação em termos de gênero, uma vez que são, simultaneamente, contos e mitos, relatos exemplares e explicações do mundo (SANTOS, 2009). No interior da religião essa mitologia está presente e sendo recontada constantemente através do texto poético.

Poderíamos nos perguntar por que escolhemos chamar de língua litúrgica religiosa a prática social cursiva e discursiva presente em casas de religião afro-brasileiras. Se utilizássemos outros pressupostos teóricos poderíamos observar a permanente alteração de códigos feita em sessões de Umbanda e no Culto aos Orixás²³, ou ainda poderíamos discursar sobre as mudanças de enquadre que ocorrem constantemente durante as sessões devido à incorporação de entidades nos praticantes. Entendemos, contudo, que todos esses elementos não devem ser vistos separadamente, mas sim como um sistema linguístico e passível de ser observado a partir de uma ciência linguística.

Foram apontados os elementos que formam as práticas comunicativas dos rituais afro-religiosos, sendo possível perceber que mesmo utilizando idiomas existentes e praticados em

²³ Utilizo o nome genérico de Culto aos Orixás para referenciar as inúmeras práticas ritualísticas de matriz africana presentes no Brasil, como o Candomblé, Tambor de Mina, Xangô Pernambucano, Batuque Gaúcho e outros.

diferentes lugares do mundo, dentro do sistema linguístico religioso, assumem valores diferentes. Esses valores só têm relevância em oposição a outros valores presentes no interior do sistema religioso. Também sabemos que a música é elemento quase que imprescindível para a vida dos rituais, mas nosso objetivo não é uma análise apenas sobre a música, pois já existem inúmeras outras pesquisas com essa abordagem. Vasconcelos (2010), desenvolve um desses trabalhos com Candomblé Queto, contudo faltam elementos para uma observação mais ampla da performance que não apenas musical.

É importante mencionar que o contexto sociocultural é um fator preponderante na aquisição da linguagem, e posteriormente na manutenção de uma cultura, especificamente a religiosa em oposição a cultura fora da religião, como os praticantes mencionam. Isso também é possível pois os indivíduos participantes desta cultura aprendem a linguagem, por meio desta também aprendem regras determinadas da comunidade que fazem parte, e as mesmas ajudam a manter o conhecimento histórico e sociocultural em constante fluência. E para além da linguagem, “nossas vozes assim exigem ao mesmo tempo a linguagem e desfrutam, a esse respeito, de uma liberdade de uso quase perfeita, pois ela culmina no canto” (ZUMTHOR, 1997, p. 10).

Castillo (2005) escreve um trabalho muito interessante com um viés mais antropológico onde usa o termo língua litúrgica que tomaremos emprestado. A pesquisadora vai para outra observação no que se refere à multiplicidade de atividades e pequenos rituais que fortalecem os laços entre os praticantes da religião. Contudo, se pensarmos com mais atenção, em quase todas as religiões o texto se modifica para fazer parte da liturgia religiosa proposta. Os cantos védicos deveriam ser cantados fielmente como foram criados, mas a dificuldade na transcrição ou na pronúncia deles impossibilita que sejam exatamente o que eram no momento da gênese. Porém, isso não demonstra um problema na perspectiva da performance, pois, segundo Zumthor, o mais importante é a relação entre o performer, o público, a intenção dos atores e a recepção do ouvinte.

Mesmo se pensarmos nas religiões mais tradicionais²⁴ perceberemos a oralidade muito forte. Como exemplo temos o responsório nas missas em igrejas católicas. As leituras do Alcorão pelos muçulmanos, que ajoelhados e votados para meca, atualizam em performances diárias rezas

²⁴ Tradicionais do ponto de vista eurocêntrico estabelecido na Serra Gaúcha a partir da formação populacional presente na região, ou seja, do ponto de vista dos habitantes da região que são católicos, entendem as religiões cristãs como mais tradicionais que as demais religiões.

bastante antigas. A forma mais enfática e expansiva dos hinos e momentos de pregação nas igrejas pentecostais. O texto poético está presente em todos os casos e sempre acompanhado de outro elemento que dá sentido à performance: não é apenas a leitura de palavras, mas a recontagem de histórias ancestrais. Ao mesmo tempo, devemos sempre nos preocuparmos em não realizar análises muito enfáticas nos demais elementos, pois a obra poética só tem sentido em seu todo (ZUMTHOR, 1997).

3 EXERCÍCIO DA ALTERIDADE

Sair de casa depois das oito horas trabalhando em um dia cansativo, com o intuito de cumprir com obrigações religiosas, rezar, tocar, cantar, cozinhar, enfeitar congá²⁵ e organizar os objetos. Fazer tudo isso para poder junto de pessoas que partilham de seu interesse, agradecer e pedir para um mundo espiritual que olhe por nós. Este pode ser um dos pensamentos que surge na cabeça de cada participante e simpatizante das religiões de matriz africana, como percebemos na expressão “só pra quem é de fé”²⁶, entender este funcionamento não é uma tarefa que pode ser feita de dentro de uma sala de estudo. Esta dissertação busca uma aproximação junto das práticas socioculturais de casas de religião de matriz africana para observar a performance, nesse sentido inicialmente precisamos tratar sobre práticas antropológicas, ou seja, o exercício do olhar.

Imagem 7 – Guias dos filhos da casa



Foto dos fios usados por filhos de religião na Umbanda (Autor – 26/11/2016)

²⁵Congal é a denominação utilizada para designar o espaço (quarto sagrado) dentro da casa de Umbanda que mantém as guias, pontos riscados, quartinhas e demais objetos referentes as entidades cultuadas na casa de cada sacerdote.

²⁶ Expressão ouvida durante um ritual de Batuque no Ilê Axé

Qual seria a melhor maneira de nos aproximarmos da compreensão, ou melhor, da interpretação dessas práticas? Ser parte delas! François Laplantine escreve em seu livro *Aprender Antropologia* que “ele [pesquisador] aprende então, como aluno atento, não apenas a viver entre eles, mas a viver como eles, a falar sua língua e a pensar nessa língua, a sentir suas próprias emoções dentro dele mesmo” (LAPANTINE, 1943, p. 57). Com uma convivência de longo prazo podemos identificar o que é relevante para a comunidade estudada e quais elementos são formadores da sua identidade.

Junto com as ciências sociais, o método que melhor se enquadra nessa necessidade é a etnografia. James Clifford afirma que “[...] o trabalho de campo etnográfico permanece como um método notavelmente sensível” (2002, p. 20). Um conjunto de procedimentos e ferramentas que combinados proporcionam ao pesquisador base para interpretação das culturas (GEERTZ, 1989), uma tarefa que vai muito além da simples observação das relações sociais, mas partilhar dessas relações e a partir do cruzamento com os discursos individuais e coletivos tenta induzir os detalhes formadores de determinadas práticas culturais.

3.1 O FAZER ETNOGRÁFICO

Tentar de alguma forma escrever e pensar sobre as práticas sociais de grupos diferentes do nosso é sempre um desafio bastante grande, pois nos obriga a sermos intérpretes de discursos que não são pronunciados, mas vividos. Desta maneira, antes de qualquer coisa, a etnografia deve ser percebida como um exercício constante de estudo da diferença, não no sentido de estranhar o diferente, mas entender as identidades em relação a outras identidades. Ou seja, o que estabelece uma identidade é não ser as demais, logo a diferença é que cria distintas identidades.

A primeira vez que intencionalmente fui até uma casa de religião afro-brasileira objetivava o conhecimento e observação na prática da música ritual feita dentro de terreiros e também tentar compreender as relações sociais existentes nestes espaços. Logo surgiram grandes questionamentos que se mantêm até hoje em meu pensamento, contudo minha abordagem e relação com esses questionamentos se modificou. A partir de leituras em antropologia, mudei minhas questões para estranhamentos e curiosidades, às quais não preciso de respostas, mas sim de vivências.

Nesse sentido penso ser importante dedicar alguns parágrafos para explicar ao leitor o

que entendo ser o fazer etnográfico e a partir de que autores baseio minhas práticas. Começo esse tema buscando na filosofia uma referência bastante significativa para meu pensamento. Platão em seu diálogo *O Sofista*, escreve sobre a definição do ser em oposição ao não-ser. Ou seja, toda identidade se estabelece em negação às demais, além disso na voz do Estrangeiro, Platão argumenta que “[...] quando um homem se nos apresenta dotado de múltiplos misteres, ainda que para designá-lo basta o nome de uma única arte, trata-se apenas de uma aparência, que não é a aparência verdadeira [...]” (PLATÃO, 1972, p. 157).

A aparência verdadeira só existe na vivência cursiva dos discursos sociais. Assim, apoiado na ideia de identidade de Platão, não podemos de uma forma superficial identificar o outro com uma designação estereotípica. Conhecer os múltiplos mistérios que envolvem o outro acontece na interação, na observação e na negação do que o outro não é. Não devemos buscar entender como menor, mas como diferente.

Essa empreitada na tentativa de compreender o outro não é algo novo, mas foi com as práticas de etnografia que se tornaram uma abordagem mais eficiente. Contudo, não vamos nos apressar sobre o tema da etnografia sem antes apresentarmos qual o contexto que precede a etnografia em si. A antropologia é a ciência que privilegiadamente estabelece uma relação de aproximação às diferentes culturas e identidades presentes no mundo.

Para tratarmos de antropologia de forma mais completa precisaríamos de um espaço e um tempo maiores do qual dispomos nesta dissertação, assim, por hora, daremos algumas referências que nos foram úteis para compreensão das práticas etnográficas. Os nomes que são base para a compreensão das atribuições do antropólogo e da etnografia utilizados no desenvolvimento desta pesquisa são Franz Boas (1888), Bronislaw Malinowski (1922), Clifford Geertz (1973) e James Clifford (1986)²⁷. Ainda serão referidos outros atores nacionais que são leitores dos pensadores mencionados acima, mas desenvolvem pesquisas mais contemporâneas.

Observando a história do homem e das ciências sociais, podemos concordar que o ser humano sempre buscou o contato com diferentes grupos sociais, contudo até meados do século XIX – e porque não pensarmos na atualidade – aproxima-se de pessoas distantes com intenções bastante definidas e muitas vezes interessadas na imposição de suas práticas sobre as do outro.

²⁷ As datas das obras referenciadas nesta sessão são as publicações originais dos textos, contudo para futuras referências são utilizadas edições traduzidas.

Nesse caso, a antropologia surge como ferramenta de compreensão do outro, mas ainda em função de uma dominação de povos, que a visão colonialista considerava *inferiores* e feita por pesquisadores que não estavam presentes nos grupos culturais estudados. Como se tem conhecimento até as pesquisas de Franz Boas e Bronislaw Malinowski, os antropólogos permaneciam em seus escritórios e recebiam informações das pessoas encarregadas da coleta junto às expedições.

Desta forma os principais nomes referidos na antropologia nesse período inicial são Auguste Comte, Henry Lewis Morgan, James Frazer e Edward Burnett Tylor, que conforme escreve Laplantine tinham um distanciamento bastante grande ao seu objeto de pesquisa;

[...] nessa época o antropólogo raramente recolhe ele próprio os materiais que estuda e, quando realiza um trabalho de coleta direta, é antes no decorrer de expedição visando trazer informações, do que de estadias tendo por objetivo o de impregnar-se das categorias mentais dos outros. (LAPLANTINE, 1988, p. 53)

Nesse relato da história o que mais nos interessa são os nomes que seguem a lista mencionada acima: Franz Boas²⁸, que escreve uma de suas etnografias sobre os Kwakiutl, e também Bronislaw Malinowski, que realiza sua primeira etnografia sobre a população das ilhas Trombriand, em um ritual de comércio conhecido como Kula. Esses dois autores foram muito importantes, não apenas pela prática utilizada nas suas pesquisas, mas também por terem escrito e argumentado sobre elas em suas publicações. Dessa forma, são conhecidos como os pais fundadores da antropologia moderna.

Para Boas, a etnografia era entendida como a prática de observação e comparação da cultura com ela mesma em uma determinada região cultural, opondo-se diretamente às teorias evolucionista de comparação entre culturas e da difusionistas que entendia que houve uma difusão de práticas culturais através do contato entre povos (CLIFFORD, 1989). Na apresentação do livro *Antropologia Cultural* de Franz Boas, o tradutor Celso Castro nos apresenta algumas das concepções de cultura e antropologia de Franz Boas, mas ao nos debruçarmos sobre o texto do antropólogo entendemos que a cultura deve ser observada a partir de sua língua, costumes, organização, mitos e lendas. Assim, podemos ver que, para Boas, a prática etnográfica é um

²⁸ É importante lembrar que a primeira obra de antropologia escrita por ele foi sobre os Esquimós Centrais Canadenses (The Central Eskimo, 1888)

exercício de observação, conforme a seguinte passagem de um texto escrito para a Revista de Folclore Americano de 1901: “Beliefs, customs, and the response of individual to the events of daily life give us ample opportunity to observe the manifestations of the mind of man under varying conditions²⁹” (BOAS, 1901, p. 1).

Malinowski é também uma figura extremamente importante para a consolidação do pensamento antropológico moderno, que vem a publicar a obra *Argonautas do Pacífico Ocidental* quase 40 anos depois da primeira publicação de Franz Boas, com novas contribuições para a técnica etnográfica neste sentido. Uma das maiores preocupações de Malinowski, segundo James Clifford, era com a recepção dos leitores. Sendo assim “Os argonautas são uma complexa narrativa, simultaneamente sobre a vida trombriandesa e sobre o trabalho de campo etnográfico” (CLIFFORD, 2002, p. 27).

Malinowski também utiliza de fotografias na tentativa de ilustração mais fiel do trabalho feito em campo. A foto também lhe serve para demonstrar repetidamente que fez parte das atividades. Neste sentido podemos pensar que além dos conceitos de Boas sobre a observação das culturas, Malinowski entendia a etnografia como a participação na cultura e posterior redação das práticas de maneira mais fidedigna possível.

Na sequência dos pesquisadores em antropologia que são referência em etnografia, mais nos interessa tratar de Clifford Geertz, que publica uma de suas mais importantes obras com o título de *A interpretação das Culturas* (1989), livro no qual o autor relata uma de suas pesquisas entre a população balinesa, que trata também da prática social da briga de galos. Além da etnografia, o pesquisador utiliza a parte inicial de seu livro para argumentar e analisar a prática etnográfica e relação pesquisador/pesquisado.

Geertz é bastante importante para estabelecer uma linha de pensamento quanto às práticas etnográficas. O autor entende o trabalho de campo como uma experiência de observação, convivência com a cultura, prática da cultura do outro e finalmente a descrição densa desta cultura. Só podemos interpretar a cultura e (d)escrever as relações socioculturais de um grupo social, se tivermos experienciado o cotidiano e em certa medida conseguimos observar o mundo através dos olhos do outro.

²⁹ Crenças, costumes e as respostas de indivíduos a eventos cotidianos nos fornece uma ampla oportunidade para observar a manifestação do pensamento do homem sob diversas condições. (Tradução pelo autor)

Utilizemos uma passagem da descrição de Geertz sobre as brigas de galos em Bali para tentarmos explicar e exemplificar a forma de escrita etnográfica do autor:

A aposta feita no centro é oficial, também envolvida numa teia de regras, e é feita entre os dois proprietários dos galos, sendo o árbitro o depositante e testemunha pública. Essa aposta que, como digo, é muitas vezes relativamente grande, nunca é apresentada simplesmente pelo proprietário em cujo nome é feita, mas por ele juntamente com quatro ou cinco, [...]. Se ele não estiver bem de finanças, poderá não ser o maior contribuinte, embora tenha que ser um contribuinte significativo, pelo menos para mostrar que não está envolvido em qualquer trapaça. (GEERTZ, 1989, p. 194)

Vemos nessa passagem apenas afirmações com relação às apostas, os apostadores e os participantes da rinha, mas a partir da maneira com a qual o autor escreve e descreve os acontecimentos, podemos perceber que ele está participando do evento e observando ao mesmo tempo. Ainda entendemos que ele participou de outras brigas e conversou com os participantes em outros contextos para saber de todos os detalhes, “regras” e relações estabelecidas.

Afirmar que o proprietário, mesmo não sendo o maior contribuinte, deve ser um contribuinte significativo, só é possível se sua vivência com a prática social chegou próximo ao nível dos locais. O discurso não é capaz de transmitir todas as relações e regras sociais estabelecidas por um grupo. A partir da vivência, da convivência e da conversa que se aproxima do real discurso cursivo das práticas sociais de um determinado grupo.

Geertz ainda nos aponta um caminho de pesquisa que é possível de ser feito quando o autor pontua que “cada análise cultural séria começa com um desvio inicial e termina onde consegue chegar antes de exaurir seu impulso intelectual” (1989, p. 18). O autor quer nos mostrar que a etnografia pode ser um estudo sem fim, cabe ao pesquisador observar todos os detalhes envolvidos nas práticas sociais e buscar relacionar com seu viés teórico, mas sem se distanciar ou aprofundar em análise de aspectos gerais do grupo social. Apesar de observarmos as generalidades que são importantes para a interpretação da cultura, não precisamos necessariamente analisá-las.

3.2 FRONTEIRAS RELIGIOSAS EM CAXIAS DO SUL

Ao chegar em um terreiro que pratica o Batuque o procedimento de todos os filhos de religião é de “tirar *agô*”³⁰ para o orixá Bara Lodê em uma casinha, geralmente vermelha, construída em frente ao salão principal da casa ou em alguns casos na frente do terreno de todo o complexo religioso. Este pequeno ritual é feito diariamente pelos praticantes de religião quando visitam a sua casa.

O cotidiano de uma casa de Nação é basicamente comum, sem grandes eventos ou atividades ritualísticas. Há eventualmente atendimentos feitos pelo babalorixá da casa e também pequenas tarefas de manutenção dos espaços de uso comum. Entretanto, o cotidiano é frequentemente povoado por pequenos rituais, que não quebram a fluência do dia a dia, mas sacralizam certos momentos, como tirar *agô* ao Bara Lodê. Momentos ritualísticos são oportunidades de ações sociais cheias de símbolos e de imagens relativos a sociedades, suas crenças e práticas sociais com grande importância na comunidade e de igual valor simbólico em qualquer grupo social que aconteça (TURNER, 1974, p. 15).

Turner observa a utilização de símbolos e representações concretas, como máscaras e objetos. Para essa dissertação acrescentaremos a ideia de símbolos e representações abstratas, como o uso da voz. Costa (2010) afirma que em qualquer tipo de ritual nem o tempo, nem o espaço e nem os indivíduos envolvidos são os mesmos da vida cotidiana. Mesmo que teoricamente estejam no mesmo lugar geográfico, a simbologia envolvendo a relação entre eles é completamente diferente, criando assim um novo espaço e novos personagens. A casa dos exus (Imagem 8) está colocada na frente da casa no mesmo território da terreira e do quarto de santo, mas em rituais de Nação ela não se torna significativa na relação entre os participantes, ao mesmo tempo por fazer parte do cotidiano da Umbanda é comum tirar *agô* quando um religioso passa por ela, não ignorando a sua existência como parte de outra região cultural.

³⁰ *Agô* é uma palavra Ioruba que pode significar licença, conforme a explicação do Pai Douglas. Uso a expressão tirar *agô*, pois é a forma com a qual percebi que a maioria dos praticantes da religião utilizam, podemos ouvir em alguns casos *pedir* ou *dar*, com o mesmo significado.

Imagem 8 – Casinha dos Exus da Rua



Foto da casa de Exus na entrada do terreiro do Caboco Arranca Toco (Autor – 26/10/2016)

Após o ritual de tirar *agô* os filhos da casa têm de *bater cabeça* em frente ao quarto de santo, e finalmente pedir a benção do Pai de Santo da Casa como sinal de respeito e devoção à casa e à linha do babalorixá. O ato de *bater a cabeça* é caracterizado por quando o praticante da religião deita-se com o peito virado para o chão em frente ao quarto de santo e com a sua testa toca o chão, ou em determinados casos um travesseiro que fica posicionada para este fim. *Bater a cabeça* significa fazer uma reverência ao seu orixá de cabeça, pedindo-lhe permissão para entrar no espaço religioso e ao mesmo tempo uma saudação, que fortalece os laços religiosos do praticante com o mundo metafísico no qual ele acredita.

Esses procedimentos foram vistos em todas as casas de Batuque de Caxias do Sul visitadas, e de maneira bastante semelhante. Ao todo estive presente em 10 casas de religião diferentes em Caxias do Sul e uma em Porto Alegre e todas têm procedimentos ritualísticos semelhantes, o que difere as práticas internas de casa para casa é o lado ao qual esse grupo considera-se pertencer. Na casa do Pai Douglas de Ogum, ele afirma ser do *lado*³¹ Jêje-Nagô,

³¹ Lados é um termo utilizado para denominar a relação histórica com as nações que teoricamente formaram a

segundo Braga (2005) a inter-relação de duas *nações*³² na sua denominação dá-se devido a nação Jêje ter quase que nenhuma representatividade no contexto religioso sul-rio-grandense, mas é a nação que possuía práticas musicais mais alegres e praticadas entre os tamboreiros.

Assim, a maioria das casas de religião do Estado autodenominam-se como “Jêje – outra nação” poucas casas se identificam pertencentes a apenas um lado. Não vamos considerar para esta dissertação a relação geográfica entre o território Jêje na África subsaariana e as demais etnias africanas vindas para o Rio Grande do Sul, porque nos manteremos no discurso dos praticantes de religião entrevistados, e também pela definição apresentada no capítulo 2. Assim, a justificativa mais direta para a utilização de dois lados para uma mesma casa se deve a questões predominantemente musicais e anteriores às práticas estudadas.

Em Caxias do Sul não é diferente. As casas de religião são de diversos lados Jêje-Nagô, Jêje-Ijexá e Jêje-Cabinda, conforme observado nas casas visitadas. As atividades ritualísticas são semelhantes com pequenas variações na ordem de determinadas atividades, ou na utilização de determinados axés cantados e também na utilização de determinados utensílios, contudo no que tange as grandes atividades como festas e obrigações são bastante parecidas.

Neste sentido, a observação de apenas uma casa de religião se justifica pela profundidade na observação em detrimento da quantidade ou variedade de casas visitadas, uma vez que um exemplo pode ser visto como representante de uma manifestação cultural de maior abrangência. No entanto, é bastante importante evitar generalizações, pois estamos presenciando uma manifestação cultural performática, que é única e irrepetível, a partir da concepção de performance de Zumthor (1997).

Com relação às práticas na Umbanda podemos perceber uma variedade muito maior de eventos, rituais, músicas e formas de atendimento. A Umbanda é muito abrangente, sendo possível ser realizada com caráter mais assistencialista com atendimentos mais frequentes, ou com menos atendimentos (por consequência com caráter menos assistencialista) e outros momentos de homenagem a determinadas entidades cultuadas na religião.

religiosidade praticada, uma associação possível é a relação de nações de candomblé, que fazem a relação histórica com as mesmas etnias africanas que formaram a população afrodescendente brasileira

³² O termo nação é empregado no contexto religioso afro gaúcho como possível origem das práticas religiosas adotadas. Podemos associar ao conceito de nação como referência de etnia africana que possuía praticas semelhantes em um dado momento histórico e que foram recriadas com a vinda de escravos para o Rio Grande do Sul

Desde o início da pesquisa sobre a religiosidade afro-brasileira em 2014 tive oportunidade de visitar centros de Umbanda com as mais diversas características. Algumas casas grandes têm salas reservadas para o atendimento às pessoas que buscam aconselhamento com as entidades, outras casas menores desenvolvem o atendimento no centro do salão com as demais entidades próximas. Tive oportunidade de visitar uma casa muito grande, com um espaço com cadeiras reservado a assistência³³ com aproximadamente 8 m², mais um salão para as entidades de 8 m², mais um congala de 2 m² e na lateral direita 6 pequenas salas para atendimento com 1,3 m².

Também no ano de 2015 estive dentro de um terreiro bastante pequeno, com área total de aproximadamente 3 m², e da mesma forma havia as áreas específicas bastante delimitadas. A assistência com dois bancos compridos, o salão, o congala e uma pequena cozinha na lateral direita. O fato interessante nesta ocasião foi a utilização de um aparelho de som para o canto dos pontos durante a sessão, no início havia um tamboreiro que puxava os pontos até o momento da chegada das entidades, contudo quando os atendimentos iniciaram ele deixou os pontos a partir de um aparelho de som.

A sessão inicia com um texto de abertura igual em todos os casos, posteriormente faz-se as saudações, as linhas dos caboclos da casa e na sequência canta-se para as entidades que virão trabalhar no dia. Independentemente do tamanho da casa, da quantidade de praticantes ou da linha que segue, os rituais mantêm-se bastante semelhante. Mesmo em casos em que o tambor não é utilizado, o ritual segue os mesmos moldes das demais casas.

Há uma diferença significativa quando comparamos as sessões de Quimbanda com a Umbanda pura ou uma festa de Nação (Imagem 9 / 10). Não é parte desta pesquisa a observação quanto às práticas ritualísticas na Quimbanda, contudo havendo uma grande quantidade de casas, inclusive a do Douglas que pratica Linha Cruzada, é importante relatar brevemente estas atividades. Foi possível acompanhar no ano de 2015/16 algumas sessões de Quimbanda, neste caso não há o mesmo texto de abertura e saudação a caboclos como na Umbanda, geralmente se inicia uma sessão de Quimbanda com um ponto de chamamento de todas as entidades da rua, e logo as entidades vem ao mundo e iniciam o atendimento.

³³ Assistência é o nome dado às pessoas que estão na casa, mas não fazem parte da religião ou estão visitando, podemos chamar de “público” (Informação oral Douglas em reunião da casa – 13/03/2017)

Imagem 9 – Festa de Nação



Ato de bater cabeça em frente ao quarto de santo (PIMENTEL, A. – 14/04/2017)

Mesmo sendo rituais diferentes, com relações sociais diferentes e níveis de devoção distintos, as três religiosidades citadas parecem guardar semelhanças na relação corporal e musical. Isso não significa que haja uma equivalência ou uma cópia entre as manifestações, podemos afirmar que devido a relação com ancestralidade, com uma mitologia africana e a oralidade, são expressões culturais que seguem uma mesma lógica ritual. Os adeptos das religiões de matriz africana comentam que há três linhas guias da religiosidade afro-brasileira: a Umbanda, com seus caboclos e pretos velhos, a Quimbanda, com exus e pombas gira e o culto aos orixás, dentro do Candomblé, Batuque, Xangô, etc.

Imagem 10 – Festa de Exu



Foto do início do Elebo, festa para os Exus ciganos da casa do Pai Douglas (Autor – 20/10/2016)

A partir deste panorama foi possível perceber que as práticas rituais religiosas desenvolvidas dentro do terreiro Caboclo Arranca Toco podem ser uma referência regional, pois, conforme dizem, são parte de uma “casa com fundamentos”, ou seja, buscam desenvolver as atividades religiosas mais fiéis ao que aprenderam com seus precursores na religião. Desta forma, buscou-se desprender um olhar sensível e atento a todas as práticas religiosas dentro do terreiro, assim como os praticantes de religião que são, por excelência, responsáveis pela performance.

Este panorama sobre as religiões afro-brasileiras, a sua situação no estado e as diferentes manifestações em Caxias do Sul conduziram a seguir acompanhando apenas uma casa de religião. Uma vez que as práticas são semelhantes, a escolha deu-se também por questões afetivas e de recepção por parte dos praticantes, mesmo sendo a pessoa estranha ao contexto, eu percebi que o Terreiro do Caboclo Arranca Toco seria o melhor local para poder conhecer as práticas

religiosas, ritualísticas, sociais e culturais das religiões no município. Desta forma, parece muito importante nos ocuparmos de um espaço neste texto para apresentar o espaço físico, as regiões culturais e os personagens desse local, seguimos então em direção ao terreiro. E chegamos à casa do Pai Douglas de Ogum Onire.

3.3 TERREIRO CABOCLO ARRANCA TOCO: UMA REGIÃO CULTURAL

Imagem 11 – Frente da terreira



Fotografia da fachada externa do terreiro – (Autor 26/11/2016)

Em conversa inicial com Pai Douglas de Ogum, ele me disse “eu fui batizado na Umbanda quando eu tinha 8 meses, minha vida toda foi na religião” (Informação Oral – 15/11/2014) e podemos perceber o quão orgulhoso ele é de sua terreira, pois ele faz questão de colocar na grade em frente à sua moradia um banner mostrando que ali há uma casa de religião. Segundo suas falas cotidianas todos são bem-vindos no espaço religioso. Ainda conforme a primeira conversa tida com ele em 15 de novembro de 2014, Pai Douglas afirmou que: “Nossa casa não é só nossa, estamos abertos para estender a mão a quem precisa pela união, fé e humildade”, desde 2010 com a sua casa de religião em funcionamento sempre esteve aberto a quem precisasse.

Nas primeiras oportunidades que tive de estar junto às atividades religiosas da casa fui recebido de maneira gentil e amável, apesar do estranhamento com relação a minha presença no local, e durante as obrigações, todos foram receptivos. Exatamente uma semana após nossa conversa inicial estava agendado para a casa um corte³⁴ para exus, um ritual realizado anualmente pelos devotos da Umbanda que cultuam Exus, Pombas-gira e Ciganos. Pai Douglas ainda me disse durante nossa conversa que eu sou uma pessoa de sorte, porque é um dos últimos rituais do ano.

No dia 22 de novembro, retornei à terreira com o objetivo de observar o ritual mencionado. Ao chegar no terreiro já pude observar que todos os filhos da casa estavam vestidos de branco e alguns usando suas guias. Outros que não estavam usando guias desenvolviam algumas tarefas preparatórias para o ritual, seja pegar materiais que seriam utilizados, limpar o local onde seria realizado o ritual ou preparar o quarto de exus. O quarto de Exu é um espaço externo ao salão principal do terreiro que é pintado com cores escuras como vermelho ou preto, com telhado independente e apenas uma porta de acesso. No interior do quarto, que mede aproximadamente 1 m², existe algumas prateleiras com diversas imagens de entidades da Umbanda que são os exus dos filhos da casa que já tem *exu sento*³⁵.

Ainda no interior do quarto de Exu é possível observar alguns copos com bebidas (cachaça, vinho, licores, água) que são colocados no local para seu Exu “beber” e para “comer” e

³⁴ O ritual de corte consiste em um sacrifício de um animal macho para as entidades masculinas (geralmente aves, mas é possível a utilização de cagados, porcos, peixes) e o sacrifício de um animal fêmea para as entidades femininas (predominantemente aves).

³⁵ Exú sento é a referência dos sacerdotes que já fizeram ritual de corte para sua entidade e firmaram seu compromisso através de oferendas sistemáticas de bebidas e do sacrifício de aves em sua homenagem.

é feito o ritual de corte. A oferenda a ser entregue para a entidade é escolhida pelo sacerdote ou eventualmente a entidade pode vir a pedir sua oferenda em algum momento de incorporação.

O ritual só começa após o pôr do sol, pois segundo o relato dos participantes, os exus são entidades ligadas à noite. Assim, no referido dia, após as 20:30 inicia o ritual de corte para exus. O tamboreiro senta-se em um local próximo ao quarto de exu onde possa ver todos os movimentos dos sacerdotes para que possa tocar os pontos adequados para cada entidade. O Pai Douglas é responsável pelo início do ritual pedindo licença ao exu Destranca Rua, que é a entidade “fundadora” do terreiro, quando o tamboreiro começa os toques para a entidade Destranca inicia o corte, que logo em seguida incorpora em seu cavalo.

A partir deste momento quem controla o ritual é a entidade, através do seu cavalo³⁶. Os demais sacerdotes se aproximam e auxiliam no corte e gradativamente todos que tem exu sento cortam para sua entidade ao som do ponto respectivo. Após o corte de cada entidade, geralmente acontece a incorporação. Os demais filhos da casa que não tem exu sento auxiliam para entregar os animais, limpar o espaço de corte, pegar objetos, lavar objetos necessários e recolher os animais após o corte. Eventualmente uma entidade incorpora em um sacerdote que não tem exu sento, que a partir deste momento deve começar a ter maior atenção para sua entidade e fazer suas obrigações, como, por exemplo, o corte.

Após feito todo o processo de “dar de comer” aos exus, é feito uma pequena gira antes de os demais filhos da casa iniciarem a limpeza dos animais. As entidades dançam ao som do tambor e de seus pontos. Gradativamente os filhos da casa se dirigem para a cozinha e começam a limpeza dos animais e a organização do alimento, geralmente após um ritual de corte é feito um Elebo de Exu. Neste primeiro ano de minha vivência na casa essa celebração foi feita nos meses anteriores, e o Pai Douglas disse que não é costume ter mais de um Elebo por ano.

Nos anos seguintes de 2015 e 2016 eu acompanhei o mesmo ritual de corte e posteriormente foi realizado o Elebo. A festa de Exu, que é chamado de Elebo pelos praticantes da religião, consiste em uma festa com comidas (em sua grande maioria fruto do corte realizado para as entidades ou doações dos filhos da casa) e bebidas. Especialmente nessa festa são convidados Pais de Santo de outras casas e a comunidade em geral e nesta noite as entidades que

³⁶ Cavalo é o termo atribuído para todo o religioso que está incorporado de uma entidade na Umbanda ou um orixá no Batuque.

são incorporadas são apenas Exus, Pombas-Gira e Ciganos.

As festas de Exu não precisam ser realizadas necessariamente dentro da terreira. Em uma oportunidade os filhos da casa do Pai Douglas foram convidados para ir até um Elebo em uma fazenda no interior de Ana Rech, distrito do município de Caxias do Sul. Segundo o relato do Pai Douglas eles já participaram de Elebos em campings, chácaras e na mata, não há restrição quanto ao local, pois nesta ocasião o espaço físico estará subordinado às pessoas, entidades, objetos e aos símbolos utilizados para a realização do ritual.

O Elebo começa sempre com o ponto da entidade anfitriã, no caso da casa do Pai Douglas é o Cigano Iago. Foi mencionado anteriormente que o Exu fundador da casa é o Destranca Rua, mas cada sacerdote pode incorporar diversas entidades em momentos diferentes. Geralmente um praticante de religião com muito tempo de iniciação tem seu exu e uma respectiva pomba-gira, um caboclo, um preto velho e eventualmente um cigano ou cigana. Segundo relato do Pai Douglas, isso se deve ao nível de mediunidade de cada filho de religião, além da devoção que cada pessoa dispõe para as entidades.

No caso do Pai Douglas sua entidade principal é o Caboclo Arranca Toco e em segundo lugar, o cigano Iago. Assim, para o Elebo feito na casa, o Pai Douglas inicia uma sessão de Umbanda saudando todos os caboclos da casa, como já foi mencionado, e ele incorpora o seu caboclo. É a entidade caboclo que pede passagem para o “povo da rua” fazer sua festa. Em outras casas onde se pratica apenas a Quimbanda as entidades da Umbanda como caboclos e pretos-velhos não são cultuadas, apenas os exus, pombas-gira e ciganos, o Elebo começa diretamente com o “povo da rua”.

Nas festas de exu, são preparadas comidas e bebidas para servir a toda a comunidade que vier na casa, sejam praticantes da religião ou não. Contudo, o que cada entidade costuma consumir quando está em sua casa é de obrigação dos sacerdotes de outras casas trazerem. Por exemplo, quando o Pai Douglas vai até um Elebo de outra casa, o vinho tinto suave e os charutos, que são consumidos pelo cigano, são de sua obrigação levar. As demais comidas e bebidas são ofertadas pelo dono da festa.

Dentro da Umbanda a festa mais expressiva e com o maior número de convidados que tive oportunidade de participar foram os Elebos, mas dentro do calendário anual, existem outras pequenas festas, ou homenagens, que são feitas para outras entidades. Próximo ao dia de Iemanjá é feita uma homenagem para a falange do mar. Perto do dia 13 de maio é feita uma homenagem

para os pretos-velhos. Também pude acompanhar homenagens para as falanges de Ogum, Xangô e para Oxum.

Nesse tipo de homenagens, a sessão de Umbanda geralmente não tem atendimentos espirituais. A sessão inicia normalmente com os pontos de abertura, depois com a saudação aos caboclos. Acontece a incorporação das entidades dos caboclos da casa, posteriormente é feita o passe nas pessoas da assistência que tem interesse, depois é iniciada o ritual em honra à, por exemplo, Iemanjá. Canta-se pontos da falange do mar para que todos os médiuns que tem entidades desta falange possam incorporar para que as entidades venham receber a homenagem e participar do ritual que envolve comida, bebidas e doces.

As homenagens têm duração aproximada de 3 horas, desde o início da sessão até que a última entidade seja desincorporada. Nas festas para exu não há um tempo limite, cada casa estipula seu formato da festa, no terreiro do Caboclo Arranca Toco a festa inicia às 20:30 e finaliza em média às 2:00 da manhã. Ao final da festa a última entidade a desincorporar é do anfitrião, na casa de Pai Douglas é o cigano Iago.

Além das festas ou eventos especiais, na Umbanda acontecem os atendimentos (sessões) semanais. Algumas casas realizam duas e até três sessões por semana, mas a casa do Pai Douglas é feita apenas uma por semana. As casas que praticam o Batuque juntamente com a Umbanda têm menos sessões, pois possuem obrigações com a primeira variante religiosa, que utilizam tempo dos praticantes e também o espaço físico da terreira. Das diferentes casas que tive oportunidade de visitar, duas delas não praticavam o Batuque e tinham mais de uma sessão por semana.

O calendário de atividade da Umbanda aberto ao público é bem maior do que os eventos de Batuque. O Batuque, por sua vez, é uma religião com um grande número de atividades privadas, como obrigações, limpezas, assentamentos e levantamentos. Na sequência poderemos perceber a multiplicidade de atividades que são desenvolvidas pelos filhos de religião durante o ano, que não são de conhecimento de grande parte do público, mesmo os que simpatizam com a religião.

Uma das primeiras atividades que tive oportunidade de acompanhar relacionada ao Batuque foi uma mesa de Bêji³⁷, que é um evento realizado dentro da Nação após uma obrigação

³⁷ Na bibliografia consultada foi possível localizar formas diferentes de escrita para esta entidade: Braga (1998) escreve Bêdji, Corrêa (2006) escreve Bêji e Ligério (1993) escreve Ibeji.

de quatro pés feita por um dos filhos da casa. Geralmente, é oferecida a mesa de Bêji em substituição a uma festa de Batuque ou como complemento às homenagens ao orixá reverenciado durante a referida obrigação. Lembrando que obrigação é o termo atribuído para o corte ritual de animais para honrar o orixá regente de um filho de religião.

Todo o evento da mesa de Bêji é feito para as crianças, são servidos salgados e doces, além de bebidas para todos os participantes com idade inferior aos 12 anos. Em uma mesa de Bêji, é disposta no chão uma toalha branca que será a referência da mesa como apresentada na Imagem 12, em volta são colocados pratos e copos para as crianças. Mulheres grávidas também participam. As crianças sentam em torno da mesa em ordem crescente de idade e recebem todo o alimento pelas mãos dos filhos de religião, sempre com acompanhamento do tambor e de canto.

Imagem 12 – Mesa de Bêji



Foto de uma mesa de Bêji do início do evento dentro da terreira (Autor 01/04/2017)

Após a primeira mesa de Bêji que acompanhei no ano de 2015, comecei a ir até a terreira mais frequentemente. Tive a oportunidade de participar de outras mesas, homenagens a caboclos, batuques e obrigações. A obrigação dentro da religião afro-sul-rio-grandense consiste na oferenda de um alimento de origem animal não industrializado, sendo que o corte do animal é feito sobre a cabeça do filho de santo, para que o sangue caia ainda quente no indivíduo, em conjunção com alimentos vegetais, alimentos cozidos e frutas como forma de homenagem a um orixá. Geralmente o alimento de origem animal é uma ave ou um mamífero de pequeno porte de raça caprina. Todas as obrigações são realizadas em frente ao quarto de santo, sobre as ferramentas e utensílios referentes ao orixá a ser homenageado e com a participação do babalorixá e o filho de santo que está oferecendo a obrigação. A música está presente do início ao fim da obrigação, tendo cantos específicos para cada momento.

A obrigação para um orixá está relacionada a um ciclo religioso individual, quando um adepto sente que as suas atividades pessoais podem ter uma grande mudança. Este religioso vai até o babalorixá ou o próprio pai-de-santo, solicita para jogar os buzios para o regente desta pessoa e consultar as mudanças que podem acontecer em sua vida. Caso o jogo de buzios mostre que será necessário uma oferenda ao orixá o filho de religião deve prover essa obrigação. Dentre todas as obrigações que pude acompanhar tive a oportunidade de ver uma filha de Oxalá, uma filha de Iansã e duas de Iemanjá fazerem obrigação de meio quatro pé³⁸, um filho de Bará, de Ogum e de Oxum fazerem obrigação de quatro pés³⁹ e também o babalorixá fazer sua obrigação de quatro pés. Todas as obrigações foram comandadas pelo pai de santo da casa, inclusive a sua própria, pois segundo seu relato, sua mãe de santo lhe “deu governo para bori⁴⁰ a si próprio”.

Dentro da nação as atividades são predominantemente afastadas do público. Há uma devoção e descrição maiores se comparado a Umbanda, que mesmo tendo corte para exús permite uma maior interação com o público. No Batuque o público em geral só é permitido em festas grandes ou mesas de Bêji. Nesse sentido, acredito ser importante ressaltar a forma com a qual fui recebido na casa do Pai Douglas, sempre atenciosos e gentis, todos os filhos da casa me acolheram muito bem. Além disso, acredito que a forma com a qual eu me inseri no cotidiano da casa ajudou ao meu acolhimento, sempre que fui solicitado pude auxiliar tanto em obrigações ou

³⁸ Meio quatro pé é o termo utilizado na religião para designar as aves.

³⁹ Quatro pés é designação de animais quadrupedes da raça caprina.

⁴⁰ Bori é o ato ou atividade de oferecer alimento ao orixá sobre a cabeça de um filho de santo.

nas reuniões ordinárias que acontecem na casa. Nesses dois anos de convivências ajudei a casa em um almoço para a comunidade, nas obrigações dos filhos da casa, nas obras de expansão da cozinha e no deslocamento dos filhos que esporadicamente pediam.

Uma vez que o leitor tomou conhecimento do contexto mais abrangente das atividades ritualísticas e sociais na casa de religião do Pai Douglas, é possível iniciar a observação dos rituais a partir da ótica da performance. A linha conceitual que baseia esta análise foi apresentada no decorrer do capítulo anterior, já utilizando algumas referências das religiões e dos dados etnográficos.

No percurso discursivo desta dissertação, iniciamos tratando das identidades que formam a Serra Gaúcha, seguimos apresentando informações sobre as religiões afro-brasileiras e sua colocação no Estado e na sequência apresentamos a linha principal de nossa base conceitual sobre a performance. Após, explanamos a metodologia empregada na pesquisa e em seguida o nosso local/objeto da pesquisa. Assim partiremos para a análise ritualística nas religiões sob a luz da teoria sobre performance apresentada.

4 IMERSÃO ETNOGRÁFICA NA PERFORMANCE

Recordemos por um momento qual nossa base teórica para tratar da oralidade e a performance. Para Zumthor (1997) a oralidade é parte da cultura de um grupo social onde há a transmissão de um conhecimento ou de uma história através da voz e do corpo entre, pelo menos, um performer e um ouvinte. Com relação à performance, o autor entende como um conjunto complexo de elementos que unem o performer e o receptor em um lugar no tempo e no espaço com o objetivo de reviver uma obra poética de um povo, conseguindo assim a manutenção e preservação da história, através de um ato performático único e inédito.

É importante ressaltar que Zumthor nunca apresenta a oralidade em oposição à escrita, uma vez que ele entende que são duas partes da história e da formação das sociedades. Contudo, a partir da sua pesquisa e dos exemplos que ele apresenta em sua obra, entende-se que a oralidade tem maior importância para o autor. Para esta dissertação não utilizamos, necessariamente, uma abordagem sobre culturas escritas, pois nosso objeto de pesquisa está sustentado na ideia de oralidade, as religiões afro-brasileiras são, por excelência, manifestações socioculturais do verbo.

Nas religiões afro-brasileiras observa-se uma grande variedade de rituais, rituais pequenos e outros de maior proporção. Para a Umbanda pensemos que os maiores rituais estão ligados às homenagens aos orixás, o que, por exemplo, pode levar todos os sacerdotes de uma casa da serra se deslocarem até alguma praia para celebrar o dia de Iemanjá. No Batuque, o ritual maior e mais significativo é a festa grande, que reúne todos os elementos da religião e é o resultado dos rituais menores feitos anteriormente e posteriormente, unindo a ancestralidade à performance e à obra poética de um ou mais grupos sociais geograficamente distantes. Podemos perceber então, conforme TURNER (1974), que há um grande ritual significativo. Há ao mesmo tempo pequenos rituais anteriores ao grande evento, e mais outros rituais que permeiam o cotidiano da região cultural que dão sentido, coesão e unidade social à cultura do grupo.

4.1 PERFORMANCE NA UMBANDA

Nas sessões do terreiro do Caboclo Arranca Toco, o início ocorre da seguinte forma: há na entrada do salão principal um dos sacerdotes com o defumador, aguardando a chegada de todos os filhos da casa e demais visitantes. Antes de entrar no salão do terreiro as pessoas são

convidadas a deixar seus calçados para o lado de fora, segundo Pai Douglas isso se deve ao fato dos calçados carregarem as impurezas da rua e levar essas impurezas para dentro de um espaço sagrado não é uma boa prática da religião. Então descalças, as pessoas entram no salão e logo na porta já passam pela defumação.

A defumação acontece da seguinte maneira: o sacerdote segura por uma haste um cadin que contém pedaços de carvão acesos, sobre eles é jogada uma mistura de ervas secas (arruda, guiné e outras folhas) que servem para limpeza de todos. A defumação é como uma “purificação” para que a pessoa que entra na terreira se liberte de possíveis energias negativas que possa carregar. Durante a defumação a pessoa puxa a fumaça para seu corpo com as mãos na parte da frente e das costas, girando seu corpo em seguida para novamente puxar para si a fumaça. Na sequência passa com os pés sobre o defumador apoiando-se no sacerdote que segura o cadin.

A defumação já é parte da sessão, que terá como referência de fim o hino da Umbanda. Ou seja, o ritual de uma sessão de Umbanda, na maioria das casas, começa com a defumação e termina com o hino da Umbanda. Ainda, as últimas palavras ditas após o hino para marcar definitivamente o fim do ritual são “Salve a Umbanda!”. Isso significa que a palavra dita está presente desde o início até o último momento do ritual, acompanhada por uma melodia diferente para cada momento e um som de percussão, seja o tambor que carrega a ancestralidade ou o adjá⁴¹ que anuncia a performance.

Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue; e a energia deste sopro, com otimismo da matéria, converte a questão em anúncio, a memória em profecia, dissimula as marcas do que se perdeu e que afeta irremediavelmente a linguagem e o tempo. (ZUMTHOR, 1997, p.13)

Após a entrada de todas as pessoas o Pai Douglas se posiciona em frente ao congá e sinaliza ao tamboreiro que pode ser feito o início das atividades. O primeiro ponto cantado é: *Eu abro nossa gira*, conforme a Imagem 13, que é um ritmo acelerado, com batidas sincopadas e de caráter alegre. Esse ponto é uma referência para que os sacerdotes que irão incorporar comecem uma maior concentração, para que suas mentes fiquem “limpas e as entidades possam chegar” (informação oral 13/09/2016).

⁴¹ Sineta de metal que é mantida nas mãos de algum sacerdote durante todo o tempo das sessões. O som só deve parar caso não haja nenhuma interação entre as entidades e as pessoas presentes.

Imagem 13 - Ponto de abertura

Eu abro nossa gira

$\text{♩} = 80$

The musical score is written for three parts: Voz (Voice), Ilú (Ilú), and Agbê (Agbê). The time signature is 4/4, and the tempo is marked as $\text{♩} = 80$. The score consists of 10 measures, with some measures containing lyrics in Portuguese. The lyrics are: "Eu a - bro'a mi - nha gi - ra pra Deus e nos sa Se nho-ra", "Eu a - bro'a nos - sa gi - ra Tam - bor", "Ao a - brir nos - sos tra - ba - lhos vou pe - dir mais prote ção", "e pamba D'ango-la", "A", "Deus pai to - do po - dero - so e'a Vir - gem da Concei-ção".

Voz

Ilú

Agbê

4

Vo.

a - bro'a mi - nha gi - ra pra Deus e nos sa Se nho-ra

Vo.

Eu a - bro'a nos - sa gi - ra Tam - bor

Ilú

Agbê

7

Vo.

Ao a - brir nos - sos tra - ba - lhos vou pe - dir mais prote ção

Vo.

e pamba D'ango-la

Ilú

Agbê

10

Vo.

Deus pai to - do po - dero - so e'a Vir - gem da Concei-ção

Ilú

Agbê

Transcrição do ponto cantado nas aberturas de sessões de Umbanda na casa de Pai Douglas a partir da observação etnográfica realizada de 2015 até 2017.

Em seguida ao ponto de abertura, o responsável pela sessão começa as saudações aos caboclos do terreiro, no terreiro do Caboclo Arranca Toco é geralmente feito pelo Pai Douglas, mas eventualmente quando ele está ausente ou indisposto, a abertura é feita pelos filhos mais antigos da casa. Muito se deve à relação de conhecimento e experiência, mas nada impede que um filho novo na casa auxilie na abertura da sessão. As únicas condições para que uma pessoa possa abrir a sessão é de já ter sido batizada na religião e que já tenha tido alguma entidade incorporada algumas vezes. Essa referência de indivíduo detentor de conhecimento e história sociocultural no grupo, Zumthor (1997, p. 227) também aponta na relação dos *griot* da África Ocidental, “O intérprete pode ser um profissional pertencente a um grupo estável, institucionalizado, ligado ao poder e detentor de privilégios” (ZUMTHOR, 1997, p. 226).

A sequência feita na casa pelo tamboreiro Matheus é: caboclo Ogum, caboclo Oxossi, caboclo Xangô, caboclos Cosme e Damião, aos Pretos-Velhos, cabocla Iemanjá e caboclo Oxalá. O último ponto para Oxalá é cantado com todos ajoelhados. Segundo os praticantes da religião Oxalá é o mais velho dos orixás⁴² e o mais sábio, é o pai de todos os orixás e por isso a sua figura sempre tem uma reverência maior que os demais. Voltamos a uma questão chave nos rituais religiosos afro-brasileiros: a ancestralidade, a relação de reforçar os vínculos afetivos e hierárquicos com figuras importantes para a história do grupo social através da poesia oral e a constante renovação da poética através da performance tradicional.

A saudação feita aos caboclos é realizada ao acompanhamento do tambor com o ritmo congo de ouro, porém há uma diferença musical aos pretos velhos, Xangô, Oxalá e especialmente para Iemanjá, onde não há um padrão percussivo estabelecido, é feito um rufado com o tambor. Para os pretos velhos e para Xangô é tocado o cabula, e para Oxalá tocado uma cadência específica que segundo o tamboreiro não tem um nome próprio. Logo que finaliza a saudação a Oxalá, sem parar o tambor, é feita a inversão rítmica de volta ao congo de ouro para invocação das entidades, conforme imagem 14.

⁴² Conforme descrito no capítulo 2, na Umbanda os orixás são representados por caboclos.

Imagem 14 – Ponto de invocação

Invocação aos Caboclos

Final da rítmica do ponto para Oxalá

Cha - mei cha-mei cha -

mei pe - lo meu o - ri - xá cha -

Cha - mei cha - mei cha - mei pe - lo meu o - ri - xá

mei O - gum cha - mei Xan - gô

cha - mei O - xo - ssi E'pai O - Xa - lá

Transcrição do ponto de invocação dos caboclos (Registro do autor - 17/11/16).

A partir desta reza se estabelece o início do ritual de incorporação, geralmente a primeira entidade a “vir ao mundo” (informação oral, 11/11/16) é o caboclo Arranca Toco, entidade do Pai Douglas, posteriormente, cabocla Jurema, entidade da Andreia, irmã de Douglas. Subsequentemente, as demais entidades sem ordem definida. Conforme foi escrito na introdução desta dissertação, não focaremos nossa análise na relação do transe, mas sabemos que é fator bastante importante no ritual e faz parte de uma totalidade da performance, que é o nosso objeto de estudo. É importante ressaltar que o tambor não deixa de tocar até que todas as entidades tenham sido incorporadas, sempre acompanhado da voz através do canto responsorial.

Assim que finaliza esse processo dentro do ritual, os sacerdotes que estavam posicionados na corrente atrás dos sacerdotes que incorporaram se movimentam para realizar suas atividades específicas, dentre elas servir as entidades com bebidas e cigarro, convidar a assistência a tomar passe e organizar a terreira em geral. Enquanto os sacerdotes se movimentam para organização de suas atividades, o tamboreiro canta um ponto para cada uma das entidades incorporadas. Assim que a entidade ouve seu ponto vai à frente do tambor para sua gira, que é uma dança específica, associada às suas características. Isso é feito para saudar e firmar o ponto do caboclo.

Assim que encerra a gira de cada caboclo, um sacerdote convida a assistência para tomar o passe. Sempre em número de sete, começando pelas mulheres, as pessoas formam uma fila ombro a ombro em frente ao congá, então o tamboreiro puxa um ponto de entidades femininas para as mulheres, Cosme e Damião no caso das crianças e entidades masculinas quando a é vez dos homens. As entidades iniciam o passe que consiste em um movimento diferente para cada entidade, com o intuito de uma limpeza espiritual da pessoa que está buscando o passe. O movimento é subordinado à intenção da entidade, sem forma ou padrão definido, porém o objetivo de todas entidades é o mesmo, da limpeza espiritual, limpeza de cargas emocionais, afetivas. Mesmo entidades que incorporam pela primeira vez já participam do ritual do passe, porque segundo a teoria espírita da Umbanda elas carregam consigo os ensinamentos ancestrais antes de retornar ao mundo. Logo em seguida aos passes é feito o cruzamento de objetos, que tem o mesmo objetivo do passe, contudo é feito em guias e itens pessoais que as pessoas desejam realizar a limpeza.

É importante ressaltar que durante todo o tempo da incorporação a voz está presente,

seja nas saudações, ou com palavras ditas em um idioma diferente do falado cotidianamente ou com sons característicos produzidos por cada entidade. Se a voz é presente todo o tempo:

Não se duvida que a voz consista no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia e configuração de traços que predetermina, ativa, estruturam cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR, 1997, p. 12)

Após a realização dos passes e do cruzamento dos objetos, desenvolvem o ritual específico do dia, no caso de alguma homenagem é servido alimento a todos os presentes, no caso de Exus a sessão assume um caráter um pouco mais festivo, mas não profano, por esse motivo há um maior número de pontos, que em sua maioria tem um caráter alegre e divertido e há a utilização de bebidas e cigarros. Quando há pretos velhos também é servida comida aos presentes, no caso de sessões com Cosme e Damião são servidos doces e entregues brinquedos às entidades. As sessões que pude acompanhar passaram por todas estas entidades, havendo homenagens à Iemanjá, Ogum, Xangô, aos pretos velhos, Cosme e Damião e aos ciganos.

O ritual se desenvolve até que as entidades comecem a deixar o mundo⁴³, então a sessão encaminha-se para seu fim, sem hora específica ou ordem para as entidades desincorporarem. Na desincorporação, o tamboreiro é solicitado a cantar o ponto da entidade e posteriormente o ponto da entidade na qual a casa é regida, nesse caso quando há sessão de caboclo o último ponto cantado é do caboclo Arranca Toco, em sessões de Exu canta-se para o cigano e em sessões de preto velho ou cosme, o último ponto é para o preto Joaquim, entidade do Pai Douglas. Sempre que o Pai Douglas tiver incorporado ele será o último a desincorporar, caso ele não esteja segue pela ordem do sacerdote com mais experiência e tempo de religião.

A finalização do ritual acontece após a última entidade haver deixado o seu sacerdote, então o tamboreiro inicia o canto de encerramento da sessão e, como última canção o hino da Umbanda, conforme imagem 15.

⁴³ Expressão utilizada pelos praticantes de religião para se referir ao final da incorporação, ou seja, quando o religioso volta a ter consciência e controle total sobre seu corpo, após o transe.

Imagem 15 – Ponto de encerramento/hino

Ponto de Encerramento / Hino

Voz

Des - sa mis - são dei - xa - mos gran - de va - lia

Voz

a - bre com pai nos - se e

Ilú

Agbê

4

Vo.

Re - fle - tiu a luz di -

Vo.

fe - cha com - a - ve ma - ria

Ilú

Agbê

Segue com letra, mas sob a mesma intenção melódica.

7

Vo.

vi - na

Vo.

Com to - do seu ex - plen - dor

Ilú

Agbê

Refletiu a Luz Divina
Com todo seu esplendor
É do reino de Oxalá
Onde há paz e amor
Luz que refletiu na terra
Luz que refletiu no mar
Luz que veio de Aruanda
Para tudo iluminar

A Umbanda é paz e amor
É um mundo cheio de Luz
É a força que nos dá vida
É a grandeza que nos conduz
Avantes, filhos de fé
Como a nossa lei não há
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá

Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá

Segue o hino sob a mesma intenção melódica.

Transcrição do canto para encerrar sessões na Umbanda (registro do autor dia 21/11/16).

4.2 PERFORMANCE NO BATUQUE

No Batuque, os preparativos das festas começam muito antes do dia no qual outras casas vêm para festejar e saudar aos orixás junto aos filhos dos anfitriões. Como vimos no capítulo anterior, a Nação realiza pequenos rituais precedentes para a preparação e possibilidade da realização de uma festa grande e mesmo durante a festa os rituais são diferentes de acordo com os eventos preparatórios. É importante ressaltar que o calendário de atividades não é completamente fechado, pois há eventos que irão acontecer pela necessidade ou desejo dos praticantes, mas sempre baseados em uma ancestralidade. Conforme Turner (1974), há uma dinâmica social do grupo que é povoada de rituais preparatórios para um evento maior.

Imagem 16 – Diagrama do processo ritual

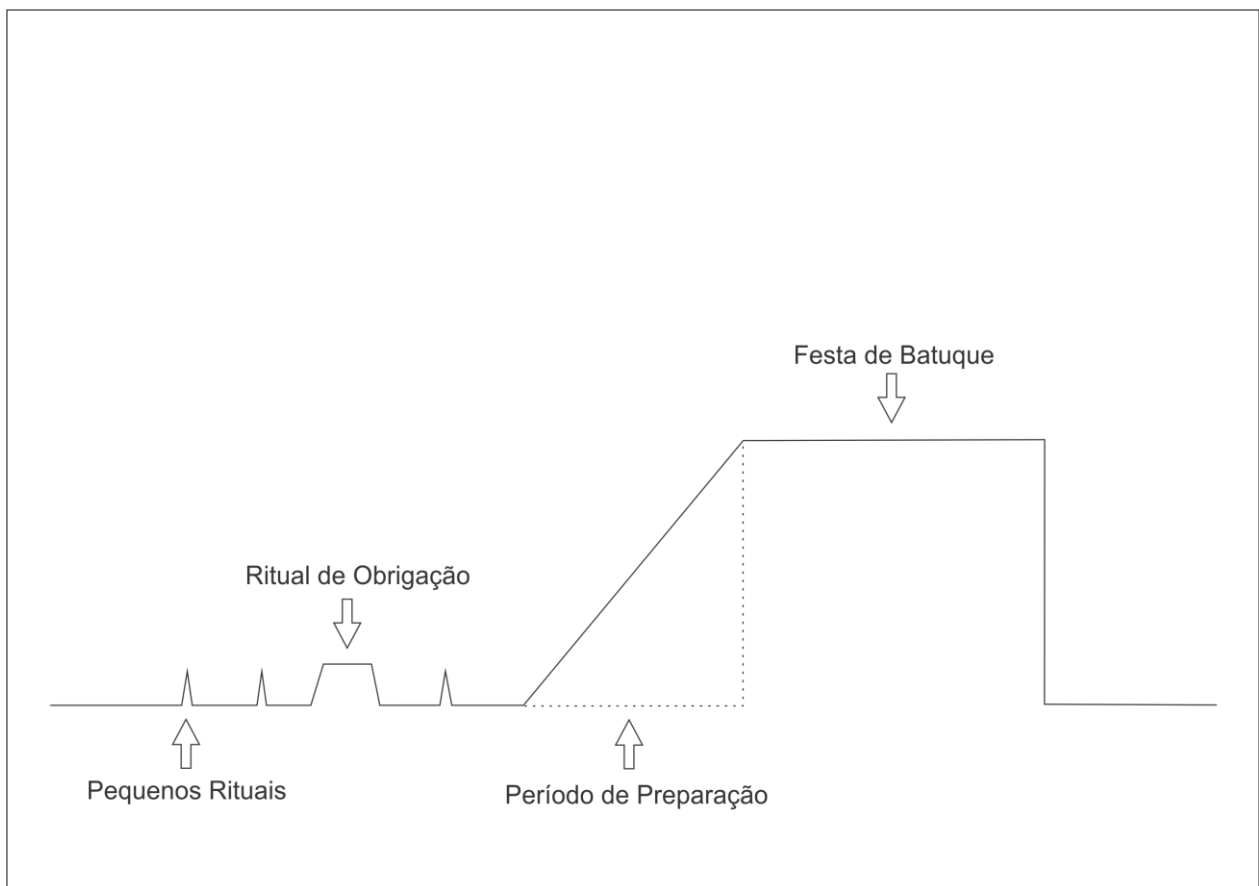


Diagrama feito baseado em Turner (1974) demonstrando o funcionamento da dinâmica social na preparação de um evento ritualístico.

Uma festa de Nação só pode ser realizada após ser feita ao menos uma obrigação para algum orixá dos filhos da casa, geralmente são realizadas mais obrigações, pois conforme o babalorixá joga os búzios e lê que os orixás estão solicitando o corte, os filhos da casa seguem as orientações dos búzios. Em outros casos são feitas obrigações por desejo dos religiosos como agradecimento ou pedido para que os orixás lhes protejam e auxiliem. Assim, reforçando as práticas e relações entre os participantes sendo que “[...] a oralidade só funciona no meio de um grupo sociocultural limitado: a necessidade de comunicação que a distende não visa espontaneamente à universalidade” (ZUMTHOR, 1997, p. 42), ou seja, todos os rituais são feitos pelos e para os filhos da casa, mantendo a história cultural que carregam sempre viva.

Algumas vezes as festas de Batuque são feitas para uma passagem ou aprontamento. As passagens estão relacionadas às posições religiosas que os praticantes podem exercer dentro do contexto religioso, por exemplo, quando um praticante ainda não tem nenhuma obrigação não pode fazer determinadas receitas para os orixás. Ou ainda, quem possui apenas obrigação de aves não pode participar da limpeza feita durante uma festa assim como as mulheres que não tem obrigação de quatro pés não podem ficar próximas a casa do Bará Lodê quando a porta estiver aberta.

As passagens e aprontamentos tem nomes de Axés, por exemplo axé de faca, axé de búzios, axé de bori e outros. Com relação às festas que participei posso comentar cinco oportunidades, sendo duas com aprontamento de pai ou mãe de santo e outras três de homenagem aos orixás. A última vista na casa do Pai Douglas foi uma entrega de axé de búzios para duas filhas da casa, uma de Ogum e outra de Oxum. Mesmo tendo caráter ritualístico diferenciado, as festas de Batuque têm uma organização e uma forma que é geralmente vista.

Oficialmente a festa começa quando o babalorixá da casa saúda todos os orixás em frente ao quarto de santo como sendo o marco inicial. O ritual da festa do Batuque, como um grande evento, é precedido de pequenos rituais preparatórios. Alguns acontecem na cozinha, como a preparação dos alimentos que serão servidos aos convidados, outros acontecem em frente à casa do Bará Lodê, onde são colocadas as frentes no interior de sua casinha. Há um ritual de saudação ao orixá de cabeça de cada praticante da região que chega no local, assim como bater cabeça ao seu padrinho de santo.

O movimento de bater cabeça em frente ao quarto de santo tem uma segunda função para além de saudar o seu orixá de cabeça, pois é feita necessariamente essa mesma reverência na

casa onde o praticante de religião originalmente foi feito, ou seja, se saúda o seu orixá quando sai de sua casa e quando chega na outra. Também bate-se cabeça em frente ao quarto de santo nesta casa para saudar o regente deste grupo, assim um filho de santo de uma outra casa bate cabeça antes de sair, pedindo licença, quando chega, saudando, e ao mesmo tempo homenageia a casa na qual ele irá dançar.

Assim, quando o anfitrião se sente confortável para iniciar a festa, agradece a todos os presentes, dá as boas-vindas, fica de frente para o quarto do santo, ajoelha-se, movimento que todos os presentes repetem e inicia a saudação aos orixás. É dito o nome dos orixás de Bará a Oxalá, seguido da sua saudação tradicional: “alupo Bará; ogunhê Ogum; eparrei Oyá; caô cabecilê Xangô; abaô Odé Otin; exó Ossanha; eueu Xapanã; oraieieô Oxum; omi odo Iemanjá; epaô babá Oxalá”, a roda se forma, o babalorixá vira para o tamboreiro e pronuncia o termo “agô”, o tamboreiro responde e logo inicia a reza de Bará. Assim que inicia a reza, todos que estão na roda inclinam o corpo para o interior da mesma, curvam o corpo, esticam a mão e saúdam o orixá.

Logo que o canto inicia, todos os praticantes começam a dança que tem referência à reza cantada. Neste caso, a mão esquerda fica nas costas e a mão direita na altura da barriga, de punho fechado com o polegar apontando para a frente, em movimentos de abrir e fechar fechaduras, o movimento corporal segue o ritmo da música, com marcação do pulso feita pela caminhada. Assim que encerra toda a reza, o movimento inicial se repete, inclina-se o corpo para dentro, estica-se a mão e pronuncia-se a saudação do orixá.

Imagem 17 – Reza de Bará Lodê

Reza para Bará Lodê

Voz

êh ba - ra ôh Lo - dê

Voz

E - xu e - xu ôh Ba - ra La -

Ilú

Agbê

4

Vo.

êh ba - ra ôh Lo - dê

Vo.

nã E - xu e - xu ôh Ba - ra La - nã

Ilú

Agbê

Transcrição da reza inicial cantada para orixá Bará nas festas de Batuque. (Autor, 22/04/2017)

Na casa do Pai Douglas estive em três festas de Batuque diferentes. Em todas elas as rezas cantadas foram as mesmas, sendo que para cada orixá existe um número de rezas relativos ao lado nagô e algumas, cantadas no final da sequência, do lado Jêje. O que diferencia as músicas de um lado para o outro é o andamento e a instrumentação, as rezas Jêje têm andamento mais acelerado, conforme a imagem 17, quando necessário é acrescentado o agogô como referência de clave para o ritmo.

Sobre a relação da roda nos rituais, todos os eventos ritualísticos ligados ao batuque acontecem necessariamente relacionados ao círculo. Nas festas de Batuque, por exemplo, a roda é um elemento central como catalizador de energia, sendo que todas as pessoas que estiverem na roda são responsáveis em manter o círculo fechado e em movimento constante. A roda formada pelos praticantes de religião durante as festas inicia o movimento de giro anti-horário com a primeira reza cantada e só para de girar quando o alagbê não estiver tocando/cantando e ao final do ritual.

A roda, ou círculo, é um elemento muito significativo dentro da simbologia religiosas e social. Ele está relacionado ao poder de renovação, aos movimentos cíclicos do tempo e do espaço, a ideia de igualdade entre elementos que formam este círculo e também a indivisibilidade. CHEVALIER & GHEERBRANT (1991, p. 251) definem o círculo baseados em diversos textos clássicos e relacionados a espiritualidade e religiões, para os autores o círculo corresponde ao simbolismo do céu, é também signo da Unidade de princípio, o círculo é simbolismo de ciclos terrenos e astrais. Assim, a potência de estar em roda é bastante forte para diversos grupos sociais e no caso das religiões afro-brasileiras não é diferente, o círculo é fonte de energia e estabilidade para o grupo e para os acontecimentos rituais.

A formação da roda para as festas é organizada pelo anfitrião do batuque⁴⁴, seguindo a ordem dos orixás na mitologia: inicia por filhos de Bará, depois Ogum e assim sucessivamente à ordem mencionada anteriormente. É comum que nas festas de Batuque os anfitriões iniciem dançando na roda e permaneçam até que a reza do orixá regente da casa seja cantada, para então poderem ir desenvolver as atividades necessárias para o bom funcionamento da festa.

Quando é cantada a reza para o regente da casa os filhos de santo dele, necessariamente, reverenciam o orixá. A reverência é feita com todos apoiados com os joelhos no chão, uma das mãos sobre a cabeça e com o corpo levemente arqueado em direção ao chão. Essa reverência é feita na primeira vez que a reza é cantada, nas demais não há necessidade, segundo o tamboreiro Matheus é uma forma de mostrar respeito e devoção ao orixá que rege a casa.

Para a lei da reverência à divindade, o canto, ou melhor, a voz cria um vínculo necessário com a ancestralidade e o seu poder místico, pois geralmente quando é cantado para o orixá regente de uma casa, acontece a incorporação. Está aí a força da voz, do corpo, do ritmo e

da poesia oral, Zumthor escreve que:

Implicada, por seus ritmos nas pulsações do corpo e na palpação da vida, a poesia oral domina essas manifestações e as submete a sua ordem. Dessa tensão interna, dessa quase contradição inicial, resulta uma energia da qual ela tira seu formidável poder unificador. (1997, p. 248)

Ainda com relação à roda o ritmo de dança da roda sempre acompanha o ritmo marcado pelo tambor, ou seja, a voz marca o movimento e o tambor marca o andamento. Mesmo para as pessoas com menor desenvolvimento corporal o ritmo é bem marcado e segue conforme os praticantes de religião mais experientes e com maior domínio sobre os passos da religião. Poderíamos observar que, independentemente da técnica ou da desenvoltura, empregada na dança aos orixás, pelos bailarinos a corporeidade presente na performance proporciona o êxito da poesia oral. Nesse caso não está envolvido o caráter exibicionista, mas uma necessidade de atenção às especificidades do gestual, que são elemento primordial para o sentido da performance.

Os movimentos envolvidos na dança aos orixás estão ligados às histórias presentes na mitologia da religião. As referências que permanecem sempre perceptíveis estão ligadas às características específicas de cada orixá: Bará como abridor de caminhos, Ogum como guerreiro, Iansã como senhora dos raios, Xangô como senhor da justiça. Odé e Otim são os seres das matas ou os caçadores, Ossanha é o mestre das ervas, Obá como a guerreira, Xapanã o curandeiro, Oxum a orixá da beleza, Iemanjá que é a mãe de todos os orixás e Oxalá o pai de todos e dono da sabedoria. Para cada orixá existem diversas histórias de superação que são cantadas e para cada uma dessas histórias há uma referência musical, corporal e literária:

[...] narrativas ligadas aos cultos ancestrais, formando um corpus mitológico de explicações de mundo e histórias exemplares, narrativas nas quais se encontram a cosmogonia, a vida e as aventuras de Orixás e Voduns, divindades originárias, respectivamente, da Nigéria e do antigo Daomé [...] (SANTOS, 2016, p. 278)

Percebe-se diferença significativa entre a movimentação dos praticantes na roda anterior ao primeiro orixá vir ao mundo e a pessoa carregando o orixá. O domínio, volume, extensão e

⁴⁴ Sempre que grafado com letra maiúscula o termo Batuque se aplica a denominação da religião afro-brasileira. Quando grafado com letra minúscula se aplica as festas “Vamos ao batuque na casa do Pai Douglas”

variedade de movimentos executados pelo orixá⁴⁵ é nitidamente superior ao das pessoas dançando na roda. Voltamos a uma característica que também está presente nos rituais de Umbanda que é a carga histórica e de conhecimento trazida pela ancestralidade através das forças metafísicas. É importante lembrar que não estamos fazendo qualquer julgamento ou análise na relação do indivíduo com o transe, estamos apenas afirmando, a partir da vivência, que lhe é possível.

O ritual da festa de Batuque é mais extenso e diversificado que rituais de apontamento ou obrigação. Há uma primeira parte de preparação, saudação e dança inicial que foi narrado até aqui, e um breve intervalo onde toda a comunidade presente na festa é convidada à ceia. Toda comida disponível para as pessoas que são recebidas é feita a partir dos preceitos da religião e com produtos provenientes das obrigações e doações dos filhos da casa. Dentre os alimentos oferecidos estão o amalá, comida feita de carne desfiada com folhas de mostarda e outras ervas para o orixá Xangô, canjica de milho para o orixá Oxalá, canja de galinha, atã, bebida feita a partir de frutas selecionadas servida para o orixá Ogum, entre outros alimentos.

Logo que percebe que toda a comunidade teve a oportunidade de experimentar algum alimento, o anfitrião convida para a balança de Xangô. A balança consiste na organização de um círculo em frente ao tambor, onde participam apenas as pessoas que já tenham feito ao menos uma obrigação, sendo preferencial aos que tiveram obrigação de quatro pés. Este círculo formado em frente ao tambor irá dançar ao som do oguerê para Xangô, conforme imagem 18. Os praticantes entrelaçam os braços, sendo que com sua mão direita, o praticante pega a mão esquerda da pessoa que está ao seu lado mantendo encostado do pulso até o cotovelo, assim é formada uma corrente, onde todos devem necessariamente dançar no mesmo ritmo, ao mesmo tempo e com a mesma extensão do movimento.

⁴⁵ O termo que é empregado ao praticante de religião o qual foi tomado pela força do orixá. Tomado está aqui no sentido de transe, incorporação ou integração da força do orixá e o ser humano.

Imagem 18 – Balança para Xangô

Oguerê

O ritmo começa lento e vai acelerando até ficar frenético

Solista

Coro

Agbê

Ilú

1. 2.

5

9

13

Êh la-ye ni ssô Go do wa ka wo ro a ni cé a ni cé

La yê ni ssô Go do wa ka wo

Êh la-ye ni Wa dê wo wo Wa dêwo wo Wa báwo

ro a ni cé a ni cé ro a ni cé a ni cé a ni cé a ni cé

wo Wa dêwo wo Wa la nã ni she hum waka rô Wa la nã ni she

a ni cé a ni cé a ni cé a ni cé A ni cé wa ka wo rô

hum wa ka wo rô

A ni cé wa ka wo rô.

Transcrição do ritmo ouguerê executado na balança (Autor, dia 29/04/2017).

O ritmo inicia com andamento lento e a partir de alguns compassos vai acelerando gradativamente até a velocidade mais frenética possível. Durante a execução do ritmo é que inicia o transe, ou conforme afirmam os praticantes, é quando os orixás descem ao mundo. Este pequeno ritual dentro da festa serve como confirmação de que as obrigações e atividades desenvolvidas na casa foram bem-feitas e recebidas positivamente pelos orixás. Segundo os praticantes, “onde a casa é forte, a balança não quebra” (Informação oral, 22/04/2017). Conforme algumas histórias dentro da religião, se uma balança for quebrada algum fato ruim pode acontecer.

Após a balança seguem-se os cantos para Xangô, mas antes de ser cantada a próxima reza toca-se o Alujá de Xangô para a dança de todos os orixás em conjunto. É importante ressaltar que o toque para a balança não é encerrado, mas o próximo toque para Xangô é iniciado ao final da frase rítmica anterior, ou seja, há uma emenda entre músicas com ritmo e fórmula diferentes, reforçando a ideia de ligação estabelecida entre o canto, o tambor, os orixás e a performance. Logo que se modifica o ritmo, todos soltam as mãos e os orixás vão até a porta do salão para uma saudação ou um grito de guerra. Seguem para o quarto de Santo, onde voltam a bater cabeça e, por fim, vão até a frente do tamboreiro para dançar. Em resposta a esse movimento, o alagbê toca com mais intensidade e mais acentuação o ritmo que vinha tocando. Geralmente todos os orixás dançam um pouco sozinhos, e posteriormente em grupo.

A partir da balança é que os orixás começam a incorporar em seus cavalos. Não há, necessariamente, uma ordem ou hierarquia para a incorporação, o que existe é uma relação entre o canto, o ritmo e a vibração, sendo vibração no sentido de sensibilidade de cada praticante. É possível que um religioso bastante antigo nem chegue a incorporar dependendo seu estado emocional no dia do Batuque, e ao mesmo tempo, uma pessoa menos experiente na religião, porém mais sensível e concentrada no dia, incorpore logo que é cantado o axé do seu orixá. Assim, há um reforço na relação musical com a ancestralidade. Podemos dizer que a música carrega os elementos indispensáveis para que um orixá venha ao mundo.

Continua a festa do Batuque seguindo as rezas de Bará a Oxalá, ou seja, após Xangô canta-se para Odé-Otim, Ossanha, Obá, Xapanã. Ao final das rezas para o orixá Xapanã, canta-se um axé de ecó, ou seja “trata-se de ‘despachar a rua’ expulsar todas as vibrações negativas presentes no ‘ecó’ (a comida sagrada do Bará)” (BRAGA, 1998, p. 115). Logo seguem-se as rezas de Oxum. Nesse momento, se a orixá já estiver no mundo, ela recebe um frasco de perfume.

Em uma determinada reza para Oxum, a orixá dá voltas no salão espalhando o perfume entre os praticantes que estão na roda ou fora dela.

Oxum, Iemanjá e Oxalá são considerados os orixás mais velhos, sendo Iemanjá a mãe e Oxalá o pai de todos os orixás. Dessa forma, as rezas desses orixás indicam o fim da festa. Quando um orixá, Iemanjá ou Oxalá, chegam ao mundo geralmente são cobertos com um tecido (renda ou um tecido leve e quase transparente) da cor específica de cada um, com exceção dos mais jovens, que não necessariamente ficam cobertos com o pano. Para Oxalá, ao final de todas as rezas, acompanhado de um ritmo bastante lento e solene, é estendido um grande pano branco em frente aos tamboreiros, que é segurado sobre a cabeça das pessoas na roda, ou seja, três integrantes ficam dentro da roda e um quarto fica do lado de fora. Isso significa que a roda irá, necessariamente, mover-se por debaixo de uma parte do tecido. É como se fosse o momento da benção do Oxalá sobre os praticantes de religião. Ao final das rezas de Oxalá, o tecido é enrolado e guardado no quarto de Santo.

Quando se chega ao fim das rezas dos orixás é feita a entrega dos presentes a todas as pessoas que compareceram no Batuque. Os presentes são geralmente doces, pequenas lembranças e frutas, e são entregues pelos orixás que ainda estão no mundo, geralmente esses presentes ficam posicionados em frente ao quarto de Santo, ou em seu interior, e são entregues para os orixás pelos religiosos que não estão incorporados. Para este momento são cantados os axés de cada orixá que está entregando os presentes, inicia-se e finaliza-se, preferencialmente, pelo orixá que está sendo homenageado, ou pelo pai de Santo, ou pelo orixá regente da casa. Ao final da entrega dos presentes, os orixás que os entregaram costumam deixar o mundo, ou seja, serem despachados.

Neste momento da festa sobram poucos orixás no mundo e é então que cada entidade solicita o seu axé para que possa deixar o mundo. É bastante comum que sejam cantados dois axés, um para o orixá que está no mundo e outro para o seu regente, por exemplo, o Pai Douglas é filho de Ogum Onirê e a regente da casa na qual ele foi feito era filha de Ogum Adióla, ou seja, são cantadas as rezas para as duas entidades mencionadas. Conforme Braga “a ordem de ‘subida’ é reservada em primeiro lugar aos orixás de ‘casas’ visitantes e depois aos da própria ‘casa’” (1998, p. 118). É importante ressaltar que o último orixá a deixar o mundo é o anfitrião regente da casa que deu a festa.

Na maioria dos casos em que um orixá deixa o mundo o cavalo não sai do transe

imediatamente, há um momento intermediário onde os axeres⁴⁶ correspondentes ao orixá estão no corpo do praticante. Axeres são divindades intermediárias relacionadas diretamente com as divindades Bêji. Os praticantes de religião dizem que estas entidades conversam com os dois mundos, o mundo espiritual e o mundo concreto, ou seja, caso algum filho de religião queira mandar uma mensagem para o seu orixá ou o orixá deseje enviar uma mensagem ao seu filho, isso acontece através dos axeres. É importante ressaltar que os axeres são entidades próximas ao espírito dos Bêji, ou seja, tem características mais infantis e são geralmente chamados pela característica do seu orixá ou pela sua saudação, por exemplo o Bêji de um filho de Ogum é chamado de Ferreiro, e o Bêji de um filho de Bará pode ser chamado de Alupo.

Percebe-se dentro dos rituais afro-religiosos a voz como “[...] instrumento da profecia, no sentido mesmo de que ela a faz. A voz soa ou se cala ao coração – ao coro – do drama” (ZUMTHOR, 1997, p. 294). A vocalidade e a performance, elementos privilegiados da poesia oral, estão presentes em todos os momentos ritualísticos das religiões. Não é possível pensar neste contexto sociocultural excluindo o corpo, o ritmo, o canto e demais elementos formadores de toda obra poética vocal. Se pensarmos no ritual da festa grande do Batuque, ela começa pela voz e acaba quando a última reza é cantada.

Ao final da festa, quando nenhum orixá mais está no mundo, apenas alguns axeres, toda a comida restante é trazida para o centro do salão, onde é feita a partilha entre as pessoas que ainda não comeram, porque estavam em transe, e as demais pessoas que ainda permanecem na casa. O objetivo final da festa é o compartilhamento de todos os alimentos reunidos para o evento, desde as carnes resultantes das obrigações até os doces, frutas e bolos comprados ou produzidos para a festa.

A performance no Batuque e na Umbanda podemos afirmar que são a atualização de um texto poético e histórico em contexto, através da performance. O uso da voz, do corpo de objetos, de sensações, de comidas, de cheiros e de um lugar faz parte da cultura de um grupo social onde há a transmissão de um conhecimento ou de uma história entre, pelo menos, um performer e um ouvinte. Contudo a performance, como um conjunto complexo de elementos que unem o performer e o receptor em um lugar no tempo e no espaço com o objetivo de reviver uma obra

⁴⁶ Corrêa (2006) escreve com acentuação na última vogal ‘e’, contudo na região de Caxias do Sul, a maior parte dos praticantes costuma pronunciar sem esta acentuação, ou seja, axeres.

poética de um povo, é feita também por todas as pessoas que estiverem presentes no ato performativo. Seja espectadores, assistentes, conhecedores da história e curiosos. Através da poética da oralidade presente nas religiões afro-brasileiras conseguindo a manutenção e preservação da história, através de um ato performático único e inédito, que ao atualizar o texto poético e histórico revive um ato ancestral passando de histórico para presente sempre que executado.

A performance nas religiões afro-brasileiras existe desde o momento de sair de casa depois das tarefas cotidianas, com o intuito de cumprir com obrigações religiosas, rezar, tocar, cantar, cozinhar, enfeitar o espaço e organizar os objetos. Talvez os pensamentos que surge na cabeça de cada participante e simpatizante das religiões de matriz africana não tenham tal foco de observação, mas são essas pessoas que produzem o sentido nas práticas e são responsáveis por esta performance. Este texto buscou aproximar o ambiente acadêmico e uma literatura sobre religiões afro-brasileiras das práticas socioculturais de uma casa de religião de matriz africana de Caxias do Sul, observando a performance, as relações sociais, a região cultural, a musicalidade, a corporeidade, sem qualquer juízo estético ou de outra natureza. A performance foi apresentada aqui de maneira que o leitor possa criar uma imagem e a partir de seu referencial interpretar as imagens de uma parte da vida social e cultural de pessoas formadoras do que conhecemos como sociedade.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Podemos afirmar que o Brasil é um país ainda construindo suas identidades e tentando reconhecer o valor de todos os elementos responsáveis pela formação da sua cultura. Ainda que a passos muito lentos estamos nos direcionando para um ideal menos excludente e mais compreensivo, mas em determinadas esferas da sociedade o discurso ainda está muito carregado de preconceito e discriminação, talvez por receio de certas classes perderem seu prestígio, ou ainda por medo de perceber no outro um reflexo seu que não deseja perceber.

As fronteiras culturais estabelecidas na Serra Gaúcha entre imigrantes, nativos e escravos foram constantemente firmadas pelas classes dominantes, mas, ainda assim, o ambiente sociocultural da Serra é definitivamente a união de diversas matrizes. Cuche afirma que: “[...] toda cultura particular é uma reunião de elementos originais e de elementos importados, de encenações próprias e de empréstimos” (2002, p. 149). Dessa forma, a identidade cultural da serra gaúcha é formada por sua história que foi construída através das mãos indígenas, negras e europeias.

Essa identidade cultural da Serra é o conjunto de regionalidades que a distinguem de outra região rio-grandense, mas não no sentido geográfico e sim com relação à região cultural que é estabelecida pelas pessoas. Como afirma Denys Cuche, “nesta perspectiva, a identidade cultural aparece como uma modalidade de categorização da distinção nós/eles, baseada na diferença cultural” (2002, p. 177). E essa diferença é composta por todos os agentes internos da cultura.

Um dos agentes dessa cultura regional é a religiosidade. Em Caxias do Sul, acredita-se que há uma predominância de adeptos à religião católica. Mas, com o passar dos anos, as igrejas pentecostais e templos ou casas de religiões espíritas cresceram, e atualmente é difícil estabelecermos qual religião tem maior número de seguidores. Sabe-se que as religiões de matriz africana estão ocupando um lugar significativo na vida social da região. Por isso, devemos conhecer e reconhecer sua existência e importância.

A partir deste breve prólogo faremos uma retomada do caminho de pesquisa realizado. Foi apresentado na parte inicial dessa dissertação a base sociocultural do objeto a ser estudado, ou seja, inicialmente com as características socioculturais da região da Serra Gaúcha, seguindo com a caracterização das religiões afro-brasileiras, também, no Estado. Quanto a relação entre as

identidades presentes na Serra Gaúcha e as manifestações religiosas de matriz africana, pode-se perceber que não há uma ligação direta, pois muitos dos praticantes de religião são migrantes contemporâneos de regiões fronteiriças do Estado, e também a formação histórica das religiões praticadas na Serra Gaúcha têm sua base cultural da região da atual Pelotas e posteriormente sua consolidação acontece na atual cidade de Porto Alegre.

Pai Douglas, como exemplo, nasceu na fronteira e mudou-se para Caxias do Sul buscando colocação profissional e teve seu principal aprendizado religioso em uma casa de Porto Alegre. Contudo, para se ter uma perspectiva mais profunda dos praticantes de religião que atualmente têm suas casas em Caxias do Sul, é necessária uma pesquisa etnográfica com este foco. Seria muito distante do eixo conceitual que utilizamos nesta dissertação tentar abranger esta atenuante, mas é um dado importante a ser conhecido e abre possibilidade para pesquisas futuras em outras áreas do conhecimento.

Na relação entre as religiões após o percurso bibliográfico e o período em campo, pode-se dizer que existe uma aproximação bastante forte. Não se pode no primeiro momento afirmar qual manifestação religiosa tem maior influência sobre a outra ou a extensão de sua ligação histórica, pois isso demandaria uma outra pesquisa extensa sobre a história das religiões. Contudo, podemos apontar alguns elementos que têm relação direta, por exemplo, existe na Umbanda o *passé*⁴⁷, momento em que a comunidade pede às entidades que purifiquem seus corpos. No Batuque existe um momento onde os orixás aproximam-se das pessoas que estão no local e tem interesse de receber uma benção das divindades, o movimento corporal realizado pelos orixás é diferente do realizado pelas entidades na Umbanda, contudo a intenção é a mesma: a de limpeza energética.

Outro elemento que pôde ser percebido de aproximação entre as religiões é a rítmica dos tambores, o canto é completamente diferente do seu idioma, mas a língua *falada* pelos tambores parece ser a mesma. Na Umbanda os pontos são cantados para as entidades em português, no Batuque as rezas utilizam predominantemente a língua litúrgica iorubá, mas em ambos os casos, o tambor marca o canto, o agbê é instrumento de condução e a forma responsorial prevalece. Talvez, pela habilidade musical dos tamboreiros, muitos ritmos são tocados com um nome no

⁴⁷ O *passé* consiste no ato da entidade parar em frente a um indivíduo e fazer movimentos, simbólicos, de limpeza energética nesta pessoa.

Batuque, e transpostos sob outra identidade na Umbanda, mas preservam as mesmas características rítmicas.

Não é nosso objetivo avaliar ou observar a prática musical dentro das religiões a partir de uma possível *técnica padrão*, mas observando a técnica utilizada pelos tamboreiros, e tendo ela como padrão, podemos afirmar que há o entrecruzamento musical nas religiões. Parece ser um campo de pesquisa bastante interessante, podendo ter desdobramentos relacionados a rituais religiosos, a relação com a música midiática, ou música de massa, e sobre a técnica do instrumento sul-rio-grandense aplicada em ritmos que nasceram em instrumentos diferentes, por exemplo, o samba cabula tocado na Umbanda surge sendo executado em atabaques, que têm uma sonoridade, e forma de tocar diferentes do tambor afro-gaúcho, ilú.

Após passarmos por essa contextualização sociocultural, nesta dissertação partimos para a apresentação da base conceitual utilizada, primeiramente quanto à performance e à oralidade, posteriormente quanto ao método e seleção do objeto de estudo. Parece que a abordagem selecionada tem grande significado quando aplicado às religiões afro-brasileiras, pois conforme foi descrito nesta dissertação a poesia oral é, por excelência, sentido e ao mesmo tempo resultado da manifestação cultural religiosa. A vocalidade e a performance são elementos que unificam e identificam as práticas religiosas na Umbanda e no Batuque, como foi dito, a voz está presente e dá sentido aos rituais do início ao fim e a performance é a ampliação dessa propriedade para o corpo, a música, o público e a ancestralidade.

Na sequência discursiva desta dissertação apresentou-se o método principal de pesquisa e logo o objeto. A etnografia foi desenvolvida durante dois anos ininterruptamente. Foi possível estar presente em todos os momentos sociais e ritualísticos do Ilê Axé de Ogum Onirê, desde reuniões e festas do grupo, até o momento mais íntimo do Batuque que é quando feita a obrigação para o orixá de cabeça do religioso. A partir da primeira incursão já pude vivenciar as práticas rituais na casa. Iniciei observando um corte para exus e, na mesma noite, estava ajudando a limpar os animais na cozinha. Isso pode ter sido um importante fator de recepção por parte dos praticantes de religião da casa, inclusive nas últimas oportunidades que acompanhei as obrigações dos filhos do Pai Douglas, fui responsável principal pela tarefa de limpeza de alguns animais.

Finalmente, após o término da coleta de dados etnográficos e apresentação, foram feitas conexões entre a base conceitual sobre poesia oral e o fazer religioso de fato. Durante todo o

processo de coleta de dados surgiram inúmeras outras indagações que poderiam aparecer aqui ou se tornar um novo objeto de pesquisa, como por exemplo a existência de uma língua litúrgica própria dos rituais religiosos afro-gaúchos. Essa língua litúrgica é composta por elementos linguísticos oriundos do português, do iorubá e alguma variante bantu, elementos extralinguísticos como gestos específicos, sinais gráficos e objetos característicos. Os elementos linguísticos de diferentes origens podem vir a ser pesquisados a partir de teorias sociolinguísticas como o *codeswitch*, ou ainda o nível de consciência lexical presente entre os praticantes de religião.

Durante o processo de pesquisa pôde ser observada uma dinâmica de diferentes relações sociais entre os mesmos indivíduos, conforme o relato do Pai Douglas, quando praticando a Umbanda não se pensa em Batuque, o que significa não repetir determinadas práticas, ou saudações ou palavras usadas na Nação, e o inverso também é verdadeiro. Há também uma terceira relação que se estabelece entre os praticantes que é fora das religiões, ou seja, os laços sanguíneos ou fraternais que se estabelecem não devem ser incorporados à prática religiosa. Isso significa que para cada região cultural existe um enquadre, ou seja, o babalorixá Douglas de Ogum deve ser tratado de tal forma baseado na relação com a divindade e ao Batuque, o sacerdote Douglas, que incorpora o cigano Iago na Umbanda, terá outro tipo de tratamento. Nenhum dos casos há o desrespeito ou o excesso de admiração, mas um tratamento relativo àquela interação, e finalmente, é diferente do tratamento entre o Douglas pessoa comum, que nesse caso é passiva de chacota e brincadeiras no mesmo nível social dos demais.

Outra questão que pode haver um desdobramento observada durante a pesquisa é com relação as práticas musicais. Percebe-se uma diferença significativa entre outros locais do Estado, relativo a técnica e a afinação. Os musicistas da região parecem demonstrar uma maior afinação, na maioria das rezas, mas ao mesmo tempo, um menor repertório rítmico. Essa menor abrangência do repertório rítmico aproxima diferentes ritmos do Batuque e da Umbanda, de tal forma, que em alguns casos os tamboreiros estão tocando a mesma célula rítmica e denominando de forma diferente. Contudo, para uma afirmação mais precisa com relação a isso seria necessário um foco apenas nesta questão, como não foi possível durante esta pesquisa podemos pensar em desdobramentos futuros.

Concluindo após o longo período de etnografia, associado as pesquisas bibliográficas e diferentes conversas com praticantes de religião pode-se estar inserido na poesia oral das

religiões afro-brasileiras praticadas em Caxias do Sul. A performance ritual que através da vocalidade faz permanecer viva uma cultura ancestral, riquíssima em elementos e detalhes que possivelmente possuem significados bastante complexos dentro da cultura, mas que como seu resultado final é na performance que se torna concreto e praticado. A região cultural que pratica cada tipo de religião esforça-se para continuar com os mesmos rituais que dão unidade, coesão e sentido para o grupo social.

A ancestralidade das religiões afro-brasileiras está baseada em uma manifestação cultural poética complexa, são cheiros, sons, tons, gostos, formas, movimentos e outras especificidades que identificam essa prática cultural dentro de uma literatura oral que vai além das palavras. O monumento da poesia oral se estabelece nas práticas rituais de matriz africana e através da vocalidade e da performance mantêm-se vivas e ressignificadas a cada momento que são atualizadas. Assim, a performance ritual das religiões, combinada com a voz que carrega a ancestralidade, são formadores e, ao mesmo tempo, são formados pelas representações corporais, musicais e sociais de uma literatura ainda em processo de encantamento e reconhecimento por todos.

6 REFERÊNCIAS

ANDRADE, Manuel Correia de. **O Brasil e a África**. São Paulo, SP: Contexto, 2ed. 1991

ARENDT, João Cláudio. **Notas sobre regionalismo e literatura regional**: perspectivas conceituais. *TODAS AS LETRAS Z*, São Paulo, v. 17, n. 2, p. 110-126, maio/ago. 2015

AZEVEDO, Thales de. **Os Italianos no Rio Grande do Sul**: cadernos de campo. Caxias do Sul: EDUCS, 1994.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. **A Máquina do Mundo**: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros. Rio de Janeiro, UFRJ, 2012. (Tese)

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**: rito nagô. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BECKER, Ítala Irene Basile. **O índio kaingang no Rio Grande do Sul**. São Leopoldo, UNISINOS, 1995.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz, 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Batuque Jêje-Ijexá em Porto Alegre**. Porto Alegre, FUMPROARTE, Secretaria Municipal de Porto Alegre, 1998.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Música e Modernidade religiosa entre Tamboreiros de Nação**: em torno de uma tradição musical moderna. Porto Alegre, EM PAUTA Revista do PPGM da UFRGS, v. 14, nº 23, dez. 2003. p. 121 – 141.

BRAGA, Reginaldo Gil. **Processos sociais de ensino e aprendizagem, performance e reflexão musical entre tamboreiros de nação: possíveis contribuições à escola formal**. In: Revista da Abem, n 12, março 2005. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical, 2005. p. 99 – 109.

CAESAR, Wesley. **Música (Cultura e Sociedade)**: Introdução ao Estudo Geral da Música. São Paulo: Scortecci. 2012 248 p.

CANDÉ, Roland de. **História universal da música**. 2ed. São Paulo: M. Fontes, 2001 1v.

CASTILHOS, Lisa Louise Earl. **Entre a oralidade e a escrita**: percepções e uso de discurso etnográfico no candomblé da Bahia. Salvador, Instituto de Letras. 2005, 244 pag.

CASTRO, Yeda Pessoa de. **Língua e Nação de Candomblé**. África: Revista de Estudos Africanos da USP, 4 vol. São Paulo, 1981.

CAZES, Henrique; DREYFUS, Dominique. **Raízes musicais do Brasil**: catálogo de textos. Rio de Janeiro: SESC-RJ, 2005.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. Trad. Vera da Costa e Silva et al. 5. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1991.

COHEN, Louis, MANION, Lawrence & MORRISON, Keith. **Research Methods in Education** 6 ed. New York, 2007. Routledge.

CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul**: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. 2ed. São Luiz: Cultura e Arte, 2006. 295p.

COSTA, Grasielle Aires da. **O conceito de ritual em Richard Schechner e Victor Turner**: análise e comparações. ASPAS, São Paulo: USP. v. 3, p. 49-60, 2010.

CUCHE, Denys. **A noção e cultura nas ciências sociais**. Trad. Viviane Ribeiro, 2 ed. Bauru: EDUSC, 2002.

DENIS, Leon. **Depois da morte**. Rio de Janeiro: FEB, 1978.

DIAS, Paulo. **Segredos do sul**. São Paulo: Itaú Cultural, 2000. 1 disco digital (48 min.): (Coleção Itaú Cultural. Documentos Sonoros brasileiros/ Acervo Cachuera!; 5)

DORNELES, Soraia Salles. **A experiência vivida por imigrantes italianos e índios Kaingang na Serra gaúcha (1875- 1925)**: pioneiros em terras incultas e devolutas. Fortaleza: Universidade Federal do Ceara, 2009, p.

DURANTI, Alessandro. **Linguistic Anthropology**. Edinburg: Cambridge University Press, 1997.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **Etnografia**: saberes e práticas. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. Ciências Humanas: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008.

FERRETI, Sérgio E. **Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural**. Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 182-198, jun, 1998.

FRANCISCO, Aline Ramos. **Selvagens e intrusos em seu próprio território**: a expropriação do território Jê no sul do Brasil (1808-1875). São Leopoldo, UNISINOS, 2006. (Dissertação)

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro, LTC Editores, 1989.

GIRON, Loraine Slomp. **Presença africana na Serra Gaúcha: subsídios**. Porto Alegre, RS: Letra e Vida, 2009. 192p.

_____. **Caxias do Sul: evolução histórica.** Caxias do Sul: Educs; Porto Alegre: EST, 1977.

HAESBAERT, Rogério. **Região, regionalização e regionalidade:** questões contemporâneas. ANTARES (Letras e Humanidades), Caxias do Sul, nº 3, jan/jun 2010.

KREBS, Carlos Galvão. **Estudos de Batuque.** Porto Alegre: Instituto Gaúcho de Tradição e Folclore, 1988. 77p.

LEISTNER, Rodrigo Marques. **Religiões de matriz africana do Rio Grande do Sul:** entre conflitos, projetos políticos e estratégias de legitimação. Debates do NER, Porto Alegre, ano 14, n. 23 p. 145-165, jan./jun. 2013

LIGÉRIO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé.** Rio de Janeiro: Record, 1993.

LIMA, Bentto de. **Malungo:** decodificação da Umbanda. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

MACHADO, Cauê Fraga. **“Tem que saber iniciar, tem que saber terminar”:** o desfazer no Batuque gaúcho. Debates do NER, Porto Alegre, ano 14, n. 23 p. 145-165, jan./jun. 2013

MAESTRI, Mário. **O escravo no Rio Grande do Sul:** a charqueada e a gênese do escravismo gaúcho. Caxias do Sul, RS: EDUCS, 1984. 203p.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. **Etnografia como prática e experiência.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 15, n. 32, p. 129-156, jul/dez 2009.

MORAIS-JUNIOR, Mario Pires de. **Candomblé – Discurso em Transe.** Goiânia: UFG, 2014. (Dissertação)

MUKUNA, Kazadi wa. **Contribuição Bantu na música popular brasileira:** perspectivas etnomusicológicas. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

NOGUEIRA, Erich Soares. **Vocalidade em Guimarães Rosa.** Campinas: Unicamp, 2014.

OLIVEN, Ruben George. **A parte e o todo:** diversidade cultural no Brasil-nação. Petrópolis: Vozes, 2006.

ORO, Ari Pedro. **Axé Mercosul:** as religiões afro-brasileiras nos países do Prata. Editora Vozes, 1999.

_____. **Neopentecostais e afro-brasileiros:** quem vencerá esta guerra? Debates do NER 1.1 (1997).

_____. **Negros e brancos nas religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul.** Comunicações do ISER 28 (1988): 33-54.

_____. **O atual campo afro-religioso gaúcho.** Civitas: revista de ciências sociais. Porto Alegre, RS. Vol. 12, n. 3, p. 556-565 set./dez. 2012.

_____. **O sacrifício de animais nas religiões afro-brasileiras:** análise de uma polêmica recente no Rio Grande do Sul. *Religião e Sociedade* 25.2 (2005): 11-31.

PINSKY, Jaime. **A escravidão no Brasil.** 21 ed. São Paulo: Contexto, 2010.

POZENATO, José Clemente. **Processos Culturais:** reflexões sobre a dinâmica cultural. Caxias do Sul: EDUCS, 2003.

_____. **Seminário Processos Culturais:** estudo da dinâmica cultural da região de colonização italiana 1988 ago-nov, Caxias do Sul, RS). *Processos culturais na região de colonização italiana do Rio Grande do Sul.* Caxias do Sul, RS: EDUCS, 1990.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás.** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

PRASS, Luciana. **Maçambiques, quicumbis e ensaios de promessa:** musicalidade quilombola do sul do Brasil. Porto Alegre: Sulina, 2013.

RIBEIRO, Darcy. **O povo brasileiro:** a formação e o sentido do Brasil. 2. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1995.

RIBEIRO, Fábio Henrique. **Música e religião:** interfaces na produção da performance. *Opus*, Porto Alegre, v.19, n. 2, p. 243 – 264, dez, 2013.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. **O Mestre Borel:** a ancestralidade negra em Porto Alegre. Direção: Analise Gutteres. Produção: Ocuspocus Imagens. Porto Alegre. 2010. DVD

SAID, Edward W. **Cultura e Imperialismo.** Trad. Denise Dottman. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

SANTOS, Rafael José dos. **Caminhos da literatura ioruba no Brasil:** oralidade, escrita e narrativas virtuais. *ANTARES (Letras e Humanidades)*, Caxias do Sul, nº 2, jul/dez 2009.

_____. **“E Ogum Chamou as cobras”:** Oralidade e vocalidade na poética dos orixás. *Nonada: Revista UIRITTER*, Porto Alegre, v. 2, nº 23, 2014.

_____. **Relatos de regionalidade:** tessituras da cultura. *ANTARES (Letras e Humanidades)*, Caxias do Sul, nº 2, jul/dez 2009.

SANTOS, Rafael Derois. **Passagens na Religião:** estudo antropológico do panorama politeísta das religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul. Porto Alegre, UFRGS, 2014. (Dissertação)

SEEGER, Anthony. **Etnografia da Música.** Trad. CIRINO, Giovanni. In *Sinais diacríticos:*

música, sons e significados. São Paulo: USP, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994. 149p.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **“Batuque de Mulheres”**: aprontando tamboreiras de Nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande, RS. Porto Alegre, 2008. (Dissertação)

TURNER, Victor. **O processo ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis, RJ: Vozes, 1974.

WILGES, Irineu; COLOMBO, Olírio Plínio. **Cultura Religiosa**. Porto Alegre: EST, 1974.185p.

ZUMTHOR, Paul. **Introdução à poesia oral**. São Paulo: Hucitec, 1997.

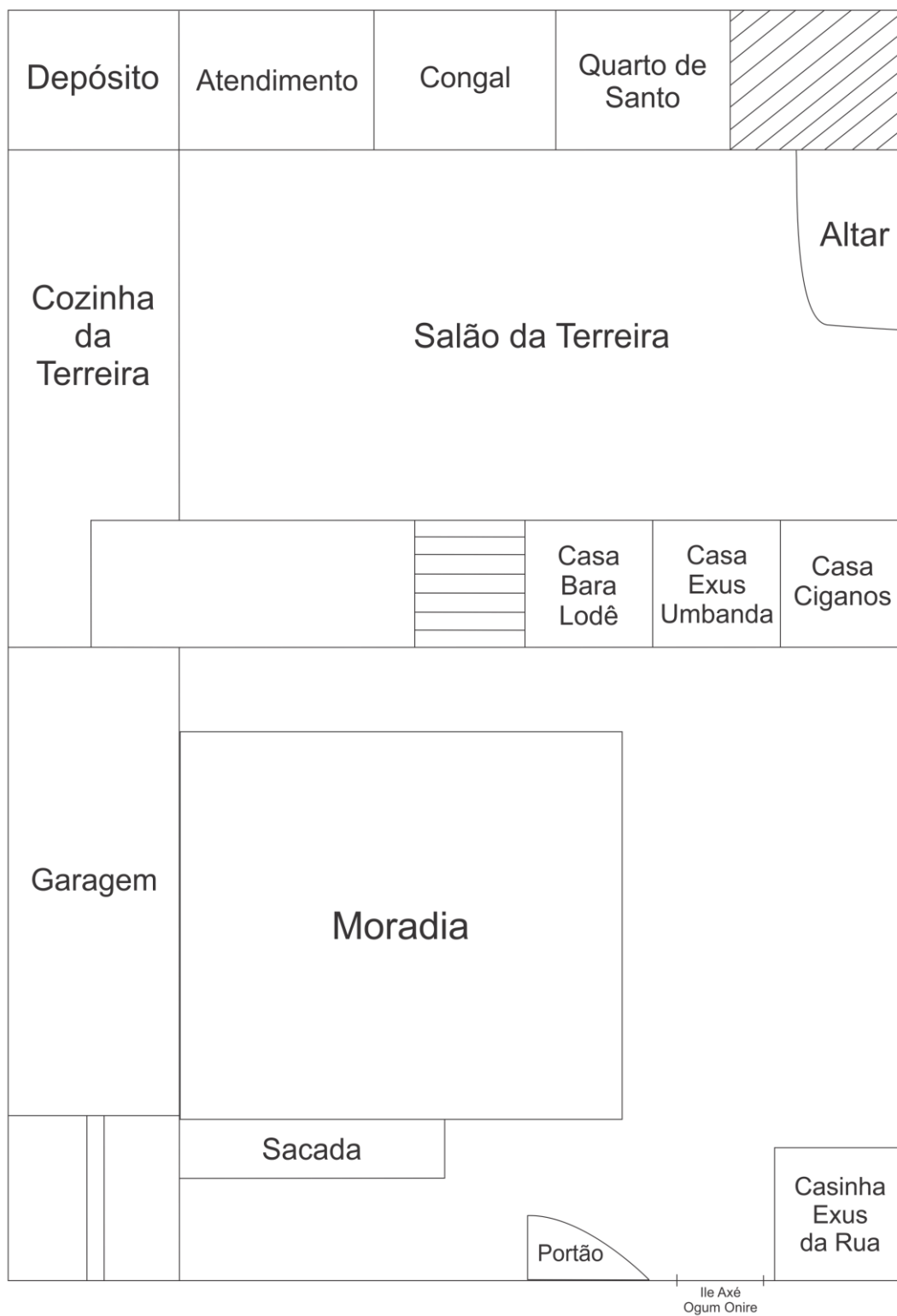
_____. **Performance, recepção, leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000, 137 p.

7 ANEXOS

ANEXO A – CALENDÁRIO DE EVENTOS DO ILÊ AXÉ

Data	Evento
20/01	Caboclo - Umbanda
02/02	Iemanjá - Umbanda
22/04	Festa Grande - Batuque
23/04	Ogum - Umbanda
13/05	Preto Velho - Umbanda
24/06	Xangô - Umbanda
27/09	Cosme - Umbanda
12/10	Oxum - Umbanda
26/11	Elebo - Umbanda
04/12	Iansã - Umbanda
25/12	Oxalá - Umbanda

ANEXO B – PLANTA BAIXA DO ILÊ AXÉ



ANEXO C – FOTOGRAFIA DE TODOS OS FILHOS DO ILÊ AXÉ

Registro Angela T. Pimentel – 22/05/2017



Registro do Autor – 26/11/2016

ANEXO D – MÚSICAS REFERIDAS NO TEXTO