

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Felipe Cemim

**“ALUPANDÊ” O POVO DA RUA: PERFORMANCES E  
IDENTIDADES MÚSICO-RELIGIOSAS ENTRE OS  
QUIMBANDEIROS DO EXU REI DAS SETE  
ENCRUZILHADAS EM PORTO ALEGRE**

Porto Alegre

2013

FELIPE CEMIM

**“ALUPANDÊ” O POVO DA RUA: PERFORMANCES E IDENTIDADES  
MÚSICO-RELIGIOSAS ENTRE OS QUIMBANDEIROS DO EXU REI DAS SETE  
ENCRUZILHADAS EM PORTO ALEGRE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Música como requisito parcial à obtenção do título de mestre em música.

Orientador: Dr. Reginaldo Gil Braga

Porto Alegre

2013

## CIP - Catalogação na Publicação

Cemim, Felipe

“Alupandê” o povo da rua: identidades músico-religiosas entre os quimbandeiros do Exu Rei das Sete Encruzilhadas em Porto Alegre / Cemim, Felipe. -- 2013. 135 f.

Orientador(a): Dr. Reginaldo Gil Braga

Dissertação (Mestrado) -- Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, Porto Alegre, BR-RS, 2013.

1. Quimbanda. 2. Etnomusicologia 3. Performance 4. Identidade. I Braga, Reginaldo Gil. II. “Alupandê” o povo da rua: Identidades músico-religiosas entre os Quimbandeiros do Exu Rei das Sete Encruzilhadas em Porto Alegre

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

Porto Alegre

2013

À Mãe Ieda, Seu Sete e toda a sua curimba

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a Mãe Ieda do Ogum e todos os membros do Ilê Nação Oyó, por terem aberto as portas do terreiro e pela receptividade em relação aos meus objetivos como pesquisador. Em especial aos tamboreiros Thiago, César, Alexandre, Guaracy e René. Um saravá fraterno a todos.

Agradeço à Capes por conceder-me dois anos de bolsa, sem os quais seria muito mais difícil a tarefa de produção do presente trabalho.

Ao professor Reginaldo Braga pela paciência, pelas boas ideias e pelas conversas sobre religião afro.

A professora Maria Elizabeth Lucas, por despertar em mim o gosto pela etnomusicologia e literatura acadêmica.

A todos colegas do GEM, em especial Artus Goerl, Rafael Veloso Cristhiano Kolinski, cujas companhias foram essenciais nos últimos dois anos.

A Marcos Strey, meu pai-de-santo, com quem o diálogo sobre os caminhos de Exu foram importantíssimos para cruzar a encruzilhada epistemológica em que estou/estive inserido.

A minha família, especialmente minha mãe, pelo exemplo de vida e a meu irmão Pedro Cemim.

A minha companheira Cristina Gross, por estar sempre a meu lado, nos dias bons e ruins.

Aos meus amigos músicos, sejam eles do choro, samba ou batucada, Chico, Lucas Strey, Fabiano, Gui Sperb, e Gabriel Gorski.

A meus guias e protetores da banda de lá, por cuidar de mim nas encruzilhadas da vida.

Ofereço-te Exu  
O ebó das minhas palavras  
Neste padê que te consagra  
Não eu  
Porém os meus e teus  
Irmãos e irmãs em  
Olorum  
Nosso Pai  
Que está  
No Orum  
Laroiê!

(Abdias do Nascimento)

## RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo entender a partir da observação participante, da etnografia musical e do estudo de trajetórias, os processos e procedimentos técnico-estéticos que fundamentaram a construção da performance das musicalidades e liturgias performatizadas nas sessões e festividades da Quimbanda do Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas, através da médium e mãe de Santo Ieda Viana da Silva, conhecida como Mãe Ieda do Ogum, residente na cidade de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul. Este ser espiritual apresenta-se nos ritos da modalidade religiosa denominada Quimbanda ou Linha Cruzada, que faz parte do campo religioso afro-gaúcho. Para dar conta do objetivo proposto, a pesquisa focou nos elementos e procedimentos performativos (dança, música e magia) realizados durante as sessões semanais de Quimbanda e no período do calendário festivo do mês de agosto, quando diversas festas são celebradas em homenagem à entidade no terreiro de Mãe Ieda, sendo a principal realizada no dia dezoito de agosto e contando com a presença de aproximadamente mil e quinhentas pessoas de diversas regiões do Brasil e Conesul.

Palavras-chave: Quimbanda, Etnografia musical, Performance e Identidade

## ABSTRACT

The present work aims to understand from participant observation, ethnography of music and trajectory studies, the processes and technical aesthetical procedures that underlie the construction of performance and musicality of the liturgies performed at the sessions and festivities in the Quimbanda of the Mr. Exu King of the Seven Crossroads, through the medium Ieda do Ogum, resident in the city of Porto Alegre, Rio Grande do Sul. This spiritual being is presented in the form of religious rites named Quimbanda or Linha Cruzada, which is part of the afro-gaúcho religious field. This research focused on the performative elements and procedures (dance, music and magic) conducted during the Quimbanda sessions, that happened weekly and during the festive calendar of the month of August, when occur at the Mãe Ieda's house, various festivals that are celebrated in honor of the spirit, being the primary held on August 18 and with the presence of about fifteen hundred people from different regions of Brazil and Southern Cone.

Key-words: Quimbanda, Ethnography of music, Performance and Identity

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1: CAPA DA REVISTA AMIGA DE 1970 ONDE HÁ DEPOIMENTOS DE CHACRINHA E FLÁVIO CAVALCANTI A RESPEITO DO EXU REI DAS SETE LIRAS... FIGURA 2: CAPA DO DISCO GRAVADO PELO EXU REI DAS SETE LIRAS EM 1971.....	34
FIGURA 3: IMAGEM DE ZÉ PELINTRA COM SEU CARACTERÍSTICO TERNO BRANCO E CHAPÉU PANAMÁ.....	34
FIGURA 4: IMAGEM DO EXU TATA CAVEIRA.....	37
FIGURA 5: IMAGENS DO EXU OMULU DA QUIMBANDA E DO ORIXÁ OMULU, DO CANDOMBLÉ KETU.....	42
FIGURA 6: IMAGEM DO EXU MARÉ, EM UMA MÃO UM GARFO E NO OUTRO UMA CONCHA MARINHA.....	47
FIGURA 7: EXU REI DAS SETE ENCRUZILHADAS (CENTRO) E SUA CORTE DE POMBA-GIRAS NA FESTA NO CRUZEIRO DIA 13/08/2012 (FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS).....	49
FIGURA 8: IMAGEM DA POMBA-GIRA MARIA PADILHA DAS ALMAS.....	51
FIGURA 9: IRMÃ SUELI, PAI ZÉ MARIA E MÃE IEDA.....	57
FIGURA 10: MÃE IEDA NA FESTA DE CINQUENTA ANOS DA FEITURA DO OGUM ADIOLÁ EM ABRIL DE 2012, AO FUNDO O RETRATO DE MÃE ISAURA DA OYÁ.....	60
FIGURA 11: SEU SETE SAUDANDO O POVO DA RUA ATRAVÉS DA MEDIUNIDADE DE MÃE IEDA. (FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS).....	62
FIGURA 12: ALABÊ CÉSINHA DO XAPANÃ NA FESTA NO CRUZEIRO, DIA 13/08/2012. ( FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS).....	65
FIGURA 13: OS ALABÊS DA CORTE DE SEU SETE NA FESTA NO CRUZEIRO, THIAGO DE OXALÁ, MAURÍCIO DO OGUM E CÉSAR DO XAPANÃ. (FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS).....	70
FIGURA 14: RENÉ DO BARUM ACOMPANHADO DE DAGOBERTO AO AGÊ, NA FESTA NO CRUZEIRO NO DIA 13/08/2012. (FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS).....	77
FIGURA 15: FOLHETO DE DIVULGAÇÃO DO CALENDÁRIO DE FESTAS DO EXU REI DAS SETE ENCRUZILHADAS.....	81
FIGURA 16: SEU SETE SAINDO DO TERREIRO E INDO PARA O CRUZEIRO. (FOTO: ALEXANDRE MEDEIROS, 13/08/2012).....	84
FIGURA 17: SR. EXU REI DAS SETE ENCRUZILHADAS E SUA CORTE NO SEU ANIVERSÁRIO NO CLUBE 18/08/2012 (FOTO MINHA).....	88
FIGURA 18: TRANSCRIÇÃO PANCADAS FREQUENTEMENTE TOCADAS NOS RITOS DE QUIMBANDA.....	92
FIGURA 19: TRANSCRIÇÃO DAS FORMAS MAIS CORRENTES DE REDOBRE NAS PANCADAS ARÉ, JÊJE, ODÃ E OMÃ.....	94
FIGURA 20:FOTOGRAFIA DE PIERRE VERGER SOBRE A REPRESENTAÇÃO DE LEGBA NO DAOMÉ.....	114

FIGURA 21: EXU BELZEBÚ, SINCRETISMO DE ESQUERDA NO NOME E NA FORMA.....115

FIGURA 22: MAPA DE LOCALIZAÇÃO DOS TERRITÓRIOS NEGROS DE PORTO ALEGRE DO  
FINAL DO SÉC. XIX (FONTE: ARQUIVO HISTÓRICO MUNICIPAL MOYSÉS VELLINHO  
[MAPOTECA.....121

**LISTA DE FAIXAS DO DVD/EXEMPLOS EM VÍDEO**

VÍDEO 1: CATIMBA ZÉ: FESTA NO CRUZEIRO, 13/08/2012 .....	35
VÍDEO 2 DEPOIMENTO DE MÃE IEDA SOBRE A LINHA DOS CABOCLOS .....	50
VÍDEO 3: PROGRAMA TELE DOMINGO RBS TV 1 .....	87
VÍDEO 4: PROGRAMA TELE DOMINGO RBS TV 2 .....	88
VÍDEO 5: DISCURSO DE SEU SETE: FESTA NO CRUZEIRO, 13/08/2012.....	95
VÍDEO 6: CHEGADA NO BAILE DE GALA.....	96
VÍDEO 7: DOCUMENTÁRIO: EXU, A DANÇA DAS CABAÇAS.....	108
VÍDEO 8: DEPOIMENTO DE PAI RIVAS SOBRE EXU.....	109

## LISTA DE FAIXAS DO CD/EXEMPLOS MUSICAIS

FAIXA 1: DESCARREGA LÁ NA MATA.....	28
FAIXA 2: EU VI A LUA.....	28
FAIXA 3: BARÁ DA RUA, BARÁ O EXU.....	30
FAIXA 4: SE É BARÁ EU NÃO SEI.....	30
FAIXA 5: EXU TIRIRI LANÃ.....	31
FAIXA 6: BARA KE BARA NA PORTEIRA.....	32
FAIXA 7: HOJE TEM FESTA LÁ NA PRAÇA.....	34
FAIXA 8: A CURA COM SEU SETE DA LIRA.....	35
FAIXA 9: ZÉ PELINTRA, BOÊMIO DA MADRUGADA.....	36
FAIXA 10: O MORRO DE TUCA ESTÁ DE LUTO.....	37
FAIXA 11: ZÉ PELINTRA ENGANADOR.....	37
FAIXA 12: EU SOU EXU E QUERO BEBER.....	38
FAIXA 13: EXU É BOÊMIO, EXU É DA NOITE.....	39
FAIXA 14: SEU OMULU AÊ.....	40
FAIXA 15: PORTÃO DE FERRO, CADEADO DE MADEIRA.....	41
FAIXA 16: FUI NA LOMBA FALAR COM EXU.....	41
FAIXA 17: A MAIOR KALUNGA É LÁ NO FUNDO DO MAR.....	
FAIXA 18: EU SOU O EXU MULHER.....	49
FAIXA 19: PADILHA, TEU NOME É LEMBRADO DEMAIS.....	51
FAIXA 20: QUEM SAMBA FICA, QUEM NÃO SAMBA VAI EMBORA.....	84
FAIXA 21: THE CONQUEST OF PARADISE.....	84
FAIXA 22: SALVE A COROA.....	85
FAIXA 23: EXU É REI NAS SETE ENCRUZILHADAS.....	85
FAIXA 24: VAMOS CHAMAR AS ALMAS.....	93
FAIXA 25: EU CHAMEI AS ALMAS.....	93
FAIXA 26: TODO MUNDO RI ELE FALA SÉRIO.....	94
FAIXA 27: SEU SETE COVAS, SEU SETE CATACUMBAS.....	94

FAIXA 28: EXU MORCEGO .....	94
FAIXA 29: AS ALMAS DA KALUNGA ESTÃO EM FESTA.....	95
FAIXA 30: QUEM ACENDE UMA VELA PRA EXU .....	95
FAIXA 31: EU ADOREI AS ALMAS, EU ADOREI O DIA .....	96
FAIXA 32: EXU SAPATÁ.....	96
FAIXA 33: NANÃ BURUKÊ / IANSÃ .....	96
FAIXA 34: QUEM TRABALHA COM AS ALMAS, TRABALHA DEVAGARINHO .....	96
FAIXA 35: ELA É MARIA.....	97
FAIXA 36: SEU SETE, MEU AMIGO DE ALMA.....	107
FAIXA 37: SE DEUS É BOM, O DIABO NÃO É MAL.....	113
FAIXA 38: ODARA MORADOR DA ENCRUZILHADA.....	115

## SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
PARTE I : A QUIMBANDA DO ILÊ NAÇÃO OYÓ E SEUS AGENTES.....	26
2. Salve o Exu Rei das Sete Encruzilhadas: botando os Exus pra girar.....	27
2.1 Chegando no Ilê .....	27
2.2 “Bará da rua, Bará Exu” .....	29
2.3 O Reino da Lira e os Exus que curam dançando .....	32
2.4 Portão de ferro e cadeado de madeira: a falange da kalunga pequena.....	35
2.5 A maior kalunga é a do fundo do mar: Exu Maré e o povo da praia .....	43
2.6 Pomba-gira: o Exu mulher .....	47
2.7 Quem samba fica quem não samba vai embora: despachando os Exus.....	51
3. Mãe Ieda, Seu Sete e a corte de alabês: trajetórias músico-religiosas que se cruzam .	53
3.1 Mãe Ieda: do terreiro de Pai Zé Maria até ser cacique de terreira .....	53
3.1.1 Chegando na Cidade Baixa e abrindo a própria terreira .....	56
3.1.2 Seu Sete vem no reino numa sexta-feira 13 .....	59
3.2 Césinha: o alabê oficial e mais antigo.....	61
3.3 Thiago de Oxalá .....	64
3.4 Guaracy .....	69
3.5 René do Barum.....	72
PARTE II: EXU E SUAS MÚLTIPLAS IDENTIDADES.....	78
4. Exu de aniversário e a Mesa das Almas.....	79
4.1 Festas, cortes e <i>elebós</i> do aniversário do Seu Sete.....	79
4.2 Festa no Cruzeiro e a identidade de Exu.....	81
4.3 Festa de gala e a identidade de Rei .....	85
4.4 Desdobrando, redobrando e brecando: recursos de performance que não deixam o samba morrer.....	88
4.5 Mesa das Almas no mês de finados .....	95
5. Para além da tricksteria acadêmica: um olhar e escuta pós-colonialista de Exu .....	102
5.1 Delineando a etnomusicologia pós-moderna .....	102
5.2 Desviando do Trickster .....	110
5.3 Territórios e repertórios: encruzilhando sons e espaços .....	117
6. SAINDO SEM TIRAR OS OLHOS DO CRUZEIRO.....	124
7. ANEXOS: GLOSSÁRIO.....	127
8. REFERÊNCIAS .....	125

## 1. INTRODUÇÃO

“Alupandê o povo”, é a forma como o Exu Rei das Sete Encruzilhadas saúda os filhos de santo, consulentes e outras entidades da linha de Exu semanalmente na casa de Mãe Ieda do Ogum, no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre. Já o “povo da rua”, especificamente, é a maneira como popularmente os Exus são chamados entre as comunidades afro-religiosas tanto do Rio Grande do Sul como do Brasil de maneira geral. Existem dois fatores que podem ser relacionados a essa denominação: o primeiro remete ao Exu nos cultos de Nação, Candomblés e Xangôs, onde o orixá é considerado um *santo de rua*, por ter seus assentamentos localizados na parte externa dos terreiros e também por ter as encruzilhadas e estradas como espaço de atuação magística; o segundo diz respeito ao Exu da Quimbanda propriamente e refere-se ao fato de Exu ser considerado um orixá de comportamento desviante, que resolve e negocia os problemas espirituais e materiais de maneira sagaz, nem sempre agindo de uma maneira aceitável de acordo com a moral cristã e o senso comum. Durante os anos de 2011 e 2012 o terreiro de Mãe Ieda foi o principal espaço de observação e escuta pertinente a presente etnografia musical. Ieda Vianna da Silva, conhecida na comunidade afro-religiosa porto-alegrense como Mãe Ieda do Ogum ou Mãe Ieda do Sete Encruzilhadas (nome do Exu que lhe assiste), dirige o Ilê Nação Oyó há mais de cinquenta anos. No dito terreiro, além da Quimbanda, que consiste no culto a Exus, Pomba-giras e Ciganos, objeto específico deste trabalho, o calendário religioso da casa conta com as práticas da Umbanda, onde se manifestam os Caboclos, Pretos-Velhos e Crianças e o Culto de Nação, também denominado Batuque.

Meu interesse nas práticas religiosas afro-gaúchas partiu de duas perspectivas de investigação: a primeira diz respeito a minha relação estreita com a Umbanda e Quimbanda desde o ano de 2004, quando fui iniciado em um terreiro localizado na zona norte de Porto Alegre e onde, atualmente atuo como músico em ritos semanais. Apesar da iniciação em uma casa de *religião* de Porto Alegre, pode-se dizer que o meu fazer musical e litúrgico difere daquele dos atores sócio-musicais que serão objeto desta pesquisa, pois minha matriz religiosa vem do sudeste do país, sendo assim o repertório musical ligado aos cultos de Jurema, Umbanda Esotérica e Umbanda Omolokô.

Estas diferenciações no repertório músico-religioso evidenciaram-se à minha escuta, quando o terreiro ao qual estou filiado recebeu a visita de músicos e pais-de-santo

locais. Nessas ocasiões, um novo repertório era requisitado pelos convidados, bem como pelos consulentes com experiências em outros espaços onde a Umbanda é praticada.

Apesar das nuances de ritmos e cantigas, existe também um repertório de pontos cantados comum a todos os ritos de Umbanda do Brasil, e meu interesse primário deu-se em relação a estes trânsitos músico-religiosos, assim como nos procedimentos técnico-estéticos relacionados ao fazer musical nos ritos de Umbanda e Quimbanda locais.

Outro aspecto que me interessa, fundamenta-se nos processos de interação entre as modalidades afro-religiosas presentes no estado do Rio Grande do Sul, que culminaram na construção das performances músico-religiosas de um culto denominado Quimbanda ou Linha Cruzada.

Minha entrada inicial a campo deu-se através da visita ao terreiro de Mãe Ieda em outubro de 2011 em uma sessão de Exu. Após assistir a festas de Umbanda em outros terreiros e ouvir de tamboreiros e líderes religiosos a atribuição à Mãe Ieda e ao Exu Rei das Sete Encruzilhadas a institucionalização das práticas musicais e liturgias presentes na atual Quimbanda porto-alegrense resolvi estreitar os contatos com o dito terreiro: com o objetivo de entender como as práticas musicais e liturgias foram construídas a partir das trajetórias músico-religiosas de sacerdotisas, músicos e demais membros do terreiro de Mãe Ieda.

Além das diversas conversas informais e da observação do cotidiano da comunidade terreiro na preparação dos diversos eventos religiosos, realizei entrevistas particulares com cinco dos tantos músicos rituais que frequentam a casa de Mãe Ieda: Césinha do Xapanã, Thiago do Oxalá, Renê do Xapanã Barum, Guaracy Menna Barreto. Além dos músicos ligados à casa de Mãe Ieda, foi de suma importância para a realização desta dissertação o contato inicial com o tamboreiro de Nação Antônio Carlos do Xangô, que em sua juventude tocava em casas de Umbanda e Quimbanda e acompanhou o processo de consolidação da Quimbanda como modalidade religiosa independente. As lideranças religiosas com as quais tive contato em entrevistas foram Mãe Ieda do Ogum, Mãe Nara do Ogum e Mãe Neuza do Ogum de Ronda.

Dos tantos tamboreiros ou alabês que são filiados à Mãe Ieda, escolhi as cinco trajetórias mencionadas, pois creio as narrativas destes atores traçam um entendimento das

configurações do campo religioso afro-gaúcho e como os saberes musicais e litúrgicos pertinentes à Quimbanda são transmitidos e reinterpretados, conforme as diferentes construções identitárias dos atores desta etnografia. O estudo das trajetórias tem como objetivo entender os diferentes papéis que um interlocutor pode possuir, ou nas palavras de Bourdieu “uma série de posições sucessivamente ocupadas por um mesmo agente (ou mesmo um grupo) num espaço que é ele próprio um devir, estando sujeitos a incessantes transformações (2006, p. 189). No caso de Mãe Ieda, sua trajetória seria indissociável primeiramente da sua relação com seus guias espirituais (Cacique Supremo da Montanha, Cabocla Jurema, Pai Antônio da Bahia da Banda de Lá, Ogum Adiolá e Exu Rei das Sete Encruzilhadas), chefes religiosos (Pai Zé Maria e Mãe Isaura da Oyá), assim como dos momentos marcantes em suas iniciações e os repertórios musicais que construíram-se mediadas por estes. Sua relação com a comunidade carnavalesca e musical porto-alegrense também mostrou-se importantíssima no que diz respeito aos procedimentos técnico-estéticos pertinente às práticas musicais da Quimbanda, em suma como a própria Mãe Ieda costuma dizer, sua caminhada divide-se em vida material, espiritual e social e são esses aspectos que tento evidenciar ao realizar um estudo de trajetória de Mãe Ieda e os músicos de seu terreiro.

Também a partir das entrevistas, busquei aprofundar-me nos procedimentos técnico-estéticos e como ocorrem os trânsitos de repertórios e de músicos rituais entre diferentes casas, considerando as falas nativas para um entendimento das relações de identidade que se estabelecem durante a construção de uma performance ritual. Ao buscar este diálogo com os interlocutores, tive como objetivo entender como se constroem os sistemas de legitimação dos detentores dos saberes músico-religioso através das trajetórias destes atores sociais, seus entendimentos sobre as transformações no meio musical afro-religioso, assim como a importância de certos músicos e sacerdotes para tais. Optei por destacar com um negrito os nomes dos atores, quando aparecem pela primeira vez no trabalho, com a intenção de facilitar a identificação ao leitor, técnica presente nos trabalhos de Braga (2003) e Berger (2011).

A presente pesquisa desenvolveu-se tendo como método a etnografia musical. Presente no trabalho de Seeger (1992), caracteriza-se como a etnografia da performance musical e contempla meus questionamentos em relação aos ritos religiosos, bem como da performance de música e dança nestes contextos. A partir das interações e processos de

sociabilidade presentes no ritual religioso e no fazer musical que o envolve, pretendo descrever as visões de mundo, bem como os valores essenciais para o reconhecimento das idiossincrasias e intercâmbios da Linha Cruzada no cenário afro-religioso de Porto Alegre. Em seu artigo clássico da etnomusicologia *Sound Structure as Social Structure* (1984), Steven Feld define estudo da performance da música da seguinte maneira:

Performances de música podem ser estudadas a partir de uma metodologia de pesquisa que identifica os paralelos entre as práticas das manifestações expressivas e as respectivas estruturas sociais, pois dramatização e representação musical prestam-se bem para uma leitura de questões sociais que seriam características do grupo estudado (p. 389)

Na etnografia musical que desenvolvi, que realizei uma observação participante. Seguindo os preceitos de bi-musicalidade de Mantle Hood (1960), e os exemplos das etnografias de Berliner (1981), Seeger (2004), Turino (2000) e Rice (2008), inicialmente busquei tornar-me um aprendiz do saber musical presente nos ritos pertencentes aos terreiros que tem a Quimbanda em seu cotidiano religioso, através do diálogo com Antônio Carlos de Xangô, tamboreiro conhecido no cenário afro-religioso, que possui experiência nessa modalidade ritual, assim como um acompanhamento nas transformações, adaptações e novas disposições no campo religioso. Após o contato inicial com Antônio Carlos segui observando os eventos na casa de Mãe Ieda, contabilizando um total de 34 sessões e 9 festas de Exu. Conforme a ambientação com o espaço e atores da presente etnografia, os ângulos de observação e níveis de participação foram sendo intensificados, tendo em alguns eventos, atuado como músico assistente dos tamboreiros, tocando agê e respondendo aos pontos cantados. Esta prática participativa possibilitou-me compreender alguns padrões musicais de interação entre músicos e entidades, que serão abordadas no decorrer do trabalho.

Creio que seja importante em uma observação participante entender as categorias musicais dos detentores do saber estudado, desenvolver uma “descrição densa” nos moldes propostos por Geertz (1976, p. 7):

O que o etnógrafo enfrenta, de fato - a não ser quando (como deve fazer naturalmente) está seguindo as rotinas mais automatizadas de coletar dados - é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar. E isso é mesmo o mais rotineiro: entrevistar informantes, observar rituais, fazer o censo doméstico... escrever seu diário. Fazer a etnografia é como tentar ler ( no sentido de ‘construir uma leitura de’)

um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado.

Duas etnografias foram fundamentais para a estruturação das estratégias de trabalho de campo presentes em minha pesquisa: a primeira intitulada *Rara! Vodou, Power and Nation in Haiti* de Elizabeth McAlister (2002), versa sobre as festas do carnaval haitiano e suas relações com as práticas afro-religiosas do *Vodou*. Foi de grande importância para mim, pois a autora, uma nova-iorquina iniciada na percussão haitiana estipula estratégias metodológicas para um perfil de pesquisador semelhante ao meu. Se por um lado ela considera-se uma *insider*, por sua iniciação e conhecimento das práticas musicais do *Vodou*, questões de nacionalidade e raça não lhe expõe às mesmas situações sociais de seus interlocutores. No meu caso, posso me considerar um *insider/outsider*, pelo fato de conhecer antes de meu ingresso em campo algumas práticas musicais convergentes às dos meus interlocutores, no entanto desconhecia a maioria do repertório entoado, bem como as práticas litúrgicas da Quimbanda gaúcha

O segundo trabalho, a que me refiro, é *Baakisimba: gender in the music and dance of the Baganda people of Uganda* de Suzana A. Nannyonga-Tamusuza (2005), que trata de configurações de gênero entre o grupo étnico Baganda, localizados em Uganda, na África oriental. Antes de realizar esta etnografia, a autora, ugandense e pertencente aos Baganda, lecionava classes de música e dança pertinente ao *Baakisimba*, objeto musical e performático pelo qual se desenvolveu esta etnografia. Esta afinidade com a cultura Baganda fez com que a autora assumisse uma postura vigilante em campo, com a intenção de tentar não fazer juízos de valor sobre aqueles que segundo sua opinião possuíam domínio técnico maior ou menor em relação à música e dança. Também foi adotado pela autora, um comportamento perante os colaboradores de campo que visava entender suas categorizações e entendimentos sobre o *Baakisimba*. Nas palavras da própria autora, “fez parte de sua metodologia em campo agir como se não soubesse nada” (Ibidem, p. 35). Esta medida foi de suma importância, para que a observação da autora pudesse atingir outros patamares, fixando-se também naquilo que não lhe chamava a atenção enquanto *insider*.

Estas duas etnografias são exemplos de abordagens metodológicas pós-modernas, onde o posicionamento do pesquisador em campo está diretamente relacionado às relações

sócio-políticas que envolvem o contexto em que a pesquisa é desenvolvida. Conforme afirma Carvalho:

O problema com o trabalho de campo atualmente consiste em onde posicionar-se. Onde estamos como acadêmicos? E como mediadores culturais em relação aos músicos de algum lugar? Essa relação tem mudado de forma radical nos últimos tempos. Agora é diferente do ponto de vista, ético, político e ideológico. (Carvalho apud Cruces, 2003, p. 5 )

As diferenças que Carvalho aponta no encontro da SibE ( Sociedad Iberica de Etnomusicologia) representam as mudanças no pensamento e posicionamento dos pesquisadores das ciências humanas partir da década de 80. Mudanças que podem ser refletidas através de dois pontos de vista.

O primeiro diz respeito aos intelectuais pertencentes a novos contextos históricos e socioculturais da década de 90, como por exemplo, Paul Gilroy, Stuart Hall, Frantz Fanon, Edward Said, Arjun Appadurai e Homi Bhabha. Ao mesmo tempo em que estão inseridos e dialogam com os grandes centros de produção acadêmicos, também possuem trajetórias de identidades não hegemônicas, podendo no caso de alguns deles possuir duplas nacionalidades, assim como transitar entre diferentes locais de pertencimento. Este local os permite um olhar diferenciado que exerce uma ruptura com a tradição eurocêntrica. Ao mesmo tempo em que dialogam com essa tradição, a visão do “outro” se faz presente, devido ao local de onde se está falando.

O segundo diz respeito aos intelectuais que, através do trabalho de campo, se deparam com os problemas sociais enfrentados por seus colaboradores e assumem um perfil ativista, intermediando as negociações políticas pertinentes à comunidade de colaboradores de pesquisa. Este seria o caso de intelectuais como Feld, Seeger, Carvalho, etc.

Não é minha intenção afirmar que estas são as únicas propostas etnográficas da atualidade, porém estes perfis de pesquisador fazem parte destas novas abordagens etnomusicológicas que cada vez mais se desvencilham das perspectivas teóricas presentes na musicologia e etnologia, pensando a partir de um ponto de vista mais crítico e com mais relevância social.

Durante o trabalho de campo, busquei ter cuidados semelhantes aos de Nannyonga-Tamusuza e McAlister, evitando meus conhecimentos *a priori* e focando nas categorias

musicais locais expostas por meus interlocutores, prestando atenção às narrativas e na forma em que o conhecimento musical é concebido e transmitido entre as gerações de músicos rituais.

As gravações em campo deram-se durante os ritos realizados no terreiro de Mãe Ieda e nos demais espaços onde ocorreram as festas do calendário de aniversário do Exu Rei das Sete Encruzilhadas, especificamente o cruzamento entre as ruas Luís Afonso e João Alfredo em Porto Alegre (13/08/2012) e no Ginásio da Carris (18/08/2012). Busquei sempre posicionar os gravadores entre músicos e audiência, visando uma escuta integral de performance. Nos momentos em que realizava filmagens ou participava ativamente da prática musical, busquei um local estratégico para posicionar o gravador próximo aos músicos, geralmente em uma prateleira acima do local onde estes realizavam suas performances. O conteúdo das letras foi transcrito e revisado com a ajuda dos interlocutores em campo, para não haver conflito nas interpretações presentes neste trabalho. As passagens que citam falas das entidades ocorreram ou durante algum discurso para o público presente na festa ou sessão, ou durante o passe, momento em que os Exus transmitem o axé diretamente aos consulentes.

No decorrer do processo de desenvolvimento deste trabalho tive como intenção pensar numa etnomusicologia com uma interação estreita entre pesquisador e interlocutores, alinhada com a ideia de Cardoso (1986, p. 103), onde a interação nos “permite conhecer o modo de operar dos sistemas simbólicos diversos que são postos em movimento por esta interlocução” e que pretendi dialogar em campo em busca de um “objeto de conhecimento que é aquilo que nenhum dos dois conhece” (Ibidem, p. 103). Sendo assim, um olhar atento junto de uma observação distanciada dos valores e categoriasêmicas proporciona uma visão dos valores simbólicos que envolvem a prática religiosa e mais especificamente a performance músico-ritual.

Delineadas as estratégias metodológicas e técnicas de pesquisa, creio ser importante debruçar-me sobre alguns aspectos litúrgicos e musicais referentes à Quimbanda como prática religiosa independente no Rio Grande do Sul. É preciso entender que a Quimbanda nos moldes ritualísticos que serão descritos no decorrer desta dissertação, configura-se como uma prática religiosa relativamente jovem, tendo surgido provavelmente na década

de 60/70 do século passado no terreiro de Mãe Ieda do Ogum, onde se desenvolveu minha pesquisa de mestrado.

Também é importante lembrar que Exu é uma entidade espiritual cultuada em diferentes espaços e modalidades religiosas, como por exemplo na Umbanda e no Culto de Nação, também existentes na casa de Mãe Ieda. No entanto, existem evidentes diferenças tanto comportamentais, como rituais, no que diz respeito a Exu nas modalidades religiosas mencionadas.

A palavra Quimbanda, segundo Ortiz (1978, p. 132), etimologicamente vem do dialeto quimbundo, falado por alguns coletivos tradicionais presentes em Angola faz referência aos curandeiros da região. Neste rito religioso se cultua as entidades espirituais denominadas de povo da rua, que são categorizados como Exu, Pomba-Gira (correspondente feminino a Exu) ou também Povo Cigano. Esse último, parece ser uma peculiaridade do rito de Quimbanda do extremo sul do Brasil, conforme minha observação pessoal.

Estas entidades quando incorporadas nos médiuns, tem como principal objetivo o cumprimento das leis divinas. Sendo assim, afirmam não serem bons nem maus, mas cumpridores das ordens dos Orixás. Primariamente, os Exus estavam vinculados ao rito de Umbanda e uma característica marcante eram suas aparições no final dos ritos, para *despachar* as energias negativas. Segundo o depoimento de pais-de-santo presentes no trabalho de Gidal (2010, p. 26), estas entidades, diferentemente das outras, presentes na Umbanda, não realizavam consultas aos frequentadores dos terreiros e somente atuavam fazendo a “descarga” do ambiente. Uma descrição da participação dos Exus nos ritos de Umbanda no passado foi-me fornecida pelo tamboreiro Antônio Carlos de Xangô em uma entrevista:

Era no final, na última sexta do mês. Subia o caboclo, faltando uns quinze minutos pra terminar a sessão, subiam os caboclos e chegavam os Exus. Botavam uma cachacinha no chão e eles lambiam ali mesmo e já subiam, então voltavam os caboclos de novo pra não ficar aquele fluido do Exu. (Antônio Carlos de Xangô 20/01/2012)

Este fato modificou-se na década de 60, quando estes espíritos passaram a tomar formas humanizadas, abandonando a postura curvada com as mãos posicionadas para trás. (Ibidem, p. 28) Mudança esta, que segundo Oro (2008) foi fruto das demonizações destes

seres espirituais, realizadas pela Igreja Católica na década de 60 e Neo Pentecostais nos anos 70 e 80. O ataque aos Exus realizados por estes grupos religiosos, pode ser um dos fatores que culminaram na mudança da liturgia e do estabelecimento da Quimbanda como um segmento religioso independente da Umbanda.

Em nível regional a Quimbanda ou Linha Cruzada, como o culto a Exus também é chamado no Rio Grande do Sul, fora abordada antropologicamente por José Carlos dos Anjos, em *No território da Linha Cruzada: Cosmopolítica Afro-brasileira* (2006), publicação que resulta de sua dissertação de mestrado em antropologia social defendida no Programa de Pós-graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS - UFRGS). Esse trabalho expõe a maneira que uma disputa por regularização de uma comunidade localizada em Porto Alegre é vista a partir da visão de mundo afro-religiosa de Mãe Dorsa, mãe-de-santo e líder comunitária. O autor busca entender os territórios físicos e simbólicos que permeiam as práticas afro-religiosas da Linha Cruzada e sua relação com a Umbanda e o Batuque. Destaco também nesse trabalho a excelente análise da diversidade de configurações de sincretismo e etnicidade presentes no campo afro-religioso de Porto Alegre.

Publicizado recentemente, o estudo antropológico de De Bem (2012) versa sobre a maneira que a rede de agentes afro-religiosos permite a circulação de objetos, pessoas e ações entre o Brasil e o exterior, mais especificamente a região do Cone Sul. A partir da descrição etnográfica de contatos com líderes afro-religiosos entre 2005 e 2010 em Porto Alegre, cidades da fronteira do Rio Grande do Sul com o Uruguai, e as cidades de Montevideo, Buenos Aires e arredores, o autor acompanhou o trânsito transnacionais dos atores e suas relações com as sociedades envolvidas em cada cidade. Analisando os dados etnográficos, o autor conclui que existe uma estrutura afro-religiosa compartilhada na região estudada, porém permeada por peculiaridades litúrgicas próprias em cada espaço religioso, que são denominadas pelo autor de “desvios estruturais”. Segundo De Bem, o que fundamenta estas diferenciações são traços de identidade étnica e nacionalidade. Além disso, a organização dos papéis rituais e sua distribuição por gênero e orientação sexual aparecem como elemento importante nas cenas afro-religiosas platinas. É porque aquelas cidades, através de suas redes de agentes religiosos, estão em relação, histórica e presente, por isso ocorre essa tensão entre continuidade e diferenciação na estrutura afro-religiosa. De Bem conclui tratar-se de um fenômeno transnacional, posto que, o estado-nação, os

discursos e as identidades que ele agencia, e a organização social poli-étnica que existe sobre sua égide, influenciam nas formas de apropriação, manutenção e expressão das formas e conteúdos afro-religiosos.

Abordagens etnomusicológicas referentes às religiões afro-brasileiras no Rio Grande do Sul são escassas, sendo os trabalhos de Braga (1998, 2003) sobre o Batuque especificamente pioneiros e dos poucos realizados.

A primeira publicação, resultado de sua dissertação de mestrado, conforme o próprio autor afirma “aborda aspectos da utilização social da música que revelam e reforçam concepções religiosas tradicionalmente transmitidas por gerações de batuqueiros, em especial pelos tamboreiros: seja como elo de ligação com os mitos dos orixás e sua chegada através do transe, como ordenadora das etapas rituais a serem realizadas ou, ainda, como mecanismo de construção e reafirmação da identidade batuqueira.” (Braga, 1998, p. 1)

Já em sua tese de doutorado é realizada uma análise no campo religioso afro-brasileiro do Rio Grande do Sul, a partir do Batuque e suas redes de significados com as demais práticas religiosas do campo afro-religioso do estado. Através das experiências e performances religiosas e musicais, o autor pretendeu revelar as estruturas discursivas, os contextos socioculturais e os significados que a música e os tamboreiros assumiam em relação à modernidade religiosa no decorrer de aproximadamente setenta anos. Este recorte temporal, segundo o autor, justifica-se por ser uma época de grandes transformações e reorganizações teológicas, como por exemplo a chegada da Umbanda no estado na década de 30 e a organização da Quimbanda ou Linha Cruzada nas décadas de 60 e 70. Através do estudo das trajetórias de treze tamboreiros, organizados pelo autor em três recortes geracionais, são cruzadas as performances, as histórias de vida dos músicos rituais e as reconfigurações musicais do campo religioso afro-gaúcho, como a profissionalização do ofício de tamboreiro, a criação de escolas para a transmissão dos saberes e as disputas por legitimidade nos espaços de performance músico-religiosa.

Abordando etnomusicologicamente o campo religioso afro-gaúcho como um todo (Umbanda, Quimbanda e Batuque) há ainda a tese de doutorado do norte-americano Marc Gidal (2010), que aborda a música na comunidade afro-religiosa local a partir das ideias de sincretismo religioso, limites simbólicos e comunidade. Também é abordada a relação

entre as três modalidades religiosas através de dois estudos de caso, um sobre Pretos-velhos e resistência e outro sobre o rito de Ciganos. Os limites e permeabilidades das práticas musicais estão entre os principais objetivos da pesquisa, onde o autor tenta delinear quais são as relações que englobam três diferentes cultos: Umbanda Quimbanda e Nação. Ainda neste trabalho, é feita uma comparação entre as práticas umbandistas do sul do Brasil com terreiros do Rio de Janeiro, com o intuito de delinear as características marcantes dos cultos denominados pelo autor de afro-gaúchos.

Distanciando-se destes imaginários africanistas o livro de Maggie (2001), resultado de sua dissertação de mestrado, trata de um estudo de caso sobre a Tenda Espírita Caboclo Serra Negra, localizada no Rio de Janeiro. Neste trabalho a autora aponta a busca por origens africanas nas religiões afro-brasileiras como objeto de estudo de trabalhos ainda anteriores, como o de Roger Bastide (1958):

Alguns autores vão até a África para verificar de que grupos esses traços teriam provindo. Muitas vezes, os mesmos autores remetem-nos a Frobenius para nele encontrar a explicação ou o significado de certos traços. Essa busca de origens ocorre, na grande maioria das vezes, em detrimento da análise das explicações dos próprios seguidores dessa religião no Brasil. Roger Bastide, por exemplo, faz uma análise exaustiva de uma coluna central encontrada nos terreiros nagôs na Bahia. Cita Frobenius, fala do vodu haitiano e descreve os mitos iorubanos da África. Finalmente chega a seguinte conclusão: “A abundância dessas representações do espaço, em pedra, em madeira e em ferro, comprova a importância mesmo se os fiéis esqueceram o significado, desse simbolismo da criação.” (Bastide, 1958, p. 72. O grifo é da autora). Assim, se os fiéis no Brasil esqueceram o significado dos símbolos, o autor busca na sua origem seu significado. Será que os fiéis se esqueceram do seu significado? Ou terão outro significado a dar? O que significa um signo cujo símbolo já foi esquecido? Talvez este signo – a coluna central – em relação a outros tenha se transformado em um novo símbolo. Mas fica difícil saber, pois o autor, aparentemente, não pergunta aos fiéis por que existe aquela coluna hoje. (Ibidem, p. 15).

Outro trabalho importante que segue a mesma direção é o de Vagner Gonçalves da Silva, de título *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira* (1994), onde o autor discorre sobre questões essenciais para quem pesquisa as religiões afro-brasileiras, como a dificuldade de uma reconstituição histórica, a diversidade, oralidade e desinstitucionalização presentes nas diferentes modalidades religiosas no campo religioso afro-brasileiro:

Outras razões que dificultam o relato da história das religiões afro-brasileiras são suas características particulares. Trata-se de religiões cujos princípios e práticas doutrinárias são, em geral, estabelecidos e transmitidos oralmente. Não há nelas livros sagrados (como a Bíblia, por exemplo) que registrem sua doutrina de

forma unificada ou sua história. Neste sentido, são religiões não institucionalizadas.” (Silva, 2005, p. 12).

Penso que as transmissões através da oralidade contribuem para uma não institucionalização das práticas pertinentes ao campo religioso da Linha Cruzada, no entanto no que tange a parte musical, alguns padrões e procedimentos técnico-estéticos são evidentes, e é tendo como referência estes que o trabalho busca entender como o repertório musical da Quimbanda foi constituído no decorrer dos últimos cinquenta anos a partir das sessões festas e demais eventos do calendário religioso do terreiro de Mãe Ieda e seus descendentes religiosos.

O primeiro capítulo da dissertação consiste numa descrição densa do meu ingresso em uma sessão de Exu, buscando uma dialogia entre os eventos litúrgicos e musicais. Dialogando com os pontos cantados, busquei entender as diversas qualidades pertinentes às práticas magísticas das diferentes falanges de Exu. Também fora objeto deste momento do texto, traçar narrativas que relatam algumas passagens encarnadas de determinados Exus. Através do delineamento dos perfis dos Exus é possível delinear alguns aspectos essenciais que dizem respeito às personalidades das entidades durante os ritos de Quimbanda e como as mesmas são transparecidas no conteúdo das letras dos pontos cantados e nas cadências rítmicas dos tambores.

As trajetórias músico-religiosas dos principais atores dessa etnografia musical são o foco do segundo capítulo do presente trabalho, onde cruzei as trajetórias de Mãe Ieda e sua caminhada no campo religioso de Porto Alegre, e as visões sobre religião e práticas musicais entre os cinco tamboreiros mencionados anteriormente. As narrativas a respeito das histórias de vida e exposições dos valores técnico-estéticos referentes às práticas musicais da Quimbanda, serão ponto de partida para o cruzamento dos saberes locais com as discussões teóricas que serão desenvolvidas na segunda parte do trabalho.

A segunda parte da dissertação conta com os dois capítulos finais. O capítulo três é dedicado aos espaços de performance de Exu para além do ambiente semanal das sessões, seja nas festas de rua realizadas nas encruzilhadas, ou nos bailes de gala, normalmente realizados em clubes ou espaços mais amplos. É objeto desta parte as múltiplas identidades músico-religiosas de Exu. A primeira marca identitária diz respeito à sua eficácia magística, na maneira como os procedimentos litúrgicos permeados por performances de

música e dança é realizada na Quimbanda. A segunda marca identitária de Exu diz respeito aos elementos materiais que envolvem a dita evolução de Exu, os aspectos alegóricos, trajes e o processo composicional dos repertórios que estabelecem o Exu social, ou seja, o lado de Exu perante a comunidade afro-religiosa, mais especificamente os que praticam o lado da Quimbanda. Além das festas na rua e bailes de gala, a Mesa para as Almas, ritual realizado no mês de novembro que homenageia os finados também é descrito, com o intuito de entender alguns níveis relacionais entre alguns Orixás do Batuque e os Exus da Linha das Almas.

O capítulo quatro, denominado “Para além da tricksteria acadêmica”, busca debater alguns entendimentos das ciências sociais, principalmente na etnomusicologia e também na antropologia, no que diz respeito a Exu no campo religioso afro-brasileiro. Pretendo discutir algumas maneiras como esta entidade fora tratada em alguns trabalhos acadêmicos, a partir dos conceitos de diáspora e analisando os novos significados atribuídos a Exu nos diferentes espaços religiosos em que a entidade se manifesta, como a própria Quimbanda de Mãe Ieda, tido por muitos como fundante da modalidade religiosa no estado.

“Saindo de costas do cruzeiro” remete aos entendimentos e reflexões finais do presente trabalho. O termo faz referência à maneira que os Exus e quimbandistas saem da encruzilhada ao entregar uma oferenda na rua. Saio sem virar as costas, pois creio que o objetivo do trabalho jamais foi traçar pontos definitivos em relação às práticas musicais da Quimbanda e ainda há muito a ser explorado e estudado a respeito do campo religioso afro-gaúcho. Creio ser adequado citar a metáfora dos candomblecistas narrada por Márcio Goldman “catar folha”, para reforçar a eterna reflexão:

[...] alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber os ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (“as folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará (Goldman, 2003, p. 452)

Aos mestres já citados anteriormente e aos que por ventura esqueci, que me mostraram como catar as folhas no decorrer da minha caminhada, reitero minha profunda gratidão.

**PARTE I : A QUIMBANDA DO ILÊ NAÇÃO OYÓ E SEUS AGENTES**

## **2. Salve o Exu Rei das Sete Encruzilhadas: botando os Exus pra girar**

### **2.1 Chegando no Ilê**

Segunda-feira, novembro de 2011, atravesso a encruzilhada entre as ruas João Alfredo e Luís Afonso em Porto Alegre e diminuo a velocidade das passadas, com o olhar atento às construções, pois estou em busca do Ilê Nação Oyó, terreiro dirigido por Mãe Ieda do Ogum há mais de cinquenta anos. As casas noturnas do bairro estão em sua grande maioria fechadas, talvez por ser início de semana. Após passar por dois bares e uma oficina mecânica, deparo-me com uma pequena porta verde com uma placa acima com os dizeres: Ilê Nação Oyó, Mãe Ieda do Ogum, Cacique Supremo da Montanha e Exu Rei das Sete Encruzilhadas. A porta estava entreaberta, como chovia forte entrei sem apertar a campainha. No chão à minha esquerda uma garrafa de cachaça aberta, encostei a porta e segui pelo estreito corredor, até chegar à porta do salão. Fui recebido por uma das filhas de santo de Mãe Ieda, que me confirmou a realização de uma sessão para Exu naquele dia. Disse-me para ficar a vontade e esperar sentado em uma cadeira posicionada em frente a três casinhas, que possuíam em suas portas diferentes objetos: uma coroa, uma chave e um garfo. Acima das casas havia um escudo com a imagem de um homem, cruzada por duas espadas, lembrou-me um brasão dos reis que vemos nos filmes que retratam a época das cruzadas. Na parede oposta uma pintura de um homem negro, vestido de fraque em uma encruzilhada em uma noite de lua minguante. Em suas mãos um charuto e uma bengala. Acima da porta de entrada uma máscara negra de cerâmica, que despertou em mim uma memória de máscaras e imagens dos Yorubás vista nos livros de fotografia. Nos fundos do terreiro, Mãe Ieda preparava-se para iniciar os trabalhos, enquanto iam chegando filhos de santo, que saudavam as três casinhas e partiam para seus afazeres, bem como outras pessoas interessadas na sessão. Após cerca de meia hora fui apresentado a Mãe Ieda. Disse-lhe a respeito dos meus interesses como pesquisador e pedi seu consentimento para frequentar o terreiro. Mãe Ieda tratou-me com muita gentileza, dizendo-me para ficar à vontade. Ao fundo do salão havia um espaço reservado para os altares referentes às três práticas religiosas religiosas superpostas que compõem a chamada Linha Cruzada. Como na segunda-feira ocorre uma sessão de Quimbanda, os altares, ou melhor, os *congás* (como os chama Mãe Ieda), referentes à Umbanda e Batuque encontram-se fechados por cortinas, enquanto o espaço reservado aos Exus está aberto, com lâmpadas vermelhas e velas de

diversas cores acesas. Na parede à direita dos *congás* há um busto de cerâmica da Pomba-Gira Rainha, um quadro com o Orixá Ogum e retratos de Mãe Ieda de diversas épocas. As outras paredes também possuem quadros que referem à trajetória do terreiro, entre eles um retrato de Mãe Apolinária do Oxalá, avó de santo de Mãe Ieda e conhecida em Porto Alegre por ser uma das principais mães de santo da Nação Oyó. A partir desse momento, sentei-me em um sofá na parte interna do salão e aguardei pelo início da sessão. Por volta das nove e meia da noite, todos os filhos de santo estavam posicionados em um círculo, ao lado sentados em uma bancada elevada, os tamboreiros, que tratavam fazer as últimas amarrações nos tambores, checando as afinações. Mãe Ieda e uma filha de santo, começam a tocar sinetas de metal, enquanto é iniciada uma saudação a diversas entidades:

Salve o Exu Rei das Sete Encruzilhadas. Salve o Exu Tiriri. Salve o Exu Veludo. Salve o Exu Pantera Negra. Salve o Seu Sete da Lira. Salve o povo cigano. Salve a Pomba Gira Rainha. Salve a Maria Mulambo, Maria Quitéria e Maria Padilha. Salve o Exu Caveira, Exu João Caveira, Exu Tata Caveira, Exu Caveirinha. Salve o Exu Sete Catacumbas. Salve o Exu Sete Covas. Salve o Exu do Lodo. Salve o Exu Mortalha. Salve todo o povo do mar. Salve o Exu Maré. Salve o Exu Marabô. Salve a Pomba Gira da Praia.

Cada nome dito por Mãe Ieda era respondido pelos filhos de santo com uma palavra de saudação: “exuê”. Após saudar todas as diferentes falanges de Exu, Mãe Ieda começa a cantar um ponto para a defumação da casa (Faixa 1):

Descarrega lá na mata  
 Descarrega pra levar  
 Descarrega pra bem longe  
 Para nunca mais Voltar

Enquanto é entoada a canção, o ambiente é defumado por um braseiro contendo mirra e anis estrelado. Este procedimento tem como intenção retirar dos filhos de santo e assistência todas as impurezas e energias negativas trazidas da rua, com o intuito de facilitar os processos mediúnicos. Terminada a defumação, Mãe Ieda começa a entoar o ponto de chamada do Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas (Faixa 2):

Eu vi a lua  
 Clareando a rua  
 A lua  
 Tinha uma garrafa de marafo  
 Pro Senhor Bará tomar  
 Passou o homem

Olhou e viu  
 Tirou o chapéu e me cumprimentou  
 Será macumba macumba?  
 Ou será mandinga de amor?

Seu Sete, como é chamado carinhosamente, chega no terreiro a partir do corpo de Mãe Ieda, dançando e caminhando de costas em direção à porta, recebendo saudações e aplausos de todos. Ao chegar à rua recebe o seu chapéu, após saudar o garfo a chave e a coroa, presentes nas casinhas. Enquanto isso, os outros exus e pomba-giras começam a incorporar em seus cavalos e repetem o procedimento de saudação às casas, retornando ao terreiro vestindo os seus chapéus.

As entidades iniciam uma dança em roda, no sentido anti-horário, enquanto o Exu chefe da casa dança para saudar os tamboreiros e com um gesto para o toque: “Alupandê o meu povo. Viva a vida! Pode botar os Exu pra girar!”

Dada a ordem, Thiago, o tamboreiro responsável por entoar os pontos, inicia a cantar pontos dos Exus de Cruzeiro...

## **2.2 “Bará da rua, Bará Exu”**

A primeira falange ou corte de Exus (como Seu Sete gosta de denominar) cantada por Thiago e demais alabês é conhecida como falange do cruzeiro. Os cruzeiros ou encruzilhadas são espaços habitados e comandados por diferentes entidades cultuadas nas modalidades afro-religiosas. No culto de Nação quem comanda esse espaço é o orixá Bará e na Umbanda geralmente a tarefa é designada a algum caboclo da linha de Ogum, enquanto na Quimbanda são os exus de cruzeiro e encruzilhada que tomam conta deste espaço. No entanto, como me afirmou Mãe Ieda, existem entidades da falange de cruzeiro que recebem o nome de Bará, *Legba* entre outros nomes que equivalem às divindades relacionadas com os cruzeiros nos cultos de Nação. Quando lhe perguntei a relação entre os exus com essas nomenclaturas e os orixás da Nação recebi uma resposta enfática:

Seu Sete é um exu de cruzeiro. Quando chegou foi como Exu Rei das Sete Encruzilhadas. Com o passar dos anos ele foi evoluindo e fez cruzamentos com o Legbara Exu e Bará. Não tem nada a ver com Santo (Batuque ou Nação). Porque na parte da Quimbanda nós temos o Bará da Lomba, Bará do Cruzeiro, que é um Bará. Bará é um só. Na Cruzada ele vem como Bará Exu. O Bará orixá não bebe,

não fuma, não usa boné, muito menos sapato. Porque no tempo que o Seu Sete chegou, há cinquenta anos atrás, ele sempre disse que cruzava com a linha de Bará. (Mãe Ieda do Ogum)

A fala de Mãe Ieda enfatiza a diferença que existe nas essências espirituais do Bará Orixá com o Bará Exu, apesar dos nomes e espaços de trabalho convergentes, aparentemente estas divindades possuem comportamentos completamente distintos, visto os apontamentos para as vestes, e hábitos de ambos. Existem pontos cantados que fazem essa diferenciação, como por exemplo (Faixa 3):

Bará da rua  
 Bará o Exu  
 Bará da rua  
 Saravá Destranca Rua

No entanto, existem algumas incertezas em relação aos limites existentes entre estes seres espirituais, como em um ponto de Exu Bará (Faixa 4):

Se é Bará eu não sei  
 Se é Exu também não  
 Só sei que ele veio de lá  
 Para trazer a Proteção  
 Oi corre corre corre gira<sup>1</sup>  
 Oi deixa a Gira Girar  
 Oi corre corre gira  
 Exu Bará vem trabalhar

Essa passagem musical expõe o cruzamento efetivo de nomes e princípios mágicos, como afirma Mãe Ieda, os Exus do cruzeiro, como é o caso de Seu Sete, com o passar dos anos “cruzam” suas magias com outros exus que possuem nomes relativos às qualidades do Orixá Bará. Ou seja, dentro da liturgia quimbandista existe uma linha correspondente a Bará, porém não se trata do orixá em si, mas de espíritos que possuem estes nomes por trabalharem e habitarem nas encruzilhadas. É comum nos ritos de Quimbanda ouvir parte do repertório musical relacionado ao orixá Bará quando se canta para as falanges de cruzeiro e encruzilhada, porém existe uma grande diferença entre estes como a afirma Mãe Ieda.

---

<sup>1</sup> Em algumas ocasiões ouvi este verso ser substituído por “Ecó Ecó de Pombo-gira”.

A essência Exu é reforçada ao evocar a ancestralidade africanista. Quando se é cantado para Exu em alguma língua africana o que está sendo remetido é a essência natural de Exu, que o princípio ativo natural que o Orixá Bará carrega. Os espaços coabitados por essas duas forças espirituais, algumas comidas e demais elementos mágicos que são compartilhados são trazidos ao terreiro quando rezas de Nação e Candomblé são cantadas.

Apesar de ser trazido à tona, o material musical do culto de Nação é revisitado de maneira diferenciada do contexto do culto aos orixás. Se por um lado a melodia entoada é comum à dos popularmente chamados batuques, a “cadência do tambor”, como me disse um dos tamboreiros “é mais adiantada, enquanto pro santo é mais atrasada”, o que evidencia um andamento mais corrido e um diferente diálogo percussivo quando o repertório é tocado na Quimbanda. A parte musical pode ser pensada como uma encruzilhada entre as práticas religiosas, possuindo pontos convergentes e algumas barreiras e tabus, como é o caso da entoação do repertório pertinente ao culto de Nação cantado em sessões e festas de Quimbanda, fato musical que nem sempre é visto com bons olhos por alguns praticantes das religiões afro-brasileiras. Há também adaptações dos repertórios de Nação com novas letras em português, como é o caso de alguns pontos para Exu Tiriri (Faixa 5):

Exu Tiriri Lanã  
 Lanã, Cadê o Tiriri?  
 Mas ele veio da Aruanda  
 Vem salvar filhos de Umbanda  
 Exu Tiriri Lanã

Exu Tiriri Lanã  
 Bara ke Bara au Exu Bara

A segunda estrofe do ponto cantado faz referência a uma reza do repertório do Orixá Bará no Batuque Jeje-Ijexá do Rio Grande do Sul. Segundo Braga (2003), algumas casas de Nação deixaram de tocar algumas rezas de Batuque por causa de suas inclusões e adaptações no repertório da Quimbanda. Alguns tamboreiros mais ligados ao Culto de Nação com quem tive contato preferem não tocar esse tipo de repertório, pois podem

ofender aos orixás e também a algum praticante de batuque que tem a reza em questão como reza do seu ori<sup>2</sup>.

Outros processos de utilização das rezas do Batuque fazem-se presentes nas sessões e festas da Quimbanda. Além da composição de pontos que misturam novos elementos musicais com materiais das rezas ( como no caso do ponto cantado de Exu Tiriri mencionado ), existem também pontos na língua Ioruba que somente são cantados nos rituais de Quimbanda. Outra possibilidade é a entoação de um excerto literal de uma reza para o Orixá Bará, fato mais raro, devido aos tabus relacionados ao trânsito musical entre as práticas religiosas.

Não somente repertórios transitam do Batuque para a Quimbanda, os nomes e qualidades dos Exus quimbandistas também podem ser adotado de outras práticas religiosas. Ser um Exu Bará, pode significar ser uma entidade ligada às encruzilhadas. Todo Exu de Cruzeiro seria Bara (não Bará<sup>3</sup>) na sua essência. Um ponto de Exu Tiriri mostra a qualidade pertinente ao Exu de Cruzeiro (Faixa 6):

Bara ke Bara na porteira  
É na porteira à meia-noite  
Bara ke Bara na porteira  
É na porteira à meia-noite

Tiriri bebe marafo que nem água  
Quem é que vai dizer que o Tiriri não é de nada

A partir dos pontos cantados pode-se ver que os Exus de Cruzeiro e o Orixá Bará compartilham uma força (Bara), que está relacionada à abertura e fechamento de caminhos e um espaço magístico (a Encruzilhada), porém as características de trabalho e liturgia são distintas, fato evidenciado por Mãe Ieda e tamboreiros e que pode ser notada ao observar e escutar um repertório convergente durante uma sessão ou festa de Quimbanda e os eventos do calendário religioso do Batuque.

---

<sup>2</sup> Reza de ori diz respeito ao orixá de cabeça de uma pessoa. Por exemplo, quando vai fazer uma obrigação, um reforço, uma segurança, se canta a reza do orixá de cabeça quando a pessoa tá indo pro chão (Alabê René Barum, 18/12/2012).

<sup>3</sup> A palavra Bara representa a qualidade de senhor das Encruzilhadas, pode ser uma corruptela de Legbara Exu, com quem Seu Sete e os demais Exus de Cruzeiro “cruzam” suas forças.

### **2.3 O Reino da Lira e os Exus que curam dançando**

Existe na Quimbanda uma falange de espíritos associados à música, dança e demais atividades artísticas. No website do Seu Sete, onde há uma definição dos reinos ou falanges de Exu, os espíritos da Lira são definidos da seguinte maneira<sup>4</sup>:

Os chefes deste reino são muito mais conhecidos por seus nomes sincréticos: Exu Lúcifer e Maria Padilha, sendo na verdade seus nomes quimbandeiros Exu Rei das Sete Liras e Rainha das Marias. Seus apelos quimbandeiros mostram justamente sua afinidade pelas dança, a música e a arte. Dentro do reino da Lira, trabalham todos os Exus que tem a ver com a arte, a música, poesia, boemia, ciganaria, malandragem, etc.

Como descrito no site, o chefe dos Exus da Lira é conhecido como Exu Rei das Sete Liras. Este Exu ficou muito conhecido na década de 70, a partir da médium Cacilda de Assis, no Rio de Janeiro. As curas e feitos deste Exu tornaram-se tão famosos que seu terreiro nos anos setenta, que as sessões neste terreiro atingiram uma média de assistência de cinco mil pessoas. Celebidades como Tim Maia e Freddie Mercury visitaram o terreiro de Mãe Cacilda. O Exu tornou-se tão conhecido que fora desafiado a aparecer nos programas de televisão de Flávio Cavalcanti e Chacrinha<sup>5</sup>. Outro fato inusitado que leva este Exu para além dos terreiros consiste na gravação de um disco gravado por este em 1971.

A relação do reino da Lira com as artes pode estar diretamente relacionada aos fatos ocorridos na década de 70 e a notoriedade que este Exu com dotes artísticos ganhou neste período. Este traço faz com que as entidades relacionadas a este grupo sempre participem ativamente na interação com os tamboreiros, seja a partir das danças ou entoando pontos cantados ou até mesmo sambas e demais gêneros musicais populares.

---

<sup>4</sup>Informação presente em <http://exureidas7encruzilhadas.webnode.com.br/quimbanda/> Último acesso em 03/10/2012.

<sup>5</sup> Existe uma narrativa referente a aparição do Exu Rei das Sete Liras nos programas de TV em <http://acervoayom.blogspot.com.br/2009/05/sete-rei-da-lira-1971.html> Último acesso em 07/10/2012.



Figura 1: Capa da revista Amiga de 1970 onde há depoimentos de Chacrinha e Flávio Cavalcanti a respeito do Exu Rei das Sete Liras



Figura 2: Capa do disco gravado pelo Exu Rei das Sete Liras em 1971.

Além dos Exus da Lira, entidades conhecidas como Ciganos ou Povo do Oriente também fazem parte deste grupo de espíritos, onde a alegria, a música e a arte são sempre mencionadas, como neste ponto cantado (Faixa 7):

Hoje tem festa lá na praça  
 Exu Lanã com o seu povo Cigano  
 Mas ele toca o seu lindo violino  
 Para saudar a Cigana do Jarro  
 Mas ela toca para o seu rei  
 Para o seu Rei Tiriri Lanã  
 Alupandê a Cigana do Jarro  
 Alupandê Tiriri Lanã

A dança dos ciganos e ciganas, remete, a uma estética flamenca, sendo que algumas entidades comunicam-se em uma mescla de português e espanhol. Assim como todos os outros espíritos pertencentes ao Reino da Lira, os ciganos trabalham especificamente com assuntos de ordem material e amorosa. É comum algum espírito de ciganos solicitar moedas aos consulentes para realizar algum trabalho de magia referente à prosperidade financeira.

A questão da dança faz-se importante em relação ao Reino da Lira, porque toda a eficácia magística destes Exus, está presente nos movimentos da dança. Estes são conhecidos como Exus que curam dançando, mas para além da praxe do povo da lira, que é formado por ciganos, Exus e malandros, existem situações específicas onde estas curas artísticas, através de canto e dança, são solicitadas (Faixa 8):

A cura com Seu Sete da Lira  
 Tem uma beleza rara  
 Aonde o Seu Sete começa  
 É aonde a medicina para  
 Ele cura medo, cura sim Senhor  
 Seu Sete o Rei da Lira cura a minha dor

A alegria do povo da Lira é o remédio para os problemas que a medicina tradicional não dá conta. Talvez males emocionais, talvez impasses causados por feitiços de inimigos, como anota o ponto de chamada de Seu Sete. “Macumba macumba, ou mandinga de amor”. Nesse sentido, a cura na Quimbanda apresenta-se não como uma alternativa à medicina ocidental, mas sim como uma prática que transcende suas limitações.

Juntamente aos ciganos e Exus da Lira, os malandros são o grupo que complementam a falange ou Reino da Lira, tendo como principais representantes Zé Pelintra e Maria Navalha. Estas entidades estão mais ligadas a eventos e espaços relacionados à boemia, como bares e carnavais. Apresentam-se sempre com paletós, sapatos bicolores e chapéus Panamá. O caminhar dos malandros dá ares de embriaguez e sua dança remete a um passista de escola de samba. A maneira de dançar e falar, dos malandros, está diretamente relacionada à forma que sua magia se manifesta. Assim como os seus passos, que remetem ao samba, que às vezes dão a impressão que o Zé Pelintra vai “derrubar o cavalo”, as resoluções dos problemas apresentados pelos consulentes elaboradas sempre possuem um caminho desviante. Como um Zé Pelintra afirmou durante uma sessão, o malandro vence demanda sem sujar o terno. Em outras palavras, o malandro trabalha por caminhos menos tortuosos que uma moral cristã e dicotômica exigiria, resolvendo as demandas espirituais de maneira sagaz (Faixa 9).

Zé Pelintra, Zé Pelintra  
Boêmio da Madrugada  
Vem na linha das almas  
E também da encruzilhada  
Zé Pelintra é um Exu trabalhador  
Seu Zé Pelintra na Umbanda é doutor

Este ponto insinua certa dualidade nas ordens de trabalho de Zé Pelintra. Ser da linha das almas e também da encruzilhada, denota a ambiguidade presente na qualificação deste Exu malandro. Ao afirmar que ele vem na linha das almas, revela o trato da entidade com os espíritos desencarnados, conhecidos como eguns, enquanto ser da linha da encruzilhada lhe dá atributos de abrir e fechar caminhos, pertinentes a um Exu de cruzeiro.



**Figura 3: Imagem de Zé Pelintra com seu característico terno branco e chapéu panamá.**

Esta dualidade pode ser vista em outros elementos referentes ao Zé Pelintra, como por exemplo algumas comidas que lhe são ofertadas. Uma delas consiste em além de cachaça servida em um copo americano, típico dos botequins, um charuto e velas vermelhas e brancas, um bife metade com apenas uma das metades cozidas. O bife de duas faces expõe um dos mistérios deste ser espiritual. Pois enquanto basicamente a Exus são ofertadas comidas cruas, para eguns, sempre são servidos pratos cozidos. Esta dicotomia entre cru e cozido pode ser vista também como uma metáfora para os caminhos que esta entidade busca para resolver as demandas espirituais.

O lado *Egum*, de Zé Pelintra, mostra a essência humana que habita todo o povo de Exu. Segundo mãe Ieda, todos os Exus um dia habitaram a Terra, em diferentes épocas e lugares do mundo. Vivência essa que se mostra na maneira em que cada linha de Exu propõe soluções aos problemas apresentados pelas pessoas que frequentam as sessões de Quimbanda. As especialidades de Zé Pelintra estão relacionadas à sua encarnação enquanto boêmio no Rio de Janeiro. Sempre é pedido, a este malandro, proteção nos caminhos da noite e principalmente conselhos amorosos. Em um ponto cantado, é dito que Zé Pelintra morreu por traição uma de suas amantes (Faixa 10):

O morro da Tuca está de luto

Porque o Zé Pelintra morreu  
 Ele chorava por uma mulher, ele chorava  
 Ele chorava por uma mulher que não lhe amava

Musicalmente, o lado boêmio do Pelintra é representado através do clima descontraído em que os pontos são cantados, assim como em algumas teatralizações coreografadas por estas entidades, como é o caso do ponto Zé Pelintra Enganador (Faixa 11):

Ô Zé, ô Zé  
 Zé Pelintra enganador  
 Ô Zé, ô Zé  
 Zé Pelintra enganador  
 Não fui eu, foi ela ô Zé  
 Foi ela quem me enganou

Durante este ponto é comum ver algum Zé Pelintra em frente ao tambor, acompanhado de duas Pomba-Giras, dançando com uma e apontando a outra como a suposta enganadora, posteriormente invertendo os papéis das duas entidades femininas. É através da falange da Lira, ou de Zé Pelintra que o lado boêmio de Exu é representado de forma mais evidente, apesar de também existir Exus de Cruzeiros com essa característica, como é o caso de Seu Sete.

Esta conexão com a boêmia, a noite e o samba pode ser notada nas melodias, que muitas vezes remetem ao refrão de um partido alto, às pancadas dos tambores que preferencialmente são tocadas para estes Exus (Macumba e Sambão especificamente) assim como no conteúdo de algumas letras de pontos cantados (Faixas 12 e 13):

Bota Sete copos de marafa pra mim  
 Que eu sou Exu e quero beber  
 Bota Sete copos de marafa pra mim  
 Que eu sou Exu e quero beber  
 Eu sou Exu e quero beber  
 Eu sou Exu e quero beber  
 O meu negócio essa noite é beber

Exu é Boêmio  
 Exu é da noite  
 Ele é o Exu que veio trabalhar

Ele gira aqui  
 Ele gira lá  
 Ele é o Exu que veio trabalhar  
 Ele gira aqui  
 Ele gira lá  
 Ele é o Exu que veio trabalhar

Toda essa ligação com a noite, o samba transparece na maneira que o povo da Lira trabalha, seja a partir da dança, música, roupas e comidas<sup>6</sup>, como pode ser visto no vídeo denominado *Catimba Zé*, presente no DVD que acompanha o presente trabalho, no qual um grupo de Zé Pelintras dança ao som da pancada Sambão na Festa do Cruzeiro do Exu Rei das Sete Encruzilhadas, realizada no dia 13 de agosto de 2012.

#### **2.4 Portão de ferro e cadeado de madeira: a falange da kalunga pequena**

Os Exus do cemitério e o povo da Lomba<sup>7</sup>, também conhecidos como povo do cemitério estão relacionados com os mistérios da vida e da morte. Os líderes dessa falange habitam os cemitérios, que são chamados de Kalunga pequena. Original do Kimbundo, a palavra refere-se ao mar. Cruzando o Atlântico há uma ressignificação do termo, talvez pelo fato de muitas pessoas terem morrido no mar no processo de escravização.

Outra hipótese seria o mistério que o mar e a morte representavam para os grupos que viviam em África e foram trazidos para as Américas. Ortiz (1991, p. 136) associa a palavra a um deus banto da morte e do mar, em suas próprias palavras, um “correspondente ao daomeano omulu”, que no panteão quimbandista é conhecido como o senhor das almas, aquele que detém o poder da passagem da vida para a morte, como afirma o ponto (Faixa 14):

Seu Omulu aê  
 Seu Omulu a á  
 Atotô senhor das almas  
 Seu Omulu aê

---

<sup>6</sup> Além da cachaça, charuto e bife meio cru meio frito, é comum em eventos que homenageiam Zé Pelintra ser oferecido aos convidados, comida de botequim, principalmente bolinhos de batata.

<sup>7</sup> Palavra correspondente à ladeira. Para a comunidade afro-religiosa é uma referência direta aos cemitérios, pelo fato de em Porto Alegre e região metropolitana estes sempre estarem localizados em morros. Conforme Corrêa (1998)

Salve Salve  
 Salve a Kalunga  
 Salve Salve  
 Salve a Kalunga

Entre os exus de lomba, certamente os que mais são cantados durante a sessão são os caveiras. Exu Caveira, Tata Caveira, João Caveira, Caveirinha entre outros são a representação direta do processo de decomposição do corpo humano. As imagens que os representam sempre são esqueletos, às vezes cobertos por mantos vermelhos, roxos ou pretos. Entre a comunidade quimbandistas, ponto mais conhecido de chamada desses Exus é o que chama Exu Caveira e todo o seu povo, cuja estrofe inicial intitula a presente seção do trabalho (Faixa 15):

Portão de ferro, cadeado de madeira  
 Quem manda na kalunga ainda é o Exu Caveira  
 Caveira, caveira  
 Foi o seu povo que chamou pra trabalhar  
 Caveira, caveira  
 Foi o seu povo que chamou pra trabalhar

A caveira, como me disse o Exu João Caveira em uma sessão de Quimbanda, representa a igualdade do ser humano, independentemente das fronteiras socioeconômicas. “Na hora da morte o que resta a todos é o esqueleto, todos acabarão no mesmo buraco, rico, pobre, preto ou branco” . Nas palavras de Anjos (2006, p. 86):

Caveira só pode ser o símbolo da interioridade exposta, e esse é o fascínio da linha dos exu: as formas mortas são removidas para apresentarem o outro lado do rosto, a subjetividade exposta, imediatamente presente na manifestação. Se o cemitério é um espaço tão importante para a linha cruzada é porque ali as formas humana em decomposição se erguem e flutuam no pesado ar do universo simbólico criado pelos exus.

A caveira representa não só o corpo humano em estado final de decomposição, mas o fim das máscaras da sociedade, como aponta dos Anjos “a exposição de uma subjetividade que perdeu a interioridade”. O virar egum é representado nos pontos dessas entidades, que narram o processo de desencarne (Faixa 16):

Fui na lomba falar com Exu

E lá encontrei o senhor Omulu  
Eu disse a ele, me leve na ladeira  
Preciso falar com senhor Exu Caveira  
Fique a vontade, entra pode entrar  
Aqui é minha casa cidade de Satanás  
Tem uma coisa que preciso lhe falar  
Se entrar nessa cidade daqui não pode mais voltar  
Não vai voltar não vai ver o sol nascer  
Seja bem vindo você acaba de morrer  
Mudou de mundo pertence à escuridão  
Virou Egum na terra da solidão  
Na terra da solidão  
Na terra da solidão



**Figura 4: Imagem do Exu Tata Caveira**

João Caveira e os demais exus do cemitério têm responsabilidade no recebimento dos eguns em suas chegadas ao mundo dos mortos. São pertinentes ao povo da lomba, como também são chamadas essas entidades, todos os processos referentes à morte dos seres humanos, seja o desligamento do espírito do corpo físico, como também a decomposição desses:

Ê puerê, ê puerá  
 Ê puerê, ê puerá  
 Olha a mosca varejeira  
 Salve o Exu caveira

A morte e todas as suas transformações físicas são narradas nos pontos cantados referentes aos Exus das almas. Talvez por este fato o orixá Omulu, responsável pela doença e pela cura seja associado ao cemitério. O curioso é que no culto a orixás do Rio Grande do Sul, não há culto a tal orixá, sendo Xapanã responsável por esses poderes. Arquétipos semelhantes, porém vindos de diferentes culturas. Omulu ou Obaluayê é presente nos candomblés do sudeste e nordeste brasileiro, o que talvez possa apontar para uma comunicação e trocas simbólicas entre as redes quimbandeiras do Rio Grande do Sul com as macumbas do sudeste:

Vem de lá do cemitério  
 Esse homem caminhando  
 Na ordenança de atotô<sup>8</sup>  
 João Caveira vem chegando

Uma hipótese para essa distinção entre divindades é a de que se trata de uma relação semelhante à de Bará de Nação e o Exu. Apesar de Omulu ser um equivalente a Xapanã, na Quimbanda gaúcha ele será o responsável pelo cemitério. Enquanto Xapanã é representado com a roupa de palha e a vassoura de crina de cavalo, o Omulu quimbandista é representado por uma caveira, como muitos dos exus de cemitério.

A imagem do Exu Omulu, assim como a dos Exus denominados Caveira (Tata Caveira, João Caveira, Sete Caveiras, Caveirinha, etc.) remete à imagem de *Iku* o senhor da morte e dono do cemitério dos mitos Nagô (Beniste, 2006, p. 144). Uma das passagens onde há *Iku* ocorre quando esse é enganado por Iansã e dessa forma perde o comando do cemitérios e consequentemente dos Eguns, espíritos dos ancestrais desencarnados.

A relação dos Exus das Almas com os orixás responsáveis pelo trato com os Eguns, o repertório musical cantado referente ao processo de decomposição corporal e

---

<sup>8</sup> Saudação pertinente ao orixá Omulu. Outra diferença com o correspondente Xapanã, que é saudado com a palavra abáu, (Braga, 1998. p. 64)

principalmente a representação física das entidades pertencentes a este grupo espiritual, posicionam os Caveiras, Omulus e demais como os responsáveis pelo deslocamento entre o mundo dos vivos e mortos. A incumbência das tarefas de trânsito entre os dois mundos denota um tabu muito grande em relação à interpretação do repertório musical dedicado a estas entidades, sendo comum a recomendação de tamboreiros mais experientes e de alguns teólogos Umbandistas, como por exemplo, Matta e Silva (1956, p. 274) para que os pontos cantados referentes ao povo das Almas não seja entoado em um espaço que não seja o do terreiro, pois pode representar um perigo ou trazer um mau agouro à pessoa que está cantando.

Este trato direto com a morte, requer um cuidado maior na interpretação dos pontos referentes às entidades aqui descritas, principalmente quando existem eventos diretamente relacionados a este grupo, como é o caso da Mesa das Almas, que será abordada posteriormente no presente trabalho, e quando há uma sessão de Magia para as Almas, geralmente em homenagem a algum filho-de-santo falecido recentemente.



**Figura 5: Imagens do Exu Omulu da Quimbanda e do Orixá Omulu, do Candomblé Ketu**

## **2.5 A maior kalunga é a do fundo do mar: Exu Maré e o povo da praia**

O povo da praia é sempre o último a ser chamado nas sessões. Talvez pela própria representação que o mar tem dentro das religiões afro-gaúchas. Se o mar é a grande kalunga, o grande cemitério, é onde toda a energia é descarregada. A magia do povo da praia, consiste em além de cuidar das praias e dos seres que as habitam, realizar a descarga de toda a energia negativa que foi retirada dos consulentes e cavalos de exu.

O espaço da praia é compartilhado por Iemanjá, caboclos do mar e também Exus. Existe uma hierarquia entre a mãe de todos os orixás e estes Exus. Alguns pontos referem-se a Exu Maré, como marinheiro de mãe Iemanjá. A falange do mar de certa forma expõe a tensão entre as práticas religiosas afro-gaúchas. No Rio Grande do Sul, no dia dois de fevereiro celebra-se o dia da Nossa Senhora dos Navegantes, santa católica sincretizada com Iemanjá. A comunidade afro-religiosa costuma prestar homenagens à deusa na beira do mar. Quando fui a praia no ano de 2012, na cidade de Tramandaí, localizada no litoral gaúcho, existia uma placa que estabelecia a proibição do culto a exus.

Fato semelhante foi relatado por Oro e Dos Anjos (2009) na mesma festa em Porto Alegre, o que aponta para uma segregação das práticas religiosas, assim como certa hierarquização no campo religioso afro-gaúcho. Se dentro do terreiro há tempo e espaço para a Quimbanda, alguns seguidores farão ressalvas em cultuar estas entidades no mar. Exu Maré e a falange do mar são agentes dessa tensão, ao pertencerem ao culto dos Exus, porém ocupando um espaço sagrado que é reconhecido por pertencer primeiramente à Iemanjá. No entanto, alguns terreiros que praticam a Linha Cruzada, irão transgredir este tabu, como é o caso do ilê de Mãe Ieda, que se orgulha do pioneirismo do culto a Exus na praia. Atualmente, Mãe Ieda já não faz mais sessões de Quimbanda na praia, porém o tamboreiro Thiago descreveu-me como estas ocorriam no dia dois de fevereiro, data em que é comemorada a festa da Nossa Senhora dos Navegantes e de Iemanjá:

Normalmente antigamente quando fazia obrigação na praia no dois de fevereiro, navegantes, nós saíamos com um barco de Iemanjá, fazíamos toda a abertura pra mãe Iemanjá por parte da Umbanda e o Exu que levava o barco, ia tudo junto, saíamos daqui com uns quatro cinco ônibus pra Cidreira<sup>9</sup>. Eram três quatro

---

<sup>9</sup> Município localizado no litoral sul do Rio Grande do Sul, onde normalmente ocorrem homenagens à Iemanjá no dia 2 de fevereiro.

terreira pra uma terreira só. Era a casa da Mãe Neuza, casa da Nara, da **Mãe Jussara**, da **Mãe Priscila**, casa do pai Wilson que era filho da Jussara, era filho filho e filho, cada um com quinze, vinte filhos, era uma corrente com mais de oitenta pessoas, e gente assistência ia junto. Era legal, hoje minha tinha não tem mais saúde, hoje é mais light é só a Nação, só entrega, não tem mais a gira porque também rola um pouco de gasto e é muito cansativo, então o pessoal vai dando um tempo, vai indo na manha, fazendo devagarinho (Thiago de Oxalá)

Talvez as restrições aos Exus no mar estejam mais ligadas às pessoas que somente seguem a Umbanda Branca e Nação, que veem a Quimbanda com um ponto de vista crítico. Até mesmo nas casas da dita Linha Cruzada ( que além de Umbanda e/ou Nação possuem relações com exus na Quimbada ) as vezes é comentado que determinado filho de santo está muito pelos exus, fala que aponta para uma diferenciação de ordens de trabalho nas práticas religiosas. No entanto, para Thiago, Exu está hierarquicamente igual em relação às divindades da Umbanda e Nação, sendo para ele, assim como para a casa de Mãe Ieda, legítimo que Exus entreguem obrigações na praia no dia de Iemanjá:

Muita terreira que tem linha cruzada tem gente que faz gira de Exu na noite na parte da manhã faz uma gira de Umbanda. Tu não pode pegar também e escantear o povo de Exu que automaticamente tem povo de mar, povo de maré, tem pomba-gira da praia. Não pode esquecer esse povo. Então se esse povo levar oferenda pra rainha do mar, pra dona da praia, qual é o problema? Eu no meu pensamento não tem problema nenhum, eu fui criado muito com Exu. Eu ia assim com povo do mato em setembro, setembro tinha, março tinha. Março tinha festa da cabocla jurema da tia Ieda, a festa era no mato. Era festa no mato, nós invadia o parque Saint'Hilaire<sup>10</sup> seis horas da manhã, carregando mato a dentro, subindo barro no meio do mato, se enfiava no mato. Era sessão de Exu a noite toda, as vezes entrava no mato as quatro da manhã, cortava pra Exu dentro do mato e de manhã tinha que tá com a parte da Umbanda pra fazer o cruzamento na cachoeira, então tu passava quase a noite toda nessa função. ( Thiago de Oxalá )

Apesar de compartilharem o espaço sagrado, cada entidade possui uma relação diferente com o espaço. No lado da Quimbanda o mar seria o espaço de de descarga de determinadas energias e demandas, como o ponto cantado expõe (Faixa 17):

Você tem que ver  
 Você tem que acreditar  
 Que a maior kalunga é  
 Lá no fundo do Mar  
 Lá no mar de Marabô  
 Lá no mar de Exu Maré

<sup>10</sup> Parque ecológico localizado no município de Viamão-RS. O espaço é conhecido pela ocupação de praticantes de religiões afro-religiosas para a realização de trabalhos e oferendas e uma regularização do local como espaço de prática religiosa está sendo estudada na câmara dos vereadores da cidade.

Tem uma kalunga linda  
Acredite se quiser

Enquanto o cemitério pequeno recebe os corpos físicos dos seres humanos, a grande kalunga recebe todas as descargas de energia espiritual. Talvez por sua imensidão, ou então pela composição química da água e do sal (banho de água com sal grosso é comumente recomendado aos consulentes para limpar as energias ditas negativas), o mar seja entendido e concebido como o receptor de todos os despachos de energia. Por vezes o mar também tem a mesma serventia da kalunga pequena, recebendo o corpo dos afogados, ou em outros tempos dos mortos por alguma doença durante uma viagem marítima. Quem sabe muitos dos espíritos que trabalham na linha do mar algum dia tiveram esse destino. No meio quimbandista existe uma história pertinente à encarnação de Exu Maré. Foi-me dito por um Exu desse nome, que ele era um pirata, traído por seus companheiros de tripulação. Apesar da emboscada, conseguiu nadar até uma praia e fora curado por pescadores em alguma costa da África. Após recuperar as forças conseguiu perseguir os traidores e vingar-se de todos. No entanto descobriu que toda a traição fora planejada por sua mulher amada, que o trocou sua confiança por ouro. Ao descobrir que Maré estava vivo, esta se suicidou, fato que o deixou desconsolado. Sem poder sequer entrar em contato com sua amada traidora, Maré jogou-se em alto mar e deixou-se levar nas ondas.



**Figura 6: : Imagem do Exu Maré, em uma mão um garfo e no outro uma concha marinha**

É interessante pensar na narrativa pois ela aponta para diversas identidades que permeiam a constituição de um Exu enquanto entidade. Primeiramente o comportamento desviante, Exu Maré era um pirata, ou seja, não submisso a qualquer tipo de opressão de nenhuma instituição do Estado. Posteriormente, a estada em África, onde aprendeu as curas com ervas junto aos pescadores, possivelmente também muitos feitiços que envolvem as forças marítimas. E, por fim, atitudes vingativas em relação a aqueles que o traíram, o que denota o Exu como um justiceiro, que resolve as próprias demandas a partir de meios que nem sempre seriam considerados como “bons”. Essas histórias de vida expõem a cosmovisão quimbandista, que matiza dicotomias, sendo as demandas da Terra mais importantes que uma moral maniqueísta que não dá conta dos problemas cotidianos. O lado humano de Exu, que já viveu na Terra, o faz mais compreensivo com a resolução de determinadas demandas. Obviamente existe uma contrapartida que será cobrada do consulente, conforme a gravidade do pedido feito.

## **2.6 Pomba-gira: o Exu mulher**

Dado momento, Thiago entoa um ponto referente à Pomba-Gira, equivalente feminino de Exu (Faixa 18).

Você sabe quem sou eu?  
 Você sabe quem sou eu?  
 Eu giro ao meio-dia  
 Eu giro a meia-noite  
 Eu giro a toda hora  
 Você sabe quem sou eu ?  
 Você sabe quem sou eu?  
 Eu sou o Exu Mulher

Todas as falanges de Exu possuem Pomba-Giras que correspondem aos Exus que as lideram. No entanto existem peculiaridades referentes ao trabalho de pomba-gira. Partindo dos pontos cantados pode-se entender que as ditas Exu mulher são mais alheias a resolução de problemas e impasses referentes ao amor e relações conjugais. Existe uma sensibilidade pertinente às Pomba-giras que não são encontradas em todos os Exus. Talvez por isso as ditas mandingas de amor são especialidade dessas entidades.

Assim como Exus homens ao trabalhar com um cavalo mulher vestem-se com trajes masculinos, quando as Pomba-giras trabalham em um médium de sexo masculino irão trajar-se com vestes femininas, geralmente vestidos. Na Quimbanda, questões de sexualidade são encaradas sem preconceitos, sendo a homossexualidade tratada de uma maneira não estigmatizada, diferentemente das religiões cristãs e alguns segmentos do kardecismo e islamismo.

O Exu mulher, como as Pomba-Giras também são chamadas representam acima de tudo uma afronta ao patriarcalismo e à dominação heteronormativa, normalmente encabeçada por segmentos religiosos cristãos, e pela sociedade machista em geral. O antropólogo e ocultista, Nicholaj de Mattos Frisvold, define a entidade como:

[...] uma celebração da virtude e poder feminino. Nela encontramos incontáveis formas de como a mulher desafiou o mundo. Ela é a raposa, a fornicadora, a sedutora, a revolucionária, a bruxa, a contestadora, a amante, a concubina, a vidente, a rainha, a santa. Ela é a mulher através do tempo, do mundano e do mítico. (2011, p. 33, tradução livre)



**Figura 7: Exu Rei das Sete Encruzilhadas (Centro) e sua corte de Pomba-Giras na Festa no Cruzeiro dia 13/08/2012 (Foto: Alexandre Medeiros)**

O caráter transgressor e subversivo da Pomba-Gira torna-se cristalino ao ouvirmos alguma dessas entidades narrando suas passagens na Terra. Talvez a mais famosa de todas as Pomba-Giras seja Maria Padilha, cuja história de vida fora investigada pela historiadora Marlyse Meyer (1993). Mito ou não, foi evidenciado pela autora, a trajetória de uma mulher denominada Antônia Maria, da cidade de Beja em Portugal, que fora extraditada para Angola em 1713 e enviada ao Brasil dois anos depois, sob a tutela de Joana de Andrade, aparentemente no estado de Pernambuco. Após um conflito entre as duas, Joana regressa a Angola, aparentemente para reforçar seus poderes em magia. Em uma das rezas de Joana que a historiadora encontra o nome da Pomba-Gira. Papéis da inquisição católica apontam que o feitiço de Joana invoca Satanás, Barrabás, Maria Padilha e toda a sua Quadrilha, termo esse que nomeia o livro de Meyer.

Frisvold aponta a presença de Maria Padilha no romance *Carmen*, de Prosper Mérimée, que segundo o autor, teria inspirado a ópera *Carmen* de George Bizet (Frisvold, p. 34). Todo o imaginário do século XIX pode ser notado nos vestidos e chapéus usados pelas Pomba-giras, que remetem a um visual de época, que Côrrea associa aos cabarés da *belle époque* francesa, presente na obra de Toulouse-Lautrec (Côrrea, 1998, p. 53).

Os espaços habitados pelas Pomba-Giras, os vestidos e estéticas que remetem aos cabarés franceses e toda a construção de performance de dança, remetem a uma ideia de independência feminina e refletem um ideal de ruptura com padrões patriarcais. Sendo a Pomba-Gira uma mulher independente, torna-se desnecessário adequar-se a etiquetas corporais e comportamentais, ou prestar contas a algum meio opressor, como mostra o ponto de Maria Padilha:

Me chamam Maria Padilha  
 Mulher da máfia de Lúcifer  
 Eu giro na noite escura  
 O meu feitiço tá na ponta do meu garfo e bem debaixo do meu pé  
 Me chamam de leviana  
 E até mesmo mulher de cabaré  
 Mas a língua do povo não tem osso  
 Então deixa esse povo falar  
 Mas a língua do povo não tem osso  
 Então deixa esse povo falar

O cabaré como espaço de atuação das Pomba-Giras é exaltado em diversos pontos cantados, o que aponta para uma subversão dos valores morais da sociedade. A linha de Exu sempre busca padrões sincréticos desviantes, abarcando em suas sessões e performances musicais personalidades e modelos de comportamento que são rechaçados em outros segmentos religiosos, principalmente no que diz respeito a configurações de gênero e sexualidade.



**Figura 8: Imagem da Pomba-gira Maria Padilha das Almas**

Muitas atividades condenadas em outros segmentos religiosos são exaltadas, fazendo das práticas músico-religiosas da Quimbanda diferenciada das outras modalidades afro-religiosas presentes no terreiro de Mãe Ieda e no campo religioso afro-gaúcho, como é o caso dos cabarés, que dizem ser habitado pelas entidades femininas da Quimbanda (Faixa 19):

Padilha, o teu nome é lembrado demais  
Padilha, o Exu mulher  
Tem nove homens na porta do cabaré

Tem nove homens na porta do cabaré

As interações entre as entidades femininas e os tamboreiros nem sempre atingem um ponto comum, principalmente por conta dos registros vocais. Thiago afirmou ter dificuldades em acompanhar um ponto quando alguma Pomba-gira toma a voz principal na performance. A solução encontrada por ele é acompanhar o ponto durante certo momento, efetuando em seguida uma troca ou de repertório ou de tonalidade. Conforme o número de pessoas presentes na sessão, o coro torna-se mais forte, o que atenua o problema mencionado.

A interação entre o povo da rua e o povo da Terra dá-se a partir de uma negociação entre as partes, os Exus e Pomba-giras cantam e os tamboreiros, conforme o tamboreiro René do Barum, “respeitam a elegância da dança das entidades”. Respeitar a dança e elegância pode significar adiantar ou diminuir o andamento, conforme o caráter do padrão rítmico que acompanha o ponto cantado. Às vezes uma entidade entoa o ponto em um andamento mais lento, porém o tamboreiro sabe que a sua dança é mais enérgica e que o ponto pede um andamento mais acelerado e vai adequando juntamente com o restante da curimba até chegar à performance ideal.

## **2.7 Quem samba fica quem não samba vai embora: despachando os Exus**

Terminados os passes individuais, Seu Sete dá a ordem para “o povo subir”, ou seja, é chegado o momento de os Exus desocuparem os corpos dos médiuns, para que estes retomem suas consciências. Thiago começa a entoar o ponto chamado de subida (Faixa 20):

Quem samba fica, quem não samba vai embora  
 Quem samba fica, quem não samba vai embora  
 Quimbanda tá chamando e os Exus já vão embora  
 Quimbanda tá chamando e os Exus já vão embora

Nesse momento, os cambonos dirigem-se a porta para ajudar a “despachar” os Exus, auxiliando no processo de desincorporação. Este procedimento ocorre com uma borrifada de água por cima da cabeça do médium, que está posicionado de costas para a porta. Muitas vezes, esses despertam assustados e necessitam de alguns segundos para recuperar totalmente a consciência. A entoação do ponto de subida é importante para que

os Exus iniciem a mecânica de desincorporação, e os médiuns retomem a coordenação de seus corpos. Tendo a consciência Exu se retirado, a consciência do “cavalo”, como os Exus gostam de referir-se a aqueles que dão passividade a incorporação é recobrada. Podemos relacionar esta relação da música no processo de chegada e subida dos Exus com a noção de habitus introduzida por Mauss em seu texto sobre as técnicas corporais (1950 a, p. 372), onde “o corpo simultaneamente o objeto original sobre o qual o trabalho da cultura se desenvolve e a ferramenta original com a qual aquele trabalho se realiza”. Os cavalos são educados pelos Exus, nas palavras de Mãe Ieda “são médiuns em desenvolvimento”, que conforme Bourdieu (1977, p. 72) absorvem “uma coleção de práticas”, sendo o habitus, “um sistema de disposições duráveis, um princípio inconsciente e coletivamente inculcado para a geração e estruturação de práticas e representações.

No caso da Quimbanda, estas práticas estão constituídas na intersecção entre música, rito, corpo e espírito. Para a chegada de forma adequada, é necessária a entoação de seu ponto específico, bem como para efetuar curas ou magias. A ocupação do corpo é negociada entre Exu e médium, para tal é necessária uma filiação com um espaço sagrado, no caso terreiro, onde a cultura quimbandista será aos poucos introduzida corporalmente no indivíduo. Enquanto o médium não está pronto, ele experimenta as diversas facetas que englobam a prática religiosa, aprende a cambonear, a cantar a dançar, em suma está preparando o corpo para um dia ser um cavalo de santo. Estando o corpo pronto, Exu pode interagir na Terra, através de seu respectivo cavalo, trazendo suas magias, sua dança e muitas vezes um novo repertório musical .

A mensagem deixada pelo ponto de subida de Seu Sete é clara, quem não pertence ao mundo dos vivos deve voltar para o além, enquanto o espírito e consciência dos cavalos não devem os acompanhar e sim regressar aos seus corpos.

Ainda sobre a corporeidade, o dito corpo socialmente informado necessita não somente aprender os procedimentos pertinentes à incorporação, mas também passar por ritualizações, que servirão para estreitar os laços entre médium e entidade e fará aquele Exu reconhecido perante a comunidade religiosa. Como afirma Dos Anjos (2006, p. 110):

O que legitima a atuação da entidade sagrada é exclusivamente a passagem pelos rituais religiosos. Não é a confiança depositada no pai-de-santo que permite que seu orixá fale; seu orixá deverá ter passado pelo ‘axé de fala’ para ter acesso a esse instrumento de poder, a fala carregada de crédito. Após uma série de rituais

o orixá ganha o poder da fala. De início com pouca frequência; depois de anos, a fala do orixá vai-se tornando cada vez mais longa e dotada e autoridade

Empiricamente trata-se de uma descrição da trajetória de um orixá no culto de Nação, porém considero válido para a Quimbanda, visto a série de procedimentos ritualísticos necessários para um Exu passar a montar o seu cavalo com autoridade. Nos próximos capítulos tratarei com mais afinco dos processos músico-rituais pertinentes a evolução e aprontamento dos Exus no terreiro de Mãe Ieda.

Finalizando, considero também importante ressaltar, que algumas peculiaridades referentes às falanges de Exu descritas no decorrer deste capítulo, existem em maior ou menor quantidade em qualquer entidade quimbandista. O ato de dançar, cantar e curar é pertinente a todo o “povo da rua”, tendo cada um seus locais de trabalho específicos e certo talento para a resolução de determinado problema. Em um a sessão, Exu Tiriri explicou-me metaforicamente como funcionava a entrega de oferendas a determinado Orixá. Disse-me que era como buscar um atendimento médico. Se o sujeito sente uma dor, mas não sabe o local específico, deve buscar primeiramente um clínico geral, para que este o encaminhe para um especialista. No caso de entrega de trabalhos a Exus, o espaço genérico seria a encruzilhada. No caso de um cemitério a cruz das almas, como me disse o referido Exu “aquela no meio da kalunga, onde se acende a vela pro defunto que a gente não sabe onde fica a catacumba”.

### 3. Mãe Ieda, Seu Sete e a corte de alabês: trajetórias músico-religiosas que se cruzam

#### 3.1 Mãe Ieda: do terreiro de Pai Zé Maria até ser cacique de terreira

Eu me casei com dezenove anos. E eu casei em 26 de dezembro. Primeiro de fevereiro a embarcação da Nossa Senhora dos navegantes saía do Guaíba. Todo mundo ia levar flor, ver a embarcação. Sair com a santa. E ela ia pela água até a Igreja. E eu me senti mal e desmaiei. Desmaiei e não voltava a si. Aí o médico disse que era da gravidez. Porque eu tava com dois meses de gravidez. Tá, vim boa, vim bem. Aí começou, meio-dia, seis horas eu me sentia mal. Aí uma senhora disse pra minha mãe, que ensinou a minha mãe pra me levar numa vovó pra me benzer. Numa vila, um casebre bem pequenininho. E lá a vovó me benzeu e o meu caboclo chegou. O meu caboclo chegou com os olhos abertos, cantando e falando. Aí essa vovó me fez nove banhos de ervas e mandou me levar numa terreira. E foi essa terreira que eu passei a pertencer. (Depoimento em vídeo)<sup>11</sup>

A terreira a que Mãe Ieda do Ogum refere-se era a do **Pai Zé Maria**, onde ocorreu a sua iniciação. Além de Mãe Ieda, a sua mãe, **Dona Mosa**, que segundo me contou Mãe Ieda e os tamboreiros Guaracy e Thiago, tinham o dom da benzedura, além de anteriormente atuar como médium em centros espíritas kardecistas. Foi a partir da espiritualidade de Dona Mosa que o chamado do caboclo, que havia começado a manifestar-se através do corpo da jovem Ieda, fora atendido. Até o momento, Ieda Viana da Silva, era uma jovem seguidora do catolicismo. As tonturas e desmaios foram os primeiros sinais da mediunidade. Ao chegar na casa da dita vovó, que saberia decifrar os códigos comportamentais referentes a um espírito umbandista, o caboclo a toma por completo. Dona Mosa então leva a filha católica à terreira de Pai Zé Maria, onde por muitos anos Mãe Ieda e Dona Mosa trabalharam espiritualmente, a primeira como cambona, tarefa designada a aqueles que auxiliam as entidades alcançando as ervas e demais materiais necessários para os procedimentos mágicos ocorridos durante uma sessão de Umbanda. Já dona Mosa, ou vó Mosa como Guaracy gosta de referir-se dava passividade ao Cacique Tupinambá:

O cacique Tupinambá, era assim aqueles caboclos antigos, assim que nem se vê aquilo ali. Não se vê mais, quem viu viu, quem não viu já era. Eu tive o privilégio de ver. Eu tocava ali as quartas feiras de tarde, quando tinha sessão de

<sup>11</sup> Vídeo teste do projeto Caminhos da Religiosidade Afro-portoalegrense - Ilê Nação Oyó. Gravado no terreiro de Mãe Ieda do Ogum, durante ciclo ritual umbandista realizado em março de 2010. A edição preliminar, sem tratamento audiovisual, tem por intenção apresentar alguns apontamentos do culto de Caboclos, praticado numa comunidade porto-alegrense. Ao longo do ano serão realizados vídeos de outros rituais umbandistas, bem como do Batuque (Nação) e Quimbanda (lado de Exu). Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Nk5Ja7vPIBE>

caboclo. Aí era eu que tocava. A Dona Mosa, eu também não quero, mas a Dona Mosa começou no lado do espiritismo, cara. kardecismo. Eu não quero cometer um pé em falso, mas ela era em primeiro lugar muito espiritualizada com o lado do kardecismo, até por causa da benzedura, entendeu? A vó Mosa ela me adorava, me chamava de meu branquinho. Ela tinha uns seios grandão assim, sabe e ela passava talco assim por tudo assim, sabe. E eu sentava no colo dela e sentava em cima dos teto dela, deitava por cima dela assim. Eu era piá. Ela me adorava, gostava de mim pra caramba. (Guaracy)

Apesar de chegar pronto, o Cacique Supremo da Montanha, caboclo que assiste Mãe Ieda não trabalhou nos primeiros anos de ingresso de seu cavalo na terreira. Mãe Ieda fez questão de enfatizar, que “no tempo dos mais antigo, os aprontes aconteciam como tinham que ser”, ou seja, sem a pressa dos dias atuais. Talvez isso tenha ocorrido devido ao fato de Mãe Ieda, apesar do dom da mediunidade, na época não entender os fundamentos da religião que estava começando a participar. Como os próprios caboclos gostam de dizer, estavam preparando o cavalo, em outras palavras ajustando a psique do médium a todos os procedimentos religiosos.

O cacique não chegou na minha casa. Chegou numa terreira onde eu era cambona, ela acompanhava [Dona Mosa]. **Felipe**- no pai Zé Maria? **Mãe ieda**- É. Onde eu comecei na religião<sup>12</sup>, na Umbanda. Eu nem sabia o que era terreira, eu era católica. Era do coral das meninas sagrado coração do menino Jesus, aqui. Nem sabia o que era religião, via um pacote vermelho, saía correndo. Nunca imaginava que seria um cacique de terreira. (Mãe Ieda do Ogum – 18/12/2012)

No entanto, o desenvolvimento não se refere à mecânica de incorporação, nesse sentido como afirma Mãe Ieda, o caboclo e o cavalo já estavam prontos. O processo de aprendizagem estava relacionado às questões da prática religiosa cotidiana. Aprender a preparar oferendas, as bebidas e remédios utilizados pelas entidades, defumar a casa, entre outros afazeres. Quando o caboclo começa a trabalhar a partir do corpo de Mãe Ieda, este já chega como um cacique, conforme o relato de Mãe Ieda sobre os primeiros contatos com Pai Zé Maria e a Umbanda especificamente:

Ele era o chefe da minha mãe. A mãe era da terreira dele. Eu acompanhava a mãe. Lá eu fiquei de cambona. O caboclo já tinha chegado. Eu nunca desenvolvi, quando o meu caboclo chegou, chegou falando. Eu fiquei lá toda a vida dele. Só tive um chefe de terreiro. F- Como foi pra virar cacique? MI- Meu pai já veio cacique, eu nunca desenvolvi. Eu era suplente, segunda pessoa do meu chefe. (Mãe Ieda do Ogum)Mãe Ieda Yalorixá: a iniciação com Mãe Isaura e a feitura no lado de Oyó (Mãe Ieda do Ogum – 18/12/2012)

---

<sup>12</sup> O termo religião expresso na fala de Mãe Ieda, refere-se às religiões de matriz afro-brasileiras presentes no Rio Grande do Sul. A religião, ou ser de religião, pode significar ser seguidor ou frequentador de terreiros de Umbanda, casas de Nação ou Quimbanda.

Terminados os aprendizados necessários, o Cacique Supremo da Montanha assim como a Cabocla Jurema e o preto-velho Pai Antônio da Bahia da Banda de Lá, começam a trabalhar a partir da mediunidade de Mãe Ieda, dando consultas, curando mazelas físicas, emocionais e espirituais, além de trazer à Terra um novo repertório musical. Mãe Ieda acredita ter o dom desde pequena e que no momento certo as entidades começaram a manifestar suas presenças. Anteriormente às tonturas sofridas na festa dos navegantes, Mãe Ieda afirma ter sonhos relacionados aos seus guias e aos espaços por eles habitados. “Eu via dormindo. Acordada. Eu via fita azul, fita amarela. Tava com os olhos fechados eu via fita verde. Eu via o mar. Eu via o mato. Eu via coisas que eu nunca imaginei o que eu sou hoje. Uma cacique de terreira.” (Mãe Ieda do Ogum)



**Figura 9: Irmã Sueli, Pai Zé Maria e Mãe Ieda**

### **3.1.1 Chegando na Cidade Baixa e abrindo a própria terreira**

Com o passar dos anos os guias de Mãe Ieda tornaram-se conhecidos entre a comunidade umbandista frequentadora da casa de Pai Zé Maria, assim como entre seus amigos e entes mais próximos, que também passaram a conhecer de perto a religião, nas palavras da própria Mãe Ieda, “tem que ver pra conhecer”. Após muitas curas e muitas

caminhadas, como me contou Mãe Ieda, seus guias passaram a ser solicitados não somente no espaço referente à terreira de Pai Zé Maria, o que a levou a pedir permissão a seu pai de santo para atender alguns casos em sua própria casa:

As pessoas pediam, ah mãe Ieda, nós queremos tomar passe com os pai na sua casa. Aí eu fui na feira botei uma caixinha de maçã, forrei ganhei meu caboclo [a imagem], botei ali em cima, meu pai batizou, meu pai me deu licença. Não era casa, era ter um congá em casa, como tu compra uma santinha e bota na tua casa. Ele benzeu e dali me deu licença pro meu caboclo atender, chegar. O que caboclo faz, toma um banho passa uma vela, ervas. Caboclo não faz nada disso. Os caboclo da minha época não cortavam não matavam. Aí foi indo. As pessoas foram chegando cada vez mais. Era Centro de Umbanda Cacique Supremo da Montanha e Cabocla Jurema. O Ilê foi depois. (Mãe Ieda do Ogum)

O espaço onde se iniciaram os trabalhos de Mãe Ieda como cacique de terreira, e onde até hoje funciona sua casa de religião localiza-se no bairro Cidade Baixa, atualmente, conhecido como reduto boêmio de Porto Alegre, na época em que o Cacique Supremo da Montanha inicia seus trabalhos, a região era conhecida como Areal da Baronesa, um dos espaços negros da cidade. Mãe Ieda disse-me ser nascida e criada no areal, desde sempre, sua mãe chegara do interior do estado ao bairro antes de seu nascimento. Neste período afirmou-me ser a única com terreira de Umbanda funcionando na região. Já das casas de Nação, lembrou do pai-de-santo **Fábio da Oxum** (do Oyó, que viria a ser seu irmão de santo posteriormente) e **Mãe Mércia da Iemanjá**. Anteriormente ao período mencionado (década de 60) muitas outras lideranças afro-religiosas viviam no bairro, sendo muitas transferidas à periferia da cidade a partir de processos de desapropriação promovidos pela administração municipal da época. Os anos foram passando e Mãe Ieda fora sendo reconhecida na comunidade afro-religiosa portalegrense, conciliando suas atividades de mãe de santo, com as de mãe de família, além dos eventos sociais que sempre gostou de participar, como festas de samba e carnaval:

Meu mundo é esse, porém eu divido em três partes: a minha vida material, espiritual e social. Que eu gosto do carnaval, gosto de sambar, gosto de tomar cachaça, gosto de tomar cerveja. Gosto da minha religião, gosto de música, sou madrinha de trinta e três bandas, então eu tenho um mundo social muito ativo e eu me faço presente. Eu tenho um nome na cidade, eu me faço presente. Só não faço quando eu não posso, porque eu hoje eu não sou mais aquela guria que eu posso andar em tudo. O meu tempo não dá e as minhas pernas também não dá. (Mãe Ieda do Ogum)

Muitas foram as sessões de Umbanda na casa de Pai Zé Maria e posteriormente no seu centro de Umbanda, até o contato de Mãe Ieda com o lado categorizado êmicamente como africanista das religiões afro-gaúchas. Se o marido Miguel já tinha contato com Mãe

Isaura da Oyá como frequentador e consulente do ilê, aquela que viria a ser mãe de santo de Mãe Ieda pelo lado do culto de Nação, Mãe Ieda somente conhecia o lado da Umbanda, onde já atendia às pessoas através dos guias mencionados anteriormente. A aproximação com o Batuque, assim como no caso da Umbanda deu-se em um período de gravidez. Grávida de sua segunda filha, em uma sessão de Umbanda Pai Antônio, o preto-velho que lhe assistia recomendou a Mãe Ieda para procurar uma segurança no batuque, porque essa nasceria com problemas de saúde. Mãe Nara do Ogum, como atualmente é conhecida a filha de Mãe Ieda, curiosamente teve a iniciação no lado de Nação anteriormente à sua mãe carnal:

A minha filha entrou primeiro. A Nara. O preto-velho disse que aquela criança ia nascer doente, e que eu tinha que procurar uma batuqueira. O meu marido já era de religião. Aí eu fui lá jogar e ela marcou uma segurança. Aí eu fiz uma segurança na barriga. Sete cores, o pano dos orixás. Botei com dois meses e tirei só quando deu as dores. Tirava só pra tomar banho. Era a mãe Isaura, a vó do René. Eu nem sabia o que era aquilo, tinha medo de galinha, medo de cabrito. Não conhecia esse mundo. E aí a Nara entrou, a Nara fez arribóbó com um mês e dezoito dias, o meu marido frequentava lá. Aí passou um ano, aí ela disse que eu tinha que fazer um borí. Eu entrei pra nação. (Mãe Ieda do Ogum - 18/12/2012)

Feito o ritual de iniciação Mãe Ieda, passou a conciliar as atividades de cacique de terreira e filha de santo de Mãe Isaura, sem jamais também esquecer seu pai na Umbanda, Zé Maria. Em todas as conversas que tive com Mãe Ieda, sempre me foi evidenciado o fato de seguir reto na religião, ou seja, nunca trocando de pais, seja na Umbanda ou no Batuque. Outra virtude valorizada por Mãe Ieda é o respeito à hierarquia, como no seu caso, já uma cacique de Umbanda, filiou-se como iniciada no culto de Nação, passando por todos os processos necessários para tornar-se uma mãe de santo na dita prática religiosa, sem jamais questionar os saberes de Mãe Isaura. Outro fato que exalta o seu respeito pela religião está relacionado a seguir a orientação de Pai Antônio, preto-velho que lhe assiste a procurar o Batuque. Alguns setores praticantes da Umbanda dita branca, normalmente têm restrições ao culto de Nação, normalmente um preconceito em relação aos sacrifícios de animais efetuados nessa prática religiosa:

Eu era mais cabocleira. Mandou eu entrar eu entrei. Dali fui fazendo rituais, compromisso, né. Onde eu me aprontei, antes dela falecer todos os meus santos. Aí seguiu, só tive um chefe de terreira e uma mãe de Santo. As vezes tem gente que tem não sei quantos pai e quantas mão na cabeça. Eu nunca troquei. Só tive um chefe e minha mãe de santo. (Mãe Ieda do Ogum)

Quando perguntada a respeito dos fatores que a levaram seguir na religião, Mãe Ieda diz que não se trata de uma questão de fé, mas sim de um dom que deve ser

desenvolvido. Mais que fé nos seus guias, Mãe Ieda tinha confiança e convicção naqueles que a iniciaram nas práticas religiosas. A partir do desenvolvimento das práticas religiosas, os pais começaram a chegar e Mãe Ieda também passou a identificar qual força espiritual estava se aproximando:

Eu acho assim meu filho, chega uma coisa em ti e tu nem sabe o que é. Não tem fé, porque tu nem sabe o que que é. Não posso te responder assim, ah que eu tive fé. Eu vim com o dom e pratiquei sempre reto nunca, como é... desfiz aquela confiança, né. E o respeito, né. Minha mãe era de religião, a gente respeitava os mais velho. Respeitava o que o caboclo dizia, né. Era outro mundo. Hoje em dia a entidade diz uma coisa e as pessoas nem respeitam. Nem fazem o que as entidades diz. Eu até hoje tenho o mesmo amor, a mesma fé e a mesma confiança que eu sempre tive. (Mãe Ieda do Ogum)



**Figura 10: Mãe Ieda na festa de cinquenta anos da feitura do Ogum Adiolá em abril de 2012, ao fundo o retrato de Mãe Isaura da Oyá**

### **3.1.2 Seu Sete vem no reino numa sexta-feira 13**

Durante o período de apronte na casa de Pai Zé Maria, Mãe Ieda além de trabalhar com seus caboclos e preto-velho, passou a receber o Exu Rei das Sete Encruzilhadas. As casas ditas de Umbanda Branca trabalhavam e algumas ainda trabalham com Exus em um

modelo diferente da sessão de Quimbanda descrita no primeiro capítulo. Na Umbanda, Exu chegava e chega para descarregar o terreiro, ou seja levar embora toda a carga negativa acumulada durante os trabalhos das entidades umbandistas. O dito, descarrego, ocorria sempre em alguma sessão realizada nas sextas-feiras. No caso de Seu Sete, sua primeira chegada fora numa sexta de um treze de agosto:

Na terreira do Zé Maria. O Sete chegou lá a primeira vez, mas não era o Exu que é hoje, né. Chegava pra descarregar a terreira. [...] o Seu Sete veio na Umbanda. Vinha uma vez por mês descarregava a casa com os outros Exus. De um jeito mais bruto. Tomava cachaça na rua, comia vela. Com uns dez anos de Exu, eu acho. Nem tinha Quimbanda. (Mãe Ieda do Ogum – 18/12/2012)

Juntamente ao Seu Sete, outros Exus chegavam na Umbanda para descarregar, entre eles o Tranca Rua das Almas de Dona Mosa e o Sete Cruzeiros de Pai Zé Maria. Não eram todos os médiuns da casa que recebiam Exus, Mãe Ieda afirmou-me que aproximadamente cinco médiuns recebiam as entidades que tinham função de descarregar a casa, o que aponta para a força que a magia do povo da rua possuía. Poucos eram os capazes de desempenhar tal tarefa, devido à carga magística presente no trabalho de Exu na Umbanda. Com o passar dos anos, Exu passou a trabalhar com uma forma mais sutil de magia, conforme Mãe Ieda, o Exu fora evoluindo, com cruzamentos magísticos realizados em diferentes espaços e com as oferendas que foram recebendo:

Ele chegava na Umbanda há anos. Depois meu chefe fazia cruzamento de mata, cruzamento de praia. Cruzava os Exu no mato e dali ele foi evoluindo. Era charuto, papel de seda vermelho, uma vela vermelha e uma garrafa de cachaça. Depois o axé do Bará, batata, uma pipoquinha, cachaça. Depois um galo, mas isso foi vindo, não foi de um dia pro outro. (Mãe Ieda do Ogum)

A evolução dos Exus deu-se em dois planos, um relacionado à magia. Além dos cruzamentos de mata e praia relatados por Mãe Ieda, me parece ter havido um cruzamento dos fundamentos da Umbanda e da Nação, quando Seu Sete passa a cortar pra Exu, procedimento inexistente nos ritos de Umbanda. A evolução magística de certa forma foi atenuando a magia bruta de Exu, pode-se dizer que Exu fora tomando formas humanas. Conforme o tamboreiro René, Seu Sete fora o responsável pela evolução do Exu.

Finado Zé Maria. A mãe Ieda era filha do Zé Maria. Lá era Umbanda e Quimbanda, a Mãe Ieda fazia. Audacioso mesmo foi o seu Sete Encruzilhada, ele cortou . Cortou pra Exu. Aqui no sul cortou e há muito tempo, ele tem muitos anos. Tem muitas feiturinhas por ele. Muitas coisas daqui se aprenderam com o Seu Sete Encruzilhadas, inclusive até a evolução do Exu. O Exu se calçar, botar um calçado. O Exu ter uma doutrina pra tomar um marafo. Que antes era no chão, no chão batido. O Exu tinha que chegar, riscar ponto e tomava cachaça no chão. Pra dizer quem ele era. Tomava um gole pra dizer quem ele era. Pra dizer se era Exu

ou era Egum. Pra ver se não era um zombeteiro. Aí ele fazia o ponto dele e dizia eu sou o Exu tal tal tal. (René do Barum, 18/12/2012)



**Figura 11: Seu Sete saudando o povo da rua através da mediunidade de Mãe Ieda. (Foto: Alexandre Medeiros)**

O processo de evolução do Exu descrito por René foi determinante para a independência desses seres espirituais, processo esse que com o passar dos tempos culminou na Quimbanda, prática religiosa onde os Exus são os espíritos responsáveis por coordenar os trabalhos. Com as novas práticas, novas qualidades de Exu começaram a trabalhar, como Mãe Ieda define, novas linhas, um povo novo que estava chegando, e junto com este povo um novo repertório musical. No entanto, Mãe Ieda diz que Seu Sete possui certas ressalvas em relação a novos repertórios musicais, sendo mais adepto dos pontos antigos. Mãe Ieda entende a construção de novos repertórios como uma prática conjunta, entre tamboreiros e entidades, pois para ela os Exus também aprendem novas músicas com as pessoas.

O Seu Sete sempre foi dos ponto antigo. Sempre foi. Aí os tamboreiro foram cantando e os Exus foram aprendendo. As vezes tem filho da casa as vezes que nem conhece. Na Umbanda não tinha muito bobajada de ponto pra Exu. Eu nem me lembro, é os ponto que se canta agora, o sino da Igrejinha, esses ponto antigo. Não era pra todas as linhas. Era ponto do sino da Igrejinha, aí vinha a falange do Sete Cruzeiros, sem tambor, sem nada. (Mãe Ieda do Ogum)

### **3.2 Césinha: o alabê oficial e mais antigo**

Assim ó meu filho, o César veio tocar um batuque na minha casa. Ele e os dois irmãos que são alabês. Nessa altura ele tinha dezessete anos. E ficou até hoje. O seu Sete gostou da batida, escolheu ele. E ele ensinou o Thiago, o meu neto e outros e outros e outros. Ele chegou a ganhar o diploma de melhor alabê internacional. (Mãe Ieda do Ogum, 19/10/2012)

César Antônio dos Santos, conhecido como Césinha é o tamboreiro mais antigo da casa e o responsável pela curimba do Exu Rei das Sete Encruzilhadas. Homem de poucas palavras, talvez devido à gagueira, iniciou no tambor aos doze anos de idade acompanhado pelo irmão na casa de pai **Wilson do Xangô**, no bairro Teresópolis, zona sul de Porto Alegre. Aprendeu a tocar tambor com os irmãos e com **Manuel do Ogum**, tio de René, tamboreiro que costuma frequentar a casa de Mãe Ieda. Sobre a forma de ensino, disse que costumava sentar-se ao lado dos mais antigos e tocar mais baixo, sempre ouvindo as instruções. Através do tamboreiro René, pude saber um pouco mais a respeito da chegada definitiva de Césinha como no terreiro de Mãe Ieda:

O Césinha tem um pulmão só, andou tomando coice de cavalo também. E o Césinha foi mais ou menos em setenta, setenta e alguma coisa aí. Acho que foi em setenta por aí. É por aí, mil novecentos e setenta e dois, por aí. Setenta e dois, setenta e três. Aí o Césinha tava na Bento Gonçalves no Partenon, Na frente do São Pedro<sup>13</sup>. Tinha um supermercado ali perto se chamava Dosul e o Césinha tava pernambulando [perambulando]. Tava pernambulando, tava bem feio. Tava pernambulando ele tava com fome. Ele tava perdido. O cara tava perdido. Tava desenhado. Mas ele tocava, né e como toca ainda hoje, tá vivo ainda graças a Deus. Então ele queria uma casa, um abrigo. Daí ele perguntou pro meu tio, nós tava junto. Aí ele ‘ô Manel, não tem nenhum lugar aí que eu possa ir, que eu posso ir lá pra tocar e eu posso tocar e fico nessa casa morando, que eu não tenho onde morar?’ Aí o meu tio disse assim ‘ Tem. Pior é que tem.’ ‘Onde é que é?’ ‘É lá na madrinha do René.’ ‘Quem é a madrinha do René?’ ‘A Ieda do Ogum. A Ieda do Sete Encruzilhada. E o Seu Sete tá precisando de um tamboreiro. O rapaz que tocava pra ela era lá do Seu Zé Maria. Daquela safra lá do povo dela e parece que não vai tocar mais. Ela tá precisando.’ ‘Como é que eu faço pra chegar lá?’ Aí ele pegou, ah Luís Afonso assim, assado, deu o número pra ele. João Alfredo. Aí ele se foi, pegou a Bento. A Bento não era asfaltado, era um areião. A Cidade Baixa ali era um valão, tudo esburacado ali. Não era pavimentado. Aí ele se foi. Aí ele pegou ali, ele pegou um ônibus, que era a

<sup>13</sup> Instituição psiquiátrica pública localizada no bairro Partenon em Porto Alegre.

Carris <sup>14</sup> que tinha botado os ônibus. No caso dos bonde tinham tirado, aí eram da Carris, daí eles tavam botando os Ônibus fazendo a linha, que tinha um bonde que saía de lá e ia até a estação São Pedro, pegava e fazia a Bento. Aí ele pegou esse ônibus. Aí o César se dirigiu lá, aí chegou lá, se apresentou e falou ‘Foi o Manel que mandou eu vir aqui’, assim assim assado. Aí ela aceitou ele e até hoje ele tá lá. Deve de fazer uns trinta e oito ano pra mais. É. uns trinta e oito anos. (René do Barum)

Acolhido por Seu Sete e Mãe Ieda, Césinha passa a ser o alabê oficial da casa, passando seus conhecimentos para os jovens filhos de santo interessados no couro. Para tal, disse-me valer-se da metodologia passada a ele por Manuel. Atualmente, de todos os alabês da casa de Mãe Ieda com quem conversei, nenhum afirmou não ter passado pelos ensinamentos de Seu Césinha.

Em nossa conversa apontou para a imagem de Seu Sete como sendo o lado preferido na religião, no entanto disse-me também ter muita confiança em seu pai na Nação, o orixá Xapanã. Normalmente a filiação de uma pessoa a determinado Orixá está conectada às características físicas e à personalidade, a confirmação se dá a partir de um contato com os orixás através do jogo de búzios. No caso de César, que é filho de Xapanã, orixá da doença e da cura, as marcas físicas que o seu pai de cabeça lhe deixou podem caracterizá-lo. Em seu caso são as marcas deixadas por provações físicas. César quando jovem perdeu um pulmão por conta de um coice de cavalo, além de sofrer de epilepsia. Alguém que passe despercebido pode pensar numa relação manipuladora do Orixá com seu filho, no entanto além das lições de vida após cada cura, talvez o fato de ser filho de Xapanã tenha sido decisivo para que Césinha fosse salvo de tantas provações.

Apesar de ter uma vida dedicada à religião, nunca foi para o chão, ou seja nunca assentou o seu orixá, fato que quer mudar este ano. Após passar por uma cirurgia, Césinha foi ao chão na primeira semana de dezembro, para reforçar os axés de saúde de seu pai de cabeça.

---

<sup>14</sup> Empresa de transporte público portalegrense.



**Figura 12: Alabê Césinha do Xapanã na Festa no Cruzeiro dia 13/08/2012. (Foto: Alexandre Medeiros)**

A dificuldade na fala o fez buscar outros caminhos para a expressividade, como é o caso do toque do tambor. É comum responder às perguntas apenas com um sorriso ou outra expressão facial. Foi assim no dia que eu lhe entrevistei. Quando senta ao tambor, comanda as sessões, orientando os demais músicos apenas com sinais, às vezes passando orientações verbais pontuais referentes ao andamento ou à atenção dos músicos. Os recursos e inovações rítmicas fizeram com que sejam atribuídas ao Seu Césinha responsabilidades na forma de tocar uma sessão de Quimbanda. Conforme o tamboreiro René, não somente em termos de ritmo, mas também em relação à pegada que este possui ao tocar o tambor:

É, o César tem uma história. É. Ele é um dos pioneiros da Quimbanda. O César é um tamboreiro de muito tempo. O maior ritmista da Quimbanda, no tambor. É o Césinha. Com certeza. Não digo em termos de bléque. Esse negócio de bléque vem que na verdade. Bléque não faz parte. O que faz parte é uma pegada, é uma firmação e a firmeza no tambor. (René Barum)

Também nesse sentido, Thiago descreve a diversidade de recursos rítmicos que Cesinha possui para os toques de Exu:

Se tu largar uma gasolina no César, o César vai. O César vai até perder o controle. Não dá pra tu ir atrás. Eu sempre peço, ô César vai na manha, Cadência, vai na manha. [solfeja a pancada *jeje* em um andamento acelerado]. Senão tu não vai, tu não pega. Imagina dez anos atrás quando o nego tinha saúde. Bah! Tinha breque, cotovelada, era islâmico o bagulho. O César com quarenta ano, bah dava cotovelada no tambor [solfeja um encadeamento rítmico acentuando as notas graves fazendo um movimento com o cotovelo]. Fazia um rolo meu, bah fazia uns breque loco. Daqui a pouco no meio do ponto saía umas loucura, depois entrava a milhão feito bicho. (Thiago)

Toda a criatividade e expressividade de Cesinha fora fundamental para a diferenciação entre a maneira de tocar pra Nação, Umbanda e Quimbanda. Tive a oportunidade de ver Cesar tocando uma obrigação de Nação e é evidente a diferença entre tocar pra santo e tocar para Exu, ainda que sejam padrões rítmicos semelhantes (pancadas). A gama de recursos sonoros para manter uma performance numa sessão ou festa de Quimbanda será abordada com mais profundidade nos próximos capítulos, no entanto é importante ressaltar a importância de Cesinha na constituição da identidade sonora da curimba de Seu Sete.

### **3.3 Thiago de Oxalá**

Foi o seu Cesinha que me ensinou. Meu ensinado foi que nem é o meu guri, é ‘te senta ali e toca’. Ele já tem dois tambores. Tem um que eu comprei e um que o pessoal da Argentina fez pra ele. Os irmãos da Argentina mandaram pra ele. Ele senta e vai tocando, e assim vai indo. E foi assim que eu comecei. Com seis anos de idade tava tocando batuque com adulto, com doze eu tocava sessão pra Exu sozinho. (Thiago de Oxalá)

Sobrinho carnal de Mãe Ieda, Thiago foi criado dentro do terreiro, com o tambor no colo, como me disse Mãe Ieda. É um dos tantos tamboreiros que sentaram no piano (bancada elevada onde os tamboreiros sentam durante a sessão), e foram aprendendo desde pequeno, primeiramente por imitação e depois ouvindo atentamente aos ensinamentos de César:

Na real eu comecei a tocar tambor com seis anos, comecei assim entre o **Maurício**, o César. Pegava um tamborzinho e tinha que tocar. Eu ia tocando baixinho no meio dos dois. E ali ouvindo, toca uma pancada assim, toca uma pancada assado. Aí como eu era muito encarnado, eu tocava muito, até em balde. De tarde tocando em balde, eu era muito assim, na hora de tocar eu tocava quando deixava, quando não era uma sessão muito pesada. Quando tinha uma sessão pras alma eu já não podia tocar, não podia aparecer lá, tinha que ficar

afastado. E aí a minha mãe não deixava eu frequentar muito. Aí ela não deixava eu frequentar muito porque eu era piá, e tá muito envolvido ali no meio de Exu, e aí a mãe não gostava. No batuque, só podia me envolver depois que eu tivesse responsabilidade. Na nossa religião tem que ter muita responsabilidade, tem gasto, como qualquer outra religião. Mas pra tu assumir sozinho é caro. Então tu tem que ter uma responsabilidade, porque sai uma coisa muito cara, na parte da nação. Então eu fui só fazendo segurança, fechando o corpo, tendo segurança pra tocar, tive que fazer segurança nas mãos, pra bater couro sem ter um quatro pé na cabeça. (Thiago de Oxalá)

Sua primeira aproximação efetiva com os fundamentos da religião, deu-se através da Umbanda, no terreiro de Pai Zé Maria, onde a avó ainda trabalhava como médium. Por conta de uma forte bronquite, fora necessário fazer uma segurança de saúde, logo nos primeiros anos de vida:

Me criei aqui dentro dessa casa. Minha infância foi toda aqui, só que eu comecei na religião pela parte da Umbanda, pela parte de caboclo, no terreiro da minha vó. Eu tive um problema de saúde, tive um problema de bronquite e eu fazia reforço todos os anos. Então eu comecei a fazer reforço com um ano e meio. Aí fui fazendo reforço até os meus sete, oito anos e depois fui sempre mantido pela Umbanda. (Thiago de Oxalá)

O fato de ter sido literalmente criado dentro do terreiro, estreitou sua relação com os saberes músico-religiosos, com tamboreiros e demais filhos de santo, além de aprender com sua avó os fundamentos da benzedura e com suas entidades, as práticas das religiões afro:

Aqui tá o Cesinha, vai fazer cinquenta e nove anos, quase sessenta anos, me viu nascer, o Maurício me buscava na creche, então cresci no meio de tudo, aprendi a fazer tudo, aprendi o fundamento da minha tia, tudo foi ensinado, não foi do nada, veio de berço mas tu tem que ter o tino, eu sou o único dos guris que fazem benzedura, isso é da parte da minha vó, uma coisa que foi herdada. [...] A véia era fuçada, o cacique<sup>15</sup> era pau ferro, o das almas também, o Tranca-rua das almas. Ele é Tranca-rua das almas ele é, isso é ponto bem na manha, bem cadenciado, um ponto light, um ponto bem tranquilo, um ponto que tem que se tocar sem correria. Quando ele chegava ele passava vela em toda a casa, passava vela em toda a assistência e subia. Muito pouco ele ficava, muito pouco fazia festa e eu fui doutrinado assim pela minha vó no meio da função, a limpar caboclo, limpar Exu, a tá envolvido, a tá sempre botando a mão na massa e fui metido, fui sempre metido, curioso, cabeção, gostava de tocar tambor, tinha esse interesse de tocar, fazia questão de tá junto. (Thiago de Oxalá)

Mais que aprender a bater couro, que segundo Mãe Ieda já vem de berço, Thiago foi aprendendo a diferenciar os repertórios referentes aos diferentes eventos religiosos da Quimbanda, além de tocar também obrigações na Umbanda e Nação. Juntamente aos repertórios desenvolveu a sensibilidade para entender como funcionam as sessões,

---

<sup>15</sup> Cacique Tupinambá, caboclo que assistia Dona Mosa nas sessões de Umbanda.

entendendo quais são as linhas de trabalho dos Exus e como suas magias funcionam. Para Thiago, conforme a personalidade e tipo de magia que a entidade movimenta, o caráter do ponto será diferenciado. Apesar de afirmar ser “criado em uma escola de nego véio”, tal qual Guaracy, Thiago admite que o seu toque de hoje em dia está mais acelerado:

Eu comecei muito novo, o meu estilo de toque não é o estilo de toque tradicional de hoje, que a quimbanda tá um pouco mais corrida, mais acelerada. Hoje tá mais acelerada, porque as vezes eles tiram pelo estilo de linha, mas Exu é um pouco mais rápido, não tem tanto, mas assim ele se torna complicado quando tu passa. Aí então eu, eu comecei a tocar ponto, aprendi a tocar ponto de fundamento, aprendi como toca pra um buraco, aprendi a tocar pra povo das almas, pra tocar uma missa pro povo das almas, tocar pra povo de cruzeiro. Muda o repertório, mas acontece que o toque também muda, um povo de alma é um povo mais cadenciado, não pode ser uma coisa corrida, não pode ser uma coisa chutada. Dependendo o povo de buraco é um povo velho, é um povo mais na manha, é um povo que um Exu que não pode tá correndo, porque o tambor tem que passar a vibração. (Thiago de Oxalá)

Além das mudanças músico-religiosas, Thiago vê com otimismo a abertura da religião para um público mais amplo, o que rompe com alguns preconceitos, que apesar de ainda existentes, foram atenuados com o acesso mais fácil às informações a respeito das religiões afro-brasileiras:

Mudou muito, hoje assim como na nossa religião abriu um pouco mais o leque. Quando eu estudava aqui no Leopoldo Bernowitz eu era o sobrinho da batuqueira. Eu era o sobrinho da batuqueira, a dona da casa do índio, aqui eles tocavam pedra, quando não tinham o que fazer. E aí com o tempo os nego foram amadurecendo, fui trazendo colegas meus pra ver o meu mundo, o meio em que eu vivia. Todos os meus colegas sabiam que eu tocava. Com treze anos os colegas já me viam tocando na festa no cruzeiro, passavam ali, ficavam, viam o que eu fazia. (Thiago de Oxalá)

Apesar de sofrer com os deboches dos colegas de escola, entre os primos e demais crianças que frequentavam o terreiro a religião era tema para brincadeiras. Sendo simular uma sessão de Umbanda ou Quimbanda a brincadeira favorita nos churrascos e reuniões familiares. Aos poucos pôde participar na *curimba*, em obrigações e momentos considerados mais leves:

F - E quando tu era piá, com teus primos, vocês brincavam de terreira? T- Era o que a gente brincava. Tinha aquela coisa. Tinha CD ou LP que nós botava. Aí quando tinha aniversário, um churrasco da família no domingo de tarde e aí os nego montava uma corrente e um dizia que exu que era e ia imitando viajando ali. E aí nós íamos brincando assim. F - E tu era o tamboreiro sempre? T - Não, inclusive eu ficava na corrente, brincava de corrente, meus tambor eram tudo de garrafa de cinco litros de água, eu cortava um lado, embutia no outro, passava uma fita e tinha dois lado do tambor, passava uma fita e ali eu ficava tocando. Até poder pegar o tambor da casa, o Maurício deixar eu tocar, o César deixar eu tocar. Normalmente eu tocava o ponto das crianças no final, ou então eu

começava a tocar na parte dos ciganos. Aí eu podia pegar o tambor. (Thiago de Oxalá)

Quando fora efetivamente incluso na *curimba*, Thiago passou a tocar agê, o que considera fundamental para firmar o ritmo e a vibração das pancadas.

Mas aí eu só tocava agê. Eu sou do pensamento que quem não toca agê não toca tambor, eu sou desse pensamento. E sempre quando vem um pessoal, bah tu não me ensina tocar? Te ensinar é barbada, o problema é que o que é barbada pra mim pode ser difícil pra ti. Se não souber ritmo, não tiver o tempo do toque do agê, não vai poder tocar tambor. Então tu tocando o agê bem tocadinho, tu entendendo o agê, tu vai tocar o tambor automaticamente. (Thiago de Oxalá)

Hoje em dia é um dos principais responsáveis por “puxar” os pontos nas sessões de Quimbanda de Seu Sete, além de atuar como alabê profissional em outras casas. Prática que aprendeu acompanhando o primo **Zeca do Xangô** em sessões em outras casas de religião.

Hoje eu tô como os linha de frente da casa. Pra tocar pra Exu a gente tem o time todo. Tanto pra festa, quanto sessão. A festa do Seu Sete é no mínimo uns sete no tambor. É tudo tamboreiro individual que toca pra fora. Todo mundo pronto e todo mundo criado aqui. Tem o Vitor que é da casa da Mãe Jussara, tem o Maurício que é daqui também. O Dagoberto. Esse pessoal me viu com cinco, seis anos de idade. O Maurício me levava pra creche. O Guaracy tocava no tempo da minha vó. O Guaracy foi criado pela minha vó. O Guaracy tem quarenta e poucos anos. O Guaracy veio pra cá com sete anos de idade. Então tu pega uma geração onde todo mundo tem quarenta e poucos anos, tu pega eu de gurizão. Dos meus primos mais novo, digamos assim na casa dos vinte trinta anos, tem eu e o **Carlos Augusto**, que é neto da Tia Ieda, filho do Miguel. (Thiago de Oxalá)

Esta fala retrata a renovação constante dos músicos na *curimba* de Seu Sete. O processo de aprendizagem descrito por Thiago, coincide com o de Guaracy e Césinha, sendo a imitação e convivência com os mais velhos, o procedimento adotado na transmissão do saber musical. Segundo o próprio, possui uma agenda cheia, sempre comparecendo a toques, festas ou sessões em diversos espaços.

Em uma semana, às vezes eu toco de segunda a segunda. Digamos, hoje eu toco aqui, amanhã na Bom Jesus, quarta eu tô em Viamão, quinta ali na Camaquã, sexta eu tô no Jardim Vila Nova. Sábado eu posso fazer uma ou outra festa que surja. Domingo eu tiro pra descansar. Segunda eu volto ou não, se tiver um outro compromisso eu já não toco mais aqui. (Thiago de Oxalá)

As casas que contratam Thiago normalmente possuem uma relação direta com Mãe Ieda, o que lhe facilita a carreira de músico ritual e também a maneira que os eventos religiosos serão conduzidos musicalmente:

Normalmente quem me contrata é irmão. Normalmente é assim, como a gente tem muita terreira dentro de uma casa. Querendo ou não, a Tia Ieda tem no mínimo, por baixo, trinta filhos de santo como chefe de terreira. E não uma terreira pequena de quatro ou cinco filhos. São terreiras que tem no mínimo trinta e cinco, quarenta filhos de santo, pra mais. (Thiago do Oxalá)



**Figura 13: Os alabês da corte de Seu Sete na Festa no Cruzeiro, Thiago de Oxalá, Maurício do Ogum e César do Xapanã. (Foto: Alexandre Medeiros)**

A amplitude da família de santo de Mãe Ieda posiciona Thiago e outros alabês profissionais formados na curimba de Seu Sete em uma rede de terreiros. No entanto, Thiago afirma já ter tocado em outras casas, e não haver problemas em fazê-lo, procurando sempre ouvir as preferências do pai de santo da casa:

A diferença é da doutrina que eu tenho. Só que eu não posso impor o meu sistema lá. Se tu chegar pra mim ‘eu gosto que tu toque assim’, ou ‘meu estilo aqui não é nada diferente do teu’. Aí eu fico tranquilo. Se tu disser eu faço isso, aquilo, eu fico por ti. Fico pelo dono da casa. Faz assim, faz assado e pronto. Toco assim como tu quer e pronto. Sessão, gira, festa, matança. Tu não pode tá escolhendo, eu chego gora, eu sou um tamboreiro contratado. (Thiago do Oxalá)

O lado profissional do tambor fora bem assimilado, tendo os tamboreiros que adaptar-se às nuances ritualísticas de cada casa. Thiago prefere seguir profissionalmente

como tamboreiro de Umbanda e Quimbanda, tocando as obrigações de Nação somente na casa de Mãe Ieda. Thiago avalia sua escolha a partir de uma relação custo-benefício

Não adianta só dizer que tu toca pra tu pegar um dinheiro a mais, porque é onde tu ganha um pouco mais de dinheiro. Mais que na parte da quimbanda. Mas tu viu ali o que era um pouquinho da obrigação<sup>16</sup>. Tem que ver quando é mais quatro pé, tem uns vinte e poucos quatro pé, aí tu vai matando e acaba as seis hora da manhã. Quando vai mais filho pro chão. (Thiago do Oxalá)

Ao final do ano Thiago pretende deixar a carreira de tamboreiro profissional, pois está prestes a concluir a faculdade de desenho industrial e pretende atuar na área. No entanto, seguirá como parte da curimba de Seu Sete, "tocando e passando adiante os fundamentos da casa".

### **3.4 Guaracy**

Eu comecei na casa do meu tio. O **Norberto Bento Menna Barreto Filho**. Era conhecido como a casa do meu tio Guarany que era do caboclo Tupi-Mirim. Ele era cacique de umbanda. Um baita cacique de umbanda por sinal. Modéstia a parte. A minha mãe recebia umas entidades do oriente na linha da umbanda. Que falava uma língua que eu nem sei que dialeto era aquele. Mas esse cacique Tupi Mirim entendia o que ele dizia. Entre eles eles conversavam. Inclusive pra mim na minha cabeça, não sei se é porque eu era criança, mas eu tinha a impressão que eles conversavam em silêncio. Eles conversavam espiritualmente. Coisa muito louca. Até hoje eu tenho plena certeza que isso acontecia. Que eles conversavam pelo astral. (Guaracy)

Foi na tenda de Umbanda do Caboclo Tupi-Mirim, que Guaracy deu os primeiros passos na religião. Ainda criança, o interesse pela música no espaço religioso que sua família compartilhava, o interesse pelo lado musical da religião foi desperto. Segundo o próprio, iniciara “tocando maraca. Não era nem agê. E batendo sininho”, no terreiro que primeiramente não possuía tambores. Passado algum tempo, o terreiro de seu tio fechou por problemas financeiros, porém o gosto pela música e religião seguia, o que fez começar a frequentar outro terreiro. O de Mãe Ieda:

Então eu comecei a participar disso aí desde muito pequeno, desde a vida uterina. Minha ,mãe era médium, meu tio era médium. Meu pai era ateu. Não acreditava em absolutamente nada. Mas a minha mãe era médium, meu tio era

---

<sup>16</sup> Thiago está mencionando uma obrigação de Nação que presenciei na casa de Mãe Ieda no dia 03/12/2012.

médium. Aí meu tio por obrigação teve que fundar a casa dele no Menino Deus ali. Tá, montou a casa dele e tal e eu conheci um cara chamado **Roberto**. O Roberto foi o cara que ele ficava tocando e eu ficava sentado assim olhando pra ele sabe. E aquela sonoridade, aquela batucada ali me... me fez ali a cabeça sabe? Eu gostei daquele tipo de percussão diferente da música assim, dessa que a gente ouve no rádio entendeu? Da música, música, aquele outro som afro ali entendeu, aquela coisa fez a minha cabeça assim e eu vi ele tocar e eu guardava na minha cabeça aquilo ali e aprendi a tocar de ouvido, cara. Sabe? E aí eu ficava batucando na mesa, assim, entende. Quando eu me via, vinha aquele som nos ouvidos e eu ficava batucando na mesa em qualquer lugar e tal. Aí o meu tio terminou a casa, sei lá porque cargas d'água ele terminou com a casa dele e ficou só fazendo sessões da família em casa. Não sei o que foi que ele viu com pessoas que apareceram lá, querendo sabe... né. Daí ele começou a fazer a sessão só em casa. Só pra nós assim. Mas aí sem nenhum tipo de instrumento, nada. Só Umbanda Branca. Aquela sem nada. Mas ele recebia Exu uma vez por mês, no tempo antigo. Só que eu sentia falta daquilo ali cara. E através da mãe de um amiguinho meu, o James, me apresentaram a Luís Afonso. Aí eu conheci a Mãe Ieda. Isso eu tinha sete anos de idade. Daí eu nunca mais deixei de frequentar. Aí um dia eu tava batucando numa cerquinha que separava a roda da assistência aí tinha uma cerquinha. Aí eu ficava olhando pro César. O César era um gurizão de vinte, se tinha vinte anos era muito. Vinte e poucos anos era muito. Aí eu começava a batucar ali entendeu, batucar ali e um dia o seu Sete me pegou pela mão e me deu um tamborzinho azul pra tocar, bem pequenininho. Aí eu comecei a tocar do lado do César. Aí eu nunca mais parei de tocar. Aí tocava eu, o César, o Manuel, que é o pai do Renê ( na verdade tio) entendeu. Então eu tive uma escola de nego véio, de pessoas que tocavam religião, cara. (Guaracy)

Ao entrar em contato com o Ilê de Mãe Ieda, Guaracy foi aprendendo ao lado de César e demais tamboreiros que frequentavam a casa, o repertório do lado de Exu, assim como do culto de Nação. Experiências musicais e religiosas diferentes daquela vivida na casa do Cacique Tupi-Mirim:

Conheci o pai do Renê, o nego Manuel e o primo do Renê o **Luizinho**. Eu nunca mais vi ele. Aí tocava eu , o Luizinho que é mais velho que eu, mas não mais velho que o César. Aí na nação eu tocava junto com o pai do Renê, que era o nego Manuel do Bará, se eu não me engano. (Guaracy)

A esta época, é atribuído por ele, a maneira de tocar uma sessão de Quimbanda. Deve-se pensar, que nesse período esta prática religiosa recém se emoldurava em um rito específico para os Exus. Sendo uma prática relativamente nova, os repertórios, assim como os valores técnico-estéticos também estavam sendo, de certa forma, institucionalizados:

O jeito de tocar quimbanda é desse tempo. Era melhor que hoje. Era uma coisa muito doída. Como é que eu vou te explicar. Era uma coisa mais... Não sei se pelo vigor da juventude da Mãe Ieda. Ela tinha um vigor aquela mulher. Era uma coisa mágica ver uma sessão quando a Mãe Ieda tinha quarenta anos, o seu Sete era uma outra entidade. Hoje o organismo dela não é mais o mesmo. Ela não tem mais o mesmo vigor físico. Mas o que era aquilo era uma coisa fantástica. E outra que o seguinte, uma sessão de quimbanda de segunda feira tinha sessenta pessoas na corrente. Todo mundo era filho dela, ninguém tinha casa. Depois foram abrindo casa. (Guaracy)

Atualmente, o terreiro de Seu Sete, conta em média de quinze a vinte pessoas na corrente e Guaracy normalmente além do ilê de Mãe Ieda, é frequentador assíduo da casa de Mãe Neuza, uma das filhas que abriu casa com o passar dos anos. O terreiro de Mãe Neuza, localiza-se em frente ao Olímpico Monumental, antigo estádio do Grêmio Foot-ball Porto-alegrense.

Quanto à profissionalização no tambor, Guaracy é enfático ao afirmar que toca na religião somente para agradecer e entende que algumas transformações nos fundamentos na religião têm ocorrido por alguns processos de mercantilização da fé. Entre um dos fundamentos que foram transformados está a parte musical. Guaracy crê que algumas extravagâncias musicais (breques exagerados e novos pontos cantados que segundo próprio não contêm coerência com a magia de Exu ) estão diretamente relacionadas ao mal entendimento das pessoas em relação ao verdadeiro fundamento da Quimbanda que fora passado por Seu Sete:

Eu acredito assim que... assim como os santos tão enfraquecendo as pessoas também. As pessoas tão perdendo também aquela, a força entendeu, a ligação com a entidade. Tá tudo meio que se, parece gelo derretendo. Parece assim que não sei, sabe? As vezes é muito difícil, mas eu vou em outras casas e tal , é muito difícil mesmo , mas as vezes que eu vou eu vejo umas pessoas assim os caras que vão pra tocar, acho mais uma coisa de a grosso modo assim mesmo, vão ali mais pra aparecer, mais que pra tocar religião. Sabe, não precisamos citar nome nem ninguém, mas tem algumas pessoas que eu conheço, que chegaram ontem aí entendeu, começaram a tocar há uns aninhos atrás, os caras tocando suingue, tocando samba, desestruturando a batida da música, o *jeje o aré*, como ele é da religião, é muito desdobre, muita frescura, muito breque, muito gre gre gre pra dizer Gregório, não sei se tu tá me entendendo. É muito gre gre gre e não sai o Gregório que é a parte interessante da história. Então tá muito, sabe, as pessoas tão entendendo mal a coisa, o Exu é da noite, o Exu é malandro. Só que é religião cara. É religião. As pessoas tão confundindo, parece que é pagode a coisa, parece que é sambão. O Exu é malandro, ele gosta dessas coisas, só que é religião, meu caro. (Guaracy)

Guaracy lembra com nostalgia do “tempo dos nego véio, onde se tocava pros santos e não pra aparecer” e disse haver poucas casas que ainda fazem o toque como deve ser, entre elas as de Mãe Ieda e Mãe Neuza. Também crê que a energia de uma casa que toca conforme os orixás querem é diferenciada, sendo o axé presente nela mais forte:

Esse negócio de ficar fazendo floreio, isso aí. Eu não sei, repito é muito particular, eu, do meu ponto de vista. Eu conheço um monte de gente que graças a Deus pensa exatamente como eu. Acho que a coisa tá muito descambando pra outra coisa entendeu que propriamente dito aquele toque da religião. Tu vai numa casa que faz o toque certo é outra coisa. (Guaracy)

O toque certo é atribuído a aqueles que, como ele, aprendeu junto a César e Manuel do Ogum durante os primeiros tempos de Quimbanda na casa de Mãe Ieda. No entanto aponta Muça, um dos companheiros dessa época como um dos que exagerava nos breques.

Era eu, o Maurício, o filho da mãe Ieda o Zeca, não sei se tu conhece. Outro, o mais velho, o Guta e mais outras pessoas que passaram por ali o **Muça** que morreu. Só pro Seu Sete eu toquei, ele tá com 52, eu toquei uns 37, 38 anos pra ele. (Guaracy)

Nesses trinta e sete anos de contato com Seu Sete, Guaracy acompanhou a criação do repertório deste e de muitos outros Exus. Assim como Mãe Ieda, crê que Seu Sete prefere os pontos antigos, apesar de tolerar alguns repertórios novos. Entre um dos pontos que Guaracy possui restrições está o ponto que atribui seu Sete à bandeira de Oxalá, que segundo ele e Mãe Ieda não é coerente com a essência magística do Exu Rei das Sete Encruzilhadas:

É... Isso eu conheço desde sempre. Bah, eu conheço isso aí desde 1980 e pouquinho assim. Quando eu cheguei não tinha. A meia noite na encruzilhada eu vi um homem trabalhando. Quem era ele, quem era ele? era seu Sete encruzilhada, girando girando e dando gargalhada. Quero ver correr, quer ver balancear, salve o sete encruzilhada que aqui veio trabalhar. Sabe isso aí é lá dos anos 80 entendeu. Depois veio seu Sete meu amigo de alma, isso já é dos anos dois mil. Mas não tem nada a ver mesmo. Seu sete é de cruzeiro o Oxalá é uma divindade, outra coisa. É coisa que o povo inventou, exatamente.

Segundo Guaracy a manutenção dos fundamentos religiosos de Quimbanda fugiram do controle de Seu Sete e Mãe Ieda, o que resultou em uma confusão relacionada ao caráter dos Exus, assim como nos fundamentos magísticos, como é o caso do ponto mencionado.

### **3.5 René do Barum**

É assim: eu aprendi com o finado Manuel, Manuelzinho alabê tamboreiro, porque aqui no sul a gente diz é tamboreiro, na verdade, daí o alabê vem mais do dialeto lá pro lado de ketu, né, que daí eles foram voltando pra cá dizendo alabê, mas nós aqui costumávamos dizer tamboreiro. Mas agora eles dizem que tamboreiro é aquele que faz tambor e vende. Não. Tamboreiro na verdade é aquele que toca. Né, e tira os axés. O tamboreiro completo tem que tocar pra todos os lados né. Todas as nações e meio início e fim. Quer dizer o fim o toque é o toque que é pra olorun, pra egum no final. Eru aressum que nem os outros dizem. Então é o início e o fim. O início é quando a pessoa inicia na religião aí depois o nascimento de um orixá e aí depois quando vai a omulô e daí é o final que daí se diz egum eru. Missa, embala, faz aquele ritual todo. E outros meios quem me ensinou isso tudo, foi o Manuel tamboreiro. Manuelzinho do Ogum. Do Ogum Avagã. Filho do finado Fábio da Oxum. (René)

Com o tio Manuel do Ogum, René do Barum aprendeu os fundamentos do início, meio e fim no culto de Nação. Nascido numa família de batuqueiros, do lado paterno a vó Isaura ( Isaura da Oyá ), mãe de santo da Mãe Ieda do Ogum , de quem é afilhado, no lado materno a avó **Maria da Oyá Fumiqué**, também conhecida como Maria do Bosque. A participação intensa desde a infância nos ritos de Umbanda e Nação fez com que René passasse a integrar os ritos como músico desde os seis anos de idade.

Aí eles faziam praia, tudo mais e eu era novinho. Aí quando viu eles pediam pro meu irmão que não tinham tamboreiro eles vinham me pegar e eu ia. Lá ia eu tocar com eles, vinham me pegar, me tiravam da cama. Eu com seis sete anos eles me tiravam, porque antes de tocar nação eu toquei umbanda primeiro. Aí eu comecei ali, eles me levavam, vem cá pra quebrar um galho, bota esse guri aí batendo e eu ia batendo, fui indo fui indo fui indo, quando vê já tava no batuque. O primeiro toque de nação eu toquei com onze anos. O meu tio não pode ir, o Manuel, todo mundo sabe a maioria dos tamboreiro eles tomavam muito cauí, né. Muito trago. Aí o Manuel numa dessas tomou-lhe uma cachaçada, aí vieram me buscar. Ele não pôde ir, tava bêbado, mal e aí disseram pra ele: não tem um outro pra mandar? Só tem o Bojo aqui ó, meu apelido era Bojo, porque eu era gordinho, aí o Bojo aqui. Tá então vamo levar ele. Aí chegou eu lá e todo mundo, cheguei lá eles me olhando, o finado Henrique da Oxum, Ércio da Iemanjá, eles tudo me olhando. Me olhando e dizendo, iiii, o finado Gabriel também tava, o Gabriel da Oxum. Esse guri é muito novo. Ele é filho do Manuel do Ogum. E eu não é filho é sobrinho. É a mesma coisa. E deve de saber das coisas. E daí quando eu comecei a bater, quando eles viram. Chegou no final os orixás me pegaram até no colo. Daí dali eu só fui fui fui e não parei mais, aí tô até hoje. Até hoje brincando, daí dá trinta e cinco anos tocando tambor, Tocando nação, toco pra todos os lados. Que nem eu te falei , início meio e fim. (René)

Além do tio Manuel do Ogum, conhecido como Manuelzinho tamboreiro, René aponta como um dos seus principais professores **Carlinhos da Oxum**, filho do tamboreiro **Turéba do Ogum** e irmão de muitos tamboreiros de religião afro. René lembrou-me emocionado sobre o momento do falecimento do amigo e ídolo:

Tinha um outro que tocava muito era o finado Carlinhos da Oxum . Filho do finado Turéba. Irmão do Darinho, do Antônio Carlos. Irmão por parte de pai. Aí toquei junto com o Carlinhos, tem o Guaracy. O Guaracy morreu, irmão deles. Dessa turma aí. Tinha o **Xaninha**, o **Guaracy**, o do Ogum, era a cara do finado Carlinho. Tem o **Pedro Paulo**, o outro é o **Darinho**. Tudo tamboreiro e sabe muito. E o Carlinhos, sem contestação é a voz de ouro. Era a nossa voz de ouro. Pra mim aquela goela dele era muito forte. Tinha uma goela muito forte o finado Carlinho, e cantava muito pra Oxum. Era bom o nego. Pena que com 38 anos de idade ele nos deixou. Inclusive naquela noite eu estava junto com ele. O Carlinhos com o seu fuscão, um fusca verde. Era uma quinta feira santa, agora eu não sei te dizer o ano, eu estava junto com ele, casualmente onde eu encontrei o Cesinha, onde mandemo ele pra mãe Ieda. Só que o trailer ali se chamava Urso Branco. Bem na frente do São Pedro do lado do Dosul, Aí nós tava ali tomando uma cerveja e o Carlinho, ele estava morando com a **Carmen Suzana** que é filha do finado **Mauro de Xangô**, que foi do Imperador do Samba. Eles moravam aqui na Bento. Tavam morando na Bento e o Carlinho tava construindo o salão dele de religião que ele tava pra inaugurar lá em Viamão. E naquela noite nós tava tomando cerveja, tava bebendo e bebemo bastante. Tava se divertindo. O

Carlinho não tava com a Carmen Suzana. Tava em casa, lá sei eu . E nós tava ali bebendo. Nem minha mulher tava comigo. Nós tava tudo uma cambada de homem ali bebendo. E o Carlinho saiu pra dar uma carona, tinha um pessoal dali que era do Mato Sampaio, ele foi e levou eles, me esqueço agora, tinha a Dalva da Iemanjá, povo da **Eunice** que foi o povo do **Pedro da Iemanjá**, Eunice do Bará, moravam aqui na vila Brasília, pela CEFER, Brasília, agora não tô lembrando muito bem. E ele levou essa turma lá em cima e voltou. Aí ele voltou pro trailer de novo, passando a São Jorge e ali eu perguntei pra ele: Carlinhos não me leva em casa? Tomei-lhe um monte aí , tô meio ruim e quero ir-me embora. E tinha dado uma confusão comigo lá. Uns cara me confundiram lá e acabaram brigando comigo e ele até me ajudou lá, nesse mesmo dia. Na briga. Me ajudou lá, um primo meu, filho do finado Manuel tava junto, o Luizinho que também era tamboreiro. Era mais novo né, o Luiz Gustavo. Filho da Neide da Iansã de Viamão. Aí ele me ajudou, os caras foram embora e eu pedi pra ele que me trouxesse aqui. Daí o Carlinhos disse: bah eu não vou te levar, negrão. Eu vou pra casa que eu tô podre de cansado. Bah, tô louco pra descansar. Vou chegar em casa, tem uns quindim lá, eu até vou comer uns quindim agora e vou dormir. Eu disse tá, tudo bem. Ele virou as costas. Naquela época não tinha corredor (de ônibus), nada, quando o Carlinho faleceu . Ele foi lá só que teve que ir lá na frente, tava aqui nessa mão daqui sentido centro-bairro, teve que ir lá na frente da São Jorge e teve que fazer o retorno pra voltar, porque ele morava aqui perto da geral, na Bento Gonçalves. Ele foi lá e fez a volta, passou por nós e buzinou , bi bi . Quando deu eu acho que um ou dois minutos lá adiante passando a Barão ele entrou num poste, ele dormiu na direção . E foi demais. Morte instantânea. Ele morreu no fuquinha dele. com trinta e oito anos. Foi numa quinta feira santa. Quinta pra sexta. Era a goela boa, bah, goela forte e boa. O negão pra mim acho que ele cantava carnaval também. Tão boa era a voz dele. (René do Barum)

Por estar sempre atuando em diversos espaços, o repertório de René está em constante renovação. Além de compor novos pontos, mostra-se aberto a composições de amigos. No entanto, quando se trata de misturar fundamentos e repertórios de Quimbanda e Nação, René possui restrições:

Vi uns amigo cantar, achei legal o fundamento, ponto bem elaborado. Aí eu canto. Tem bastante coisas bonitas, mas tem uns ponto também que nada a ver, né. Mas tem bastante coisas bonitas por aí. Tem uns que não fecha nada. E tem aqueles que misturam que é reza de santo de orixá que eles botam. Se tu prestar atenção vai ver. Não é legal. Separa. É que assim, quando é que eles cantam? Eles tem mania de cantar pra Exu tipo, axé de bará, né. principalmente, mas dá pra separar, dá pra deixar o Barazinho quieto, né. Só porque tudo é um exu né, só que tem que separa, deixa o homem lá, faz outro pra cá. Não fica envolvendo ele. Fica até feio. Mas eles botam. Eles cantam. Até que tiriri lanã, tem o exu, tem o exu bará, exu tiriri, tem na nação, mas tem o exu tiriri, mas tu canta o que é dele. Não canta aquele que é pra nação. ‘eke baralobedê tiriri lanã’, esse é da nação e outro que eles cantam, exu bara. Mas não é legal ficar cantando isso aí, canta Exu tiriri lanã, lanã cadê o tiriri... bará que bará na porteira, deixa o outro quieto lá. Mexer com o homem, senão fica chato. Aí tem um babalorixá ali e aquela reza é da cabeça dele, ele tá na gira de Exu e tão cantando aquilo ali, ele vai se sentir até ofendido, ele vai até se retirar. Porque tão cantando a reza que é do pai dele lá no meio do Exu. Fica meio chato.

Esta fala evidencia os limites entre as práticas religiosas do cenário religioso afro-gaúcho. É tarefa do tamboreiro, mediar musicalmente essas limitações impostas por cosmologias que se cruzam, compartilham espaços e às vezes repertórios.



**Figura 14: René do Barum acompanhado de Dagoberto ao agê, na Festa no Cruzeiro no dia 13/08/2012. (Foto: Alexandre Medeiros)**

## **PARTE II: EXU E SUAS MÚTIPLAS IDENTIDADES**

## 4. Exu de aniversário e a Mesa das Almas

### 4.1 Festas, cortes e *elebós* do aniversário do Seu Sete

Era a última segunda-feira do mês de julho, chego no terreiro de Mãe Ieda, localizado no bairro Cidade Baixa, em Porto Alegre, para mais uma sessão de Quimbanda, realizada semanalmente. Diferentemente dos outros dias, o salão conta com um assentamento com um castiçal em forma de tridente, com sete velas vermelhas, rodeado por garrafas de cachaça e um alguidar com pipocas. Ao iniciar os trabalhos Mãe Ieda anuncia que esta sessão consiste em uma homenagem à falange das Almas, que dará abertura às comemorações do aniversário do Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas. Especialmente aquele dia, Mãe Ieda não deu passividade para que seu Sete “baixasse” no terreiro, pois estava cansada do retorno de sua viagem à Argentina, aproveitei o momento para conversar com ela a respeito dos eventos que formariam a comemoração do aniversário da entidade espiritual com a qual ela trabalha há cinquenta e dois anos.

O calendário festivo do mês de agosto, mês em que é celebrado o aniversário de Seu Sete, seria formado por homenagens às falanges ou linhas de trabalho referentes aos Exus, como fora o caso da homenagem às almas feita naquele trinta de julho. A homenagem às almas feita no calendário de festas de Seu Sete é diferente da mesa das almas realizada no mês de finados que tratarei posteriormente. Além da magia para as almas o calendário festivo contou com um corte para o Exu Zé Pelintra, magia para o povo da praia, corte para o povo cigano, um *elebó* de cruzeiro para o Exu Rei das Sete Encruzilhadas, uma festa para o povo cigano, festa no cruzeiro e baile de gala para e o encerramento com a festa para Zé Pelintra. Creio que, necessário, alguns esclarecimentos para diferenciar as diferentes práticas festivas para o povo de Exu e mais especificamente Seu Sete.

Magia estaria relacionada a uma festa em homenagem a determinada linha, onde se faz uma mesa, o assentamento que descrevi brevemente no início deste capítulo. A magia a ser movimentada ocorrerá a partir da chegada do povo de Exu no terreiro através da entoação dos pontos cantados, tal qual nas sessões que descrevi no primeiro capítulo. No entanto não há passes ou consultas, toda a magia é mediada pela dança, música e materiais

oferecidos na mesa. O repertório musical é predominantemente relacionado à falange homenageada naquele dia.

No corte além dos procedimentos mencionados, aves são sacrificadas e oferecidas aos Exus, normalmente quatro pares de galos e galinhas, sendo as cores dos animais diferenciadas conforme a falange a ser homenageada, por exemplo, falange das almas recebe galos e galinhas brancos e pretos, a falange do cruzeiro vermelho, etc. A parte musical ocorre da mesma forma que na Magia, no entanto há um repertório específico para o momento do corte. A diferença básica entre *elebó* e corte consistiria nos animais oferecidos a Exu. Além das aves (comumente chamadas de dois pés), há o corte de um ou dois quadrúpedes, normalmente cabritos. Enquanto o sangue e vísceras são assentados junto às imagens de Exu (no caso dos quadrúpedes, também são oferecidas as cabeças e patas), a carne é aprontada para ser servida em outra ocasião, normalmente na festa. Evento que normalmente ocorre em aproximadamente dois ou três dias após algum corte ou algum *elebó*, como pode ser visto no folheto de divulgação abaixo fornecido a mim por Mãe Ieda:



**AGENDA DE EVENTOS**  
**AGOSTO 2012**

- 01/08** - Magia para as Almas
- 04/08** - Corte para Exú Zé Pilintra
- 05/08** - Almoço em Homenagem ao Dia dos Pais  
Cardápio: Mocotó, Galeto ou Churrasco
- 06/08** - Magia para o Povo da Praia - Exú Maré
- 08/08** - Corte para o Povo Cigano
- 09/08** - Elebó de Cruzeiro - Exú Rei das 7 Encruzilhadas
- 11/08** - Festa para o Povo Cigano
- 13/08** - Festa no Cruzeiro - Exú Rei das 7 Encruzilhadas  
Horário: das 21:00h às 24:00h
- 18/08** - Festa de Gala - Exú Rei das 7 Encruzilhadas e sua Corte  
Horário: 23:00 horas Local: à confirmar
- 25/08** - Festa do Exú Zé Pilintra  
Horário: 21:00 horas

Figura 15: Folheto de divulgação do calendário de festas do Exu Rei das Sete Encruzilhadas

Como Mãe Ieda contou-me em uma das conversas que tivemos, sua vida divide-se na “parte espiritual, material e social”, portanto, no calendário de festas de Seu Sete não poderia faltar um momento de confraternização entre os filhos de santo e assistência do terreiro. Para tal, fora realizado um almoço em homenagem ao mês dos pais, também divulgado no folheto.

Todos os eventos mencionados são, de certa forma, preparatórios, em termos de magia e performance de música e dança para os dois grandes momentos do mês de aniversário de Seu Sete: a Festa no Cruzeiro e a Festa de Gala. Os dois principais eventos são, de certa forma, agentes das múltiplas identidades de Exu, transparecendo narrativas e performances músico-religiosas que remetem às passagens de Exu nos tempos de vida encarnada como ser Humano, bem como as evoluções materiais e magísticas mencionadas a mim por Mãe Ieda e outros interlocutores, que tentarei descrever nas próximas linhas.

#### **4.2 Festa no Cruzeiro e a identidade de Exu**

Antes de começar a descrever especificamente a festa no cruzeiro, creio ser necessário esclarecer, que o aniversário de Exu, não representa a data de nascimento do Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas, mas uma data relacionada à primeira vez que ele voltou a Terra através da incorporação mediúnicamente. Como Mãe Ieda afirma é só uma comemoração da passagem dele:

Exu não faz aniversário! Mas a gente tem aquela recordação das datas da passagem dele, né? Dos graus em que ele foi crescendo. Hoje o Seu Sete é um espírito muito evoluído. A festa é pro povo. O povo é que faz festa pra ele, dá roupas pra ele. Ele tem roupas feitas na Espanha, Argentina, Estados Unidos... Tenho filhos e amigos que vão lá e me mandam aquelas roupas maravilhosas que ele usa (Mãe Ieda do Ogum)

O comentário de Mãe Ieda em relação ao Seu Sete e sua evolução, está diretamente relacionado às mudanças ocorridas na manifestação dos Exus em ritos de religião afro-brasileira, quando a tarefa de Exu estava relacionada a ser um subordinado descarregador da Umbanda, ou como orixá nos Cultos de Nação, predominava.

A Quimbanda doutrinou os exus, porém não em um sentido de evolução espiritual e sim em termos de comportamento e de controle da magia. Como Mãe Ieda diz, no começo Seu Sete tinha uma magia muito forte, o controle da força essencial de Exu que antes era

bruta demais para consultas e curas e somente servia para descargas, passa pela aprendizagem do cavalo e do próprio Exu. Quem trouxe a dita evolução de Exu, conforme o tamboreiro René foi Seu Sete, que com a vela iluminou o Exu e com o copo ensinou o Exu a beber:

Quem botou a cartola foi o Seu Sete encruzilhada. O máximo que eles botavam era um chapéuzinho, tipo um kangolzinho e era aquilo ali. O Exu chegava todo carrancudo, todo virado com as mão pra trás, virado que nem as imagem que tem. Se arrastando pelo chão, aí o Seu Sete Encruzilhada foi mostrando como é que é. Isso aí tem que se dizer. Ela sabe das coisa (Mãe Ieda). Seu Sete sabe. Com uma vela ele alevantou o Exu. E com o copo ele ensinou o Exu a beber. Tirou aquilo de tá bebendo no chão e coisa e tal. Aí até deu uma higiene pro Exu, pra não tá tomando onde todo mundo passa. Imagina o Exu tomando em tudo que é cruzeiro de hoje. Então eles botaram um copo. Ela com uma vela ela deu a luz, alevantou o Exu e educou o Exu na maneira de beber, que é onde o Exu vai tomar, mas não vai deixar a bebida beber ele. (René do Barum)

Reaprendendo a andar, falar e beber, Seu Sete pôde recuperar sua realeza dos tempos de em que viveu na Terra, solicitando alegorias, festas e novos repertórios musicais, sendo assim, Seu Sete passa a determinar como devem ser os procedimentos religiosos e musicais. Em uma das festas, pude observar a maneira que Seu Sete organiza a sua gira e de certa forma prepara todos os seus Exus, tamboreiros e demais participantes para os dois principais eventos relacionados ao seu calendário festivo, respectivamente o baile de gala e a festa no cruzeiro. Nessa ocasião Seu Sete já havia “chegado no reino”, e os Exus giravam como de costume. Os tamboreiros pararam o toque e a audiência começou a cantar um ponto à capela, ouvia-se um uníssonos vibrante. O tambor retoma o toque quando com um gesto característico, pedindo para que o toque dos tambores parasse, Seu Sete pede a palavra e adverte sua corte:

Responde pra mim o que os Exus da minha casa e os meus filhos tem que fazer? ( dirigindo-se a Thiago, alabê responsável por cantar os pontos nessa noite).  
Thiago: Tem que girar e firmar os pontos. É isso que tem que fazer. [...] Seu Sete: Magia, gira, uma festa pra mais de dois mil convidados. Uma festa pro mundo inteiro, onde eu sou conhecido. Eu tenho que mostrar o que eu fiz: Exu. A parte espiritual. O material é da Terra. Nós não somos desse mundo, tu é Sete Saias? (Pomba-Gira da corte de Seu Sete) [...] É uma festa mundial, que todo mundo sabe, todo mundo espera. Eu quero mostrar o meu povo verdadeiro, povo feito, povo de anos. Quem não dança não atrapalha, porque eu tenho ali a mulher da praia que faz milagres. Pra ela! Porque pra mim ela já fez... Abre a roda... Tem espaço... E vamo lá gente! Como é que vai ser no cruzeiro? Vou ter que mandar chamar a banda da Brigada Militar? Mas eu não vou. Não vou marchar. (Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas, 06/08/2012)

Esta passagem aponta para uma preocupação de Seu Sete para que o seu povo porte-se adequadamente nas suas festas de comemoração de aniversário. Para que os

fundamentos de sua casa mantenham-se dentro das regras por ele estabelecidas. Após a repreensão, o Exu dançou em frente aos tambores, comandando a a roda, formada por sua corte de entidades e orientando os tamboreiros a respeito do repertório que seria cantado. Os pontos cantados devem ter resposta de todos os presentes, sejam Exus visitando “o reino”, filhos de santo ou visitantes. De certa forma pode-se pensar que uma festa com pontos “mal vibrados”, como falam os Exus, podem representar para os visitantes da festa que o axé da casa está fraco. Nesse sentido, pode-se pensar que ao coordenar a interpretação das músicas e a dança, Seu Sete está defendendo o capital simbólico de sua casa, conforme Bourdieu:

O capital simbólico – outro nome da distinção – não é outra coisa senão o capital, qualquer que seja a sua espécie, quando percebido por um agente dotado de categorias de percepção resultantes da incorporação da estrutura da sua distribuição, quer dizer, quando conhecido e reconhecido como algo de óbvio. (2005, p. 101)

Em outras palavras, o fato de Seu Sete trabalhar para uma performance vibrante em suas festas, como ele próprio afirma “Exu tem que cantar, Exu tem que dançar e tem que girar”. A alegria das festas de Seu Sete é percebida por todos os presentes. Alegria esta, que consiste em uma das formas de representação da vibração e/ou do axé da casa. É tarefa de todos os presentes a manutenção da vibração da casa através da performance da música e da dança.

A música na festa de Exu, de certa forma atravessa essa questão de capital e poder simbólico. Essa preocupação de interação entre audiência e músicos vai ao encontro das ideias de participação em performances de Keil e Feld (1994) e Turino (2008). Como afirma Turino:

A característica distintiva primária da performance participativa é que não existem distinções entre artista e audiência. Eventos de profunda participação são fundamentados em um ethos que assegura que todos presentes podem, e de fato deveriam, participar no som e movimento da performance. Tais eventos enquadram-se como ocasiões sociais interativas; as pessoas sabem de antemão que a música e a dança serão as atividades centrais e que é esperado deles juntarem-se se são frequentadores. A maioria das pessoas vão a eventos participatórios porque eles querem fazer música e/ou dançar. (Turino, 2008, p. 29)<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> A primary distinguishing feature of participatory performance is that there are no artist-audience distinctions. Deeply participatory events are founded on an ethos that holds that everyone presente can, and in fact should, participate in the Sound and motion of the performance. Such events are framed as interactive

Neste sentido, Seu Sete nada pediu além do esperado em uma festa de Quimbanda, ou seja, uma interação mais intensa na música e dança. Quando estava presente nas festas, normalmente passavam-me um agê para interagir com os tamboreiros, pois já era sabido que eu era músico e de religião, fato que me deu em muitos eventos uma visão privilegiada dos acontecimentos dos rituais.



**Figura 16: Seu Sete saindo do terreiro e indo para o cruzeiro. (Foto: Alexandre Medeiros, 13/08/2012)**

A manutenção da consistência da performance passa pela relação entre os músicos e os demais participantes, para tal, é necessário sempre estar surpreendendo a audiência com novos repertórios, tornando a performance mais dinâmica. Como me afirmou René, um dos tamboreiros de Mãe Ieda, “o axé vai e vem... o tamboreiro tem que saber incendiar o povo.” Mãe Ieda enfatiza essa necessidade ao falar sobre as exigências de Seu Sete com seus músicos:

---

social occasions; people attending know in advance that music and dance will be central activities and that they will be expected to join in if they attend. Most people go to participatory events because they want to make music and/or dance.

Fundamento não existe, não vou te falar uma coisa que eu não sei. O seu Sete gosta de firmeza dos alabes. Firmeza na voz. Eles cantam e a corrente responde, acompanha. Batuque sim, o tamboreiro canta e os orixás ou filho de santo responde. (Mãe Ieda do Ogum)

É tarefa dos tamboreiros contagiar a audiência, assim como esta tem obrigações performáticas em relação à manutenção do axé ou vibração do terreiro. São diversos os recursos, chamadas, breques nos tambores, efeitos com os agês, além da observação da roda, visando o caráter do próximo repertório a ser escolhido.

A performance de Seu Sete e corte, está diretamente relacionada a esta interação entre músicos e audiência, sendo desta maneira, imprescindível a comunicação. Durante a festa no cruzeiro, por tratar-se de um evento em um espaço aberto, as vozes dos alabês foram reforçadas por microfones, além de alguns outros membros do terreiro no coro das respostas, também microfonadas. A amplificação das vozes respondentes colaborou para a manutenção da vibração das entidades que dançavam em um círculo no sentido anti-horário ao redor do assentamento feito para o seu Sete na sua encruzilhada, localizada entre as ruas João Alfredo e Luiz Afonso, no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre.

### **4.3 Festa de gala e a identidade de Rei**

O dia era 4 de agosto, sábado. Dia do corte para Zé Pelintra, parte do calendário de festividades referentes ao aniversário do Seu Sete. Era uma festa diferente, pois além da homenagem referente ao chefe dos Malandros, que pertencem à falange da Lira, seria feito um *elebó* com o intuito de aprontamento de uma entidade correspondente a esta falange em um dos filhos de santo de Mãe Ieda. Como fora explicado anteriormente, *elebó* consiste em um dos tipos de oferenda onde existe o corte de aves e/ou quadrúpedes para alguma entidade com a intenção de aprontá-la em seus graus espirituais ou então com a intenção de pedir aos Exus alguma benção de ordem material ou espiritual.

Antes do início do toque, Mãe Ieda discursou a respeito dos preparativos para a grande festa que se aproximava e relatou um fato ocorrido no ano anterior:

Ano passado, o seu Sete... Eu perdi noites de sono ouvindo a música de um filme que eu... nunca vi... nem conhecia... Teve o acontecimento, teve a preparação e a gente se esqueceu de levar o DVD. Hoje tem DVD, tudo mudou... Os acontecimentos foram maravilhosos, não fez falta o DVD. Mas muitos filhos ficaram com vontade de ouvir esse filme que a mãe tá falando pra vocês. Então

hoje nós vamos botar, vamos escutar e aí vocês vão entender as minhas palavras, a minha felicidade, a minha ideia de querer fazer muito mais. (Mãe Ieda do Ogum)

A música que Mãe Ieda ouvia, era *The Conquest of Paradise* (Faixa 21) do músico grego radicado em Londres, Vangelis, que fora trilha sonora do filme 1492, sobre o descobrimento da América. As imagens do videoclipe, mostravam cenas que retratavam este período, talvez o mesmo em que Seu Sete viveu na Terra como rei. A associação de Seu Sete com uma música que faz parte de um filme que narra um contexto de um tempo distante e um espaço distinto pode remeter à construção identitária referente à performance desta entidade espiritual. Sr. Exu Rei das 7 Encruzilhadas fora rei um dia na Terra, e hoje após a sua caminhada como Exu e sua dita evolução fora coroado e consagrado novamente rei como um dos pontos narram (Faixa 22):

Salve a coroa  
 Salve a coroa  
 Salve a coroa  
 Salve a coroa  
 A coroa de Exu não se compra, se tem  
 A coroa de Exu é na encruzilhada

De fato Seu Sete, assim como todos os Exus (de acordo com a organização teológica de Mãe Ieda e seus filhos, netos e bisnetos de santo), chegara no ponto mais alto de sua evolução ao ser coroado, que fora explicado por Mãe Ieda a partir de dois processos, um espiritual e outro que envolve a criação de repertórios musicais, além de novas vestimentas e rituais. O espiritual diz respeito às práticas de caridade realizadas por este Exu, segundo ela, quanto mais as pessoas pedem, rezam e o presenteiam, o seu axé mais se fortaleceria. O de cunho material e performático está relacionado ao coroamento propriamente dito, que também envolve procedimentos mágicos:

Ele foi evoluindo e mostrando a sua história. Isso vem vindo através das matança da magia do trabalho. Dos pedidos dos filhos. Dos presentes dos filhos. Dando capa com coroa, dando bastão. Vem aparecendo, não fui eu que inventei. Veio mostrando na Terra que ele foi um rei. Reis tem sete mulher, tem harém, tem as músicas. Tem as festividades, os banquetes. Há cinquenta anos ele não fazia o que faz hoje. E qual o rei que não tem um harém? Príncipe, embaixatriz, princesa. (Mãe Ieda do Ogum)

Ao revelar sua história, suas idiossincrasias passam a a transparecer. O Exu adequa à contemporaneidade elementos referentes à sua passagem na Terra. A música do artista europeu Vangelis com melodia modal e temática que remete à música renascentista traz a

tona um imaginário monárquico. Conforme o Exu pratica sua magia, mais elementos de realeza são agregados às liturgias, chegando ao ponto máximo, quando Seu Sete, ganha sua capa e Cartola.

A coroação de Seu Sete passa por elementos espirituais e por fundamentações de elementos materiais que o reestabelece como rei. Quando lhe perguntei a respeito do coroamento mãe Ieda respondeu-me que “a coroa que Exu tem é a própria luz que a entidade carrega”, ou seja, os elementos materiais seriam apenas gestos simbólicos, que legitimam a entidade perante a comunidade religiosa. A magia feita no terreiro, no dia em que Exu Rei das Sete Encruzilhadas fora coroado, é narrada por um ponto cantado composto pelo próprio (Faixa 23):

Sete facas de ponta  
Em cima de uma mesa  
Sete velas Acesas  
Lá na encruzilhada  
Sete facas de Ponta  
Em cima de uma mesa  
Sete velas acesas  
Lá na encruzilhada

Exu é rei  
Alupandê Exu  
Exu é rei  
Alupandê Exu  
Exu é rei  
Lá nas sete encruzilhadas

O ponto exalta os elementos utilizados para a coroação de Seu Sete. Este ritual faz parte dos ditos graus pelos quais Exu passa em sua evolução espiritual. Tive a oportunidade de assistir a coroação de um Exu Maré na festa em homenagem ao povo da Praia. O procedimento magístico consiste em um *elebó*<sup>18</sup> que envolve dois casais de aves (2 pés) e um casal de cabritos (4 pés). As cabeças dos cabritos são assentadas em um alguidar, enquanto as penas das aves enfeitam as imagens das entidades coroadas, no caso

---

<sup>18</sup> Segundo o tamboreiro Antônio Carlos de Xangô, Ebó seria uma oferenda em forma de sacrifício. Elebó seria aquele que faz o sacrifício. No entanto, disse que o termo virou sinônimo da primeira palavra. O mesmo significado para ebó é encontrado em Bettiol (1963, p. 179)

o Exu Maré. O sangue banha a imagem, a guia e o ocutá do Exu, o restante é assentado nas vasilhas com as cabeças e patas dos quadrúpedes, o restante do corpo é aproveitado, sendo a carne preparada e servida em outra festa ou então doada à comunidade terreiro. Existe uma relação estreita entre a magia e a preparação da comida.



**Figura 17: Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas e sua corte no seu aniversário no clube 18/08/2012 (Foto minha)**

Em todas as festas que frequentei, quando a carne dos animais sacrificados foi servida, Seu Sete fez questão que ninguém saísse sem comer ao menos um prato da comida, que é uma das formas de propagar o seu axé. Quando ingressei em campo na casa de Mãe Ieda, foi-me pedido para não fazer imagens de qualquer evento que envolvesse um

elebó, pois poderia mistificar o trabalho de Exu<sup>19</sup>. Ao iniciar o corte, é cantado um ponto específico puxado pelo Seu Sete:

Elebó pra Exu  
 Quem quer? (resposta)  
 Elebó pra Exu  
 Quem quer? (resposta)  
 Quem vai querer? Quem vai comer?  
 Quem vai querer? Quem vai comer? (resposta)<sup>20</sup>

O calendário da Quimbanda ao festejar o aniversário de Exu sempre conta com dois ou mais eventos. No caso de Seu Sete há festas para todas as falanges, festejando toda a sua corte, porém dois dias são efetivamente necessários para a propagação do axé da celebração da data da primeira passagem do Exu na Terra. Uma referente a um corte ou elebó, onde há um assentamento magístico com oferendas em forma de bebidas, velas, comidas variadas conforme a qualidade ou linha do Exu homenageado e também o sacrifício de animais, geralmente um casal de cabritos e quatro ou mais aves (sempre aos pares). O elebó ocorre durante a semana ou no fim de semana anterior à data da festa. Tal espaçamento entre as datas ocorre para que os membros do terreiro consigam desenvolver todos os preparos das comidas feitas com a carne dos animais sacrificados, bem como organizar todos os preparativos sociais da festa, divulgação, decoração, etc.

Os elementos sociais, espirituais e materiais referentes às identidades Exu e Rei de Seu Sete, cruzam-se e convergem constantemente durante todo o seu calendário de festividades e é permeada pelas práticas e escutas musicais, sejam elas repertórios dos pontos cantados, ou temas que remetem a outros tempos, como Seu Sete diz, o tempo dos reis. Outros gêneros musicais também são revisitados pelos Exus, como sambas e músicas de tema romântico. No decorrer das festas ouvi temas, como por exemplo, “Não deixa o

---

<sup>19</sup> De fato, muitos pais-de-santo tiveram problemas com alguns setores mal intencionados da imprensa. Certa vez filmaram os momentos de corte em um rito religioso e editaram as imagens com trilhas sonoras de suspense, realizando uma matéria, que afirmava que os procedimentos filmados tratavam-se de rituais de magia negra ou satânicos, disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=c0qrGf8sgls>. Após diversas reclamações de associações afro-religiosas e de telespectadores seguidores das religiões afro, a emissora tentou retratar-se fazendo uma matéria para o mesmo programa, porém equivocadamente, tratou as três modalidades religiosas presentes no campo afro-religioso do Rio Grande do Sul como se fossem uma única prática, o que desagradou aqueles que seguem algum ou algumas delas. A matéria de retratação está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=kppZRbfYxzw>.

<sup>20</sup> Por orientação Mãe Ieda não gravei o fonograma deste ponto, pois fazia parte dos momentos de corte no ritual.

samba morrer”, que tem sua gravação mais famosa na voz da cantora Alcione, que fora entoado por Maria Padilha em uma das datas do calendário ritual do aniversário de Seu Sete. Segundo Mãe Ieda, isso se deve ao processo de aprendizagem que os Exus tem com seus médiuns, pois as entidades acompanham seus cavalos no decorrer do dia, não só durante o transe, assim aprendendo e apreciando novos repertórios musicais.

#### **4.4 Desdobrando, redobrando e brecando: recursos de performance que não deixam o samba morrer**

Quando perguntei a Thiago a respeito das tarefas do tamboreiro em relação à manutenção da vibração das festas ou sessões, a seguinte resposta foi-me dada: “a jogada é assim: tu não pode deixar o samba morrer. Não pode deixar a festa acabar, deixar morrer” (Thiago de Oxalá). Para que tal fato não ocorra, é preciso manter a firmeza e confiança na voz como descreveu Mãe Ieda, mas também há recursos sonoros para uma comunicação mais clara entre os músicos rituais e os participantes, entre as categorizações feitas pelos alabês, desdobrar, redobrar e breque (também chamado bléque) são as maneiras mais corriqueiras de manter o axé da casa firme, como exige o Exu chefe da casa.

Desdobrar a batida está diretamente relacionado a reagrupar a curimba, consiste em uma troca de padrão rítmico para chamar a atenção da audiência em relação a uma provável troca de *ponto cantado*. Existe uma padronização de desdobre das pancadas, durante minhas escutas em sessões e festas, pude reconhecer a partir das descrições dos tamboreiros sobre o assunto e de minha participação nas práticas, o desdobrar presente em duas das pancadas tocadas nas práticas musicais quimbandistas.

No toque ou pancada conhecido como *jeje*, que é conhecido como um dos mais alegres e com andamento mais acelerado, há uma desaceleração no padrão rítmico (o andamento não é alterado, sendo mantido pelos agês), geralmente para o toque ou pancada que é chamado *odã*. O desdobre da batida dura geralmente uma ou duas repetições do novo ponto apresentado, ou então até o tamboreiro responsável pela entoação dos repertórios.

Aré

D DED DED DED DE



Jêje

E DE D DE DDE DED



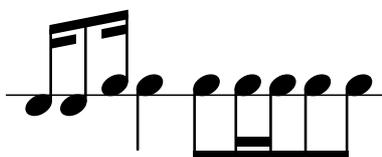
Odã

DDED DED DED DE



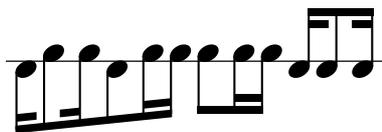
Omã

DE ED DDEDE



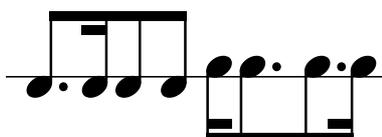
Sambão

DE ED DED DE D E E



Alambá de Exu

D EDE DE E E



**Figura 18: transcrição das pancadas frequentemente tocadas nos ritos de Quimbanda**

No toque conhecido como sambão também é presente um desdobre. Assim como o jeje, o sambão é conhecido por ser uma pancada de andamento alegre e acelerado. Apesar de ser apontado como um padrão rítmico presente somente na Quimbanda, o seu desdobre é uma pancada do batuque, conhecida como omã <sup>21</sup>.

Desdobrar a batida proporciona aos músicos-rituais uma performance musical mais prolongada, sem interrupções, mantendo o controle da sessão ou festa em suas mãos. Todos os tamboreiros com quem conversei, afirmaram não ser conveniente parar muitas vezes o toque durante os ritos, sendo dessa maneira mais fácil a interação com os Exus, como aponta Thiago ao explicar o desdobre da batida:

É assim, pro pessoal saber pra onde eu tô indo, aonde eu vou entrar, entendeu? Como o pessoal vai escutar. Normalmente, como a gente vai mudar de ponto e eu não paro muito a sessão. Normalmente eu faço um tirão de vinte minutos, a tiro curto. Pra não começar, tira um ponto , para o tambor, tira um ponto para o tambor. Então eu vou seguindo numa linha que eu posso emendar um mesmo tipo de toque ou sigo os pontos na mesma pancada, seguir na mesma pancada, eu

<sup>21</sup> Em sua análise do toque sambão, o etnomusicólogo norte-americano Marc Gidal (2010, p. 186) classifica a pancada denominada omã como uma primeira parte do sambão. No entanto a ideia fora rechaçada pelo alabê René do Barum, que as classifica como duas partes independentes, sendo o omã um recurso de desdobre para recompor a energia da audiência ao iniciar um novo ponto cantado.

entro num jeje, não posso ir pra um aré, tem que parar o tambor. (Thiago de Oxalá)

Além de manter a vibração das festas e sessões, desdobrar permite ao tamboreiro um controle maior da condução da performance músico-religiosa, evitando, por exemplo, que as entidades convidadas aproximem-se do tambor para entoar algum novo repertório. Outra facilidade proporcionada pelo desdobre é manter o controle da duração dos eventos:

Vai muito do tamboreiro. Tem tamboreiro que toca, tem tamboreiro que toca e não canta. Tem tamboreiro que toca e canta. As vezes tem aquela situação , vem um cara assim , o cara canta e tu toca, mas o cara vai pra um lado e tu vai pro outro. Tem malandro que toca um ponto pra cruzeiro, um ponto pra alma, um ponto pra cigano e faz a mistura dele. Eu faço pra não me perder também e pra saber mais ou menos pra onde o tempo tá me levando, tu canta um ponto pra cada um e quando tu vê tu perdeu o horário. Exu se tu não der limite tu toca a noite toda. (Thiago de Oxalá)

Delimitar as performances com a prática dos desdobres faz com que o tamboreiro não perca o horário, que geralmente é negociado financeiramente com o chefe do terreiro que o contrata.<sup>22</sup> Como os tamboreiros geralmente possuem compromissos religiosos todos os dias da semana, é importante uma manutenção da qualidade da voz e vigor físico nos toques. O controle do tempo de duração dos eventos mediada pelos recursos musicais como o desdobrar é importante nesse sentido.

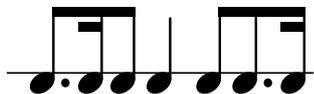
O outro recurso sonoro utilizado pelos tamboreiros é categorizado como redobrar, que consiste na repetição do padrão rítmico das pancadas, porém utilizando somente as bordas do tambor, onde ressonam o som mais grave do instrumento. Tal recurso pode ocorrer ao final das frases (quadratura), ou então durante a resposta da audiência. Conforme o ponto que está sendo cantado, existe uma padronização do momento em que será feito o redobramento da batida, o que faz com que os tambores da Quimbanda soem de maneira homofônica, havendo apenas diferenças nas afinações.

---

<sup>22</sup> Geralmente a atividade musical é remunerada nas práticas afro-religiosas do Rio Grande do Sul, fato já evidenciado nos trabalhos de Braga (1998,2003) e Gidal (2010).

Aré

D EDE DE E



Jêje

E DEDDEDDED E DE DDEDDED E D



Odã

DDED DED DED DE



Omã

DE ED DDEDE



**Figura 19:** transcrição das formas mais correntes de redobre nas pancadas aré, jêje, odã e omã

Redobrar diferencia-se dos breques (bléques) e vira-breques. Brecar o tambor é uma das formas mais eficientes de instigar assistência e Exus a responder com mais firmeza. Ao parar a batida do tambor e dar destaque às vozes, há uma disposição maior da audiência para cantar o repertório entoado, sendo atividades como dançar, beber e fumar,

que também são muito importantes no trabalho de Exu desprivilegiadas em relação à prática musical. Também é durante o breque que alguns tamboreiros improvisam linhas rítmicas, ou então os agês param o seu padrão rítmico característico, para soarem como um chocalho de cascavel, em caráter jocoso.

#### **4.5 Mesa das Almas no mês de finados**

No dia 12 de novembro, segunda-feira, o terreiro de Mãe Ieda ofereceu a mesa às almas. A mesa às almas geralmente ocorre no dia 2 de novembro, data correspondente ao feriado de finados em todo o Brasil, porém compromissos com uma filha de santo na Argentina impossibilitaram a presença de Mãe Ieda em Porto Alegre nesse dia e o evento ocorreu na primeira segunda-feira após o seu regresso. O dia da semana escolhido está relacionado ao fato desse ser o dia de Exu e também dos eguns, nome dado aos espíritos desencarnados.

Quando cheguei no terreiro, a movimentação de consulentes e filhos-de-santo estava semelhante a dos dias em que ocorrem as sessões, que em grande parte já chegam vestidos com a roupa de seus guias. O que se fez diferente é que as indumentárias dos médiuns não correspondiam às dos dias das sessões comuns. Por exemplo, Mãe Nara, que sempre chega em um vestido vermelho, que corresponde à Pomba-Gira Menina, entidade que lhe assiste, estava trajando roupas masculinas pretas e brancas e sapatos sociais, o cabelo estava preso por um rabo-de-cavalo. A descrição das diferentes roupas de Mãe Nara pode ser atribuída aos demais filhos da casa, que trajavam predominantemente o preto, o branco e o roxo, cores relacionadas à falange das almas. Na mesa das almas, Mãe Nara não dá passividade à incorporação da Pomba-Gira Menina, mas sim ao João Caveira.

No centro do salão está assentada a mesa, uma toalha preta com garrafas de cachaça, pipocas e outros materiais oferecidos ao povo das almas.

Eu estava trabalhando e no dia dois eu não estava. Mas hoje com muito carinho, com muito amor, nós vamos cantar pras almas. Iluminar as almas. Pra ela nos trazer paz, sorte, saúde, felicidade, porque nós estamos precisando de muita coisa. A gente vê na televisão aquela tristeza em São Paulo e outros lugares. Então a gente não lembra só da gente, essa sessão das almas é pra pedir misericórdia, iluminar o caminho, dar um pouco de carinho de luz de amizade,

de irmandade que nós daqui estamos fazendo por muitos que não nos conhecem, mas na lei de Deus, todos somos irmãos. (Mãe Ieda do Ogum, 12/11/2012)

Terminado o discurso Mãe Ieda prepara o incensário para iniciar a defumação, como ocorre em todas as sessões para Exu, porém o ponto de descarga que é entoado por ela difere-se daquele cantado nos dias das outras segundas-feiras quando ocorrem sessões comuns (Faixa 24):

Vamos chamar as almas para trabalhar  
E a falange de Exu vai nos ajudar  
Vamos chamar as almas para trabalhar  
E a falange de Exu para descarregar

Terminada a defumação o ponto de chamada também fora diferente (Faixa 25):

Eu chamei as almas e o povo da Kalunga  
Eu chamei as almas e o povo da Kalunga  
Pra trabalhar, pra trabalhar  
Pra trabalhar, pra trabalhar

A diferença de repertório musical aponta para uma movimentação mágica diferente. Apesar de Seu Sete ser, um Exu de cruzeiro que comanda os trabalhos de Quimbanda na casa de Mãe Ieda, como ela mesma afirma “existe toda uma falange que vem junto com ele”, incluindo os exus das almas como foi exposto no primeiro capítulo do presente trabalho. O que se fez notar, é que apesar de ser Seu Sete que chegava, a parte musical e o caráter da dança do Exu estava diferente dos dias comuns. Como Thiago afirma, a respeito do dia da missa ou mesa para as almas:

Muda o repertório, mas acontece que o toque também muda, um povo de alma é um povo mais cadenciado, não pode ser uma coisa corrida, não pode ser uma coisa chutada. Dependendo o povo de buraco é um povo velho, é um povo mais na manha, é um povo que um Exu que não pode tá correndo, porque o tambor tem que passar a vibração. (Thiago de Oxalá)

O cuidado para acelerar a cadência e manter certa simplicidade rítmica nos toques do tambor e agê, como afirma Thiago estão relacionados à constituição física do povo das almas. Como me afirmou Renê, é essencial para o decorrer de um evento religioso, seja uma festa de Povo de Cruzeiro, Sessão de Exu, Mesa para as Almas ou até mesmo Festas Grandes de Batuque e Umbanda, “respeitar a elegância da dança das entidades, tocando sempre alinhado com o passo da dança”, no caso da falange das almas, um povo de mais idade, como disse Thiago, o toque não pode acelerar e ter muitos desdobres rítmicos, pois

além de ser um povo mais antigo, a falange das almas lida com a passagem da Terra para o mundo dos mortos, como no ponto para o Exu Caveira (Faixa 26):

Todo mundo ri  
 Ele fala sério  
 Todo mundo ri  
 Ele fala sério  
 Ele é o dono da Kalunga  
 Ele é o rei do cemitério

Conduzindo o trabalho com a seriedade que uma Missa para as Almas exige, Thiago segue chamando os Exus das Almas. Além dos caveiras (João Caveira, Tata Caveira, Exu Caveira, Exu Caveirinha, etc.) outras entidades relacionadas aos cemitérios, como Exu Meia-Noite, Exu Morcego, Exu Brasa são chamados para a Mesa (Faixas 27 e 28)

Seu Sete Covas Seu Sete Catacumbas  
 Exu da Lomba veio pra levar essa macumba  
 Seu Sete Covas Seu Sete Catacumbas  
 Exu da Lomba veio pra levar essa macumba

Oh meu Senhor das Almas só voa quem tem asa  
 Oh meu Senhor das Almas só voa quem tem asa  
 Ele é o Exu  
 Ele é o Exu de asa  
 Ele é o Exu  
 Ele é o Exu de asa

Conforme iam chegando, os Exus juntavam-se ao círculo ao redor da Mesa, girando constantemente, cantando e gargalhando, o que levou os tamboreiros a cantar em reverência ao fato (Faixa 29):

As almas da Kalunga estão em festa  
 Foi o seu povo que chegou pra trabalhar  
 As almas da Kalunga estão em festa  
 Foi o seu povo que chegou pra trabalhar

Após um *pout porri* de pontos festejando a chegada de toda a falange das almas, Seu Sete breca os tambores com seu gesto característico e orienta os cambonos no

fornecimento das velas aos Exus, para o desenvolvimento dos passes na assistência. Cada Exu recebeu três velas, que foram acendidas a partir do seguinte *ponto cantado* (Faixa 30):

Quem acende uma vela para Exu  
 Acende uma vela para as almas  
 A catacumba da Kalunga está tinindo  
 Tenho certeza que o Exu vai lhe ajudar

Terminado o passe, Seu Sete orientou os filhos-de-santo e assistência para ocupar o salão localizado aos nos fundos do terreiro, onde encontram-se os assentamentos referentes aos Exus das Almas e seria realizada a cerimônia de corte de aves para reforçar o axé e homenagear a dita falange. Após o reposicionamento a curimba segue, porém sem Thiago que deu passividade ao João Caveira, Exu das Almas que lhe assiste. João Caveira, apesar de não tocar o tambor ficou encarregado de auxiliar o corte das aves e coordenar o repertório entoado. Essa incumbência designada ao Exu que havia incorporado o alabê responsável por puxar os pontos pode ser explicada por dois motivos: o primeiro consiste no fato de o único tamboreiro remanescente com experiência para realizar uma tarefa da importância que é firmar uma mesa para as almas fora César, que é conhecido por não cantar e o segundo está no fato de João Caveira ser um Exu das Almas que monta um cavalo que é tamboreiro, o que lhe traz vantagens na conciliação de seus fundamentos mágísticos e musicais. O primeiro ponto cantado para iniciar os trabalhos fora entoado por Seu Sete. Antes disso, o Exu chefe da casa deu um pequeno discurso, ressaltando a importância dos bons pensamentos de todos para a eficácia do trabalho que estava sendo realizado e reforçando as palavras ditas por Mãe Ieda no início dos trabalhos (Faixa 31):

Eu adorei as Almas  
 Eu adorei o dia  
 Eu adorei as Almas  
 Eu adorei o dia  
 As Almas tão te chamando  
 Eu adorei o dia  
 As almas tão te chamando  
 Eu adorei o dia

O ponto seguiu acompanhado pelo tambor de César e demais músicos no agê, no entanto a resposta do coro não fornecia a vibração necessária para o rito e Seu Sete parou o tambor e reiterou a importância do evento. Após o pedido do Exu, ouviu-se um coro reforçado por membros da assistência e filhos-de-santo.

O repertório presente na Mesa para as Almas pouco varia, o que pode ser explicado pelo tabu relacionado à vida e a morte presente no rito, e pela seriedade relatada por Thiago em sua entrevista. Puxar um ponto equivocadamente num evento que movimenta uma magia mais pesada pode representar um grande perigo para o envolvido no erro, talvez por isso, o Exu João Caveira encarregou-se de toda a responsabilidade musical do ritual. Esse tabu em relação à vida após a morte também é corriqueiro na fala dos praticantes do Culto de Nação, sendo por exemplo as comidas oferecidas nos ritos fúnebres rejeitadas pelos praticantes, assim como a referência a pessoas já falecidas normalmente é seguida por expressões como, por exemplo, “que Deus o tenha, ele lá e eu aqui”, ou então “finado fulano, que fique bem, lá do outro lado”.

Existe uma proximidade da Mesa ou Missa para as Almas com os ritos fúnebres do Batuque, que também são denominados Missa, ou Aressum. A primeira proximidade está na dança feita pelos filhos-de-santo que simula o movimento de embalar um caixão. Outra relação de proximidade está na parte musical, sendo grande parte do repertório do rito relacionado aos orixás com relações diretas com a morte, eguns e cemitérios, como é o caso de Iansã, Sapatá (equivalente a Omulu, Obaluaê, etc.) e Nanã Burukê (Faixa 32 e 33)

Exu Sapatá ele gira pra Exu  
 Exu Sapatá ele gira pra Exu  
 Oyá Madê Oyá Madê Exu Burukê  
 Oyá Madê Oyá Madê Exu Burukê

Ina Ina Epá Exu  
 É Iansã  
 Ina Ina Epá Exu  
 É Iansã

Oi Salubaú,  
 Oi Salubaú Nanã  
 Oi Salubaú Nanã

É Nanã Burukê

Não somente os orixás do batuque estão relacionados às práticas referentes às almas. Referenciais da Umbanda também estão conectados às Santas Almas. O trato com os espíritos recém desencarnados pode ser uma peculiaridade de entidades umbandistas, normalmente pretos-velhos, que segundo Mãe Ieda, se preciso for, sabem passar uma vela e fazer um axé de alma<sup>23</sup>.

Outro referencial presente na mesa das Almas é Maria, seja ela a Virgem Maria, com o seu rosário, como no ponto cantado (Faixa 34):

Quem trabalha com as almas  
 Trabalha devagarinho  
 Quem trabalha com as almas  
 Trabalha devagarinho  
 É devagar, é devagarinho  
 Quem trabalha com as almas não se perde no caminho  
 Orai pelas almas  
 E o rosário de Maria  
 Orai pelas almas ao romper do meio-dia  
 E pelas almas de batuqueiro  
 E pelas almas de Quimbandeiro  
 Orai pelas almas na escuridão  
 Vem em busca de fê, vem em busca de luz, vem busca de perdão

Ou sejam todas as Marias Pomba-Giras, Mulambo, Quitéria, Farrapo, Padilha e tantas outras. Talvez a conexão com a Virgem Maria Católica dê-se por sua oração mais conhecida, que tem como último verso “Santa Maria mãe de Deus, orai por nós pecadores, agora e na hora de nossa morte”, fazendo dela uma divindade importante no trato com as pessoas recém ou em processo de desencarne, talvez seja essa Maria a que leva flores a todas as Marias (Faixa 35):

Mas olha lá quem vem ela é Maria

---

<sup>23</sup> Passar uma vela em alguém está diretamente relacionado ao passe espiritual da falange das almas, conforme minha descrição sobre o passe dos Exus na mesa das almas e também os relatos de Thiago sobre a maneira que o Exu Tranca Rua das Almas de sua avó trabalhava.

Mas olha lá quem vem ela é Maria  
Ela vem sorrindo pra todas as Marias  
Ela vem sorrindo pra todas as Marias  
Ela levou flores pra todas as Marias  
Ela levou flores pra todas as Marias

Parece-me que a Maria que levou conforto a seu filho Jesus na hora da morte toma outras formas na Quimbanda, talvez em cada uma das Marias que trabalham com a linha das Almas. Este ponto cantado aponta como a Quimbanda está posicionada na encruzilhada das práticas religiosas afro-gaúchas. Seria a convergência entre elementos músico-religiosos do Batuque e Umbanda, juntando-se a alguns elementos católicos.

Mas as práticas musicais da Quimbanda não são somente permeadas pelas identidades de suas entidades, divindades e praticantes. O próximo capítulo tratará com mais profundidade de como a prática músico-religiosa responde às suas relações com setores que vão além das encruzilhadas, cemitérios e terreiros, especificamente os estudos acadêmicos em relação a Exu de maneira geral e à forma como a divindade é vista por outros segmentos religiosos.

## **5. Para além da tricksteria acadêmica: um olhar e escuta pós-colonialista de Exu**

### **5.1 Delineando a etnomusicologia pós-moderna**

A etnomusicologia pós-moderna propõe que fazeres musicais são essencialmente fazeres sociais, logo, pode-se pensar nas relações de gênero que se estabelecem em determinados contextos sócio-musicais. Esta premissa já havia sendo desenvolvida de certa forma por intelectuais como Lomax que através de seu método *canthometrics* visava entender as estruturas sociais, tendo como referência, os critérios escolhidos para categorizar as estruturas musicais. Merriam ao definir “música como cultura” (1977), também estava pensando contextos musicais e sociais e como as características dos mesmos reflete-se reciprocamente.

Se a etnomusicologia já havia entendido a música enquanto fenômeno social ligada diretamente aos contextos socioculturais, o que mudou no campo nas últimas décadas? Quais reflexões foram agregadas ao discurso etnomusicológico referentes à escuta e análise de saberes e práticas musicais?

No que diz respeito às práticas, a inclusão das categorias musicais nativas, pensando nos conceitos e procedimentos técnico-estéticos locais foi um grande marco pois dessa maneira uma visão etnocêntrica deu lugar à fala dos interlocutores que podem trazer à comunidade acadêmica seus próprios conceitos sobre suas práticas musicais e noções como uma performance é construída. Essa análise musical que dá voz aos detentores do conhecimento estudado estende-se aos outros parâmetros de observação da etnomusicologia e ciências humanas de maneira geral.

Ao tratar sobre a Quimbanda e suas práticas músico-religiosas, creio ser essencial tal conceito de observação e escuta pois a figura de Exu tem sido estigmatizada tanto por outros segmentos religiosos, como em segmentos midiáticos (vide a descrição no capítulo anterior) e até mesmo em trabalhos acadêmicos.

Este capítulo tem como intenção tecer algumas ideias a respeito de como a construção de uma identidade de performance musical e religiosa da Quimbanda deu-se a partir de seus agentes, sejam eles músicos, entidades ou lideranças religiosas. Pensando no

Exu sem o estigma dualista atraso/*progresso* visto em algumas análises do campo afro-religioso procuro entender como performances em diferentes espaços e tempos proporcionam diferentes configurações. No caso do Exu na Quimbanda suas performances de dança e música constituem-se como ferramenta identitária sociológica, conforme pensa Hall (1990, p. 11-12):

Identidade, nessa concepção sociológica, preenche o espaço entre o ‘interior’ e o ‘exterior’ – entre o mundo pessoal e o mundo público. O fato de que projetamos a ‘nós próprios’ nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internalizamos seus significados e valores, tornando-os parte de nós, contribui para alinharmos nossos pensamentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade então, costura (ou, para usar uma metáfora médica sutura) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos, quantos os mundos culturais que eles habitam, tornando-os reciprocamente unificados e predizíveis.

Nesse sentido pode-se interpretar a música e a dança como ferramenta para uma dessas configurações identitárias nos seus diversos contextos possíveis. Ainda conforme o autor (Ibidem, p.12): “(...) o próprio processo de identificação através do qual nós projetamos em nossas identidades culturais, tornou-se mais provisório e problemático”, ou seja a efemeridade dos fenômenos torna a música e a dança mediadora dos mais variados processos socioculturais, fazendo com que o etnomusicólogo obrigue-se a preocupar-se com o contexto local em detrimento de um pensamento musicológico global, conforme Pelinski:

As teorias pós-modernas assumem uma posição relativista: culturalmente, desafiam as posições etnocêntricas em nome do pluralismo; epistemologicamente, sustentam que ‘as teorias provêm no melhor dos casos perspectivas parciais sobre seus objetos, e que toda representação cognitiva do mundo reduz-se a construções linguísticas e ideológicas’ (Pelinski apud Best and Kellner 1991, p.4).

Ainda, para o autor:

Para o pós-modernismo como para Nietzsche, não há feitos, senão interpretações (ainda que seguindo Umberto Eco caberia pensar que toda interpretação é interpretação de algo...) Assim para o pós-modernismo, o conhecimento não é objetivo e neutro (positivismo), ou emancipatório (marxismo), senão mais bem dissociado de regimes de poder (Foucault). O pós-modernismo rechaça a ideia de ‘sujeito racional unificado’ em favor de um sujeito social, linguisticamente descentrado e fragmentado (Foucault). (Pelinski, 1997, p. 5)

Este “sujeito social, linguisticamente descentrado” é que faz com que os etnomusicólogos reflitam a respeito das possíveis formas de interpretação de uma performance sob o ponto de vista identitário.

Muitos trabalhos etnomusicológicos realizados no final da década de 90 e durante toda a primeira década de 2000 apontam para essas transformações nas análises sócio-musicais, como é o caso de Turino (2001), que discorre sobre os conceitos de nacionalismo e cosmopolitismo e os associa com a história da música popular de Harare nos períodos de 1930 a 1990. Através dessa contextualização histórica e social, o autor aponta as transformações estilísticas através de uma análise do pré e pós-colonial, bem como dos fenômenos globais e locais. Com informações das ditas análises, é mostrado como as tradições são transformadas ou reinventadas conforme a demanda social. Nesse sentido, o autor não se valeu da historiografia para analisar os gêneros musicais tradicionais do Zimbábue, mas para refletir profundamente a respeito de como a partir do estudo das práticas musicais locais é possível refletir uma série de transformações sócio-políticas.

Um exemplo dessa reflexão está na comparação que Turino faz entre a classe média negra e a parcela da população denominada indígena. Atento aos fazeres musicais dos grupos, o autor expõe os contextos sócio-musicais que configuram a cidade de Harare. A observação e escuta das práticas musicais no local apontou para as transformações nas práticas musicais do coletivo tradicional Shona, que adicionava elementos musicais estrangeiros, expondo também as transformações dos costumes dessa população, devido ao êxodo rural no país.

Tendo como um dos marcos teóricos o conceito de cosmopolitismo, o autor aborda o uso da guitarra elétrica na música popular urbana dos anos 50 e 60, realizando um estudo das fusões estéticas, através da ideia de nacionalismo e realizando um estudo das bandas de guitarristas. Turino expõe o surgimento de gêneros musicais que são o resultado dessas interações, como o *jit* e a música de *Mbira*, que segundo o autor, resultou de processos de construção identitária nacionalista e do trânsito de gêneros musicais estrangeiros no Zimbábue. O autor consegue chegar a tal parecer, ao observar os estúdios de gravação e uma análise discográfica, buscando entender as trocas de elementos musicais, que de certa forma proporcionariam as transformações do fazer musical neste contexto.

Pensando de um ponto de vista etnomusicológico, Turino consegue contemplar a aproximação do método etnográfico com um estudo estético-musical e histórico. Realizado a partir das categorias nativas, pode ir além de uma mera análise musical descritiva, ou então da simples exposição do saber musical local. A análise sócio-musical realizada por

Turino neste trabalho mostra que diversos segmentos da sociedade podem ser analisados e muitos fenômenos sociais podem ser pensados, tendo como referência os estudos musicais. Pode-se dizer que analisando a estética e as transformações na prática musical, muitos pontos relacionados às transformações sócio-políticas do Zimbábue, foram elucidados por Turino.

Outro texto que possui uma exposição de sujeitos descentrados é o de Ingrid Monson (1996), que realiza uma profunda reflexão teórica a respeito da improvisação no jazz, através do método etnográfico e da observação participante. Primeiramente, o foco é na seção rítmica do gênero musical e posteriormente na prática da improvisação e nos usos dos textos musicais como linguagem cultural. Seu domínio da linguagem musical do jazz ajudou significativamente no desenvolvimento do estudo etnomusicológico, principalmente na condução das entrevistas com bateristas e baixistas e para uma cuidadosa análise e entendimento do papel destes dois instrumentistas (e seus instrumentos) na estrutura rítmica do jazz. Essa formação dá o embasamento rítmico que os jazzistas chamam de groove. O groove pode ser entendido como uma construção poli-rítmica, que é feita através de uma unidade básica de tempo, que dá aos outros músicos a intuição e a inspiração necessária para performatizar os solos e improvisações. Neste sentido, seu trabalho contradiz Paul Berliner (1994), que designa tal relevância de elemento principal do conjunto de jazz aos músicos de sopro. Para provar seus argumentos, a autora se vale de da análise das gravações do mesmo tema, feitas pelos músicos Jaki Byard e George Tucker.

Este trabalho pode ser categorizado como um estudo etnomusicológico com traços pós-modernos, pois abrange reflexões teóricas que vão além da prática musical. Uma delas diz respeito à cultura afro-americana, cujas bases estão na tradição oral, no humor irônico e no groove poli-rítmico (onde a autora pensa em contribuições da música indígena) sempre prosperaram no fazer musical do jazz. No entanto, o preconceito e desigualdade racial, sempre têm desvalorizado e segregado estas práticas musicais. Em resposta a tal fato, os conteúdos de letras e melodias do jazz foram sempre utilizados como ferramenta de resistência política e social. Estas constatações, já familiares em outros textos que lidam com cultura afro-americana, são utilizadas por Monson para respaldar a sua teoria de inter-musicalidade no jazz. Refletindo teoricamente, a autora expõe ideias a respeito da crise no pensamento etnográfico. A “autoridade” do etnógrafo tem sido desafiada, principalmente

pelo pensamento pós-estruturalista, que entende a etnografia como mero subproduto das forças de significação, que independe do agenciamento humano. Para dialogar com o pensamento pós-estruturalista, a autora apresenta seus interlocutores, que possuem um entendimento tanto de seus agenciamentos, como de seus órgãos culturais. Ainda mostrando o entendimento dos seus interlocutores, Monson propõe uma teoria musical relacional e interativa, ou seja, uma teoria da música mais cultural ou uma cultura mais musical.

Este trabalho é um bom exemplo de que, se é possível ser realizada uma etnografia musical com interações mais profundas e uma participação mais que observante, o que resulta são reflexões diferenciadas daqueles que pensam em certo distanciamento do objeto de pesquisa. Outro traço importante deste trabalho, é a não estagnação dos interlocutores em um modelo social pré-estabelecido, o que mostra a atenção que a autora deu à densidade do campo musical do jazz norte-americano.

Os trabalhos de McAlister (2002) e Nannyonga-Tamusuza (2005), já mencionados por suas configurações metodológicas também apresentam aportes teóricos e análises de campo que podem ser relacionados a uma escrita etnomusicológica fundamentada nas ideias dos autores pós-modernos, principalmente no que diz respeito à multiplicidade identitária dos interlocutores em campo.

No caso de Nannyonga-Tamusuza, ao analisar as configurações de gênero permeadas pela prática da música e dança do baakisimba em Uganda, a autora busca categorias que transcendem a hetero-normatividade e atenta à multiplicidade de papéis que um sujeito pode desempenhar conforme o espaço em que este está inserido.

Pensando a partir dessa nova premissa, o que efetivamente tem mudado em estudos de etnomusicologia em performance e gênero é a abordagem às categorias nativas. Ao estudar o baakisimba entre os Baganda, Nannyonga-Tamusuza (2001, p. 37), afirma que:

Entre os Baganda a definição das categorias ‘homem’ e ‘mulher’ dependem de certas práticas culturais e não simplesmente de diferenças biológicas. Mais ainda, o formato dos tambores, os movimentos de dança, as fantasias, a interação de tamboreiros, dançarinos e audiência durante a performance do baakisimba cristaliza relações de gênero construídas em Uganda. A prática dessa performance é historicamente contingente, no entanto, em estruturas políticas, sociais e culturais e políticas tem sido emoldurado os Baganda, caracterizando um contexto onde as relações de gênero são frequentemente negociadas e re-significadas.

Seguindo o raciocínio da autora, uma performance musical define os papéis sociais e categorias de gênero, porém essas mesmas designações mudam conforme os espaços e tempos em que essas performances desenvolvem-se. Ou seja, existe um padrão de comportamento pré-estabelecido e esperado por homens e mulheres em determinado contexto sócio-musical, porém, conforme as mudanças nos contextos políticos, sociais e culturais os papéis são renegociados, dessa maneira, mudando as performances musicais assim como as configurações de gênero.

Já McAlister (2002, p. 67) aponta para as mudanças no repertório do Rara, que aborda sexualidade por conta da alta taxa de desemprego da população de sexo masculino no Haiti. A inconformidade com a falta de condições financeiras e com a prostituição, resulta em um repertório musical que aborda a sexualidade, a AIDS em uma sociedade matriarcalizada nas classes populares haitianas. Neste contexto, os papéis são reconfigurados, conforme afirma a autora e a sua “análise do Rara conecta o micro – intimidade de papéis de gênero, sexualidade e machismo – com o macro – condições econômicas, insegurança política, divisão de classes” (Ibidem, p. 60).

Como já foi dito traço marcante da etnomusicologia pós-moderna, quando trata de questões de gênero, é a queda da hetero-normatividade. Questões de sexualidade e gênero são tratadas separadamente após a convergência das teorias feministas e as chamadas queer theories, conforme afirma Stokes (2001, p. 24):

A teoria Queer debruça-se mais diretamente na teoria psicanalítica de Lacan e Freud, separando a questão de gênero da questão da sexualidade. A respeito disso, houve uma ruptura com a maneira de construtivismo cultural que marcaram os primeiros momentos da escrita feminista na etnomusicologia (e nas ciências humanas em geral). A teoria Lacaniana vê mecanismos de identificação como um processo de ruptura.

O novo tratamento da sexualidade e configurações de gênero, proporcionou à etnomusicologia e ciências humanas um novo entendimento a respeito das negociações de papéis e identidades que envolvem uma prática musical.

A etnomusicologia, ao valer-se de perspectivas teóricas pós-modernas cria uma nova gama de elementos para pensar a cultura e os fazeres musicais que categorizam estruturas sociais, e que podem ser analisadas sob diversos pontos de vista teóricos e metodológicos. Muitas outras abordagens a partir desta corrente de pensamento estão presentes em outros trabalhos da etnomusicologia e antropologia da música.

Pelinski, define a etnomusicologia atual como uma ciência de discurso plural e polifônico (1997). A pluralidade e transdisciplinaridade são premissas da etnomusicologia desde o início da década de 60, quando Merriam propôs uma abordagem de métodos e técnicas antropológicas para entender os processos musicológicos (1964). O relativismo sociocultural já se fazia presente, ainda que com um viés funcionalista.

A grande mudança presente nestes textos ditos pós-modernos, está na ideia de que o campo está sempre em movimento e que a etnografia musical não tem como intenção cristalizar ou ritualizar o fenômeno musical estudado, ideia que era sustentada com pontos de vista do estruturalismo, principalmente ao lidar com etnologia em sociedades tradicionais. No entanto, existiram trabalhos do dito período que abordavam o campo de maneira diferenciada, como é o caso de *Enemy Way Music*, de McAllester (1954), que a partir de uma análise antropológica e musicológica (separadas), buscou entender as mudanças musicais no ritual dos índios Navajo, após o contato com a cultura europeia na Segunda Guerra Mundial.

Se já existiam trabalhos com a intenção de mesclar teorias antropológicas às musicológicas e que pensavam a cultura através da música, o que efetivamente mudou na etnomusicologia nestas últimas décadas? Do ponto de vista teórico, existe uma homogeneidade na forma de pensar música e sociedade. Diferentemente das ideias que visavam mesclar antropologia de gabinete e escuta musical, a etnografia tornou-se um método essencial, sendo a escuta entre os interlocutores, imprescindível, para o desenvolvimento de um trabalho etnomusicológico.

Pensando metaforicamente, a polifonia da etnomusicologia pós-moderna teria um direcionamento vertical, pensando música e sociedade como elementos indissociáveis, enquanto os paradigmas anteriores seriam essencialmente horizontais, caracterizando uma polifonia de vozes independentes, ou seja, música na sociedade, como um fenômeno estanque.

Ao finalizar seu texto que aborda as tendências da etnomusicologia pós-moderna, Pelinski afirma que a pluralidade da etnomusicologia nos tempos atuais poderia acarretar na morte da etnomusicologia como ciência. Eu acredito que a transdisciplinaridade é uma característica marcante nas ciências humanas atuais e o principal problema da etnomusicologia no atual período estaria na apropriação do objeto musical por outros

campos de conhecimento. No entanto, se nos valemos de aportes teóricos de outras áreas, é justo reivindicar a música como objeto de estudo exclusivo da etnomusicologia? Creio que mais importante que nomenclaturas são as abordagens aos objetos. Qualquer acadêmico que consegue escutar, executar ou conceber música como um fenômeno sociocultural que implica questões políticas e simbólicas pode realizar trabalho etnomusicológico em outras áreas de conhecimento.

Quando penso no terreiro de Mãe Ieda e Seu Sete, entendo que sua performance é constituída a partir de uma série de narrativas musicais, sociais e litúrgicas, que de certa maneira fundamentaram as práticas da Quimbanda no Rio Grande do Sul.

A primeira consiste em uma narrativa real, que se refere ao seu tempo de vida na terra. A música do compositor Vangelis afirma sua realeza, é uma música que traz à comunidade de terreiro uma ideia de corte, de nobreza, de tempos de reis que se perderam na história. Seu Sete foi um desses reis, como ele mesmo afirma, viveu no tempo dos reis, no tempo em que a bandeira das famílias e as coroas eram respeitadas.

A narrativa africanista, que aborda todo o conhecimento magístico pertinente ao Exu Rei das Sete Encruzilhadas, seja nos repertórios que foram por ele trazidos, no novo jeito de girar na Quimbanda ou então na doutrina do Exu, que inclui modos comportamentais e práticas mágicas, como os cortes e elebós.

A narrativa dos filhos-de-santo de Mãe Ieda, principalmente aqueles que agregam novos elementos de performance musical à Quimbanda de Seu Sete, como por exemplo o processo de composição de pontos cantados, que nem sempre estão sob o controle da chefe da casa. Um exemplo disso é o ponto que associa o Exu que assiste Mãe Ieda à “bandeira de Oxalá” (Faixa 36).

Seu Sete, meu amigo de alma  
Seu Sete, meu irmão quimbandeiro  
Girar, todo mundo gira  
Mas Seu Sete é da bandeira de Oxalá

Como a própria mãe-de-santo costuma dizer: “isso é coisa que o povo inventa” e que não existe uma relação do Exu Rei das Sete Encruzilhadas com a divindade Oxalá, seja

pelo lado da Umbanda ou Batuque. No entanto não há reprimenda da entidade aos músicos e demais participantes quando o ponto é entoado.

## **5.2 Desviando do Trickster**

O termo *Trickster* fez-se presente nos estudos antropológicos da primeira metade do século XX e está relacionado ao caráter ambíguo de divindades presentes no panteão de coletivos tradicionais. Radin (1956, p. 23), define: “O *Trickster* é ao mesmo tempo criador e destruidor, generoso e negador, ele que engana os demais e que também sempre se engana”. O trabalho de Radin versa sobre uma divindade com as características mencionadas entre os Winnebago no Canadá.

Entre coletivos tradicionais africanos, os trabalhos de Herskovitz talvez tenham sido pioneiros ao qualificar Exu de forma semelhante à definida por Radin. Entre os nagô, conforme Beniste (2006, p. 292), Exu seria uma entidade “que todos os demais orixás precisam, mas que nenhum o quer a seu lado”. Essa relação de dualidade com a divindade explica-se em algumas passagens mitológicas, como a narrada pela Mãe de Santo de Candomblé Iya Sandra Medeiros Epeg<sup>24</sup> :

Olodumaré determinou que orixá Obatalá daria filhos a todos. Imediatamente, Orunmilá e sua esposa chegaram na casa de Obatalá e disseram: queremos um filho. Obatalá disse: não estão prontos. E aquele que está na porta? Eu não recomendo. Não, queremos, queremos, queremos! Obatalá disse: muito bem... Ponham a mão sobre aquele que está na porta, vão pra casa e façam amor. Onze meses depois nasceu a criança, e quando a criança nasceu ela veio cantando. Ela cantava: minha mãe eu quero comer. E a mãe achou lindo: meu filho, o que você quer comer? Todas as aves. Orunmilá lhe deu todas as aves do mundo. No outro dia ele acordou cantando: minha mãe, eu quero comer! O que você quer comer? Todos os animais. Orunmilá foi e trouxe os animais. No outro dia ele quis as raízes, no outro dia ele quis as frutas, no outro dia ele quis os peixes. Orunmilá se preocupava muito. Consultou o oráculo (Orunmilá é o orixá Ifá, dono do sistema de adivinhação), consultou o oráculo e disseram: faça ebó, faça oferenda. Ele fez uma oferenda que continha uma espada de cristal e foi dito que pusesse a espada na cintura. No sexto dia, a criança amanheceu cantando: minha mãe eu quero comer! A mãe disse: mas não há mais o que comer. Eu quero comer você, e a mãe se deixou devorar alegremente. No sétimo dia, a criança acordou cantando: meu pai, eu quero comer! E o pai disse: comer o que? Eu quero comer você! O pai arrancou do cinto a sua espada de cristal e cortou a criança Exu em duzentos e um pedaços. Um dos pedaços transformou-se novamente em Exu e pulou para o outro Orun (nós temos nove planos no Orun), pulou para o outro.

<sup>24</sup> Narrativa presente no documentário “Exu: a dança das cabaças” (7:07 a 11:00 min), disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=qwWkrZ-ataE>

Pelo buraco aberto, Orunmilá seguiu, aquele pedaço se transformou novamente em Exu, foi cortado por Orunmilá em duzentos e um pedaços. Isso aconteceu nos nove Orun. Na última vez, que Orunmilá puxou a espada para cortar e não havia mais para onde fugir, Exu disse: Pai, vamos negociar. E negociaram. Exu vomitou a mãe, os peixes, as aves, os animais. Vomitou as frutas, vomitou tudo aquilo que ele havia comido, as raízes. E voltaram ao Orun, ao plano original a Ilu Aiyé. E foi dito a Exu: o que você quer? Ele disse: eu quero tudo que a boca come. Cada quilo que o ser humano comer, cada coisa que o ser humano comer, eu quero comer um pedaço primeiro. Eu como tudo. E foi dito muito bem, e você vai cuidar de que? Eu vou cuidar disso, eu cuido da comida, eu levo a comida. Eu levo a oferenda seja ela qual for, a todos os orixás eu levo a oferenda. E Orunmilá disse: e os seus pedaços que ficaram por todos os planos do Orun? Ele disse: se transformarão em altares, onde os seres humanos irão me adorar. E isso é ocutá yangui a pedra de yangui, a primeira representação de Exu.

O mito narrado pela mãe-de-santo do Candomblé Ketu explica algumas ritualísticas pertinentes ao Orixá Exu e aos seus correspondentes em outros cultos aos orixás africanos no Brasil e América Latina (no Batuque, Bará, na Santeria Cubana Eleguá, Legba no Vodou haitiano etc.) , como por exemplo o Orixá dos caminhos e encruzilhadas sempre ser o primeiro a ser cultuado e cantado nos rituais e festividades. Por ser o mensageiro dos orixás, sempre há obrigações com Exu e talvez por tal motivo exista um esmero no bom trato com a divindade, pois se contrariado nada pode ser feito.

A teoria do Exu como um *trickster*, dualista como na descrição de Radin é rechaçada por teólogos afro-religiosos, como é o caso de Rivas Neto, que enxerga a entidade mais como “um revolucionário do que como alguém que abusaria de seus poderes no caso de alguma obrigação não ser cumprida”.

Demonizaram as nossas tradições em virtude de poderem através desse demônio dizer que todos os males do mundo eram obra dessa figura demoníaca, que recaiu sobre Exu. Interessante que recaiu sobre Exu por que Exu talvez seja o que muitos sociólogos antropólogos dizem, o *trickster*. É tão comum isso no jargão acadêmico, o *trickster*. Mas mais do que *trickster*, o Exu é revolucionário, porque o Exu diz pra você, você pode fazer o que você quiser, você pode conseguir o que você quiser. Nisso quando ele fala você pode conseguir o que você quiser ele tá sendo revolucionário, porque as pessoas que querem manter as coisas como estão, manter o status quo, elas então vão obviamente ter uma reação com Exu porque ele é perigoso, ele se torna perigoso na medida que ele diz que as pessoas podem conseguir as coisas, ou seja, quando ele fala isso vai contra toda e qualquer discriminação, vai contra toda e qualquer exclusão, vai contra toda e qualquer injustiça, inclusive as injustiças sociais. Então talvez o Exu seja muito combatido por ele ser na verdade aquele que se interessa pela sociedade, e diz a ela que ela pode mudar. Que ela sociedade pode mudar mudando o indivíduo e o indivíduo gradualmente vai mudando os outros indivíduos e assim se muda a sociedade. Assim como a pessoa só muda quando vai mudar a consciência, a cultura. E a cultura que nós temos é a de manter as coisas. [...] O Exu na verdade está contra o conservadorismo, contra aqueles que submetem os outros, contra aquele poder ideológico que faz com que pessoas que sabem querem submeter os que não sabem, contra o poder econômico, aqueles que são fortes, aqueles que tem dinheiro, que submetem aqueles que não

tem dinheiro e mais, aqueles que politicamente são fortes e submetem os fracos. Então isso é o poder, aquela forma que hoje tem na política por exemplo, o poder é você ter a formação e distribui o poder e exerce o poder, e esse poder penetrou o mundo da mídia, através de merchandising e também penetrou a religião. Nós temos religiões que são pelo conservadorismo e são a favor de partidos essencialmente conservadores, e há religiões que pela sua forma de ser são mais harmonizadas com partidos mais a favor de mudanças substanciais, não de transformações cosméticas, mas transformações paradigmáticas na sociedade. E essa é a função de Exu, mudar o status quo, sem atrito, sem briga, mas dizendo pras pessoas que a religião, principalmente as religiões afro-brasileiras, não seguem aquilo que o senhor Karl Marx disse que a religião é o ópio do povo, as religiões afro-brasileiras dizem que Exu vai fazer que as coisas sejam diferentes, vai fazer com que as coisas sejam ajustadas, transformando o mundo, não com o confronto e enfrentamento entre os pobres e os ricos.<sup>25</sup>

O tamboreiro de Mãe Ieda, Alexandre Medeiros, que possui graduação e mestrado em sociologia, referiu-se à figura do Exu na Quimbanda como um outsider, termo que se tornou título do famoso livro de Howard Becker, produzido a partir de um estudo etnográfico sobre o uso de maconha entre músicos na década de 60. O outsider não é, necessariamente, alguém guetizado; mas sim alguém que escolhe um comportamento desviante daquele considerado socialmente ideal. A definição de outsider para Becker pode ser identificada “quando uma regra é quebrada, a pessoa que supostamente a quebrou é vista como um tipo de pessoa especial, na qual não se pode confiar para viver nas regras acordadas dentro de um grupo. Essa pessoa é designada como outsider” (Becker, 2009 [1973], p. 1). Segundo Alexandre, o Exu seria um outsider por não dobrar-se aos maniqueísmos e definições de pecado de outros segmentos religiosos. Sua qualificação do Exu como um desviante, vai ao encontro da fala de Rivas Neto, no que diz respeito à mudança paradigmática que os dois enxergam no Exu. A definição do Exu como um desviante já havia sido apresentada pelo antropólogo Rodrigo Leistner (2011), que denominou as entidades da Quimbanda como “outsiders do além”, também pensando na falange de Exu como transgressora do senso comum.

Esse caráter de Exu, seja na maneira irreverente de apresentar-se nos terreiros, ou então a forma sagaz que as demandas do cotidiano terrestre são resolvidas pelas entidades, o transformam em figura temida e frequentemente atacada, principalmente nos espaços de religiosidade neopentecostal. Como aponta Silva (2007), em artigo que desmembra os ataques de uma das principais igrejas às religiões afro-brasileiras, principalmente à figura do Exu, como também apontou Rivas Neto.

---

<sup>25</sup> Depoimento em vídeo disponível em [https://www.youtube.com/watch?v=k6K\\_wy70v5I](https://www.youtube.com/watch?v=k6K_wy70v5I)

Ao invés de acatar as ofensas disparadas pelos segmentos cristãos a entidade parece se divertir com o fato e usa as figuras demoníacas e todas as outras associações a padrões desviantes (por exemplo, no caso das Pomba-giras e a associação à prostituição) como uma construção sincrética subversiva. Como o tamboreiro Alexandre Medeiros classifica: um sincretismo, mas um sincretismo de esquerda, como no ponto cantado da Maria Mulambo que ele entoava para exemplificar (Faixa 37):

Se Deus é bom  
 O diabo não é mal  
 Se Deus é bom  
 O diabo não é mal  
 Ela matou um gato preto na figueira  
 Ela matou um gato preto na figueira  
 Chegou Maria Mulambo, chegou pra trabalhar  
 Chegou Maria Mulambo, chegou pra trabalhar

A associação de Exu a demônios católicos pode ser exemplificada desde a sua forma de representação em África pelos yorubás e fons, onde a entidade possuía chifres empunhava garfos e possuía um falo proeminente, que simbolizava a fertilidade. Pierre Verger descreve a representação do Légba (correspondente daomeano de Exu) e o espanto presente nos relatos dos viajantes ao se depararem com as representações divindade em território africano:

Entre os fon do Daomé, Ésú-Elégbará tem o nome de Légba. Ele é representado por um montículo de terra em forma de homem acororado, ornado com um falo de tamanho respeitável. Esse detalhe deu motivo a observações escandalizadas, ou divertidas, de numerosos viajantes antigos, e fizeram-no passar erradamente por Deus da fornicação. Esse falo ereto nada mais é do que a afirmação de seu caráter truculento, atrevido e sem-vergonha e de seu desejo de chocar o decoro. (Verger, 1981, p. 52)

Já no Brasil, a demonização do Exu especificamente, seja ele na Umbanda, Cultos de Nação ou Quimbanda, no caso do Rio Grande do Sul, é corrente no discurso dos segmentos cristãos neopentecostais, liderados principalmente pela Igreja Universal do Reino de Deus conforme os trabalhos de Oro (1997), Prandi (2003) e Silva (2007), já mencionado anteriormente.



**Figura 20: Fotografia de Pierre Verger sobre a representação de Legba no Daomé (Ibidem, p. 53)**

No entanto, somente na Quimbanda gaúcha e suas práticas correspondentes no território nacional, como por exemplo a Macumba carioca, Exu apodera-se das alcunhas a ele relacionadas, e a partir dessas incumbências designadas por óticas externas às suas práticas religiosas as converte em uma nova prática sincrética. É o caso da associação da Quimbanda com Lúcifer, Belzebu e outros demônios e anjos caídos presentes na cosmologia cristã.

Como resultado, juntamente à simbologia diabólica, uma série de práticas foi agregada a partir da evolução do Exu quimbandeiro, promovida pelo Sr. Exu Rei das Sete Encruzilhadas. É necessário ressaltar que apesar da adoção dos símbolos católicos, novos significados são atribuídos quando esses ingressam na liturgia quimbandista, que procura não enxergar suas divindades como boas ou más. Como o tamboreiro Thiago de Oxalá relatou-me, a magia de Exu na Quimbanda pode ser direcionada conforme o pedido do consulente, seja pedindo ao povo do Cruzeiro uma abertura de caminhos, ou para o povo do Buraco para derrubar um inimigo. Sendo o Exu da Quimbanda o mais humano das

divindades presentes nas práticas afro-religiosas não há constrangimentos na negociação dos pedidos, sendo o consulente responsável pelas consequências de seus atos (Faixa 38):

Odara, morador da encruzilhada  
Firmou seu ponto com sete facas cruzadas (Odara)  
Odara, morador da encruzilhada  
Firmou seu ponto com sete facas cruzadas (Odara)  
Filho de Umbanda pede com fé  
Que Seu Sete Encruzilhadas ele dá o que você quer



**Figura 21: Exu Belzebú, sincretismo de esquerda no nome e na forma.**

No entanto o processo de negociação e resolução das demandas envolve responsabilidades das duas partes. Se o pedido a determinada entidade da linha de Exu for com más intenções, como afirma Thiago “para derrubar um inimigo”, recairá sobre o consulente a incumbência de lidar tanto com o que lhe for pedido em forma de oferenda, como manejar a carga magística que provém de tais demandas. Nesse sentido a tarefa dos tamboreiros torna-se um tanto perigosa, pois sua participação é intensa em qualquer trabalho religioso da Quimbanda, sendo dessa maneira passível de receptor algumas energias de demanda, o que para Thiago denota um cuidado redobrado. Talvez por tais

fatos, Alexandre tenha citado o ponto abaixo como o que mais represente o ethos do Exu quimbandeiro. Coincidentemente, o mesmo ponto citado por Anjos (2006, p. 20), ao descrever Exu em seu trabalho:

Exu tem duas cabeças  
 Ele faz sua gira com fê  
 Uma é Satanás do Inferno  
 A outra, Jesus de Nazaré

A naturalidade com que Exu aborda alguns tabus sociais e propõe soluções nem sempre benevolentes para os problemas cotidianos faz com que não somente os males do mundo cristão caiam sobre sua cabeça (ou cabeças conforme o ponto cantado), mas também a violência e desordem rechaçada pela cosmologia espírita, umbandista e africanista, conforme aponta Carvalho (1990, p. 10):

[...] com idêntico mecanismo opera o kardecismo que, colocando-se ao lado do cristianismo, transfere o que não aceita para as religiões afro-brasileiras. A Umbanda branca faz o mesmo: alia-se ao cristianismo e ao espiritismo, vendo-se pacífica, pura e ordenada, atribuindo ao candomblé e à macumba (e seus equivalentes) a violência e a desordem. Quanto ao Xangô e ao Candomblé, fazem o mesmo em relação à Jurema e à Macumba, que são finalmente os únicos cultos capazes de reconhecer toda a violência e a desordem do sagrado brasileiro.

A desordem do sagrado brasileiro evidencia-se na figura do Exu quimbandeiro, sendo os valores cristãos todos subvertidos na figura do Exu “endiabrado”, representado por pontos cantados que remetem ao diabo cristão, pontos riscados de metal em forma de garfo e na liberdade da corporeidade da Pomba-gira, que não prioriza sexualidade em seus cavalos e clientes. Como aponta Anjos (2006, p. 88), o padrão de humanidade vai abaixo através das representações de Exu:

Sem rosto ou com o rosto em fuga por um par de ‘guampas’, o exu é a subversão completa ao regime cristão de representação do sagrado. A cara de cristo se desmorona, o homem branco, médio, qualquer, deixa de ser o padrão ou uma medida de humanidade, já que por todos os lados se afirma o simulacro do rosto. A hóstia e a efigie do rei não podem mais suportar um poder do além, porque sua imagem já não guarda nenhuma relação de identidade com um padrão definido. Exu é deus e é o diabo se realizando aqui e agora neste corpo que o ‘recebe’ nessa ‘estatueta’ com guampas que degrada e afronta qualquer hierarquia estabelecida.

E de que maneira as práticas e performances musicais da Quimbanda gaúcha reconhecem a dita desordem e violência? A partir da inserção de todas as identidades

musicais profanadas pelas outras modalidades religiosas mencionadas, transcendendo a barreira simbólica dos pertencimentos sonoros sagrados e profanos.

### **5.3 Territórios e repertórios: encruzilhando sons e espaços**

A Quimbanda e seus agentes, sejam eles desse ou de outros mundos está na convergência entre os espaços de atuação magística e musical. Talvez seja essa a maior das peças pregadas pelo trickster dos antropólogos, nessa odisseia entre mundos, Exu ao mesmo tempo elucida e confunde aqueles que atravessam seus cruzeiros. Não há uma fronteira delineada, sendo, a imperfeição do ser humano, parte do caráter da entidade e suas práticas magísticas. Assim é possível para o Exu cantar as músicas do mundo, aprender novos repertórios e solicitar a seus compadres repertórios de música popular não litúrgica sem prejudicar a credibilidade dos médiuns ou sua eficácia simbólica. Seu gosto musical e aptidão para performances são construídas além dos limites do terreiro. Assim como aponta a teoria de Bhabha (1994, p. 2), Exu busca espaços de enunciação que não definidos por uma polaridade dentro/fora, mas situados entre as divisões, no entremeio das fronteiras que definem qualquer identidade coletiva:

Termos do engajamento cultural, sejam eles antagonistas ou de filiação, são produzidos performativamente. A representação da diferença não tem de ser interpretada apressadamente como um conjunto pré-fornecido de caracteres étnicos ou culturais no âmbito de um corpo fixo da tradição. Da perspectiva da minoria, a articulação social da diferença representa uma complexa negociação em curso que busca autorizar os hibridismos que aparecem nos momentos de transformação histórica. O 'direito' de significar a partir da periferia do poder autorizado e privilegiado não depende da persistência da tradição de ser reinscrita através das condições de contingência e contradição que respondem às vidas daqueles que 'estão em minoria'. O reconhecimento que a tradição louva é uma forma parcial de identificação. Retomando o passado, esse conhecimento introduz outras temporalidades culturais na invenção da tradição. Este processo torna estranho qualquer acesso imediato a uma identidade original ou tradição 'recebida'.

Transformação histórica, como no dia em que Seu Sete, afirmou René, iluminou o Exu com a vela e com o copo o ensinou a beber. Retomando o passado, referente à sua vida como rei na Terra, ele pede cartola, coroa, música com referenciais renascentistas, ergue a sua bandeira e aponta para uma nova forma de religiosidade. Reverenciando o passado religioso do batuque, amola o *obé* do Bará e corta pro Exu quimbandeiro, oferece um galo, depois um cabrito e depois um boi. Além disso, canta pro pai Bará nas suas sessões nas línguas africanas (mesmo que contrarie alguns batuqueiros, como o próprio

René que reconhece seu pioneirismo), cruza seu axé com o Legbara Exu, fazendo do garfo, da chave e da coroa seus instrumentos de trabalho.

Por aceitar referenciais de todos os espaços, Seu Sete construiu, juntamente de sua corte de músicos, a prática músico-religiosa quimbandeira. Junto da prática trouxe ao mundo sua magia, que para Mãe Ieda traduz-se na sua frase de saudação “viva a vida” :

Essa palavra viva a vida é a magia dele. Ele cantou e se espalhou pelo mundo inteiro. No passar dos anos não tinha nada disso. Não tinha tamboreiro de quimbanda. Porque exu não ficava. Vinha só pra descarregar. Não dava passe não falava Só descarregava a terreira e tomava cachacinha na rua. (Mãe Ieda do Ogum)

Sendo um amante da noite e da boemia, muitos músicos passaram a buscar os axés de Seu Sete: amigos de Mãe Ieda, ou então, músicos que atualmente tocam nas casas noturnas do bairro Cidade Baixa, onde está localizado o terreiro de Mãe Ieda. Ao consultar alguns amigos que frequentam e tocam nos espaços do bairro, foi grande a minha surpresa ao deparar-me com um número significativo de músicos que já haviam tomado passe numa sessão de Seu Sete, ou então frequentado o Ilê de Mãe Ieda para tomar banhos de ervas ou jogar búzios:

Ele é padrinho dos músicos. Assim ó, eu sempre me envolvi na parte social. E as pessoas, os músicos que eram meus amigos, vinham na terreira tomar um passe e pedir pro seu Sete ajudar eles na noite, nos perigos da rua. E aí foi, foi, foi que o Seu Sete é padrinho de trinta e três bandas de pagode. Seu sete é padrinho dos músicos. As pessoas confiaram nele, tem fé nele e ficou ele padrinho dos músicos. E eu madrinha. Seu Sete era do Medina, do Paulão, do Bedeu<sup>26</sup>, de todo o povo. Leleco Teles que mudou de nome. Só não veio o Lula. [...] Eu tenho netinho com dois anos que já é tamboreiro. Os meus filhos já nasceram tocando tambor. É de família. Já é um dom que a casa tem. Em festa o seu Sete tem pelo menos sete tamboreiros da casa. (Mãe Ieda do Ogum)

Dando liberdade aos seus afilhados músicos de expressarem suas musicalidades, a identidade musical da Quimbanda de Seu Sete foi sendo emoldurada no passar dos anos, e ainda está em transformação. Segundo Thiago de Oxalá, há um constante intercâmbio de repertórios, seja com casas de filhos-de-santo da Argentina, ou com Mãe Nara e outras casas, com tamboreiros vinculados à família-de-santo de Mãe Ieda, como é o caso de René do Barum e tantos outros que passaram pelo Ilê Nação Oyó.

<sup>26</sup> (Carlos) Medina e Paulão ficaram renomados como puxadores de escola de samba na cena carnavalesca porto-alegrense, ambos já falecidos, o último em janeiro desse ano. Já Bedeu e Leleco Teles, também tinham ligação com o carnaval, através da escola Acadêmicos da Orgia, além de terem integrado a banda de suingue Pau Brasil, na década de 70. A trajetória de Leleco e Bedeu junto ao citado grupo faz-se presente no trabalho de Berger (2011) sobre o suingue em Porto Alegre.

Com o passar dos anos a paisagem ao redor do terreiro de Mãe Ieda passou por mudanças significantes. O bairro Cidade Baixa, antes parte do Areal da Baronesa, que juntamente à Ilhota e a Colônia africana eram os principais espaços onde havia quantidades significativas de população afrodescendente no início do século XX. Segundo De Bem foram:

Nesses territórios de intensa sociabilidade negra – em um momento de intensa exclusão em relação a sociedade branca, o que reforçava os laços étnicos – é que se gestaram as principais linhagens batuqueiras da cidade. (De Bem, 2012, p. 54)

Estes territórios negros do período pós-abolição, por serem localizados próximos às áreas centrais despertaram o interesse das classes privilegiadas, que passaram a ocupar o território mediante políticas higienistas, o que deslocou as populações negras regiões periféricas. Como afirma Oro, dialogando com Kersting, o projeto de higienização, na realidade escondia interesses imobiliários, vinculados a uma política de branqueamento da população:

Kersting, mostra como, sobre essas áreas, foram criadas representações que as associavam à criminalidade, vícios, perigo, e seus habitantes tidos como membros de ‘classes perigosas’. Por isto mesmo, essas áreas foram deixadas a um relativo isolamento por parte das autoridades públicas e , ao longo das décadas do século passado, foram dissolvidas mediante um processo de ‘higienização urbana’. Evidentemente que por trás desta atitude existiam interesses imobiliários de ocupação dessas áreas da cidade para ‘modernizá-las’, o que começou a ocorrer ainda nas primeiras décadas do século XX com o processo de branqueamento da população, simultaneamente à abertura de ruas e de construções em padrões arquitetônicos não populares (Oro, 2002, p. 350).

As intenções de modernização descritas por Oro além de possuir um caráter financeiro, transparece uma construção identitária racista, que buscava esconder o fato de que existia população negra no Rio Grande do Sul. Deslocando as populações negras para as periferias, o negro torna-se não visível aos olhos da população branca de classe média, o que contribui para essa invisibilidade planejada. No início década de 60, quando Seu Sete estava chegando na Terra pelas primeiras vezes, é que se iniciou, essa verdadeira diáspora urbana, com a criação do bairro Restinga e o deslocamento das populações dos territórios negros para a região. A descrição da Colônia Africana feita pelo cronista Ari Sanhudo, em 1961, ilustra a visão distanciada e estigmatizante que se tinha destes espaços habitados por populações negras, que foram “modernizados” em 1959:

A Colônia Africana teve a sua época, movimentada e temida. Hoje ela é oficialmente o miolo do moderno bairro Rio Branco. O lugar, como se pode ainda verificar, era simplesmente primitivo, embora oferecesse do seu alto, ao

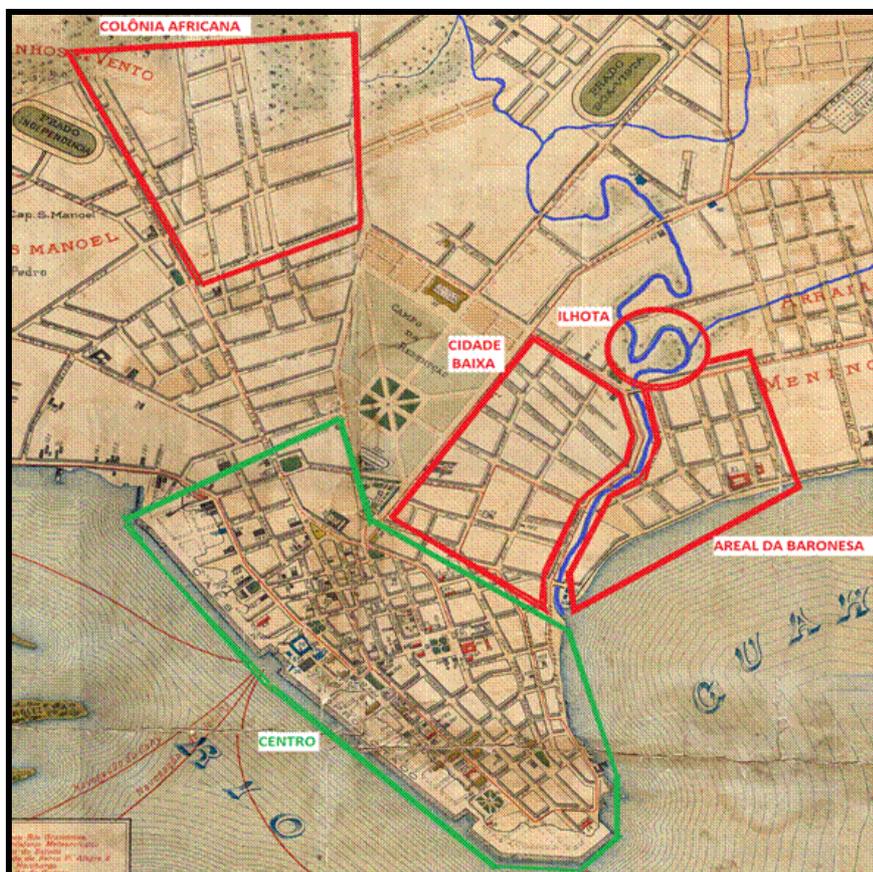
norte, uma boa vista... Mas, como Colônia Africana perdurou por muitos anos e só começou a ser chamado de Rio Branco, ultimamente, com a penetração da laboriosa coletividade israelita em seu território. Hoje conta até com sinagogas! A região agora apresenta bom aspecto. Atualmente é um bairro moderno e urbanizado, mas ainda até bem pouco era um lugar perigoso e infestado de desordeiros. Eu o conheci no tempo dos largos valos e das vicejantes macegas. Era um lugar de meter medo! De dia, muito pouca gente se atrevia a percorrer essa urbanizada rua Liberdade, porque, de noite, a região era domínio indiscutido da alta malandragem que vinha da bacia do Mont' Serrat, do outro lado, e sitiava a praça melhor para farrear. E quem ia lá? A bacia do Mont' Serrat, sem dúvida é um dos sítios celeberrimos da cidade. Hoje, o lugar está modificado, mas, se bem considerarmos, vamos constatar que nem tanto assim! Ainda é o Mont' Serrat das correrias e dos *tipos pitorescos e desordeiros* de todos os tempos. Uma época houve, no entanto, que visitar essa bacia era uma aventura! Aí era o lugar, famigerado e temido, onde o arruaceiro fazia de dia e pagava de noite! Quantas histórias tenebrosas saíram daí, umas inspiradas nas aberturas da baixa malandragem da cidade e outras bem mais alimentadas pelos esfuziantes vapores da boa cachaça! Esse era o mundo medonho da bacia! (111)... Ainda, numa tarde ensolarada destes dias tépidos da nossa última primavera, tive o ensejo de palmilhar esses logradouros da famigerada bacia do Mont' Serrat. É um lugar de aspecto alegre. O grande número de modestas casinhas, atestando os seus humildes moradores, mostram, por si só, a vida do bairro. É verdade, todavia, que já há boas e encantadoras residências. Vi, assim, naquela parte em que se originou o nome da bacia muitos e *sorridentes filhos de Cam* que, em grupos, despreocupadamente, estirados ao longo dos barrancos das suas desprotegidas ruas, conversavam, escutavam futebol pelo rádio, ou então, o que é mais próprio deles reunidos, num improvisado conjunto orquestral, *ensaiavam os característicos instrumentos tão familiares*, entoando as lamúrias da música do Lupicínio. Era a alma do samba que estava vibrando no meio daquela gente alegre! Este é, pois, o vivo colorido desse bairro movimentado pelo espírito simples daquela gente humilde e eternamente despreocupada! (Sanhudo, 1975, p. 112-113, grifo meu)

A maneira que o cronista refere-se às populações negras denota o preconceito daqueles que estavam externos aos territórios afrodescendentes. Através dos comentários racistas presentes no texto acima, podemos ver como as populações negras estavam guetizadas em seus bairros e seguiram na mesma situação nos locais para onde foram deslocados. Processo compatível com a descrição de Wacquant:

Proponho tratar resumidamente *in seriatim* de três tendências que materializaram essa descivilização do gueto: a despacificação da sociedade e a erosão do espaço público; a desertificação organizacional e a política de abandono coordenado dos serviços públicos nas áreas urbanas onde se concentram os negros pobres; e, finalmente, o movimento de desdiferenciação social e a crescente informalização da economia que podem observados no núcleo racializado das metrópoles norte-americanas.” (WACQUANT, 2008, p. 36)

O deslocamento das populações negras para as regiões periféricas resultou na transformação dos espaços próximos das regiões centrais da cidade. Os antigos territórios negros, hoje consistem nos bairros mais nobres da capital gaúcha. No entanto, alguns espaços negros ainda persistem no mesmo espaço a custo de muita resistência. É o caso do

Quilombo do Areal da Baronesa, que apesar de cartograficamente estar localizado no bairro Menino Deus, localiza-se apenas a cinco quadras do terreiro de Mãe Ieda, outro espaço remanescente dos antigos tempos do areal da baronesa.



**Figura 22: Mapa de localização dos territórios negros de Porto Alegre do final do Séc. XIX (Fonte: Arquivo Histórico Municipal Moysés Vellinho [Mapoteca])**

Muitas lideranças religiosas e os terreiros foram desabitados com a desapropriação promovida pela prefeitura da cidade e justamente nesse momento de transformação que a Quimbanda começa a tomar forma em Porto Alegre. Na casa de Mãe Ieda, a partir do axé de Seu Sete, que territorializa seu fundamento religioso com as reconfigurações da prática musical do espaço, trazendo pra dentro do sagrado afro-religioso, a música carnavalesca, seja através das pancadas do tambor, ou com a entoação de suas melodias do povo da rua que remetem às marchinhas, ou a sambas de partido alto. O cruzeiro, entre a Rua Luís Afonso e João Alfredo, que segundo René era um “areião brabo”, torna-se um espaço de boemia na cidade. Prass (2006, p. 284), citando Anjos (2004, p. 115), afirma que cantar

repetidamente é se territorializar, no caso de Seu Sete, trazendo o axé da boemia pra dentro do terreiro, e com o passar dos anos para o seu bairro. Como diz o ponto de subida do referido Exu: “Quem samba fica, quem não samba vai embora”. No caso de Seu Sete e o terreiro de Mãe Ieda, sambaram e ficaram. A territorialização de Seu Sete passa por suas múltiplas identidades, construídas por passagens da sua vida como rei na Terra, da sua presença atual como Exu e padroeiro dos músicos, mediada pela relação estreita de Mãe Ieda com a comunidade artística. O que faz da prática musical da Quimbanda de Seu Sete uma encruzilhada de sons, épocas e espaços.

Este processo de territorialização mediado pelas práticas musicais diversas pode ser analisado com o que Gilroy (1993, p. 35) categoriza como “formas culturais estereofônicas, bilíngues ou bifocais” dos “negros dispersos nas estruturas de sentimento, produção, comunicação e memória” que heurísticamente chama “mundo atlântico negro”. Estas configurações levam o autor sempre a pensar a diáspora como um fenômeno continental, o que de certa forma poderia esclarecer algumas performances musicais, como a da Quimbanda de Seu Sete. É preciso entender a questão de identidade e território sempre relacionada aos contextos culturais, nacionais e étnicos. A questão de etnicidade transcende o fator biológico apontando para a questão de raça, assim como de identidade numa construção sociocultural. Podemos pensar neste contexto de diáspora conforme a metáfora de Gilroy, de imaginar o Atlântico negro como um navio em movimento, pensando a cultura como um fenômeno descentralizado e plural. Pluralidade esta que pode servir como ponto de vista para os diversos fenômenos de interações transnacionais nos mais distintos lugares. Entender transnacionalidade entendendo que a análise das práticas musicais transcendem o pensamento meramente musicológico, que tentaria categorizar as tradições musicais que estariam sendo “mescladas”, mas é sim observar o que converge pessoas de diferentes contextos socioculturais a a um fazer musical compartilhado.

Essa encruzilhada identitária entre monarquia, fundamento e cultura musical afro-religiosa recategoriza e reinscreve Exu no campo religioso afro-gaúcho, em um momento histórico em que a comunidade negra necessitava de novos recursos para enfrentar as novas demandas apresentadas pelo cotidiano.

O processo de reinscrição e negociação – a inserção ou intervenção de algo que assume novo sentido – acontece no intervalo temporal entre o signo privado de subjetividade e no escopo da intersubjetividade. Através deste intervalo de tempo

– a quebra temporal na representação – emerge o processo da agência. (Bhabha, 2001, [1994], p. 191)

O Exu, que antes era um escurecido, torna-se um rei. Ao invés de comer a vela, passa a usá-la para iluminar os cruzeiros, a cachaça, que antes era bebida no chão, agora é servida em taças, e a magia de Exu ganha novas funcionalidades. O que antes era pura descarga de energia torna-se abertura de caminhos, defesa de demandas e prosperidade material aos consulentes com a coroação da entidade: “A coroa de Exu não se compra, se tem. A coroa de Exu lá na encruzilhada”. A partir da magia de Seu Sete, o terreiro recebe um novo axé, nova proteção e novo trato com a linha de Exu através da sua gradual evolução, no plano espiritual, material e musical que os mundos do rei, da entidade e do espaço terreiro convergem:

‘(...) outros com significação’, os quais transmitem ao sujeito valores, significados e símbolos – a cultura – dos mundos que ela/ele habita. (...) O sujeito continua tendo uma essência interna nuclear, qual seja um ‘eu verdadeiro’, mas este é formado e modificado em contínuo diálogo com mundos culturais ‘externos’ e com as identidades que tais mundo oferecem (Hall, 2006 [1992], p. 275)

No caso da Quimbanda de Seu Sete são muitos os mundos culturais que continuamente, modificam sua religiosidade e musicalidade, seja a partir desses contatos com os músicos de quem é padroeiro, ou então com a grande rede de filhos, netos e bisnetos-de-santo, residentes principalmente no Rio Grande do Sul e Argentina. Existe um constante trânsito de práticas musicais entre os mundos culturais habitados por Mãe Ieda e Seu Sete, sendo os Exus também aprendizes das novas práticas musicais das quais aqueles que estão em contato com a entidade estão inseridos.

## 6. SAINDO SEM TIRAR OS OLHOS DO CRUZEIRO

Ao terminar a Festa do Cruzeiro, no cruzamento entre as ruas Luís Afonso e João Alfredo em Porto Alegre, os cambonos recolhem as vasilhas, alguidares e garrafas de plástico e vidro que faziam parte da mesa do aniversário do Seu Sete. Salvas de pipoca e marafo são espalhadas na rua, como última forma de transmissão do axé do povo da rua. Na pequena mesa arranjada pelos cambonos para facilitar o trabalho de servir bebidas, uma garrafa de conhaque cai e o vidro se espalha no asfalto. Um Zé Pelintra comenta ao redor: “hoje os nego tão com sede”, referindo-se aos Exus que ali estão bebendo da oferenda, sem estarem materializados em algum cavalo. Seu Sete organiza toda sua falange: abre os braços, saudando sua encruzilhada, e ao som de “Eu vi a Lua”, despede-se do 13 de agosto, mais um ano de luz transmitindo o axé quimbandeiro. Em pequenos passos os Exus despedem-se da encruzilhada, ainda há tempo para os protegidos do Exu Rei das Sete Encruzilhadas prestarem-lhe as últimas homenagens. Seu Sete ganha uma garrafa de cachaça do dono de um bar vizinho ao terreiro da Mãe Ieda e abraços de alguns músicos que tocariam nas casas noturnas do bairro e que foram prestigiar o Exu.

Caminhar de costas, sem tirar os olhos do espaço que Seu Sete conquistou e manteve com o passar dos anos, é um gesto que referencia alguns fatos e atos simbólicos. O primeiro refere-se à proteção do cruzeiro que lhe pertence. Se tantas lideranças religiosas foram forçadas a sair pelas políticas higienistas da administração municipal, Mãe Ieda e Seu Sete resistiram e ficaram. O segundo diz respeito à boemia da Rua João Alfredo, espaço que antes de Seu Sete era formado por comércios, com o estabelecimento e territorialização do Exu no bairro passa a gradualmente a tornar-se um espaço de lazer da classe média portalegrense. Coincidência ou não, a entidade é reconhecida pela comunidade de músicos que trabalham nos estabelecimentos do bairro, além da comunidade carnavalesca da cidade, que possui uma relação estreita com Mãe Ieda, que inclusive desfilou nas alas das baianas de diversas escolas da cidade. Sair sem tirar os olhos do cruzeiro representa também um gesto de reverência, humildade e a consciência de que sempre que se olha para a encruzilhada, ali está um Exu para cuidar dos perigos e percalços da noite e da rua.

O objetivo desta pesquisa foi buscar entender as relações entre as práticas musicais na Quimbanda e o estabelecimento das falanges de Exu a partir do terreiro de Mãe Ieda do

Ogum, reconhecida no campo religioso afro-gaúcho como pioneira nessa modalidade religiosa. Se esta foi ou não a fundadora da Quimbanda no estado talvez não seja o mais importante, e sim o reconhecimento dos praticantes da religião como tal. Assim, como, também, o fato de Mãe Ieda erguer a bandeira da Quimbanda, e representar a prática religiosa em uma relação de igualdade com as outras modalidades do campo afro-religioso do Rio Grande do Sul.

A construção da performance de música e dança passa pela ordem de trabalho do Exu (e da falange em que este está inserido), assim como as histórias da sua personalidade e vivência encarnada na Terra, além das práticas magísticas que são sua especialidade. Podemos evidenciar este fato ao analisar o repertório dos Exus da Lira ou da falange de Cruzeiro, na qual Seu Sete está inserido e que abordam mais as aberturas de caminho e resoluções de problemas amorosos, onde são entoadas melodias que remetem a sambas-enredo, ou então sambas de partido alto, enquanto as melodias das almas remetem ao cemitério, espaço onde os caveiras e demais espíritos desse grupo habitam. Logo, o material musical que os representa possui elementos que remetem aos tipos de demandas espirituais.

Todos esses elementos fundamentam o processo de composição de novos repertórios, assim como novos padrões rítmicos, como é o caso da pancada denominada sambão, performatizada somente em ritos de Quimbanda. Pancada essa que sintetiza a abertura da encruzilhada efetuada pelas práticas músico-religiosas do povo da rua. Este toque que remete a um samba de avenida, não seria bem visto ou recebido por caboclos de Umbanda ou os Orixás do Batuque, no entanto, a proximidade dos Exus com os seres humanos os faz, não somente aceitar elementos performáticos alheios à prática musical afro-religiosa, como também, com o passar dos anos solicitar elementos musicais que transcendem as portas do terreiro. Ao presenciar uma Pomba-gira Maria Padilha cantando o tema “Não deixa o samba morrer”, ou na intuição de Mãe Ieda referente à música do compositor Vangelis, solicitada por Seu Sete, pude evidenciar isso.

Assim como o Exu rompe com a lógica efetuada pelo dualismo entre bem e mal, musicalmente a barreira entre o sagrado e o profano desaba na Quimbanda (assim como, a partir das suas representações imagéticas e ao aceitar algumas propostas de resolução de problemas que seriam moralmente excluídas de uma forma idealizada de divindade).

Dissolvendo interdições, Exu pode solicitar as músicas do mundo humano, sem perder sua eficácia simbólica. Novamente subvertendo os valores e reconfigurando os limites da prática afro-religiosa. Outro fator evidenciado nos rituais é o da ocupação do espaço/tempo da festa para legitimação da eficácia simbólica das entidades, que exaltam suas capacidades ao trajar uma boa roupa, ao dançar em frente ao tambor e entoar pontos cantados.

Ao terminar este trabalho, não tiro os olhos da encruzilhada em que estou inserido, que consiste em uma convergência entre pesquisador/afro-religioso/músico e deixo o cruzeiro aberto. Aberto para os outros tantos elementos identitários da performance músico-religiosa do campo quimbandeiro do Rio Grande do Sul (e Cone Sul), da raiz iniciática de Mãe Ieda e às transformações no cenário local e transnacional, que assim como os Exus estão em constante movimento, mas nunca tiram os olhos da encruzilhada. “Alupandê o povo da rua!”

## GLOSSÁRIO

### A

**Agê** – Instrumento feito de cabaça envolta de uma rede de contas.

**Alabê** – Músico dos rituais afro-religiosos.

**Alupandê** – Saudação a Exu.

**Aribibó** – Cerimônia de iniciação Culto de Nação.

**Assentamento** – Espaço onde estão fixados elementos referentes às divindades do Culto de Nação e Quimbanda.

**Atotô** – Saudação ao Exu Omulu e sua Falange. Também é utilizada no Candomblé Ketu para o Orixá de mesmo nome.

**Axé** – Energia sagrada manipulada pelas divindades da Umbanda, Quimbanda e Nação.

### B

**Batuque** – Sinônimo do Culto de Nação Africana entre a comunidade afro-religiosa gaúcha.

**Bléque** – Variação nos padrões rítmicos do tambor.

**Borí** – Cerimônia de iniciação do culto de Nação, onde é assentado o orixá responsável pela cabeça do filho-de-santo

### C

**Caboclo** – Entidades espirituais da Umbanda. Apresentam-se na figura de indígenas brasileiros.

**Cambono** – Nome designado ao filho-de-santo com tarefa de auxiliar os Exus com bebidas, cigarros e demais materiais referentes às práticas da entidade.

**Cambonear** – Verbo relacionado às práticas dos cambonos.

**Carris** - Empresa de transporte público porto-alegrense.

**Congá** – Espaço onde estão posicionadas as imagens das divindades da Umbanda e Quimbanda.

**Curimba** - Conjunto musical que conduz as festas e sessões de Quimbanda. Também é sinônimo das festas para Exu na Quimbanda.

### D

**Desdobre** – Mudança de padrão rítmico do tambor

**E**

**Ebó** – Comida oferecida às entidades.

**Egum** - Espírito desencarnado.

**Elebó** – Cerimônia onde sacrifícios animais são oferecidos às entidades.

**F**

**Feitura** – Referente aos procedimentos iniciáticos das religiões afro-brasileiras.

**G**

**Ganga** – Nome designado a força das matas dentro da linha de Exu.

**J**

**Jeje** – 1. Nome de uma das nações que compõem o Culto de Nação no Rio Grande do Sul. 2. Padrão rítmico de andamento acelerado.

**K**

**Kalunga** - Cemitério (Kalunga grande). Mar (Kalunga pequena)

**L**

**Lomba** – Termo corrente no Rio Grande do Sul para denominação de ladeiras. Dentro da comunidade afro-religiosa é sinônimo de cemitério.

**M**

**Macumba** – 1. Referente a prática magística dos Exus. 2. Nome dado a um padrão rítmico do tambor.

**Mandinga** – Prática magística realizada pelos Exus.

**Marafa/o** – Maneira que os Exus referem-se à cachaça.

**O**

**Ogã** – Músico ritual na Umbanda e Quimbanda.

**P**

**Pancada** – Nome dado aos padrões rítmicos do tambor.

**Pejí** - Espaço onde estão posicionadas as imagens das divindades do Culto de Nação.

**Piá** – Gíria gaúcha referente a menino (criança).

**Ponto** – Nome dado às melodias que acompanham os ritos de Umbanda e Quimbanda (Ponto cantado). Grafia riscada no chão pelas entidades da Umbanda e Quimbanda. (Ponto riscado).

**R**

**Redobrar** – Variação rítmica utilizando a sonoridade grave do tambor.

**S**

**Sapatá** – Qualidade dos Exu das Almas.

**Y**

**Yalorixá** – Sacerdotisa chefe no Culto de Nação.

## 8. REFERÊNCIAS

### 8.1 Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Francisco de Assis. **Apontando Filhos de Santo: um estudo antropológico sobre a transmissão/ reinvenção da tradição em uma rede de casas do Batuque de Porto Alegre**. Porto Alegre, Dissertação de Mestrado em Antropologia Social - UFRGS

ANJOS, José Carlos Gomes dos. **No território da linha cruzada : a cosmopolítica afro-brasileira**. Porto Alegre : UFRGS, 2006.

\_\_\_\_\_. Identidade étnica e territorialidade. In: ANJOS, José Carlos Gomes dos & SILVA, Sergio Baptista da (org.). **São Miguel e Rincão dos Martimianos: ancestralidade e territorialidade negra**. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.

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

\_\_\_\_\_. **Brasil: terra de contrastes**. São Paulo, Difel. 1959

BECKER, Howard Saul. **Outsiders : estudos de sociologia do desvio**. Rio de Janeiro : Jorge Zahar, 2009.

BÉHAGUE, Gerard. **Performance Practice – Ethnomusicological perspectives**. London: Greenwood Press. 1984

BENISTE, José. **Mitos Yorubás: o outro lado do conhecimento**. Bertrand Brasil. São Paulo, 2006.

BERGER, Mateus Kuschik. **Suingueiros do sul: uma etnografia musical nos guetos, becos, bibocas e bares de dondoca em Porto Alegre**. Dissertação de Mestrado em Musicologia/Etnomusicologia no PPGMUS/UFRGS. Porto Alegre, 2011.

BERLINER, Paul F.. **The soul of Mbira : music and traditions ot the Shona people of Zimbabwe**. Chicago : The University of Chicago Press, 1981.

BEST, Steven e KELLNER, Douglas. Illuminations. In: **Postmodern theory : critical interrogations**. New York : Guilford, 1991.

BETTIOL, Leopoldo. **O Batuque na Umbanda: Simbolismo, Ritualismo e Interpretação**. Porto Alegre: Editora Aurora. 1964.

BHABHA, H. K. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

BOURDIEU, Pierre. "A dissolução do religioso" In: **Coisas Ditas**. São Paulo, Brasiliense, 1990.

\_\_\_\_\_. A Ilusão Biográfica. In: FIGUEIREDO, Janaína P.A.B. e FERREIRA, Marieta de M. **Usos & Abusos da História Oral**. Rio de Janeiro: FGV, 2006.

BRAGA, Reginaldo Gil. . Luiz Heitor Corrêa e a primeira gravação etnográfica do Batuque no Rio Grande do Sul. In: **Anais do II Encontro Nacional da ABET**. Salvador : ABET/PPG em Música da UFBA, 2004. P. 605-18.

\_\_\_\_\_. Música e Modernidade religiosa entre tamboreiros de Nação: em torno de uma tradição musical moderna. In: **Em Pauta v. 14 n. 23. 2003**. Porto alegre

\_\_\_\_\_. **Batuque jêje-ijexá em Porto Alegre : a música no culto aos orixás**. Porto Alegre : Prefeitura Municipal, : Fumproarte, 1998.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CARDOSO, Ruth. "Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método". In: **A Aventura Antropológica**, São Paulo, Paz e Terra, 1986, pp. 95-105.

CARVALHO, J. J. R. Violência e caos na experiência religiosa. IN: **Religião e Sociedade. Rio de Janeiro, nº15, Vol. 1, 1990**, pp. 8-33.

CÔRREA, Norton F.. **O batuque do Rio Grande do Sul : antropologia de uma religião afro-rio-grandense**. Porto Alegre : Ed. da Universidade, 1992.

\_\_\_\_\_. **Sob o signo da ameaça: conflito, poder e feitiço nas religiões afro-brasileiras**. São Paulo, Tese de Doutorado em Antropologia, PUC/SP, 1998.

CRUCES, Francisco e PEREZ, Raquel. Un lugar de descanso y perplejidad Conversación con Bruno Nettl y José Jorge de Carvalho. In: **Trans- Revista Transcultural de Música**, 2003, n. 7. Disponível em : <http://www.sibetrans.com/trans/a215/un-lugar-de-descanso-y-perplejidad-conversacion-con-bruno-nettl-y-jose-jorge-de-carvalho>

DE BEM, Daniel Francisco. **Tecendo o axé: uma abordagem antropológica da atual transnacionalização afro-religiosa nos países do Cone Sul**. Tese de Doutorado, PPGAS – UFRGS. Porto Alegre, 2012.

FELD, Steven. **Sound and sentiment : birds, weeping, poetics, and song in kaluli expression**. 2.ed. Philadelphia : University of Pennsylvania, 1994.

\_\_\_\_\_. Sound Structure as Social Structure. In: **Ethnomusicology**, vol. 28(3): 383-409.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro : LTC, c1989.

GIDAL, Marc Meistrich. **Crossing and purifying boundaries : the music of Umbanda and Quimbanda within the Afro-Gaicho religious community of southernmost Brazil**. Tese de doutorado, Harvard University Department of Music, Ethnomusicology, 2010.

GILROY, Paul. **O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência**. Cambridge : Harvard University, c1993.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. In: **REVISTA DE ANTROPOLOGIA, SÃO PAULO, USP, 2003, V. 46 No 2**.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. ed. Rio de Janeiro : DP&A, 2006.

\_\_\_\_\_. Cultural identity and diaspora. In **Identity: community, culture, difference**, edited by J. Rutherford. London: Lawrence & Wishart.

\_\_\_\_\_. "Race, Articulation, and Societies Structured in Dominance." In **Black British Cultural Studies**, edited by Houston A. Baker Jr., Manthia Diawara, and Ruth Lindborg, 16-60. Chicago: University of Chicago Press, 1996

HERSKOVITZ, Melville J. O Extremo Sul dos Africanismos do Novo Mundo. In: **Anais da Faculdade de Educação, Ciências e Letras de Porto Alegre**. Porto Alegre. P. 107-28. 1943

\_\_\_\_\_. **Deuses Africanos em Porto Alegre**. In: **Revista Província de São Pedro**, n. 11 (março – junho ). Porto Alegre. Editora Globo. P. 63-70.

HOBSBAWM, E. J. **A invenção das tradições**. 6. ed. São Paulo : Paz e Terra, 2008.

HOOD, Mantle. . The Challenge of “bi-musicality”. In: **Ethnomusicology**, vol. 4, n. 2 . p. 55-59. Chicago. 1960.

KEIL, Charles. **Music grooves : essays and dialogues**. Chicago : The University of Chicago, 1994.

LEISTNER, Rodrigo Marques. Os outsiders dos além. Um olhar pós-colonialista sobre a Quimbanda e as experiências político-identitárias do campo afro-gaúcho. In: **XI Congresso Luso Afro-brasileiro de Ciências sociais. Diversidades e (Des)igualdades**. UFBA, campus de Ondina, 2011.

LOMAX, Alan. Song Structure and Social Structure. In: **Selected Writings 1934-1997**. Routledge. 2003. 245-271.

MAGGIE, Yvonne. **Guerra de Orixá: Um estudo de ritual e conflito**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

MATTA E SILVA, Wilson Woodrow. **Umbanda de Todos Nós**. São Paulo: Ícone Editora, 2005.

MCALISTER, Elizabeth. **Rara! : vodou, power, and performance in Haiti and its diaspora**. Berkeley : University of California Press, 2002.

MCALLESTER, D. **The Enemy Way Music: a study of social and esthetics values as seen in Navajo Music**. Cambridge: Papers of the Peabody Museum /Harvard University. 1954

MERRIAM. Allan P. Definitions of 'Comparative Musicology' and 'Ethnomusicology': An Historical-Theoretical Perspective", **Ethnomusicology**, vol. 21(2): 189-204. 1977

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha E Toda a Sua Quadrilha: De Amante de Um Rei de Castela a Pomba-Gira de Umbanda.** São Paulo, Duas Cidades, 1996.

NANNYONGA-TAMUSUZA, Sylvia A.. **Baakisimba : gender in the music and dance of the Baganda people of Uganda.** New York : Routledge, 2005.

ORO, A. Pedro. Neopentecostais e Afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra? IN: **Debates do NER**, Porto Alegre, ano 1, n.1, Nov., 1997, p. 10-36.

\_\_\_\_\_. A discriminação contra as religiões afro-brasileiras : ontem e hoje. In: **Ciências & letras (Porto Alegre)**. Porto Alegre N. 44 (jul./dez. 2008), p. 301-318.

ORO, Ari Pedro. ANJOS, José Carlos dos. **Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre.** Porto Alegre: Prefeitura Municipal, 2002

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro.** Petrópolis: Brasiliense, 1991.

PELINSKI, Ramón. **Etnomusicologia en la edad posmoderna.** 1997 Disponível em: <http://www.candela.scd.cl/docs/pelinski.htm>

PRASS, Luciana. **Maçambiques, Quicumbis e ensaios de promessa : um re-estudo etnomusicológico entre quilombolas do sul do Brasil.** Tese de doutoramento, PPGMUS, UFRGS. 2009

RADIN, Paul. **The Trickster: A Study in American Indian Mythology.** New York: Greenwood Press, 1956.

RICE, T. . Toward a Mediation and field method in fiel experience in ethnomusicology In: **Shadows in the field : new perspectives for fieldwork in Ethnomusicology.** 2nd ed. New York : Oxford University Press, 2008.

RIVAS NETO, Francisco. Sacerdote, **Mago e Médico : cura e autocura umbandista – terapia da alma.** São Paulo: Ícone, 2003.

\_\_\_\_\_. **Umbanda – A Proto-Síntese Cósmica,** São Paulo: Ed. Pensamento-Cultrix, 2008.

\_\_\_\_\_. **Exu: o grande arcano**, São Paulo. Ed. FTU, 2011.

SEEGER, Anthony. **Why Suyá sing : a musical anthropology of an Amazonian people**. Urbana : University of Illinois, 2004.

\_\_\_\_\_. Ethnography of Music. In: Myers, Helen. **Ethnomusicology - an introduction**. Londres, The MacMillan Press, 1992

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Orixás da metrópole**. Petrópolis: Vozes, 1995.

\_\_\_\_\_. **Candomblé e Umbanda – Caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

\_\_\_\_\_. **Intolerância Religiosa: Impactos do neopentecostalismo no campo religioso afro-brasileiro**, São Paulo: EDUSP, 2007.

TURINO, Thomas. **Nationalists, cosmopolitans, and popular music in Zimbabwe**. Chicago : The University of Chicago Press, 2000.

\_\_\_\_\_. **Music as social life : the politics of participation**. Chicago : The University of Chicago Press, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás : deuses Iorubás na África e no novo mundo**. Salvador : Corrupio, : Círculo do Livro, c1981.

WACQUANT, Loic J. D. “As duas faces do Gueto”. São Paulo: Boitempo, 2008.  
\_\_\_\_\_. “Três Premissas Perniciosas no Estudo do Gueto Norte-americano”. In: **Mana v.2, n.2. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996**.

## 7.2 Referências em vídeo

DANÇA DAS CABAÇAS: EXU NO BRASIL. Direção Kiko Dinicci.Formato: Mini DV. São Paulo, 2006. Produção Independente

### 8.3 Referências sonoras

**SETE REI DA LIRA**.LP.Rio de Janeiro, 1971. Odeon

**1492, THE CONQUEST OF PARADISE SOUNDTRACK**. LP. Los Angeles, 1992.  
Atlantic Records

### 8.3 Entrevistas

MACHADO, Antônio Carlos (Antônio Carlos de Xangô). 13/01/2012 - 20/01/2012. Vila São Tomé, Viamão, Rio Grande do Sul.

BARUM, René. 18/12/2012. Bairro Partenon, Porto Alegre, Rio Grande do Sul

BARRETO, Guaracy Menna. 15/12/2012 Bairro Centro, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

MEDEIROS, Alexandre. 17/09/2012. Bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

SILVA, Thiago. 17/12/2012. Bairro Cidade Baixa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.

SILVA, Ieda Maria Viana da. (Mãe Ieda do Ogum). 13/04/2012 – 20/10/2012 – 17/12/2012. Cidade Baixa, Porto Alegre, Rio Grande do Sul.