

Epahei Iansã!
**Música e resistência na Nação Xambá: uma
história de mulheres.**

DISSERTAÇÃO SUBMETIDA AO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO
EM MÚSICA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA COMO
REQUISITO PARCIAL À OBTENÇÃO DO GRAU DE
MESTRE EM MÚSICA – ETNOMUSICOLOGIA.

LAILA ANDRESA CAVALCANTE ROSA

SALVADOR - BAHIA

FEVEREIRO/2005

Resumo

O terreiro *Ilê Axé Oyá Meguê* ou *Seita Africana Santa Bárbara*, regido pelo orixá Iansã, carrega mais de sete décadas de história no percurso de sua construção religiosa, musical e identitária. Este terreiro possuiu como protagonistas desta construção duas filhas de Iansã – Maria das Dores da Silva, conhecida como Maria Oiá e Severina Paraíso da Silva - Mãe Biu. A presença de Iansã nesta casa de nação Xambá, localizada em Olinda, Pernambuco, conduziu a pesquisa a uma compreensão da história de suas filhas e à importância desse orixá e de sua música.

O repertório musical dedicado a Iansã representa um elemento catalisador e gerador de complexo um único que abarca histórias, construções, gênero e resistência cumprindo um papel fundamental. A música atrelada às diversas faces de Iansã é aqui concebida como um significativo veículo não apenas em direção ao divino, mas também em direção ao humano.

Abstract

The *terreiro Ilê Axé Oyá Meguê* or *Seita Africana Santa Bárbara*, lead in the name of *orixá* Iansã which has more than seven decades of history in the construction of its music, religion and identity. This *terreiro* has as major protagonists of this construction two “Iansã’s daughters”, Maria das Dores da Silva, known as Maria Oiá and Severina Paraíso da Silva – Mãe Biu. The presence of Iansã in this house of the *Xambá* “nation”, from Olinda, Pernambuco, leads this study to the understanding of the story of its “daughters” and to the importance of this *orixá* and its music.

The musical repertory dedicated to Iansã played a fundamental role catalizing and leading to a unique complex that embraces stories, constructions, gender and resistance. This music related to different aspects of Iansã is seen here as a significant vehicle that is not only directed to the divine, but also to the human being.

Agradecimentos

À Iansã, Pai Ivo e sua esposa Rosinha e a todas (os) da nação Xambá pelo aprendizado de vida e pela abertura.

Às filhas e filho de Iansã, Maria Oiá e Mãe Biu (in memorian), Dona Zeza, Cacau, Cristina, Zeca, Adriana, Lourdinha, à pequena e musical Iassanã, Luana, Dona Zeza (esposa de Seu Maurício) e todas as demais que fazem parte deste terreiro.

Aos meus “professores”, os ogãs Seu Maurício, Sandro Paraíso e Guitinho.

Ao paciente e sábio Seu Juvenal. À Raulino e sua esposa, Yrlã e Lene, a pequena Cíntia, Ailton e Carmelita, Ziza, Dona Lourdes, Dona Nair, Gogó, Leila, Dona Cau e Gerlane, Seu Marcos e esposa.

À Hildo Leal, professor das questões existenciais mais profundas. A João Monteiro e Valéria Costa, todos pesquisadores (as) e xambanianos (as) que me ajudaram através dos diversos intercâmbios.

A todo o povo-de-santo do Xambá que, embora não tenha guardado nomes, muito contribuíram para a realização dessa pesquisa e para meu amadurecimento como pessoa.

À minha orientadora, amiga e grande companheira dos momentos mais críticos e de crescimento Sonia Chada, ímpar.

À Angela Lühning, pessoa que enxerga o mundo com beleza e generosidade, além da academia.

À FAPESB (Fundação de Amparo à Pesquisa na Bahia) que me concedeu bolsa de estudos por dois anos, o que possibilitou a realização desta pesquisa.

À Escola de Música da Universidade Federal da Bahia, lugar que me proporcionou tanto crescimento, da orquestra de câmara aos porteiros, todos muito queridos.

Aos professores Paulo Lima, educador, compositor e poeta, a todos os ‘Manuéis’ do Manuel Veiga e à incansável professora-pianista-educadora Diana Santiago, cujo apoio sempre pude contar. A Pedro Moraes e Maísa Santos pela força e paciência.

Ao meu “mestre” Teodoro Salles que através do violino ensinou tantas questões sobre aprender, ser e viver.

A Carlos Sandroni, meu primeiro orientador, referência inesquecível que semeou muitas idéias aqui desde os quase longínquos tempos do Núcleo de Etnomusicologia.

As (os) minhas (eus) professoras (es) e amigas (os) da Universidade Federal de Pernambuco. Especialmente à Cristiane Almeida, Guiomar Ribas, Flávio Medeiros, Dierson Torres, Fernando Rangel, Ricardo Brafman, Paulo Lima e José Amaro.

Aos meus amigos e amigas de Recife que sempre deram grande incentivo, em especial à Renata, Denise, Aninha, Jean-Jacques e família, Arnoldo e Patrícia.

A Juliano, Ana Holanda (in memorian), Júlio, Jorge e família pelo apoio e carinho.

A Serafim, Danielly, Raone, Ramon e Guida, pessoas que cruzaram e transformaram meu caminho.

À minha mãe Sandra, pelo amor, pelo incentivo. Aos meus avós Elza e Pedro (in memoriam) por minha formação. Ao meu pai e amigo Lulinha.

Às minhas irmãs Samantha e Michelle, meus sobrinhos Ícaro e Victor. Às minhas também irmãs (de coração e de vida) Mary, Liu e Lela e seus rebentos.

À Edênia, Fernando, Raquel e Ramon, pelo apoio e pela acolhida.

Aos meus amigos e amigas Flávia, Cidinha, Flávio, Mateus, Lucas e Gabriela, Aaron, Talita, Lana, Pedro e Cláudia pelo apoio e pelas farras. A Ático Razera, Pedro Kröger e todas (os) as (os) outras (os) que além de terem apoiado de alguma maneira semearam de idéias, visões...

A todas (os) da Fundação Pierre Verger que disponibilizaram fotos e sempre estiveram abertas (os) para o diálogo: Mãe Cici, Xavier, Negrizu, Alex, Dione, Eliane, Luiza, Dona Margarida, Noélia, Jorge e recentemente minha amiga Iraildes Andrade com quem tanto tenho aprendido sobre questões raciais e de gênero.

Sumário

Resumo	iv
Abstract	v
Agradecimentos	vi
Capítulos	
1. Introdução - “Êmidebô Cilê”	1
2. O trabalho de campo - olhares e vozes em diálogo...	6
2.1. Reflexões sobre abordagens (e posturas) científicas - <i>Concepções e transformações</i>	6
2.1.1. Eu – <i>sujeito não-oculto</i>	9
2.1.2. Ele – <i>a voz ativa do outro</i>	12
2.1.3. Elas – <i>as escritas</i>	14
2.1.3.1. A escrita - <i>seu poder de inclusão/exclusão social</i>	14
2.1.3.2. A transcrição musical – <i>a busca pela pluralidade</i>	17
2.1.4. Nós I – <i>fundamentação do diálogo</i>	21
2.2. Nós II – <i>a realização do diálogo</i>	23
2.2.1. Primeiros contatos – <i>eu e meu “outro interno”</i>	23

2.2.2. Caminhos e percalços das “descobertas” mútuas – <i>do humano ao musical</i>	27
3. Uma história de construções e re-significações...	30
3.1. Xambá e xangô – <i>a nação no universo da religião afro-brasileira</i>	30
3.1.1. Antecedentes históricos – <i>tristes equívocos</i>	31
3.1.2. Conceitos – <i>um passeio sobre diversos olhares</i>	38
3.2. A re-significação do conceito de nação – <i>uma tentativa de acomodação</i>	45
3.3. Sincretismo – <i>a busca pelo “eu” nacional em terra estrangeira</i>	53
4. Uma história de resistência	67
4.1. As religiões afro-brasileiras – <i>discriminações e desencontros</i>	67
4.2. A nação Xambá - <i>a incompreensão de uma identidade diferenciada</i>	87
4.2.1. A localização atual do terreiro – <i>construção cultural do espaço urbano</i>	101
4.2.2. O terreiro Xambá – <i>uma história de mulheres</i>	106
4.2.3. Os filhos e filhas do Xambá – <i>uma história familiar</i>	109
4.2.4. Homens e mulheres - <i>diferentes atuações</i>	112
4.2.5. A “saída de iaô” – <i>renascimento e descobertas</i>	118
4.2.6. Os frequentadores do Xambá – <i>o olhar externo do fascínio</i>	123
4.2.7. Batuque e louvação – <i>o encontro com os orixás</i>	124
5. Epahei Iansã! – <i>a deusa dos ventos e das tempestades...</i>	139
5.1. Oiá – <i>suas faces</i>	139
5.2. Oiá – <i>suas cerimônias</i>	150
5.2.1. Louvação à Oiá	151
5.2.2. Toque de Iansã	163

5.2.3. Toque de Balé	165
5.3. Oiá – <i>suas músicas</i>	176
5.3.1. As toadas de Iansã	176
5.3.2. Os cantos para Oiá	187
5.3.3. Os ritmos de Oiá	213
5.4. Oiá – <i>seus gestos</i>	255
5.5. Iansã, as mulheres e a música – <i>gênero na Etnomusicologia</i>	240
6. Conclusão	251
Anexos	257
1. Glossário	258
2. Textos das Cantigas	252
3. Lista com as músicas do CD	278
Bibliografia	279

Para Rafael

“É tão pouco cinco sentidos.
Pois que sejam lépidos, Luís Maurício,
que sejam novos e comovidos.”

Carlos Drummond de Andrade

1. “Emidebô Cilê”¹ - *Introdução*

Epahei Iansã!²

Trago aqui um pouco do que se pode colocar em palavras sobre a experiência de conhecer, trocar, dialogar com outras pessoas. No meu caso que não sou do candomblé, do Xambá³, nem tampouco afro-descendente, este “outro” universo religioso, cultural e musical se transformou para mim numa verdadeira escola. Decidi escrever na primeira pessoa pois apesar de respeitar a questão do estilo de quem não a adota, acredito na diferença entre se colocar como sujeito presente e ativo no processo de pesquisa, além da possibilidade de

¹ Esta é uma cantiga para Iansã. A primeira, que possui a importante função de “chamar as Iansãs”, é uma cantiga de invocação.

² Esta é a saudação que se faz para Iansã. Cada orixá possui a sua particular. A saudação está totalmente relacionada à música e aos diferentes repertórios das divindades. Sempre é proferida no momento de começar a cantar para o orixá, que é o momento de sua invocação. Também é muito utilizada quando o orixá está presente, ou, como diz o povo-de-santo, “em terra”.

³ No decorrer do texto o termo xangô como designativo para religião, será escrito em minúsculo, assim como candomblé ou catolicismo. Quando referente ao orixá de mesmo nome – Xangô -, será escrito em maiúsculo - por este corresponder a um nome próprio. Xambá será escrito em maiúsculo por se referir a uma nação afro-brasileira, assim como nação Nagô, Jeje ou Angola. Mesmo quando corresponde ao local de culto, que é apenas um terreiro, a escrita em maiúsculo será mantida. O termo Xambá virá em minúsculo apenas quando referente à etnia africana “xambá”, “tchambá” ou “chamba”.

dinamizar a leitura e a escrita do presente trabalho, questão subjetiva com a qual me identifico.

Esta pesquisa foi realizada a partir da tríade nação Xambá – Iansã - música. Esses três elementos formam uma parte do que representa esta nação afro-brasileira e não devem ser concebidos de forma hierárquica, mas de forma complementar e integrada. Procurar entender esta nação, sua história e sua música, me levou diretamente à busca de alcançar a compreensão da representatividade de Iansã para este terreiro. Por conseguinte, me levou também à percepção de que a história deste terreiro é uma história de mulheres, não negando absolutamente a importância dos homens para esta construção.

A figura de Iansã, considerada mãe dos “xambanianos” gera um complexo: a história do terreiro, um percurso árduo de resistência religiosa e cultural diante do contexto de repressão e intolerância religiosa; as filhas deste orixá que protagonizaram sua história por décadas; e, naturalmente, a música de Iansã que apresenta um panorama rico de significados culturalmente construídos pelo povo-de-santo do Xambá, sobre o que representa esta divindade. Mas a música não cumpre apenas o papel de um poderoso veículo humano em direção ao divino, ela constrói também, aqui “em terra”, uma perspectiva histórica através de suas cantigas e de seus toques, que também estão relacionadas às pessoas que são, e que foram importantes para sua dinâmica.

Para construir este trabalho apresento pequenas, mas acredito, valiosas incursões, aos vários universos que julguei relevantes para compreensão da tríade Xambá – Iansã – música. A primeira incursão é, sobretudo, humana, onde as questões vivenciadas no trabalho de campo foram colocadas. Neste capítulo, abordo o contato que tive com este universo afro-brasileiro, religioso e musical, como cheguei ou fui levada à Iansã e, certamente, como foram relevantes os diálogos nesta construção, classicamente colocada

como “êmica e ética”⁴, ou, mais poeticamente dita por Oliveira (2000): “polifônica”. Antes da exposição desses ricos diálogos que tive o prestígio de participar, julguei importante realizar um pequeno e introdutório “passeio” sobre as diversas abordagens e posturas científicas. Para refletir sobre estes olhares foi importante dialogar também com seus “produtos”, ou seja, as escritas – o estilo acadêmico de escrita e a transcrição musical, uma das ferramentas mais utilizadas na Etnomusicologia. Realizar este “passeio” foi importante para pensar sobre as atuações e olhares que foram múltiplos e, hoje muitas vezes são considerados obsoletos, no entanto, fizeram história e trouxeram importantes contribuições para as pesquisas científicas da atualidade. A partir desse debruçar sobre outras abordagens, penso também na construção de minha própria postura como pesquisadora, nesse papel e responsabilidade de falar sobre o “outro” e sua música, mas, sobretudo, a partir daí, pensar numa verdadeira e igualitária troca.

A segunda incursão foi de construção. A partir de uma abordagem sobre o Xambá, nação muitas vezes desconhecida no contexto das demais nações afro-brasileiras, e etnomusicologicamente, nunca antes abordada. Para isso, foi imprescindível discutir diversos conceitos relacionados ao Xambá, assim como o próprio conceito de nação, em sua re-significação teológica. Tentar reconstruir um pouco dos *tristes equívocos* históricos representou também um passo importante para pensar em religião, cultura e música afro-brasileira. A reconstrução seria limitada se omitisse um dos maiores reflexos da capacidade de adaptação e re-significação que o povo africano, em solo brasileiro possuiu: os diversos

⁴ Geertz (1997, 87) aborda os termos êmico e ético como resultantes da distinção lingüística entre as classificações fonéticas e fonêmicas dos sons: as primeiras corresponderiam às estruturas internas da linguagem, enquanto que as segundas corresponderiam às estruturas relacionadas ao som propriamente dito, uma classificação sob uma perspectiva externa. Em Etnomusicologia pode-se aplicar tais termos como designativos para o que diz respeito ao que é interno da cultura, a visão “de dentro”, de quem a integra, como uma visão êmica e “de fora” como uma visão ética.

“compartilhamentos” religiosos e musicais. O chamado “sincretismo” esteve e está presente no culto e na música da nação Xambá, assim como das diversas nações afro-brasileiras, em níveis particulares a cada contexto. Está diretamente atrelado ao dinamismo da tradição, da cultura, das pessoas, das próprias divindades, e como todo dinamismo, gera dentro de si próprio, a sua negação, construindo novos discursos e novas identidades.

Pensar sobre religião, concepção de mundo, e, no contexto das religiões e da música afro-brasileira, nos conflitos de percepções, foi a premissa básica para construir a terceira incursão deste trabalho. Esta fala sobre resistência, termo que mesmo recorrente, não deveria ser banalizado, quando pensado em sua real dimensão de se manter íntegro nas diferenças. Principalmente quando essas diferenças compõem um universo de uma minoria discriminada e perseguida, mesmo após o fim de sua condição de ser humano escravizado.

Dentro deste contexto, emergem várias questões históricas, que estão atreladas à própria história do terreiro pesquisado. Dentre estas questões, surgem iniciativas positivas como abordagens de médicos psiquiatras sobre o xangô pernambucano, precursores dos estudos sobre religiões afro-brasileiras, pois, lançaram um primeiro olhar sobre as mesmas. Embora estes olhares tenham sido, naturalmente, condicionados por seu contexto histórico de preconceitos, contribuíram muito para a visibilidade destas religiões e a própria construção de sua história. Em relação à música destas religiões, especificamente em Pernambuco, a Missão de Pesquisas Folclóricas desempenhou papel fundamental. Em pleno contexto de perseguição aos cultos afro-brasileiros na década de trinta, a Missão realizou vários registros do xangô pernambucano que são de extremo valor histórico para retomar a questão da transcrição, das abordagens, das concepções. Recondicionados historicamente, estes olhares fomentam tamanha clareza sobre as concepções que se tinha sobre pesquisa das religiões afro-brasileiras e sobre suas músicas.

Retomando, ainda nesta incursão sobre resistência, a história do terreiro representa o ponto central. A localização deste, que deve também ser considerada um fato histórico, a hierarquia religiosa, as diferentes atuações de homens e mulheres no culto e em relação à inclusão do iniciando ao universo desta nação, e o público que frequenta as festas do Xambá também compuseram esta parte do trabalho. A última parte contempla o calendário religioso, com as respectivas considerações sobre a estrutura de um toque público e a música dedicada para os orixás, onde homens e mulheres atuam de maneiras distintas, e onde a discussão sobre gênero na música é reforçada.

A quarta e última incursão contemplou a “estrela” do Xambá e da minha pesquisa – Iansã. Pensar neste orixá pressupõe pensar em todo o percurso histórico desta nação, sua identidade religiosa e musical. Para entender um pouco sobre o “complexo-Iansã” no Xambá, foi preciso considerar vários aspectos referentes à ela, suas diversas faces que estão presentes em suas três cerimônias, faces estas que refletem em suas músicas, seus cantos e seus toques e, por fim, são materializadas através de sua dança. Para finalizar esta parte, a discussão sobre música e gênero é retomada, a partir de uma nova tríade que é pensada dentro do universo do Xambá: Iansã - as mulheres - a música.

As cantigas, fotografias e demais tipos de registro integram o corpo do texto na medida em que emergem das discussões. Exceto os textos das cantigas que, além de estarem presentes nas próprias transcrições, estão também em anexo de forma que complementem as cantigas. As conclusões até aqui obtidas partem da premissa de que uma visão panorâmica da música de Iansã e de todas as questões atreladas a esta é fomentada através desse diálogo, na esperança de que este formato construa uma reflexão sobre o rico universo em questão que não só merece, como fornece vários outros complexos que fomentariam tantas outras incursões...

2. O trabalho de campo - *olhares e vozes em diálogo...*

2.1. Reflexões sobre abordagens (e posturas) científicas – concepções e transformações.

“Acreditar ser possível a neutralidade idealizada pelos defensores da objetividade absoluta é apenas viver uma doce ilusão.”

Roberto Cardoso de Oliveira (2000, 24).

É bem sabido por quem pesquisa que embora a dita objetividade acadêmica seja um ideal longínquo representa, porém, a meta a ser alcançada acima de tudo. A idéia de neutralidade do pesquisador remonta a tempos em que relatos de viajantes representavam a “matéria-prima” para o analista de laboratório. O chamado pesquisador de gabinete - aquele que não ia a campo ver ou ouvir por si mesmo o que estava disposto a abordar em seu laboratório -, acreditava na possibilidade de realizar análise minuciosa de um determinado elemento, música, ou mesmo cultura, à distância, fora de seu contexto de origem sem que isso prejudicasse ou limitasse sua abordagem científica. Essa concepção é

herdada das ciências naturais e sua utilização de métodos que trabalhavam os elementos coletados no campo por terceiros em laboratório. A própria Etnomusicologia, emergindo da Musicologia Comparativa (1880), objetivava estudar as diversas músicas de tradição oral proveniente das culturas ditas “exóticas”, ou seja, fora do âmbito urbano europeu numa atuação marcada pelo pensamento oriundo das ciências exatas (Krader 1980, 275). Com o surgimento do pensamento antropológico em busca da constituição de uma ciência humana (no Século XVIII) o homem passa a representar o objeto de estudo a partir de uma perspectiva menos laboratorial (Laplantine 2000, 13).

A partir do Século XX a perspectiva de gabinete ou “laboratorial” foi sendo gradativamente extinta para dar lugar à pesquisa de campo realizada pelos próprios pesquisadores, na intenção de melhor entender a música da cultura em foco¹. A etnografia surge do reconhecimento da observação direta, realizada pelo próprio pesquisador, como elemento inerente à pesquisa (Laplantine 2000, 75). Tal reconhecimento, a princípio não pressupõe um diálogo no campo ou entre as partes em questão -êmica e ética -, mas carrega certo caráter de “extração cultural” ou coleta de dados, a partir do contato com informantes. Durante muito tempo o pesquisador concebe a pessoa com quem vai se relacionar no campo e pesquisar sua cultura e música como mero informante, mantendo dela certa “distância” etnográfica – para adotar uma postura “neutra”-, não se preocupando com sua postura em relação à ela e a um possível retorno da pesquisa. Por fim, situações diversas e adversas que envolvem questões como ética, por exemplo, emergem nesse contato travado entre pesquisador e “pesquisado” juntamente com novas posturas:

O pesquisador compreende, a partir desse momento, que ele deve deixar seu gabinete de trabalho para ir compartilhar a intimidade dos que devem ser considerados não mais como informadores a serem questionados, e

¹ Graças à Antropologia e à idéia de um estudo devidamente contextualizado que emerge em fins do século XIX e início do século XX com Franz Boas (1858-1942) e Bronislaw Malinowski (1884-1942).

sim como hóspedes que o recebem e mestres que os ensinam (Laplantine 2000, 78).

Em meio a toda essa discussão acerca das posturas científicas que se transformaram ao longo dos anos emerge a questão da escrita – concebendo-a como produto não apenas de relatos de campo e posterior análise, mas, sobretudo, de concepções que dialogam com diferentes experiências e percepções (aêmica e a ética). A questão estilística permanece presente no que tange à questão da escrita acadêmica – aquela que busca discutir em termos científicos a música de determinada cultura ou grupo social, no caso da Etnomusicologia, e que se mantém, de certo modo, presa a um ideal doutrinário científico da negação do eu – a pessoa que realiza a pesquisa, seu olhar, sua subjetividade, que independente dos preceitos acadêmicos, carrega consigo sua formação, sua construção individual de enxergar o mundo e a música do outro. E esse “outro” deixa gradativamente de representar um mero informante para representar realmente outra pessoa, aquela que porta uma história, sua própria construção individual e cultural de conceber o mundo à sua volta e sua própria música. Em meio a esse confronto de valores, formações, histórias e músicas é de extrema relevância que se busque travar um diálogo que fomente a verdadeira interação onde não serão apenas coletados dados acerca de quaisquer aspectos relacionados à música pesquisada, mas uma interação de vivências. Sob tal perspectiva, o campo, a princípio, representa realmente um palco de visões, vozes e percepções de dois universos musicais distintos – mesmo quando apenas um está sendo pesquisado. No campo as formações pessoais são confrontadas e duas percepções distintas (eu e o outro) de um mesmo evento corresponderão ao resultado de tal interação.

Conforme o ideal estilístico vigente de postura científica os dois universos (do pesquisador e do “pesquisado”) exigiriam uma abordagem permeada por um ideal de neutralidade acadêmica. Para poder alcançar a legitimação científica, o trabalho

acadêmico, quase sempre é caracterizado por uma escrita inacessível às pessoas que não fazem parte desse universo de pesquisa de uma elite pensadora. Calcada no rigor científico que por vezes é tomado como fim em si próprio, não apenas como produção de conhecimento, mas como o produto final de uma pesquisa que infelizmente, na maioria das vezes, se destina às prateleiras.

Proponho aqui considerar algumas abordagens que discutem a postura científica que se concebe “neutra” considerando o trabalho de campo, as relações entre pesquisador e “informante” e suas concepções e responsabilidades. Diante desse contexto é imprescindível relacionar todas as questões anteriormente citadas com as escritas – a escrita em si e a transcrição musical, em busca de uma construção identitária também do pesquisador, ou seja, uma escrita que não anule sua subjetividade, mas busque uma interação entre esses dois universos (êmico e ético).

2.1.2. Eu – *sujeito não-oculto*. . .

“Sem percepção e pensamento, como então podemos conhecer?”

Roberto Cardoso de Oliveira (2000, 18).

Pode-se considerar de certa forma redundante ressaltar que tanto o perceber quanto o pensar correspondem a atos carregados de extrema subjetividade. Contudo, tal subjetividade muitas vezes não só permanece ignorada como é severa e comumente refutada. Sobre pesquisa participante, Miguel e Rosiska Darcy de Oliveira (1990, 24) lançam a pergunta: “de onde vêm nossas próprias idéias?”, o que nos faz pensar que um

processo de pesquisa corresponde à relação protagonizada por atores que desempenham diferentes papéis, mas de igual valor e sujeição à esfera da interação:

Somos atores e protagonistas de nossa história da mesma maneira que somos definidos e condicionados por ela. Dentro desta relação de interação, não há mais lugar para um pesquisador separado de seu objeto de pesquisa. O pesquisador é um homem ou uma mulher com uma inserção social determinada e com uma experiência de vida e de trabalho que condicionam sua visão de mundo, modelam o ponto de vista a partir do qual ele ou ela interage com a realidade.

Em relação ao trabalho de campo e ao “trabalho do antropólogo”² Oliveira (2000, 12) aponta para as “faculdades do entendimento sócio-cultural”, ou seja, olhar, ouvir e escrever. O processo de pesquisa seria composto pelo diálogo entre essas faculdades onde, ainda que interagindo com todo um arcabouço teórico prévio, tais processos corresponderiam à percepção (do pesquisador ou outsider) sobre o outro (“pesquisado” ou insider)³. Claude Lévi-Strauss (1996, 34) relaciona a percepção do pesquisador sobre o “outro” permeado pela “busca do poder” afinal, o detentor da experiência e do relato possui, de certo modo, o poder de manipular as informações e o conhecimento produzido sobre a realidade em questão. A propósito dos relatos de viajantes do Século XVI, o autor ressalta a visão distorcida sobre os fatos e o que era realmente observado. Não haveria como considerar de absoluta fidedignidade os tais relatos por representarem frutos da subjetividade do pesquisador e da sua impressão do mundo. Entretanto, por isso mesmo possuem extremo valor, pois correspondem justamente a relatos de pessoas de um determinado contexto e concepção e, por esse mesmo motivo, irão fornecer uma idéia de como se pensava naquela época e os propósitos em voga, desde que sob olhar crítico. Sobre os relatos de viajantes Lévi-Strauss (1996, 36) acrescenta:

² Idéia de trabalho de campo, postura ética e científica que pode ser ampliada para pesquisadores de outras áreas, como a Etnomusicologia, por exemplo.

O narrador, por mais honesto que seja, já não pode entregá-los em sua forma autêntica. Para aceitarmos recebê-los, precisamos, por uma manipulação que entre os mais sinceros é apenas inconsciente, selecionar e joeirar as lembranças e substituir o estereótipo pela vivência.

Na pesquisa, no entanto, o olhar está absolutamente formatado pela bagagem prévia e pela formação do pesquisador que precisa ser ampliada com uma fundamentação teórica, ou seja, aquilo que já foi produzido sobre a temática que se está pesquisando. A orientação teórica apontada anteriormente por Oliveira (2000, 12) representa o alicerce fundamental, um guia para a observação e análise do pesquisador sobre seu foco de estudo em diálogo com a realidade observada, mas, sobretudo, vivenciada. Segundo o autor (2000, 19) a realidade observada pelo olhar etnográfico sofreria uma refração dentro de um prisma orientado pelos paradigmas da área na qual se está atuando. Dentro desta perspectiva é da mesma forma importante atentar às questões relacionadas às figuras do insider e outsider – da concepção do trabalho de campo ao produto final que é a escrita e, na Etnomusicologia – as escritas. Nettl (1983, 265) adverte que os etnomusicólogos outsiders afetam o campo e a sua presença, naturalmente pode integrar o âmago de sua própria pesquisa. Diante desta constatação percebe-se que não é possível estabelecer um limite tão claro entre os dois universos, não há como separar esses dois personagens da cena composta pelo chamado encontro etnográfico.

Segundo Paulo Freire (1990, 35) é através da postura do pesquisador e de seus propósitos que a abordagem a ser adotada vai emergir. Sob tal perspectiva, os atores sociais devem ser concebidos como sujeitos do conhecimento imersos na dialética entre a subjetividade e a objetividade do contexto da pesquisa. Se minha postura (do observador) é de reconhecer o dinamismo presente em tais relações e não encará-las sob uma perspectiva

³ O termo insider pode ser lido como referente à pessoa que faz parte da cultura ou grupo pesquisado, aquela que é “de dentro”, que a integra, enquanto outsider corresponderia àquele que é “de fora”, ou seja, o pesquisador.

estática, devo também reconhecer a questão dos papéis em voga no âmbito das circunstâncias de uma pesquisa de campo. Continuando, Freire ressalva também a estreita relação entre abordagem científica - onde podemos ler escrita, forma de expor e analisar os dados etnográficos -, e engajamento político, afinal, dentro de tantos questionamentos sobre a pesquisa surge a grande questão: “por que se faz pesquisa?”, o que não deixa absolutamente de estar relacionado a “para quem se faz pesquisa?”, ou seja, quais interesses estão em jogo.

2.1.3. Ele – a voz ativa do “outro”. . .

“Se a realidade se dá a mim não como algo parado, imobilizado, posto aí, mas na relação dinâmica entre objetividade e subjetividade, não posso reduzir os grupos populares a meros objetos de minha pesquisa. Simplesmente não posso conhecer a realidade dos que participam a não ser com eles como sujeitos também deste conhecimento que, sendo para eles, um conhecimento anterior (o que se dá ao nível da sua experiência cotidiana) se torna um novo conhecimento.”

Paulo Freire (1990, 35).

Pensar sobre o outro numa perspectiva dinâmica é considerar a premissa lançada por Paulo Freire que aquele comumente “pesquisado” - muitas vezes dissecado com a frieza e distanciamento de um objeto de laboratório –, representa o sujeito ativo na produção do conhecimento, o co-investigador que não está alheio ao que é produzido a seu respeito. Sobre as relações, presentes no âmbito da pesquisa, DaMatta (1978, 24) aponta três planos distintos onde os papéis êmico e ético são de igual relevância e estão intimamente relacionados, no entanto, sob um olhar inexperiente, podem se apresentar divorciados:

1. Teórico-intelectual - corresponde ao que o autor chama de excesso de conhecimento dissociado da realidade. Esse plano se restringe aos “manuais científicos”, às teorias e à ignorância do estudante e pesquisador em relação à realidade dos fatos;

2. Período prático - correspondente à própria experiência no trabalho de campo que irá resultar naturalmente em relatos, observações e interpretações sobre a realidade observada e vivenciada;

3. Pessoal ou existencial – aquele que de forma alguma anula a postura e o aprendizado que o pesquisador deve adotar e extrair a partir de sua experiência. Esse terceiro plano é o que mais interessa à presente discussão por representar aquela ambigüidade muitas vezes temida pelos pesquisadores. DaMatta (1978, 25) ressalta que o plano existencial e a etnologia devem ser, sobretudo, integradores: “ela (a etnologia) deve sintetizar a biografia com a teoria e a prática do mundo com a do ofício”.

Partindo dessa explanação podemos pensar e reconhecer uma integração e, na mesma medida, a impossibilidade do divórcio entre quaisquer das partes envolvidas no decorrer de uma pesquisa e isso inclui totalmente a(s) escrita(s). Todos os elementos estão imersos em olhares e percepções que não acontecem unilateralmente.

Pensar na voz ativa do outro não parte apenas de uma iniciativa proveniente dos mais sensíveis, mas representa uma resposta a uma situação que passa a exigir tal postura. O dito “informante” passa a repensar a situação de pesquisa e exigir o que concebe como justo – exigências quanto aos procedimentos do pesquisador, que correspondem a um desejo de estar devidamente a par do que se diz sobre ele como indivíduo/ator social e sua cultura (Nettl 1983, 265). O desejo de tomar aspectos de sua cultura a partir de seu próprio universo não é só natural como é intrínseco à realidade de qualquer sociedade. As concepções êmicas passam a integrar o campo do desejo de troca. Os instrutores e

“informantes” passam a exigir que sua música seja respeitada e a ser tratado como um ser humano não reduzido ao papel de “informante-robô” (Nettl 1983, 265). Outro ponto de igual importância para a compreensão dessa inversão de desejos é a preocupação dos atores sociais a respeito do que é produzido sobre sua música, o desejo de que o material coletado seja utilizado de acordo com suas idéias ou, no mínimo, com a sua aprovação.

Com a mudança da postura êmica novas questões emergem e obrigam o pesquisador a repensar suas análises e interpretações. É de extrema relevância que o pesquisador busque perceber a existência dos diferentes critérios adotados pelo insider, no que se refere a sua música, que devem ser considerados e certamente irão interferir no seu próprio olhar, bem como, no seu trabalho final. O outsider pode não só aprender com o insider, mas também contribuir para a compreensão dele em relação a seu próprio universo. As possibilidades presentes num processo de pesquisa refletem a importância do diálogo entre as partes num processo onde a visão êmica seja considerada e o informante corresponda a um co-investigador da pesquisa.

2.1.4. Elas – *as escritas*. . .

2.1.4.1. - A escrita - *seu poder de inclusão/exclusão social*. . .

“Coisa estranha é a escrita. Tudo indicaria que sua aparição não poderia deixar de determinar mudanças profundas nas condições de vida da humanidade. . .”

Claude Lévi-Strauss (1996, 282).

Claude Lévi-Strauss, em *Tristes Trópicos* (1996, 278), escreve um capítulo intitulado “Lição da escrita” onde discorre sobre a história da escrita e sua permanente

associação a culturas “civilizadas” em contraposição às “primitivas” e relacionadas ao poder e à subordinação. Em sua expedição etnográfica pelo Brasil Central, o antropólogo vivenciou experiências com os Nambiquara que reforça a idéia de poder da escrita - esses índios não conheciam a escrita nem o desenho, contudo, ao observar o fato do pesquisador tomar notas constantemente, o chefe logo passa a imitá-lo na intenção de adquirir maior respeito e poder em seu grupo:

Ora, mal ele reunira todo o seu pessoal, tirou de um cesto um papel coberto de linhas tortuosas que fingiu ler e nas quais procurava, com uma indecisão afetada, a lista de objetos que eu devia dar em troca dos presentes oferecidos (. . .) Essa encenação prolongou-se por duas horas. Que esperava ele? Enganar a si mesmo, talvez; Mais, porém, surpreender seus companheiros, convencê-los de que tinha participado na escolha das mercadorias, que obtivera a aliança com o branco e que partilhava de seus segredos (1996, 280).

A escrita é abordada por Lévi-Strauss (1996, 282) como uma memória artificial que por muito tempo serviu para distinguir a civilização da barbárie. Aponta para as fases em que a humanidade não conhecia a escrita, como as fases mais criativas e relaciona-a a questão da tradição oral, da transmissão e da memória, processos complexos, ricos e dinâmicos. A conotação política da escrita mais uma vez é ressaltada pelo autor (1996, 283) numa abordagem histórica onde sempre esteve entrelaçada à formação de cidades e impérios e ao poder:

Em todo o caso, esta é a evolução típica à qual assistimos, desde o Egito até a China, no momento em que a escrita faz a sua estréia: ela parece favorecer a exploração dos homens, antes de iluminá-los.

O processo que promove uma maior interação entre os envolvidos não deixa de estar relacionado com a escrita, afinal esta representa o produto final de todo um conjunto de percepções acerca de uma realidade, que na Etnomusicologia paira sobre a questão musical, mas não de maneira isolada. Pensar em escrita acadêmica comumente corresponde pensar em um texto carregado de linguagem complexa e inacessível:

“Pesquisa é coisa de intelectual, de universitário, que não tem nada que ver com a vida real” (Miguel e Rosiska Darcy de Oliveira 1990, 17). Não obstante, mesmo que a escrita de um trabalho científico represente uma tradução de uma determinada realidade para a do pesquisador, se ele busca realmente um ideal de interação deveria também buscar o equilíbrio e o diálogo entre os dois universos – o do insider e o do outsider e essa busca também se refletirá na postura adotada no decorrer da pesquisa como um todo.

No campo das Ciências Sociais e também da Etnomusicologia é recorrente a postura da neutralidade acadêmica refletida no produto final, a escrita. Paulo Freire (1990, 37) discute sobre a busca dos cientistas sociais - e isso também se aplica aos etnomusicólogos que trabalharam durante longo período enfocando a “música per si”⁴ sem buscar maiores contextualizações -, pela apresentação da “forma pura” de pesquisa, ou seja, a idéia de que o diálogo entre as concepções êmicas e éticas prejudica a própria cientificidade. O trabalho interpretativo que o pesquisador realiza não acontece isolado de sua própria subjetividade: “Em última análise, sua subjetividade interfere na “forma pura” dos seus descobrimentos” (Freire 1990, 37).

Referindo-se ao cientista que adota um discurso neutro envolto em sua “forma pura” de pesquisa Rubem Alves (2002, 11) nota a dificuldade de se alcançar uma explicação para a aparente distância entre conhecer e experimentar⁵:

Como explicar essa distância entre conhecimento e experiência? Simples!
Não é necessário que o cientista tenha envolvimento pessoal com amebas, cometas e venenos para compreendê-los e conhecê-los.

⁴ Merriam (1969, 216-21) utiliza esta designação para a abordagem que visa estudar a música como objeto de estudo isolado. A concepção de estudo da “música per si” teria em contraposição o estudo da “música em um contexto amplo.”

⁵ O autor aborda especificamente a questão da experiência religiosa em contraposição ao universo científico, no entanto, tal discurso torna-se relevante e aplicável à discussão presente por ser comum perceber uma conotação quase que religiosa e dogmática nas posturas acadêmicas.

Nesta abordagem que aos olhos acadêmicos nada teria de científico devido a sua conotação humorística - apesar de crítica -, podemos refletir sobre os resquícios que as ciências humanas - e também podemos incluir neste quadro a Etnomusicologia -, herdaram do ideal científico das ciências exatas onde, a princípio, se teria um controle sobre o que se pesquisa. Ainda sobre a abordagem científica calcada no ideal de neutralidade Miguel e Rosiska Darcy de Oliveira (1990, 22) observam a perspectiva positivista ainda tão imperativa no decorrer de uma pesquisa - desde a postura adotada no campo, ao produto final, a escrita -, onde se “disseca” os fatos sociais com um olhar laboratorial de distância e frieza: “O pesquisador isola seu objeto de estudo e se isola a fim de examiná-lo sem risco de contaminação”. Por trás desse ideal positivista podemos refletir sobre a diferença fundamental entre a constatação e o questionamento, ambos na construção de caminhos que se apresentam opostos no âmbito da pesquisa e na postura do pesquisador (idem 1990, 27).

2.1.4.2. A transcrição musical – *a busca pela pluralidade.* . .

Falar sobre transcrição musical engloba uma série de questões que vão desde concepções culturais – no caso a construída no ocidente -, a questões técnicas – tentativas diversas de transcrição mecânica em busca de maior objetividade. Ellingson (1992, 110) define transcrição musical como a escrita dos sons musicais que, guiada por um ideal de objetividade presente nas ciências exatas, traria para a área da Etnomusicologia uma validade científica calcada no “método quantificável e analisável”. Assim como o poder de inclusão/exclusão social da escrita discutida anteriormente, a transcrição também teve seu

papel nas aquisições coloniais, visto que representou ferramenta principal da Etnomusicologia quando esta ainda se restringia à pesquisa de culturas “exóticas”, ou seja, culturas diferentes do lugar de origem do pesquisador - geralmente as colônias de seu país europeu de origem:

Os descobridores e conquistadores da Europa carregaram não apenas ouro e jóias, mas também instrumentos musicais, notações, escritos sobre teoria musical e às vezes até mesmo músicos (. . .) Transcrição então surgiu como meio para capturar e preservar experiências sensoriais exóticas (Ellingson 1992, 112)⁶.

Nettl (1983, 65) aponta para uma conscientização de que transcrever representa, sobretudo, “difícil e intrincada tarefa” e que a sociedade urbana ocidental a concebe como uma maneira especial de registro musical. Na realidade, há uma necessidade ocidental da materialização visual da música representando uma concretização do fenômeno musical legitimado através da partitura. É importante ressaltar que as diferenças entre as tradições oral e escrita representam elementos primordiais à área da Etnomusicologia, porquanto os etnomusicólogos a partir da realização de estudos de músicas de tradição oral passaram a se empenhar em reduzir a necessidade ocidental do estritamente visual. Contudo, o etnomusicólogo ainda está preso - conforme a concepção ocidental na qual está inserido -, ao registro visual da música que irá possibilitar a análise posterior do fenômeno musical pesquisado. Diante deste dilema, fica claro que a transcrição musical é sinônimo de problema etnomusicológico sendo, portanto, amplamente discutido.

Durante o curso da história da Etnomusicologia surgiram diversas tentativas de elaboração de mecanismos para a transcrição musical. Em busca de uma ótica mais abrangente passou-se a utilizar outros sistemas de notação, gráficos, etc. (Ellingson 1992,

Seeger 1992 e 1991, Nettl 1983). A maior dificuldade em relação à transcrição consiste mais na tarefa de encontrar um equivalente musical ao fenômeno sonoro em si do que na representação gráfica fiel e absoluta do fenômeno sonoro. Outro ponto importante é a separação da transcrição da descrição e da análise que consistem em processos anteriores à mesma (Nettl 1983, 66).

Numa abordagem cronológica percebe-se que a concepção e o papel da transcrição vem mudando gradativamente. Por volta de 1950 era vista como a característica fundamental do trabalho do etnomusicólogo. Em 1955 surgiram métodos diversificados de transcrição. E, em 1958, Charles Seeger lança conceitos diferentes de notação para propósitos diferentes de pesquisa (Nettl 1983, 68):

1. Notação prescritiva (êmica ou cultural) – contém o essencial para a performance englobando a percepção aural dos elementos previamente apreendidos na cultura em questão;

2. Notação descritiva (ética ou analítica) – se propõe mais completa para a análise musical. Em 1970 foi utilizada com o propósito de resolver problemas específicos que exigiam tipos particulares de transcrição.

Durante muito tempo se acreditou que a notação tradicional ocidental fornecia noção mais realista tanto de estilo quanto do texto musical ou então que era sinônimo da evidência de sua existência (Nettl 1983, 70), visão oriunda das ciências exatas – concepção de música “medível e captável por um espírito analítico” (Lühning 1991, 110). A grande maioria da notação ocidental presente nas pesquisas sobre música até a atualidade é essencialmente descritiva, pois é realizada com intuito de análise. Diante dos problemas e dilemas enfrentados pelos etnomusicólogos, inclusive em estabelecer limite nítido entre os

⁶ The discoverers and conquistadors of Europe carried back onto only gold and jewels, but also musical instruments, notations, music theory writings and sometimes even musicians (. . .) Transcription thus began as a medium for capturing and preserving exotic sensory experiences.

campos êmico e ético, passou-se a reconhecer a transcrição como meio subjetivo/pessoal e não mais como forma absoluta de registro musical, pois “a mesma música não será transcrita igualmente por pessoas diferentes, o que denota o fato de que representa uma aproximação do fato musical real” (Lühning 1991, 118).

Considerando principalmente o que se deseja mostrar através da transcrição musical e na importância de se alcançar a coerência proposta por Ellingson (1992, 141), de que devemos passar do estágio da definição gráfica a conceitos essenciais presentes no universo musical pesquisado, busquei dialogar com o que aprendi convivendo com o Xambá, observando e conversando com seus ogãs e filhos e filhas-de-santo. A transcrição sem esse diálogo é pobre, pois carrega somente o olhar do pesquisador. Ao contrário, ouvindo das pessoas o que pensam sobre sua música, o que ela significa, como é executada e por quê, pude alcançar uma clareza muito maior e extremamente enriquecedora. Como o próprio Ellingson (1992) nota, a transcrição consiste principalmente em conhecimentos e conceitos na tentativa de compreender a música. Esses conhecimentos são possíveis apenas quando frutos do trabalho de campo, onde são observadas a performance e a aprendizagem, resultando numa “notação aural”, ou seja, aquela que se baseia no conjunto das percepções e vivências musicais que são transmitidas não só oralmente, mas através da observação e convivência – processo de transmissão musical vivenciado pelo próprio pesquisador.

Nesta pesquisa os aspectos musicais serão apreciados a partir de uma perspectiva etnomusicológica onde a música é concebida como produto das relações sociais e culturais não podendo ser enfocada de maneira isolada do contexto ao qual está inserida. Parto de uma aproximação descritiva proposta por Seeger (1992, 89) como facilitadora para a transcrição musical, pois contempla o processo do escrever sons e escrever como os sons são concebidos e como estes influenciam as pessoas e os processos

musicais. Nesta perspectiva, a transcrição será contemplada como um dos meios analíticos que dialoga com os diversos fatores musicais e extramusicais já citados anteriormente. Mesmo consciente de que a transcrição musical, por corresponder a um produto humano, é carregada de subjetividade e bagagens musicais prévias que delineiam o olhar do pesquisador (Merriam 1964, 60), acredito que não deixa de representar importante ferramenta no decorrer da pesquisa e da compreensão acerca do universo musical a ser abordado, quando atrelados aos demais fatores que a compõe.

2.1.5. Nós – *fundamentação do diálogo*

“Não era à toa que ela entendia os que buscavam caminho. Como buscava arduamente o seu! E como hoje buscava com sofreguidão e aspereza o seu melhor modo de ser, o seu atalho, já não ousava mais falar em caminho. Agarrava-se à procura de um modo de andar, de um passo certo. Mas o atalho com sombras refrescantes e reflexo de luz entre as árvores, o atalho onde ela fosse finalmente ela, isso só em certo momento indeterminado da prece ela sentira. Mas também sabia de uma coisa: quando estivesse mais pronta, passaria de si para os outros, o seu caminho era os outros. Quando pudesse sentir plenamente o outro estaria a salvo e pensaria: eis o meu porto de chegada. Mas antes precisava tocar em si própria, antes precisava tocar no mundo.”

Clarice Lispector (1998, 57).

Pensar na pesquisa de campo em Etnomusicologia pressupõe refletir sobre universos distintos – êmico e ético, pensar sobre pessoas, olhares que são recíprocos apesar de por longo período e mesmo no presente ainda serem míopes em relação a essa questão. É de extrema importância ter consciência da existência de um grande hiato entre a minha percepção sobre o outro e o outro em si. Tentar perceber o outro em diálogo com a

percepção desse outro sobre si e sobre mim como pesquisadora não significa buscar transpor as diferenças culturais e tornar-me insider, mas ter na interação um ideal a ser atingido, consciente das diferenças e de que elas carregam a riqueza da diversidade.

Lévi-Strauss (1996, 56) concebe etnografia como a responsável de pôr em jogo o eu e o mundo:

A etnografia proporciona-me uma satisfação intelectual: como história que une por suas duas extremidades a do mundo e a minha, ela desvenda ao mesmo tempo a razão comum de ambas.

A partir do momento que busco compreender o outro também passo a me compreender melhor. Oliveira (2000, 30) propõe uma “antropologia polifônica”, ou seja, aquela que “oferece espaço para as vozes de todos os atores do cenário etnográfico”. Para tentar alcançar algo próximo de uma Etnomusicologia “polifônica” é importante estar consciente da responsabilidade e da voz do pesquisador. O referido autor (2000, 25) aborda também a escrita como a configuração final dos momentos do olhar e ouvir que se dá fora do campo, mas que deve levar em consideração todas as questões inerentes a ela. Continuando, alerta para a importância da escrita em primeira pessoa não se restringindo a um tom intimista, mas de forma que não se oculte o papel do pesquisador. Sob essa perspectiva é natural alcançar uma compreensão desse movimento entre o que percebo, dialogando com a minha formação, meu olhar, minha visão de mundo - eu em relação ao outro, externo a esse meu universo. Não obstante, essa percepção não representa via de mão única. Há certamente um jogo de percepções e, na realidade, quando se pesquisa pode-se ter a certeza de que também se está sendo pesquisado.

2.2. Nós II – realização do diálogo

2.2.1. Eu e meu “outro interno”- *Primeiros contatos . . .*

A escolha da nação Xambá como objeto de estudo partiu do contato que tive com esta religião, em 1999, quando fui bolsista de iniciação científica sob a orientação do Prof. Dr. Carlos Sandroni⁷. Até então nunca havia ido a um terreiro de xangô. Por conta desta pesquisa passei a ler sobre o assunto e a assistir alguns toques públicos da Casa Xambá durante esse ano. Estudar uma nação que integra o universo do xangô pernambucano pressupõe certa familiarização e, ainda que o terreiro seja localizado numa região próxima a onde nasci e cresci, até então nunca tenha tido um contato direto com essa religião. Oliveira (2000, 39) classifica esse processo de pesquisar manifestações culturais ou religiosas no seio de sua própria cultura como o processo do “antropólogo e o seu outro interno”. As pesquisas desenvolvidas no seio da própria cultura do pesquisador com um “olhar” (Oliveira 2000, 19) lançado sobre a sociedade da qual, a princípio, ele faz parte, forneceria uma visão diferenciada se comparada a alguém totalmente “estrangeiro” a esse universo, não entrando no mérito de que o primeiro “olhar” seria melhor ou pior, mas que se não atento para os diálogos inerentes a tal processo, se reduziria a um “colonialismo interno” (2000, 41). Mesmo tendo um olhar para “o meu outro interno” – o Xambá, tenho também a consciência do que eu represento para eles, da minha responsabilidade e do que pode e deve ser revertido para eles a partir desta pesquisa, que espero contribua para sua história.

⁷ Rosa (2000).

Após ter realizado uma outra pesquisa com Sandroni, com nova temática, nos dois anos seguintes (2000-2001), não voltei mais ao Xambá, embora nunca o tenha esquecido. Com a possibilidade do mestrado, considerei a possibilidade de voltar ao terreiro. Meu ex-orientador também foi muito importante nessa decisão. Levei meu anteprojeto ao babalorixá Ivo e aos historiadores e também pesquisadores e filhos-de-santo desta nação, Hildo Leal e João Monteiro. Foram inúmeras as conversas com Hildo, em que ele me ajudou a compreender essa nação afro-brasileira, assim como tantas outras pessoas que surgirão no decorrer deste trabalho. Com um sinal positivo da parte do Xambá, ingressei no curso e passei a ler tudo que encontrava a respeito das religiões afro-brasileiras, candomblé, xangô pernambucano e o pouco que encontrei sobre o Xambá. No entanto, no ano de 2003 não houve toque público. Nesse ano, aconteceram apenas, o Toque de Balé, dedicado a Iansã de Balé (dos eguns, mortos), no dia 27 de janeiro⁸ e a Louvação a Oiá – cerimônia característica do Xambá, no dia 13 de dezembro, pois a ialorixá Mãe Tila faleceu no mês de março, no mesmo mês em que me mudei para Salvador para iniciar os meus estudos.

Quando voltei ao Recife para assistir a Louvação a Oiá pude estabelecer um contato maior com os filhos e filhas-de-santo do terreiro e também presenciei a Obrigação para os caboclos, realizada no início de janeiro de 2004 e, em seguida o Toque de Obaluaiê, orixá das doenças e da cura, no dia 18 de janeiro desse ano.

Embora esse não tenha sido o primeiro contato, na realidade estava há três anos sem frequentar o terreiro, tudo era ainda muito novo e resolvi primeiro me familiarizar um pouco mais com o universo do Xambá. Tive muitas conversas informais também com Maria do Carmo de Oliveira (Cacau), filha de Iansã e figura ímpar que teve muita

⁸ Realizada no mesmo dia do aniversário da morte da segunda ialorixá da Casa, que esteve à frente da mesma por mais de quatro décadas – Mãe Biu.

paciência com as minhas dúvidas e falta de saber⁹, com José Cleyton da Silva (Guitinho) filho de Ogum e ogã do terreiro que também muito me ajudou através de diversas conversas e “consultas telefônicas”, assim como com sua mãe, filha de Iemanjá, Glória Maria Oliveira da Silva (Gogó) e com Leila Luiza Oliveira da Silva, sua irmã e filha de Orixalá. Não posso deixar de mencionar as conversas e elucidações que tive com seu Juvenal José Ramos, filho de Xangô e com Raulino Sales, filho de Iemanjá, que confeccionou a minha “volta”¹⁰ de Iemanjá¹¹. Ailton Paraíso, filho de Xangô e irmão do babalorixá, ainda hoje me fornece informações preciosas sobre a história do terreiro, sobre sua mãe, a falecida ialorixá e fundadora do terreiro e sobre Iansã.

Retornei para o toque de Oxum em fevereiro e já pude assistir também à Obrigação que antecede o toque. Esta cerimônia não é pública, acontece após o ritual de limpeza dos filhos e filhas-de-santo e consiste no sacrifício de animais para os orixás¹². A Obrigação é destinada principalmente ao orixá ao qual será dedicado um toque no dia posterior. Nessas cerimônias comecei a gravar os toques num pequeno gravador portátil e intensifiquei as diversas conversas que aconteciam espontaneamente pelos corredores, visto que a Obrigação ocorre durante um Sábado inteiro. O próximo toque, dedicado à Iemanjá e em seguida a Ogum, aconteceu no mês de maio, pois em abril, mês que normalmente se toca para Ogum um filho-de-santo da casa faleceu.

⁹ Cacau, como prefere ser chamada é uma das responsáveis pela administração do terreiro visto que o babalorixá trabalha fora e não dispõe de muito tempo para assumir essa função.

¹⁰ Colar de contas transparentes que simbolizam o orixá. Cada filho-de-santo possui a sua “volta” de acordo com os elementos e cores que caracterizam o seu orixá.

¹¹ Através do jogo de búzios feito por Pai Ivo, sou filha deste orixá feminino – rainha do mar, mãe de quase todos os orixás.

¹² Começa por volta das 07:00 horas da manhã e acaba por volta das 07:00 horas da noite, após a saída do “ebó”, o despacho no rio Beberibe, do que restou das obrigações e dos pratos dedicados aos orixás. A “Obrigação” faz jus ao termo utilizado, pois representa um dia inteiro de trabalho árduo dedicado aos orixás. É o momento também de maior contato entre filhos e filhas-de-santo me proporcionando também maior contato com todos.

No mês de junho desse ano realizei diversas entrevistas com Maria José Batista de Araújo (D. Zeza) - “Oiá da casa”, Maria do Carmo de Oliveira (Cacau), Teresa Cristina Batista (Cristina), José Walter Paraíso (Zeca), Adriana Paraíso, Maria José de Menezes (Zeza, que é do Nagô, mas frequenta também o Xambá e é esposa do padrinho e ogã da casa, Seu Maurício César da Silva), além do babalorixá Ivo, pessoa extremamente ocupada e conversas informais com Seu Marcos da Silva, filho de Obaluaiê e irmão de Seu Maurício.

Aos poucos fui me familiarizando com o terreiro e com as pessoas da mesma forma que fui percebendo a recíproca dessa familiarização, um momento muito importante para mim como pesquisadora e como pessoa. Apesar de ter consciência de não fazer parte deste universo religioso, por mais que haja a familiaridade, esta naturalmente difere dos que realmente integram o Xambá, não ser vista *apenas* como pesquisadora foi um estágio importante para trabalhar com elas e com eles, da mesma forma que estas (es) passaram a não achar tão estranha a minha presença. Assisti a todos os demais toques de orixás do calendário religioso e todas as Obrigações que os antecederam: em junho para Xangô; em julho para Orixalá, com “saída de iaô” de Orixalá e Nanã, da única filha de Nanã da Casa; em setembro para os Bêji e, novamente em dezembro a Louvação e o Toque de Oiá – Iansã, o orixá que, inspirada pelos depoimentos que ouvi, pela história deste terreiro de Iansã, resolvi centrar como foco de estudo buscando compreender a sua importância, a de suas filhas (e poucos filhos) e a sua música na construção da história e da identidade do Xambá.

2.2.2. Caminhos e percalços das “descobertas mútuas” – *do humano ao musical*

Estudar a nação Xambá representou uma aprendizagem profunda, uma releitura das concepções ocidentais de mundo, de religião, de relacionamento humano e, sobretudo de música, enfim, de toda a minha formação.

A princípio, como pessoa que não integrava este universo, a sensação de ser uma “estrangeira” representava uma constante. As pessoas da nação Xambá foram extremamente receptivas e isso se reflete na abertura que deram e dão para pesquisas sobre o terreiro, assim como para fotografias ou filmagens dos toques públicos. Os próprios filhos e filhas registram momentos do contexto religioso. É comum que filmem seu “obori” e sua “saída de iaô”¹³. O próprio terreiro tem planos de registrar todos os toques do calendário religioso, o que naturalmente é uma coisa recente. Todos os filhos e filhas falam que nos “tempos de Mãe Biu e Mãe Tila” determinados registros não eram permitidos. Contudo, mesmo com esta abertura é natural que haja restrições no cotidiano religioso para com estranhos. No início, com meus poucos conhecimentos sobre esta nação, foi difícil entender uma série de questões e sentir abertura para perguntar ou pedir para participar, fotografar e gravar. Momentos delicados de uma pesquisa de campo que não estão relacionados a nenhuma teoria etnomusicológica, mas a relações humanas.

Meu próprio enfoque aconteceu a partir desse contato humano. Entender a importância, a personalidade, a dança e a música de Iansã era o mesmo que aprender um novo idioma. Para essa aprendizagem tive “entrevistas-aulas” com o ogã Sandro Paraíso¹⁴ que apesar de muito jovem (cerca de vinte anos) é uma referência musical para o terreiro,

¹³ Cerimônias de iniciação que abordarei no capítulo 4.

¹⁴ Filho de Oxum.

pois cresceu nesse universo, toca os três tambores, conhece profundamente o repertório musical, além de ser um dos cantores solistas nos toques para orixás¹⁵. Sandro foi fundamental na minha aprendizagem musical sobre Iansã e os demais aspectos presentes na nação Xambá, tanto musicais quanto extramusicais. Todas as “entrevistas-aulas” realizadas com este filho do Xambá foram gravadas, transcritas, e depois ele, com toda paciência as corrigia. A partir desse contato fui desenvolvendo a capacidade de diferenciar os toques, identificar as cantigas, os textos. . . Num Toque público essa identificação é praticamente impossível. Naturalmente não há nos toques ou em qualquer momento do contexto religioso uma preocupação acústica ou qualquer coisa do tipo. Todos cantam e nem sempre é possível ouvir claramente o solista. Para quem não conhece, só depois de ouvir muitas vezes é possível identificar e compreender as cantigas.

Depois de um contato mais prolongado os toques foram se revelando, de forma que eu começava a compreender momentos particulares, como quando um orixá “em terra” puxa a sua própria toada e as funções das cantigas, que apesar de não possuírem uma tradução literal dos textos, são profundamente conhecidas pelo povo-de-santo e estão relacionadas à mitologia, às condutas e às coreografias¹⁶. Todos esses “estágios” e muitos outros que não caberiam aqui, compuseram o percurso desta pesquisa. Várias transformações ocorreram em seu percurso e foram imprescindíveis para a realização deste

¹⁵ Normalmente Pai Ivo inicia o toque, depois passa para Sandro Paraíso e Ailton Paraíso, que se revezam e, posteriormente Pai Ivo retoma e finaliza o toque.

¹⁶ Vatin (2001, 14) afirma que “as cantigas representam o último refúgio da identidade cultural, mesmo quando suas letras não são entendidas por aqueles que as cantam.” O autor também reforça o fato de que a música se situa “no coração de um sistema que coloca em ação as representações simbólicas, espirituais e religiosas de toda a comunidade” (2001, 10). Música, religião e cultura compõem um estreito elo, não sendo possível compreender um elemento isoladamente. Dentro da música existem os diferentes papéis das entidades que se apresentam através dela. Como resposta ao fato musical está o humano, o público, a receptividade e distinção que as pessoas fazem sobre as divindades, bem como os papéis delas próprias no culto.

trabalho e para a compreensão da nação Xambá como um todo. Logicamente essa compreensão é limitada diante da visão de quem a integra a vida inteira.

Entender o orixá Iansã e sua música dentro do universo Xambá dependeu de diversos fatores e caminhos. Estes só foram possíveis a partir dos diversos momentos, conversas, entrevistas e aulas que foram mencionados anteriormente. Oiá é considerada a mãe dos xambanianos e é concebida como uma divindade que se mescla com outra ancestral quase que divinizada, a falecida ialorixá Mãe Biu. Tanto o repertório musical de Iansã quanto o da Oiá¹⁷ específica de Mãe Biu, são de extrema representatividade para filhas e filhos-de-santo do Xambá. Ouvir os vários depoimentos, observar os diversos momentos do terreiro, abordar as suas cantigas e toques significou entrelaçar as duas figuras femininas para a partir daí realmente ouvir a música de Oiá, que se apresentou tão rica e complexa.

¹⁷ Iansã e Oiá são o mesmo orixá.

3. Uma história de construções e re-significações. . .

“É preciso criar de novo, Luis Maurício. Reinventar nagôs e latinos, e as mais severas inscrições, e quantos ensinamentos e os modelos mais finos, de tal maneira a vida nos excede e temos de enfrentá-la com poderosos recursos.”

Da poesia “A Luís Maurício, infante”

Carlos Drummond de Andrade

(1993, 64-69)

3.1. Xambá e xangô – *a nação no universo da religião afro-brasileira*

A história da nação Xambá é carregada de referências africanas, mais especificamente dos negros que foram trazidos e escravizados pelos portugueses. Nesta infeliz realidade e de forma muito ampla, esses africanos contribuíram para a formação da cultura brasileira em diversas esferas – do sagrado ao profano. Sabe-se que a cultura africana em solo brasileiro foi submetida a diversas tentativas do governo português e dos senhores de escravos para a promoção de sua fragmentação, visando seu enfraquecimento

político. Mesmo sob as diversas tentativas de seu esfacelamento este povo deixou um legado ímpar e não pode ser desconsiderado ao se falar em uma nação afro-brasileira.

É de extrema relevância ressaltar que esse contexto histórico de influências culturais não deve ser tomado de maneira unilateral. Abordar tal universo pressupõe considerar também as influências que a cultura africana aqui sofreu, compondo um processo complexo e polêmico nas diversas discussões acerca desta realidade histórica que remonta aos tempos do Brasil-colônia. Na discussão sobre os antecedentes históricos emerge ainda, mais especificamente para a realidade pernambucana, a questão conceitual das religiões afro-brasileiras, para uma melhor compreensão do universo ao qual a nação Xambá encontra-se inserida.

3.1.1. Antecedentes históricos – *tristes equívocos*

René Ribeiro (1970, 11) afirma que grande parte dos historiadores considera que até o governo de Tomé de Souza (1549) o papel do negro escravizado se restringia ao âmbito doméstico e que a intensificação da importação de africanos escravizados aconteceu, sobretudo, a partir da proibição da escravidão indígena pelo Papa Urbano VIII no ano de 1639. Contudo, mesmo sendo recorrente na literatura sobre os estudos afro-brasileiros a lacuna histórica que se tem a respeito de dados precisos acerca da introdução de africanos escravizados no Brasil, Ribeiro (1970, 9) levantou a hipótese de que a presença destes em Pernambuco data já da primeira metade do século XVI, para a substituição da mão-de-obra indígena nas plantações de cana-de-açúcar, baseado em cartas deste período, para o Rei de Portugal, pedindo a importação de africanos escravizados. É

recorrente nessa literatura o fato de que os índios não eram considerados “apropriados” para o trabalho escravo.

Outro fator apontado sobre a impossibilidade de se reconstituir precisamente esse hiato da nossa história, diz respeito ao episódio da destruição dos arquivos referentes à escravidão dos negros no Brasil pelo então Ministro da Fazenda, Rui Barbosa, em 1891 (Ribeiro 1970, 11; Valente 1977, 31, Verger, 1987). Especificamente sobre a dificuldade da reconstrução do contexto das religiões afro-brasileiras em Pernambuco, Valente (1977, 31) afirma ter ocorrido sob a justificativa de “evitar que a mancha da escravidão deixasse vestígio.” Numa abordagem mais crítica desta atitude, Verger (1987, 16) afirma serem outras as “razões reais deste ‘auto de fé’ abolicionista”, ou seja, na realidade o maior temor consistia no possível ressarcimento do governo aos antigos proprietários de escravos no período pós-abolição, causando um gasto de grandes proporções aos cofres públicos.

Para a complementação dos dados expostos anteriormente por Ribeiro, é importante considerar a abordagem de Rodrigues (1988, 14), lembrando que a escravidão africana era prática comum na Europa antes do descobrimento do Brasil pelos portugueses e que em relação ao contexto brasileiro foi contemporânea ao período da colonização. Logo, podemos afirmar que a história da construção do Brasil e de nossa identidade brasileira esteve por todo esse período, imersa numa certa familiaridade com a discriminação deste povo que foi retirado de sua terra natal para servir a propósitos comerciais da maneira mais indigna que um ser humano pode ser submetido – a escravidão. Podemos considerar que posteriormente, através de diversos meios legais ou socialmente ‘camuflados’, a discriminação foi atualizando-se gradativamente, mesmo com a extinção desta em 1888. Sobre a familiaridade portuguesa e, posteriormente a brasileira à escravidão Bastide (1989, 48) faz importante reflexão:

Portugal, entretanto, se ressentia da falta de mão-de-obra, mesmo para a sua agricultura local; grande parte desse país embora pequeno, continuava no século XVI carente de homens, quase sem cultura, pois as guerras de conquista, as pestes, as epidemias, fizeram grandes claros na população. É por isso que a colonização americana vai tomar uma forma especial, vai se fazer sob o signo da escravidão. Aliás, Portugal a isto já estava habituado, pois que fizera trabalhar em seus campos os descendentes de árabes conquistados e depois os prisioneiros de guerra feitos na África do Norte. Tinha mesmo adotado, em seguida à sua exploração das costas africanas, a escravidão dos negros; sabe-se que, em 1550, perto de 10% da população de Lisboa era composta de escravos negros. Bastava, pois, transportar este costume da metrópole ao Brasil e fazer trabalhar nas plantações que aí se iam instalar a massa de indígenas escravizados sob o controle e em benefício de uma minoria branca.

Referindo-se à questão da introdução de africanos escravizados no Brasil, Ribeiro (1970, 16) considera o contexto pernambucano como similar ao baiano. É importante citar o fato de que o tráfico acima da linha do Equador foi considerado pirataria pelos ingleses a partir de 1815 e em todo Atlântico em 1830. Ribeiro (1970, 22) e Verger (1987, 9) dividem o tráfico de escravos em quatro ciclos distintos que nos remete à diversidade das procedências africanas que foram trazidas ao Brasil nos diversos períodos:

1. Ciclo da Guiné – no século XVI;
2. Ciclo de Angola – no século XVII;
3. Ciclo da Costa da Mina e do Golfo da Guiné – no século XVIII até 1815;
4. Fase ilegal do tráfico onde é retomado o comércio com Angola – do século XIX até 1850/51;

Sobre a história do tráfico negreiro no Brasil e particularmente em Pernambuco, torna-se necessário lembrar dois pontos: o primeiro diz respeito à impossibilidade de considerar os dados acerca do tráfico como realmente fidedignos pelas várias razões já expostas anteriormente. As designações desses lugares se modificaram historicamente. Um bom exemplo disto é a região da Guiné, que no passado representava

uma região de grande extensão abrangendo diversos portos utilizados durante o tráfico, que não mais corresponde à região de mesmo nome, sem dados precisos sobre o que se considerava Guiné naquele período.

Mesmo com documentos da época do Brasil-colônia em mãos, deve-se considerar o pensamento escravocrata e os interesses comerciais que pairavam sobre o referido contexto. Era comum haver determinadas preferências por africanos de nações específicas e como resposta a essa preferência os senhores afirmavam que estes eram de procedência diferente da que realmente eram.

O outro ponto a ser considerado sobre a história escravocrata em Pernambuco é a Invasão Holandesa que interferiu no ciclo escravocrata, seja reduzindo o fluxo de escravos na região por conta da guerra, seja desta forma, proporcionando a expansão dos quilombos que já existiam independentemente do contexto, mas que se fortaleceram com a guerra. Segundo Ribeiro (1970, 12):

É natural que durante a conquista e ocupação holandesa decrescesse o número de escravos africanos em Pernambuco. A resistência e retirada dos pernambucanos para a Bahia, a desorganização da vida nos engenhos e o abandono e destruição destes, bem como as próprias condições do estado de guerra, teriam facilitado a fuga nos negros e a descontinuidade do tráfico. Sabe-se, por exemplo, que nessa época expandiram-se consideravelmente os quilombos, como ambos os contedores alforriavam escravos que lutavam a seu lado.

Continuando, o autor (1970, 13) menciona que apenas com o governo de Maurício de Nassau no século XVII (1636-1643) houve a recuperação gradativa da economia açucareira em Pernambuco e, conseqüentemente, do sistema escravocrata.

Entretanto, mesmo com as diversas imprecisões históricas que pairam sobre as origens africanas no Brasil e em particular em Pernambuco, as diferenças presentes nos cultos afro-brasileiros são notórias, e isto se deve não só ao contexto local, mas também às origens dos africanos que levavam sua cultura, religião e música. Tanto Ribeiro (1970)

quanto Rodrigues (1988) afirmam a significativa presença de uma cultura angolana e congolesa em Pernambuco. Ribeiro (1970, 17) adverte sobre a presença da cultura banta neste Estado já desde os primeiros momentos do tráfico:

Não se deve, porém, desprezar o contingente bantu e semi-bantu representado pelos negros de Angola e do Congo de cuja presença em Pernambuco ao lado dos da Guiné, nessa primeira fase do tráfico, há os indícios mais evidentes.

Rodrigues (1988, 34) considera como herança congolesa em Pernambuco, a coroação dos reis de Congo que datam já do século XVIII e que hoje são lembradas no maracatu. Esta manifestação popular afro-brasileira não só carrega uma identidade musical própria e notadamente de influência africana, como também uma ligação religiosa com o xangô em diversas esferas. Para o autor:

Assim, fundas e radicadas se revelam em Pernambuco as práticas fundadas pelos congos ou a eles referentes: fracas e insubistentes na Bahia, onde, nos documentos escritos, elas desaparecem um século antes e não deixam memória nas tradições locais. Desta notável diferença só pode dar justa explicação a maior importância dos colonos congos ou angolas em Pernambuco.

A citação acima não deve ser considerada em termos absolutos, visto que Nina Rodrigues representou um ícone da defesa de uma supremacia iorubá sobre as demais nações na Bahia. Todavia, não deixa de ser uma abordagem válida sobre o contexto pernambucano. Seguindo, acrescenta (1988, 35):

Ao tempo a que se referem às observações e desenhos de Debret¹, os sudaneses promoviam na Bahia as guerras santas em que era de toda nula a ação dos bantos. A esta desigualdade na procedência dos negros introduzidos na Bahia, em Pernambuco e no Rio de Janeiro, se há de atribuir parece, o engano dos escritores avisados como Silvio Romero e João Ribeiro. Os estudos e observações de ambos particularmente se referem a Pernambuco e Rio de Janeiro e do que ali observaram foram provavelmente induzidos a generalizar, para todo país, o predomínio da gente banto. Tão errôneo, todavia, como supor que os negros bantos

¹ Debret, *Voyage pittoresque et historique au Brésil ou séjour d'un artiste française au Brésil depuis 1816 jusqu'en 1834 inclusivement*, Paris, 1835, vol. 30, pág. 75.

predominaram em todo país, seria concluir-se do que aqui deixamos apurado, que só na Bahia tivessem tido ingresso os negros sudaneses. Um documento do século XVII é bem positivo sobre a existência, em Pernambuco, de negros desta procedência².

Mesmo reconhecendo a real possibilidade da presença de maioria banto em Pernambuco, a partir de extensa pesquisa histórica, Ribeiro (1970, 23) ressalta, por outro lado, as influências significativas da cultura iorubá. Embora seja um discurso inserido no universo da primeira metade do século XX em que conceitos como *primitivismo* e *aculturação*, atualmente obsoletos, eram defendidos, o autor faz uma importante consideração em relação ao contexto pernambucano, nos remetendo aos processos de reinterpretções culturais de forma mais abrangente:

Embora em Pernambuco numericamente os bantus pareçam ter sobrepujado os *sudaneses* – é que se tornaram os introdutores aqui de estilos de vida, modos de conduta, sistemas de interpretação do sobrenatural, próprios às suas culturas nativas. Apesar do processo aculturativo que sucedeu ao seu encontro com representantes das culturas ameríndias e européia, muitos dos elementos das culturas negras – reinterpretados ou até preservados em forma bem reconhecível – ainda podem ser identificados de nossa população mais densamente penetrados pelos descendentes dos primitivos escravos africanos aqui introduzidos.

Ribeiro (1970, 23) cita também um importante registro realizado por Aires da Mata Machado Filho (1945). O referido documento consiste numa lista correspondente aos assentos de batismo dos membros das Irmandades do Rosário e das Mercês de Diamantina em Minas Gerais no período de 1779-85. A lista em questão contém referências às diversas procedências dos africanos inclusive de alguns que se declararam Xambá:

Da lista (...) podemos aferir a proveniência dos escravos africanos existentes naquele distrito (...): Congo e Angola 67%; Guiné e Mina 23%; Moçambique 9%. Do Cabo Verde aparece apenas um negro e três disseram-se Xambá.

² O autor cita carta escrita por Henrique Dias em 1648 onde menciona a predominância banto naquele Estado e as características particulares de diversas nações. Essa carta foi transcrita por Pereira da Costa, no artigo “A idéia abolicionista em Pernambuco” escrito para a *Revista do Instituto Arqueológico e Geográfico Pernambucano*, 1891, p. 247.

A referência deste autor é de grande relevância para a nação Xambá, pois representa o primeiro registro histórico que se tem notícia sobre africanos desta origem no Brasil. Vale a pena mencionar que pouco se sabe sobre as origens desta nação e o próprio povo-de-santo, consciente deste fato, realizou extensa pesquisa que resultou numa cartilha (Leal 2000, 10). Nesta o povo xambá ou tchambá foi encontrado como habitante da região ao norte dos Ashanti (Costa do Ouro) e também nos limites da Nigéria com Camarões, nos Montes Adamawa, Vale do Rio Benué, regiões atualmente correspondentes à África Ocidental Sub-Saariana.

A iniciativa de pesquisar as próprias origens possui extremo valor no sentido de promover uma consciência da própria história e tradição, além de considerar possíveis relações entre o “tchambá” africano (possível ancestralidade) e a tradição da nação Xambá mantida no terreiro do Portão do Gelo, bairro de São Benedito, em Olinda, Pernambuco. Desta pesquisa resultou um outro importante registro sobre este povo: uma carta da Embaixada dos Camarões em resposta a Hildo Leal (um dos filhos-de-santo que trabalhou na pesquisa e realização da cartilha citada anteriormente) afirmando a existência de diversas famílias atualmente com o nome Xambá, acrescentando que esse povo lutou arduamente pela independência daquele país. Mesmo que as relações de ancestralidade africana não sejam a tônica dessa pesquisa, pois assim como as demais nações afro-brasileiras, a questão étnica por diversas ocorrências históricas não pode mais ser comprovada, a busca de tal iniciativa consiste em se reafirmar como nação afro-brasileira perante as demais nações e sociedade em geral que muitas vezes desconhece a existência desta nação afro-brasileira.

A relação entre o povo xambá e o Vale do Benué também foi apontada por Meek (1931, 3) em sua obra sobre o povo Jukun da Nigéria. O autor cita não uma nação Xambá numa perspectiva religiosa de culto aos orixás, mas o povo “chamba” que habitava

a região do vale do Benué, Nigéria por volta do século XIX e ressalta os aspectos lingüísticos: dentre os seis dialetos do povo “Jukun”, o “wakari” corresponderia ao mais antigo, sendo resultado do contato com outros povos, inclusive os “chamba”. Meek assinala o povo “chamba”, bem como os “fulani”, como responsáveis pelo dilaceramento do reino Kororofa no século XIX:

O dilaceramento final do Reino Jukun de Kororofa foi causado pelos grupos chamba que, foram precursores dos Fulani, saquearam toda a região da bacia do Benué³.

Sobre essa abordagem, deve-se considerar o contexto histórico ao qual estava inserido (década de 30), onde ainda predominava uma concepção descritiva e nem sempre aprofundada e contextualizada, não deixando de representar, no entanto, um importante registro, visto que, como já afirmamos, são raras as referências a este povo.

3.1.2. Conceitos - *um passeio sobre diversos olhares*

A nação Xambá representa uma das diversas nações afro-brasileiras que compõem o universo do candomblé ou xangô em Pernambuco. Carvalho (1984, 54) considera duas principais nações em Recife: a Nagô e a Xambá, embora muitas das pessoas iniciadas por Arthur Rozendo, principal babalorixá do Xambá, tenham adotado o culto Nagô. Sobre os diversos termos presentes nos cultos afro-brasileiros, Verger (1992a, 96) realiza uma distinção a partir da utilização de termos locais. De acordo com ele:

As cerimônias do mesmo gênero são conhecidas sob os nomes de xangô em Recife, candomblé na Bahia, macumba no Rio de Janeiro, tambor em

³ “The final disruption of the Jukun Kingdom of Kororofa was brought about by groups of Chamba who, as the precursors of the Fulani, ravaged the whole of the Benue basin”.

São Luís e batuque em Porto Alegre. Todos estes termos, com exceção de xangô são nomes de instrumentos de música, de origem banto, das regiões da África ao Sul do Equador. Atualmente o termo “candomblé” tomou maior extensão, representando o culto dos deuses africanos em todo o Brasil.

Motta (1997, 16) define xangô como culto aos orixás que correspondem a divindades iorubás e que no Brasil são sincretizadas com santos católicos. O autor utiliza o termo “sacrificial” para classificar esta religião que tem por base a crença na reciprocidade entre povo-de-santo e orixás – os primeiros dão oferendas aos últimos que atendem aos seus pedidos. Acrescenta ainda que parece ser particular do xangô pernambucano a presença simultânea de pai e mãe-de-santo no comando do terreiro ou de rituais importantes dentro do mesmo⁴.

Fonseca (1999, 65) estudando o terreiro de Pai Edu em Olinda, Pernambuco, apresenta uma síntese bem geral sobre o xangô. Destaco aqui o que se refere às crenças e aos ritos:

Crenças: Traços predominantemente de origem africana na doutrina e nos rituais; Teologia centrada nos orixás; Crenças e ritos com tendências à padronização, poucos sujeitos a inovações.

Ritos: Predominância dos ritos sacrificiais; Festas públicas voltadas para os Orixás; Iniciação complexa constando de várias cerimônias de recolhimento; Práticas divinatórias (Jogo de Búzios).

Tais caracterizações, por serem gerais, podem ser estendidas ao universo do candomblé e demais religiões afro-brasileiras similares por corresponderem a características que são compartilhadas por todas. Seguindo, o autor alerta sobre sua abordagem generalizante que, todavia, soma na medida em que fornece uma abrangência de maneira sintetizada.

⁴ A hierarquia do terreiro de xangô será abordada de forma mais detalhada no capítulo 4.

Segato (1995, 18) refere-se ao xangô como variante local da religião afro-brasileira de culto aos “orixás”, ou deuses africanos, que também é chamado de “candomblé”, termo que é mais remetido a uma tradição baiana. E, acrescenta que os terreiros ou “casas de santo” onde tais religiões são praticadas também são chamadas de “xangôs”.

No livro *Shango Cult in Recife, Brazil* os autores Carvalho e Segato (1992, 9) definem xangô como:

Culto de possessão formado por elementos culturais trazidos para o Brasil pelos escravos e que se mesclou com crenças católicas. Foi provavelmente consolidado como forma similar ao que é hoje nos anos seguintes à abolição da escravatura, que foi proclamada no Brasil tardiamente em 1888⁵.

Em Pernambuco, apesar do termo candomblé também ser utilizado, o xangô ainda representa o termo mais adotado. Ribeiro (1970, 40) atribuiu a denominação xangô para os cultos afro-brasileiros realizados neste Estado à popularidade do orixá de mesmo nome. Tanto esta concepção como a popularidade do termo foi reforçada pelos filhos e filhas-de-santo da nação Xambá devido ao fato de muitos babalorixás ou ialorixás serem identificados pelo seu orixá, que, em grande maioria, corresponderia ao orixá Xangô. As (os) adeptas (os) do Xambá⁶ usam as duas designações: “ir ao Xambá” (como designativo para terreiro, local do culto) ou “ir ao xangô” (como designativo do culto em si). É comum também, entre o povo-de-santo do Xambá a utilização dos termos xangô e xangozeira (o)

⁵ “Possession cult formed with cultural elements brought to Brazil by slaves and which were mingled with Catholic beliefs. It was probably consolidated with a form similar to that of today in the years following the abolition of slavery, which was proclaimed in Brazil as late as 1888.”

⁶ O termo Xambá é empregado por seus filhos e filhas para designar a nação como um todo, referente às origens africanas, mas, também é utilizada para se referir aos preceitos religiosos em geral, o culto em si, sua característica particular e, por fim, o próprio terreiro, o local onde as cerimônias são realizadas.

para designar o culto afro-brasileiro e os seus adeptos e adeptas, respectivamente. Existem vários terreiros de xangô em Pernambuco e o Xambá corresponde a mais um. Contudo, as diferenças são reforçadas pelo povo-de-santo que a considera uma nação à parte das demais, correspondendo, aliás, a única em Pernambuco e pode-se até arriscar afirmar no Brasil. Até o momento não encontramos registro de nenhuma outra.

Com o objetivo de contextualizar a nação Xambá no universo das religiões afro-brasileiras e desta forma obter um panorama geral de olhares diversos em relação aos conceitos de Xambá, xangô e candomblé, realizei uma pesquisa em dicionários e enciclopédias brasileiras onde foi possível constatar que infelizmente não se tem uma abordagem abrangente, salvo algumas exceções. O *Dicionário de Cultos Afro-brasileiros* de Olga Cacciatore (1977, 263), único a apresentar um verbete dedicado ao Xambá, define-o como:

Culto em extinção, mesclado de elementos bantos (muxicongos) e indígenas, tendo atualmente poucos terreiros no Nordeste (principalmente na Paraíba, Pernambuco e Alagoas). Tribo da fronteira Nigéria com Camerum.

O verbete xangô, quando abordado, restringe-se basicamente ao orixá, sendo descrito de maneira breve ou, para designar, também de forma abreviada, a casa de culto ou terreiro afro-brasileiro. Mesmo que o termo candomblé tenha se tornado gradativamente nacional, xangô ainda é concebido por diversos autores como um termo característico para designar o culto afro-brasileiro no Recife, como já foi exposto, pelo próprio povo-de-santo. Sob esta perspectiva, a ocorrência do verbete como religião e não como o orixá, especificamente, foi demasiadamente reduzida e quando encontrado foi sob abordagem pouco aprofundada.

Mauro Vilar (1982, 896-897) define xangô como culto presente em todo o Brasil que “por vezes se realiza em padrões extremamente iguais da ortodoxia africana”

guardando muitas semelhanças com as práticas tradicionais trazidas pelos africanos escravizados da África ao Brasil. Defende também a idéia já destacada por Ribeiro (1970, 40) de que o fato da popularidade do orixá deu nome à religião no Recife. Olga Cacciatore (1977, 250) aborda o xangô recifense como o padrão para os cultos jêje-nagô das demais localidades. A popularidade do orixá também é enfatizada em sua definição. Câmara Cascudo (2000, 748-749) considera xangô como:

Culto trazido pelos escravos de Togo, Daomé, Lagos, Barra do Níger, Golfo do Benin (. . .) no Recife denomina a organização e mesmo o local do culto afro-brasileiro, sendo equivalente, em muitos aspectos, ao candomblé baiano. As primeiras casas de xangô surgiram no século XIX, inicialmente no Recife, depois em Campina Grande, Maceió, João Pessoa, Natal (. . .).

Carvalho e Segato (1992, 9) confirmam o dado levantado por Cascudo de que por volta de 1880 teria sido fundado o primeiro terreiro de xangô no Recife, chamado de “Pátio do Terço”, no bairro de São José, onde atualmente não existem terreiros de xangô nesse bairro comercial do centro desta cidade.

O termo candomblé, nesta literatura, apresentou maior ocorrência. Talvez por ser considerado de maior abrangência e prestígio, teve maior aprofundamento por parte dos autores. Mauro Vilar (1982, 856-859), por exemplo, inclui em seu verbete sobre o candomblé, concepções de vários autores, entre eles Pierre Verger. Explica que o termo a princípio esteve restrito à Bahia e, posteriormente, tornou-se nacional. De acordo com ele, foi empregado pela primeira vez no ano de 1828 para designar a revolta de negros no Cabula, em Salvador. No candomblé a concepção de morte é abordada como rito de passagem onde os mortos seriam encaminhados para uma morada mística ou cosmo harmonizado, diferindo frontalmente da concepção católica de morte. Sobre as entidades, Vilar afirma que, na África, os negros tinham nos orixás e voduns seus patriarcas, suas maiores referências culturais e espirituais. Os orixás nada mais eram que antepassados

mitificados cuja memória se perpetuava, sendo proporcionada a convivência com eles nas festas religiosas. No Brasil essa característica foi alterada e as relações não se repetem exatamente da mesma maneira como acontecia com seus antepassados.

No *Dicionário Enciclopédico Brasileiro Ilustrado* de Álvaro Magalhães (1957, 373), o termo *candomblé* surge como folclore, designando:

Cerimônias festivas de negros africanos ou crioulos, em que há intermédios de batuques. É uma das manifestações de culto fetichista afro-brasileira.

Considerando o ano de publicação desta informação, percebe-se claramente seu momento histórico, onde ainda era defendida uma visão de menor relevância à religião afro-brasileira, sendo então considerada apenas como uma manifestação folclórica. Outro dado relevante neste verbete é a presença da música como fator intimamente relacionado ao seu contexto.

Durante essa revisão bibliográfica panorâmica⁷, embora sintética, foi muito recorrente a visão de cunho pejorativo das religiões afro-brasileiras como “feitiçaria”, “fetiche” e “folclore”, como pode ser constatado na última citação. Mesmo ciente de que estas concepções estavam imersas num contexto de algumas décadas atrás é importante reconhecer que são também válidas para a obtenção de um olhar histórico e reflexivo. As transformações conceituais felizmente ocorreram e naturalmente compõem um processo que não cessa. Relacionar não só as abordagens descritivas e limitadas, mas também as transformações de abordagem, na medida em que dicionários atualizados foram consultados, foi válido para percebê-las como reflexo de uma reformulação de pensamento, englobando maior respeito para com essas religiões. A pesquisa nesse tipo de

⁷ Embora não tenham sido transcritas todas as abordagens no texto, por serem repetidas, quinze títulos foram pesquisados.

literatura foi importante também por que são essas referências que alcançam grande parte da população e a familiariza com a concepção preconceituosa que durante tanto tempo foi recorrente. Sabe-se que o acesso à educação no Brasil, num sentido amplo de geração de conhecimento, é restrito a uma minoria e que o acesso a esse tipo de literatura e abordagem pode ser pensado muito mais numa perspectiva de restrição a outras fontes de informação de maior amplitude que de forma opcional. Chauí (1996, 172) levanta essa importante questão:

A injustiça social que, limitando a escolaridade e impedindo o acesso aos livros (pelo preço, de um lado, pelo cansaço e excesso de trabalho, de outro), oferece às classes dominadas uma sublitteratura enciclopédica como paliativo e substituto ao desejo de saber.

O outro lado da moeda é que informações vinculadas por dicionários e enciclopédias, uma vez ali situadas, tendem a se eternizar. Obras de referência nacional e de inegável utilidade têm de alimentar-se de contribuições de especialistas locais e regionais, uma vez que não se cogita reduzir o Brasil às dimensões que uma concentração de recursos no eixo Rio-São Paulo acarreta. (Veiga e Garcia 2004, 2).

Rita Segato (1995, 15) já havia delineado um olhar crítico sobre a conotação política de uma pesquisa. No contexto do xangô pernambucano a autora ressalta a visão da elite sobre os cultos afro-brasileiros e, neste caso, podemos ampliar para a elite brasileira em geral, inclusive a que sempre escreveu e escreve verbetes em dicionários e enciclopédias. A longa *miopia* dessa elite diante dos mesmos que, segundo Segato (1995, 15), os julgavam “ilegítimos, marginais e menos merecedores de prestígio” representa fato histórico rapidamente constatado numa pesquisa como a realizada. O próprio René Ribeiro já na década de cinquenta afirmava que o xangô pernambucano não tinha o mesmo “esplendor” dos candomblés baianos, pelo caráter ritual mais fechado diante de todas as represálias policiais que sofreu. Segato (1995, 18) reforça a afirmação do autor mais de

quarenta anos depois e ressalta que em Recife esses cultos não tiveram de longe o prestígio baiano em razão do interesse dos intelectuais pelo candomblé daquele Estado. A autora toca também numa questão de maior amplitude – o racismo à brasileira -, que não pode ser pensado fora da academia e da produção científica e literária em geral e tem por base gerar conhecimento e inegavelmente, por ser produto humano, deturpações. Dentro destas deturpações está a concepção folclorizada e reducionista de religião afro-brasileira que foi constantemente encontrada nas referências pesquisada e exposta anteriormente. De acordo com Segato (1995, 16):

Esse menosprezo das elites pode ser um efeito do racismo à brasileira, isto é, um racismo marcado pelo medo da familiaridade. O termo “racismo” denomina e confunde, a meu ver, operações diversas de discriminação. Porque, enquanto os racismos nórdicos excluem o negro justamente por percebê-lo como um “outro”, ou seja, como alguém verdadeiramente alheio e desconhecido, entre nós o negro é discriminado e os rituais de distanciamento em relação a ele são incansavelmente encenados na vida pública justamente por uma motivação oposta: o que se teme é ser “o mesmo”, o que ameaça é a possibilidade de desmascaramento da mesmidade. Portanto, a exclusão do negro no Brasil é a exclusão de alguém precisamente por estar imbricado, por ser próximo e de dentro e, por isso mesmo, acenar com o perigo da contaminação. Habitamos um mundo onde sobre nós pesa a suspeita de ser uma humanidade defectiva, incompleta, empobrecida. Por isso, a história do negro, de repente, poderia ser a nossa própria história, e seu destino, guarde-nos Deus, nosso também.

3.2. A re-significação do conceito de nação – *uma tentativa de acomodação*

A organização tardia dos cultos afro-brasileiros ocorreu como reflexo da situação de fragmentação cultural durante todo o período da escravidão, ainda que se reconheça que os africanos nunca abandonaram sua cultura e suas crenças desde que

chegaram ao Brasil. Prandi (1996, 66) toca na questão dessa organização tardia das religiões negras como estritamente relacionada à fixação dos africanos nas cidades, no período final da escravidão, o que possibilitou uma maior interação entre os negros de diversas origens em geral e, conseqüentemente, na organização dos cultos das diversas nações. O autor realiza importante classificação para os estudos das religiões afro-brasileiras distinguindo-os a partir dos diferentes troncos lingüísticos:

1. Tronco **iorubá** ou **nagô** – corresponde ao candomblé queto, efã e ijexá na Bahia, nagô ou eba em Pernambuco, oió-ijexá ou batuque no Rio Grande do Sul, mina-nagô no Maranhão, e a quase extinta “nação” **xambá de Alagoas e Pernambuco**. O autor ressalta que o candomblé queto exerceu grande influência sobre as demais nações, que passaram a incorporar diversos de seus elementos rituais.

2. Tronco **banto**: nação **angola**, que adotou o panteão dos **orixás** iorubás (embora chame pelos nomes de seus esquecidos **inquices**, divindades bantos), também incorporou práticas iniciáticas do queto. Sua linguagem ritual, também intraduzível, originou-se predominantemente das línguas **quimbundo** e **quicongo**. Nessa “nação” tem fundamental importância o culto aos **caboclos**, que são espíritos de índios, considerados pelos antigos africanos como sendo os verdadeiros ancestrais brasileiros, portanto os que são dignos de culto no novo território em que foram confinados pela escravidão. Foi provavelmente o candomblé de caboclo que deu origem a umbanda. Há outras nações menores de origem banto como a **congo** e a **cambinda**, hoje quase inteiramente absorvidas pela nação angola;

3. Tronco **ewê-fon** ou **jeje** – os **voduns** são suas entidades centrais. As tradições rituais jejes foram muito importantes na formação dos candomblés com predominância iorubá. Deste grupo estão as nações **jeje-mahin**, da Bahia e **jeje-mina**, do Maranhão.

Ainda que ciente do fato de que a linguagem ritual dos cultos presente nas cantigas não seja mais traduzível, visto terem se transformado com o tempo e muito ter se perdido neste percurso histórico-escravocrata é importante evidenciar neste processo, que as suas funções litúrgicas são de total domínio do povo-de-santo. Mesmo a questão lingüística tendo se modificado, a classificação de Prandi não deixa de representar um importante esquema para a compreensão das distinções entre as diversas nações afro-brasileiras que por mais que tenham se transformado em território brasileiro, possuem heranças lingüísticas distintas ainda presentes em seus cultos.

Na tentativa de uma classificação das religiões afro-recifenses Motta (1997)⁸ propõe uma divisão em quatro tipos principais, dos quais, o Xambá se encontra imerso em diferentes níveis de aprofundamento⁹, nos dois primeiros:

1. **Catimbó** (ou **Jurema**) - culto aos **mestres**, que seriam, em princípio, espíritos curadores de origem luso-brasileira, aos quais com o tempo se teriam acrescentado entidades africanas, e dos **caboclos**, também curadores, mas como o nome pareceria indicar, de origem indígena. Também tradicionais no **Catimbó** são os espíritos ciganos, apesar de não ser sempre fácil diferenciá-los dos caboclos e dos mestres. O **Catimbó** – também denominado **Jurema** – se enraíza em áreas rurais do Nordeste (...) onde por mais tempo se conservou a identidade e memória indígena. (...) Aos **mestres**, **caboclos** e **ciganos**, acrescentaram-se, na segunda metade do século XX (...) os **exus** (masculinos) e as **pomba-giras** (exus femininos) (Motta 1997, 12-13);

⁸ Importante frisar que esta não corresponde a uma classificação êmica em sua totalidade.

⁹ O Xambá corresponde a uma nação afro-brasileira de culto aos orixás, contudo, à parte deste culto também faz obrigações rituais para as entidades da Jurema num espaço distinto do qual se cultua os orixás. É importante destacar que não é todos o povo-de-santo que participa deste culto que acontece à parte do calendário religioso da casa.

2. **Xangô** - representa muito aproximadamente o equivalente do **Candomblé** da Bahia. Isto é, trata-se do culto dos **orixás** que, como se sabe, são divindades de origem, sobretudo iorubá, tradicionalmente sincretizadas com certos **santos** do Catolicismo popular (1997, 16);

3. **Umbanda Branca** – submetida à influência Kardecista. Quanto mais forte a Kadercização, maior a valorização da palavra, que se acompanha, ao menos tendencialmente, da dissolução do sistema sacerdotal e hierárquico do **Xangô** e da virtual abolição do sacrifício e outros aspectos considerados como demasiadamente primitivos (1997, 21);

4. **Xangô Umbandizado** – ao mesmo tempo em que adota certos elementos da sistematização Kardecista (classificação das entidades em linhas e falanges, maior ênfase sobre a palavra, etc.), conserva os toques, as danças, a hierarquia (ou pelo menos a nomenclatura) dos terreiros de **Xangô** e de Candomblé (1997, 23);

Para compreender os conceitos referentes ao xangô, no qual o Xambá está inserido, é importante abordar também o conceito de nação e a partir de então, reforçar o fato de que Cacciatore (1977, 263) e Prandi (1996, 66) atribuem origens quase opostas à nação Xambá, mas que diante de seu contexto de sincretismo, anteriormente exposto, procedem. Lühning (1990a, 5) sugere que o conceito de “nação” deve ser abordado como designativo para grupos étnicos num sentido amplo. Ressalta as diferentes concepções pelas quais o conceito passou durante todo o seu percurso histórico desde os tempos da escravidão (1990a, 8) e define-o como:

Termo que foi utilizado para designar os escravos oriundos das diferentes regiões da África, a fim de inseri-los, de certa forma, num determinado grupo étnico. Era freqüente, porém, que uma nação não correspondesse inteiramente ao grupo que designava. (1990a, 233).

Ao buscar um conceito amplo de nação devemos considerar seus diversos significados e os interesses contidos nos mesmos. Podemos ressaltar as conotações meramente comerciais e políticas em que predominava o interesse dos senhores donos de escravos para diferenciá-los na hora da venda. É sabido que muitas vezes, as distinções de nações se restringiam ao nome do porto de embarque, gerando deste processo classificatório uma lacuna histórica no momento de precisar realmente as origens dos africanos trazidos para o Brasil. Por outro lado, deve-se avaliar as transformações e re-significações pelas quais o conceito passou na ótica dos próprios afros-descendentes. Atualmente:

O conceito de nação limita-se quase que exclusivamente à sua acepção de tradição religiosa, já que o fato de alguém pertencer etnicamente a uma nação não pode ser mais comprovado (Lühning 1990a, 8).

Vivaldo Costa Lima (1984, 20) reforça que o conceito de nação foi gradativamente perdendo sua conotação política para se transformar, sobretudo, num conceito teológico. Em outro artigo o mesmo autor (1976, 70) relaciona as nações africanas que foram trazidas ao Brasil com o tráfico negreiro e que hoje compõem grande parte dos cultos afro-brasileiros. São elas:

1. **Jeje** - segundo Lima (1976, 72) o termo **jeje** está relacionado a grupos étnicos do Baixo **Daomé** (fon e gã) e tem origem na **língua iorubá** “ájèji” que quer dizer “**estrangeiro**”. O autor resalta as origens pejorativas dos termos designativos das diferentes nações. Por outro lado, **Verger** (1999, 23) afirma que o termo “**djèjè**” corresponde à deformação da palavra “**adja**”, espécie de **sino** de campânula dupla ou simples presente no contexto ritual africano que até hoje está presente no **candomblé**;

2. **Nagô-ketu** - O termo **nagô** pode ser tomado como sinônimo de **iorubá**. Lima (1976, 74) assegura que esta nação teria origem de um antigo apelido pejorativo que

os iorubás do **Daomé** receberam dos **fons** (ou **jejes**): “**anago**”, “**nago**” ou “**anagu**”. Os termos utilizados significavam “**sujos**”, “**piolhentos**”, pois segundo o autor “os nagôs, isto é, os iorubás – quando chegaram de Egbabo, fugindo de suas **guerras intertribais**, encontravam-se em estado lastimável”. Contudo, tal significado se transformou e o termo **nagô** passou a ser assimilado pelos próprios **iorubás**;

3. **Angola** - De origem **banto** (grupo lingüístico mais ao **sul da África**, distinto do jeje e nagô, respectivamente, do Daomé e Nigéria) Segundo Vivaldo Costa Lima (1976, 21) os terreiros de **Congo** e **Angola** foram trazidos para o Brasil antes dos nagôs e jejes.

Há um consenso entre os diversos autores que pesquisam as religiões afro-brasileiras de que essas nações eram oriundas de regiões diferentes da África e com características, divindades e línguas próprias. As distintas nações, no entanto, mesclaram-se umas com as outras compondo um movimento de transformação e, sobretudo, resistência cultural e religiosa negra que está presente até hoje nos cultos afro-brasileiros:

Em nenhuma instância, nem mesmo nos candomblés mais ortodoxos e ostensivamente zelosos de suas origens, deixou de existir, factual e nítido, o processo das modificações estruturais causadas pelas acomodações situacionais; pela diminuição ou mesmo supressão de algumas prescrições rituais, sobretudo aquelas referentes à duração de períodos de reclusão ritual e interdito comportamental e por outros de ordem sócio-econômica (Lima 1984, 13).

Sobre o compartilhamento entre as nações Cacciatore (1977, 79) aborda as chamadas “nações compostas”, ou seja, nações que por uma questão de interação entre si, em prol da manutenção do culto, optaram ou naturalmente reuniram elementos distintos num mesmo culto. A Nação jêje-ijexá é um exemplo dessa mescla que reúne elementos presentes tanto na Nação Jeje quanto na Ijexá. Essa nação se faz presente em Porto Alegre – RS sob a denominação de Batuque jêje-ijexá (Braga 1998, 41), onde o Jeje (Benin) encontra-se associado aos rituais das casas Ijexá (Iorubá) através da inclusão de algumas

cantigas rituais e da presença de alguns orixás, dentre outros elementos. O processo se tornou também comum e atuante como resposta à situação dos africanos escravizados que mesmo sendo de diferentes nações se adaptaram ao novo contexto religioso e conseguiram, através desta adaptação, manter o culto.

Outro exemplo de adaptação pode ser notado no culto ao caboclo que, em Salvador, segundo Garcia (2001, 2) apresenta uma fusão de elementos de procedências e naturezas diversas: europeus (católico popular e espírita), africanos (ritual e toques), indígenas e regionais (temática, adereços e designações) e, orientais (designações de caboclos como sultão e turco). O Candomblé de Caboclo, reunindo essas diversas influências em seu culto, contempla também uma característica marcante – o nacional:

Talvez a única característica comum seja o fato de serem brasileiros, representando uma nova categoria mitológica que foi absorvida pelos candomblés baianos.

Como citado anteriormente, Prandi (1996, 66) aponta a nação Xambá como uma das nações em extinção do tronco iorubá que atua nos estados de Alagoas e Pernambuco. Olga Cacciatore (1977, 263) por outro lado, também aponta esta nação como culto em extinção e presente em Pernambuco, porém, ao invés de relacioná-lo à cultura iorubá, como o fez Prandi, afirma ser um culto mesclado de elementos bantos e indígenas. Prandi e Cacciatore entram, a priori, em contradição, pois iorubás e bantos possuem origens e histórias distintas no Brasil. Os iorubás representam os africanos da nação Nagô, composta por negros oriundos, sobretudo da Nigéria, África Ocidental, os chamados sudaneses que falavam os diversos dialetos da língua iorubá. Os nagôs estariam subdivididos em diversos grupos como Oyo, Ketu, Ijesha, Egbá, entre outros. (Lühning 1990a, 6). Os bantos corresponderiam às nações cambinda, congo, angola, benguela, entre outros, da África Central. Segundo Pierson (1971, 120) os iorubás foram mais utilizados

nas cidades como escravos domésticos. Os bantos, por sua vez, foram mais utilizados nas plantações, no interior do Brasil, tiveram contato com a cultura indígena e hoje são relacionados com os cultos que mesclam estes elementos como o candomblé de Caboclo (Garcia 2001). A divisão dos africanos que foram trazidos ao Brasil em sudaneses e bantos se deve, sobretudo, a aspectos lingüísticos. Outra diferença entre os dois grupos, conforme a concepção dos autores considerados ‘clássicos’, consistiria em suas posturas a priori distintas: enquanto os sudaneses, sobretudo os islamizados, em alguns aspectos, assumiram uma postura de maior resistência cultural em adotar elementos da cultura luso-brasileira, os bantos, por sua vez, assimilaram alguns elementos da cultura brasileira a seu corpo de referências culturais até pelo próprio contexto de integração que teve.

Em relação às origens da nação Xambá é possível considerar tanto as afirmações de Prandi (1996) quanto às de Cacciatore (1977), pois no Brasil, os diversos cultos isolados reuniram-se formando um novo complexo. Com isso, atualmente em um mesmo terreiro são cultuados vários orixás cujo panteão pode variar de uma casa para outra a depender de sua tradição. É notório nesta nação o fato de se cultuar os orixás em sua tradição iorubá, mas também à parte, os caboclos e os mestres que representam figuras que compõem o quadro mítico da tradição banto, que está presente em outro tipo de culto denominado Catimbó ou Jurema. A respeito da presença de orixás e, à parte, caboclos em uma mesma casa em Salvador, Garcia (2001, 187) ressalta que o fato de haver o culto aos caboclos dentro do âmbito de uma casa tradicional de candomblé não deve ser concebido como elemento que a descaracterize, pois ambos os cultos ocorrem em espaços sagrados distintos. O mesmo aplica-se ao terreiro da nação Xambá de Portão do Gelo.

Em termos de tradições similares, encontramos no campo das religiões afro-brasileiras, uma unidade diversificada, onde há uma identidade afro-brasileira marcada pela junção de tradições oriundas da África que chegaram ao Brasil pelo contexto

escravocrata e que aqui desenvolveram um novo formato. Estas adaptações ocorreram com designações e características próprias. A partir do contexto histórico os cultos se transformaram. Diversas adaptações ocorreram seja a nível local - adaptar em função do contato com outra cultura já estabelecida localmente, como é o caso da mescla da cultura angolana com a indígena -, seja a nível nacional, no que era concebido como tal “oficialmente” – em busca de uma identidade brasileira – como foi o caso da relação e assimilação por grande parte das religiões afro-brasileiras em relação à religião católica. Dentro desta discussão, as designações também são diversas e particulares em cada contexto.

3.3. Sincretismo – a busca pelo “eu” nacional em terra estrangeira. . .

“O vocábulo “ambíguo” não goza de boa reputação. Sinônimo de incerto, indeterminado, duvidoso, dúplice, sugere o que é pouco rigoroso, do ponto de vista teórico, e pouco digno de confiança, no plano moral.”

(Chauí 1996, 121).

O discurso sobre as tradições afro-brasileiras deve considerar a premissa da pluralidade, da construção de identidades próprias que se firmaram em solo brasileiro ao mesmo tempo em que são baseadas na tradição de antepassados africanos. Essa pluralidade é resultante também do percurso marcado por um misto de “conformismos e resistências” (Chauí 1996) e permeado por um caráter muitas vezes concebido como pejorativo – o de ambigüidade. A ambigüidade em questão corresponde ao processo que contempla elementos freqüentemente tomados como contraditórios, no caso das religiões afro-brasileiras - a tradição, normalmente pensada em termos de cristalização de valores e

rituais *versus* a inovação/adaptação/sincretismo. Chauí (1996, 121) refuta a idéia de ambigüidade como sinônimo de incerteza e argumenta que:

A clareza e distinção das idéias e das coisas exigem que sejam ou isto ou aquilo. Jamais isto e aquilo ao mesmo tempo e na mesma relação (...) ambigüidade não é falha, defeito, carência de um sentido que seria rigoroso se fosse unívoco.

Continuando, ressalta também a limitação de um olhar dicotômico (1996, 122):

Quando alguém vê uma piscina, vê águas dançantes, ladrilhos tremulantes, a paisagem circundante habitando as águas. O intelectualista e o empirista dirão que percebem água, ladrilhos e reflexos. Além de separar elementos, consideram que vêem os ladrilhos *apesar* da água e que enxergam a água *apesar* dos reflexos. Com esse olho assim purificado, conseguem, finalmente, não perceber o que estão vendo, isto é a piscina. Pois a piscina é o ladrilho visto *graças* à água – caso contrário não seria ladrilho-de-piscina –; é a água vista *graças* aos ladrilhos e à paisagem dançante – caso contrário não seria água-de-piscina –; é a paisagem vista *graças* às águas, estando aqui, na mobilidade líquida, e ali, na região aérea circundante – caso contrário não seria paisagem-à-volta-da-piscina. Perceber a piscina não é ver elementos discretos, mas uma totalidade *sui generis* que transmuta o sentido que as partes teriam se pudessem ser isoladas. A piscina é ambígua.

O xangô pernambucano, do qual o Xambá faz parte, pode ser pensado nessa perspectiva por evidenciar certa *ambigüidade* em suas relações e percepções através do sincretismo religioso¹⁰. Ainda que fruto de imposições é também o resultado de uma longa história de re-significações, transformações, fusões e apropriações: *ambíguo*. Dentro de um propósito que, a priori, correspondeu à imposição cultural e religiosa portuguesa aos africanos que eram considerados um povo sem “alma” e sem cultura. Nas mãos dos africanos e seus descendentes se transformou na busca de uma identidade brasileira, ao mesmo tempo relacionada com o seu passado, a sua história, a sua herança, a sua resistência. Esse processo de re-significações possui configurações distintas em cada

¹⁰ É preciso ressaltar que essa ambigüidade não é exclusividade dessa religião, a premissa básica é que pureza absoluta é um ideal que não corresponde à realidade, visto que no decorrer da história os povos travaram contato, se transformaram. Esse é o processo vivo e não cristalizado da cultura onde a religião compõe um alicerce fundamental, mas não isolado e inatingível de vivenciar transformações.

contexto, não sendo exposto aqui de maneira generalizante. De certo, em solo brasileiro e falando a língua portuguesa, os cultos se transformaram e seus adeptos representaram e representam os juízes da medida de sua tradição e da aceitação de inovações que acreditam ser importante e legítimo.

Por não fugir de nossa tradição histórica de incompreensões e preconceitos essas religiões foram inúmeras vezes alvos de perseguições. Hoje a discussão sobre “sincretismo” é protagonizada pelos próprios afrodescendentes que buscam a reafirmação de seus cultos. Não refuto aqui o ideal de reafirmação, o acho de extrema legitimidade, mas penso também no sincretismo como reflexo de postura marcada por um misto de conformismo e resistência tomado de forma não dicotômica. É recorrente a concepção de oposição neste processo: ou se é *conformista* - visão que alguns adeptos mais radicais aos processos de reafirmação pelos quais os terreiros das religiões afro-brasileiras têm assumido-, ou se é *resistente* no sentido de negar absolutamente o sincretismo para afirmar a cultura africana ancestral. Defendo aqui a compreensão do sincretismo que foi marcado pelo diálogo entre as duas posturas, diferenças e anseios gerados por elas: *complementaridade*. Como Chauí (1996) já havia destacado é difícil reconhecer *isto e aquilo* ao mesmo tempo, mas acredito ser esse o rico processo de construção e reconstrução que percebo estar pulsando no âmago da construção Xambá.

Os elementos que auxiliam na construção de uma identidade cultural e religiosa são diversos. Na Nação Xambá talvez o mais marcante seja que esta representa uma nação à parte das demais, ou seja, ela não é apenas um terreiro, é uma nação com traços característicos e história própria. Diante deste panorama o sincretismo religioso como sinônimo de “fusão de configurações distintas, mas de algum modo compatíveis” (Garcia 2001,114) se faz presente também em seu contexto:



Crucifixo e figa, símbolos do catolicismo popular que ficam expostos na entrada do terreiro.

O sincretismo é reconhecido por seus adeptos e concebido como elemento que caracteriza parte de sua história, embora gradativamente os mais jovens tenham expressado o desejo de transformá-lo e reduzi-lo de alguma maneira, apesar de respeitarem-no. Segundo Lühning (1990a, 12) o sincretismo corresponderia, desde seu surgimento, a um estratagema no sentido de possibilitar a continuidade dos cultos trazidos pelos africanos escravizados e reprimidos por seus donos. Sob tal perspectiva, seria uma:

Transposição da sua própria religião para a terminologia da religião de seus amos, com a finalidade de, sob o pretexto da adoração dos santos católicos, poderem dar continuidade ao culto aos orixás.

Deve-se destacar também o contexto em que esse processo ocorreu. Bastide (1989, 55) nos alerta sobre a importância de fazer a distinção entre a herança portuguesa e a africana:

Portugal importa sua sociedade ao mesmo tempo em que sua civilização. A escravidão, pelo contrário, destrói a sociedade africana, e o negro não

pode trazer consigo, nos costados dos navios negreiros, mais que seus valores culturais.

Pensar na falta de opção e na dor vivida pelo negro fatalmente nos remete a uma negação da cultura portuguesa, aqui também transformada e influenciada pela cultura negra. Contudo, é preciso buscar uma maior amplitude para reconhecer as transformações como fatos históricos que também se modificaram. O sincretismo vem primeiro como uma adoção forjada da cultura dominante pelos negros, mas a continuidade dessa postura só foi possível diante das relações entre os diferentes sistemas religiosos:

A superposição de imagens e nomes de santos católicos aos de orixás africanos, como divindades equivalentes, no fenômeno denominado sincretismo religioso, tem sido geralmente explicada invocando-se fatores históricos. Os escravos teriam precisado disfarçar seus deuses sob os nomes e representações pictóricas de santos católicos para poderem preservar sua religião. Assim, o equivalente católico escolhido para cada divindade africana não foi necessariamente o mesmo em diferentes partes da Afro-América, e mesmo dentro do Brasil, apresentando variações de uma cidade para outra (Segato 1995, 140-141).

Segato menciona também a necessidade contemporânea que os cultos afro-brasileiros passaram a ter de preencher as lacunas de sua mitologia fragmentada pelo contexto escravocrata. Prandi (1996, 67) ressalta também o fato do culto católico aos santos, numa dimensão popular politeísta, ter se ajustado ao culto dos panteões africanos devido a similitudes presentes em ambos. Assim como os africanos louvavam os diferentes orixás, os católicos das camadas sociais mais baixas louvavam os seus diversos santos.

Pensar nesse complexo processo sob a ótica de uma conotação reducionista é menosprezar a capacidade de discernimento desses afrodescendentes que passaram a adotar em sua concepção religiosa alguns elementos não mais da cultura dominante, mas do que aqui se transformou num caldeirão cultural em busca de sua identidade. Prandi contextualiza esse polêmico percurso de re-significação da seguinte forma:

Desde sua formação em solo brasileiro, as religiões de origem negra têm sido tributárias do catolicismo. Embora o negro, escravo ou liberto, tenha sido capaz de manter no Brasil nos séculos XVIII e XIX, e até hoje, muito de suas tradições religiosas, é fato que sua religião enfrentou-se desde logo com uma séria contradição: a própria estrutura social e familiar às quais a religião dava sentido aqui nunca se reproduziu. As religiões dos bantos, iorubás e fons são religiões de culto aos ancestrais, que se fundam nas famílias e suas linhagens. O tecido social do negro escravo nada tinha a ver com família, grupos e estratos sociais dos africanos nas suas origens. Assim, a religião negra só parcialmente pôde se reproduzir aqui. A parte da religião original mais importante para a vida cotidiana, constituída no culto aos antepassados familiares e da aldeia, pouco se refez, pois a família se perdeu, a tribo se perdeu.

Para Prandi (1996, 68) a questão do sincretismo está diretamente relacionada à construção de uma identidade cultural, onde ser brasileiro representava ser católico:

Se a religião negra, ainda que em sua reconstrução fragmentada, era capaz de dotar o negro de uma identidade negra, africana, de origem, que recuperava ritualmente a família, a tribo e a cidade perdidas para sempre na diáspora, era através do catolicismo, contudo, que ele podia se encontrar e se mover no mundo real do dia-a-dia, na sociedade dos brancos dominadores, responsável pela garantia de sua existência, não importa em que condições de privação e dor. Qualquer tentativa de superação da condição escrava, como realidade ou como herança histórica, implicava primeiro a necessária inclusão no mundo branco. E logo passava a significar o imperativo de ser, sentir-se e parecer brasileiro. Nunca puderam ser brasileiros sem ser católicos.



Foto de Padre Cícero - ícone do catolicismo popular nordestino, que pertence ao acervo do terreiro e fica à exposição logo na entrada.

O ideal de pureza foi uma constante na história das religiões afro-brasileiras. Esse ideal foi fundamentado pelo discurso dos intelectuais e pesquisadores que a partir de Nina Rodrigues passam a construir uma idéia de supremacia cultural sudanesa. Gonçalves Fernandes (1941, 39), fruto dessa geração, afirma que “o que não se pode negar é que o negro sudanês tinha um aparelhamento cultural superior aos bantos”. Essa foi a postura adotada pela sociedade em geral e inclusive pelo próprio povo-de-santo que atribui até hoje um status maior para os candomblés Ketu. O autor acrescenta que:

As sobrevivências africanas no Brasil não se mostram em estado de pureza. Aliás, desde os primeiros tempos da escravidão, as culturas negras se apresentam misturadas. Misturadas e deformadas pela influência da condição de escravo (Fernandes 1941, 36).

Kubik (1997, 381) refuta a concepção de cultura “pura” e defende a idéia de multiculturalidade:

Toda e qualquer cultura, identificável no presente, ou no passado, na Europa, em África, ou noutra parte do mundo, já é, por definição, multicultural, ou seja, em cada período da sua história sempre foi o resultado passageiro de inovação, e de empréstimos de outras culturas. Por outras palavras, não existem culturas “puras”, tão pouco existiram no passado.

Sobre os diversos intercâmbios que distingue como “sócio-lingüísticos” e musicais, Kubik (1997, 385) ressalta que resultaram na construção de uma linguagem própria. O grupo assimila elementos lingüísticos e musicais de um outro grupo e, posteriormente, não mais se identifica com sua expressão anterior à mudança.

Para Carvalho e Segato (1994, 4) o ideal de pureza musical, fruto também desse ideal de pureza cultural e religioso, é ilusório. Este foi alimentado pelas pesquisas “estruturalizantes” da tradição musicológica que sempre buscaram uma “Ursatz”, ou “princípio gerador”. Os autores acrescentam que essa almejada estrutura nuclear definiria, segundo os preceitos dessas pesquisas, “um estado puro e reconhecível de todo estilo” que

seria “essencialmente platônico – por que recusa as anomalias próprias da empíria”. Nesta perspectiva:

Os aspectos trans-étnicos dos fenômenos musicais sempre estiveram presentes na criação, mas esse fato tem sido sistematicamente obscurecido pelos idiomas e discursos sobre a música, tanto os dos nativos, quanto os dos analistas (1994, 4).

O fato de percebermos esses intercâmbios na atualidade não quer dizer que só agora passaram a existir. Ao deixarmos de buscar estruturas nucleares e percebermos as estruturas marginais, ou seja, os processos “trans” das margens, nos deparamos com o que a princípio não seria concebido como “coerente”, pois como já alertou Chauí (1996), seria estranhamente “ambíguo”:

O fato de que agora se torne transparente a inclusão de elementos plurais, trans-étnicos, nos gêneros musicais contemporâneos, não se deve tanto a que esse tipo de síntese seja uma novidade, mas que pelos fatores apontados (fatores tecnológicos, econômicos e filosóficos), o paradigma intelectual da época mudou a nossa perspectiva e deslocou o foco para as margens, para as passagens, ou seja, para os aspectos mais fluidos dos processos de produção cultural e já não nos seus possíveis núcleos e estruturas totalizadoras (Carvalho e Segato 1994, 9).

Assim como as demais nações afro-brasileiras, a nação Xambá está intimamente envolvida com questões em torno da busca de uma identidade, a partir das tão perseguidas e reforçadas origens. Essa busca pode ser explicada como uma resposta ao histórico de perseguições e preconceitos sofrido. Pensar nas origens pressupõe pensar nos processos de continuidade e mudança presentes na dinâmica cultural geradora da música. Não cabe aqui um discurso de “tradicional” relacionado a uma certa “pureza”, mas um discurso sobre a constatação da pluralidade cultural e musical em seus processos que englobam tanto a manutenção da tradição quanto às renovações da mesma.

Tais questões tornam-se uma das tônicas da Etnomusicologia que tenta, através de uma aproximação holística já discutida pela Antropologia, adotar também uma postura

de pesquisa abrangente que considere essas questões. Nettl (1983, 182) defende uma concepção holística de estilo afirmando que o processo da mudança musical pressupõe uma mudança estilística e associa essa concepção à antropológica de que a música muda como um todo. O papel da música nesse contexto é considerado como sinônimo de simbologia abstrata que engloba formas de caráter e valores culturais.

Continuando, Nettl (1983, 183) aborda ainda a questão da postura do etnomusicólogo em relação à crença da mudança em seu aspecto geral. Aponta para algumas posturas sob a perspectiva de perceber a música e, portanto, sua mudança atrelada a fatores comportamentais e a práticas essencialmente humanas, não como elemento independente. Na distinção proposta a mudança interna corresponderia a padrões culturais estabelecidos, enquanto os resultados, os contatos externos estariam sujeitos a variáveis constituintes das próprias relações interculturais:

Nós sabemos que são componentes que mudam, que existem razões para mudar, direções típicas, fatores internos e externos. Isto pareceria que uma possibilidade é ver o processo de mudança como dependendo de um equilíbrio entre vários fatores (Nettl 1984, 186)¹¹.

Diante destas constatações cabe ao etnomusicólogo refletir sobre sua própria concepção de mudança procurando aprender sobre a percepção da continuidade e mudança não só no âmbito musical, mas no cultural como um todo do **outro** subjetivo.

Ponderando sobre transformações e permanências, Merriam (1964, 304) adverte sobre a importância da discussão das causas e resultados da mudança musical, onde a dinâmica cultural deve ser enfatizada em lugar da abordagem meramente descritiva, muitas vezes presente nas pesquisas científicas. Seguindo, acrescenta que a importância da observação e análise da mudança dentro de todo um processo é importante para a

¹¹ “We know there are components which change, that there are reasons for change, typical directions, internal e external factors. It would seem that one possibility is to view the process of change as depending on equilibrium among various factors.”

promoção de uma compreensão, não restrita apenas à constatação da mudança ou continuidade em si, mas, sobretudo, para seus processos e razões (Merriam 1964, 318). A constatação engloba processos que devem ser tomados a partir de si próprios e não em comparação aos demais. O mesmo deve ser tomado em relação às religiões afro-brasileiras e fatores inerentes às suas realidades, para então, compreender a sua música.

É importante abordar o sincretismo, pensando que o repertório musical gira em torno dos orixás que são considerados como correspondentes aos santos católicos, não numa esfera de *igualdade*, mas talvez em termos de *tradução cultural*, e que as características dos mesmos, que muitas vezes se assemelham são enfatizadas nos cânticos, bem como nas danças.

O repertório musical dedicado à Iansã nos toques públicos do Xambá é composto de cerca de vinte e nove cantigas, cantadas, a priori, em língua iorubá com diversas modificações que compõem esse processo de *tradução cultural* vivenciada pelas religiões afro-brasileiras. O texto das cantigas é cantado num iorubá que se transformou a partir da inserção de diversos elementos da língua portuguesa, compondo um *aportuguesamento* de alguns termos, ou mesmo uma re-significação através de palavras de sonoridades semelhantes entre iorubá e português. A identidade religiosa e individual das filhas (os) e suas diferentes Iansãs está imersa no texto, pois é principalmente a partir do texto que as pessoas identificam a toada específica de seu orixá. Essas toadas são cantadas em sua maioria de forma silábica refletindo o caráter atribuído à Iansã, de força, ímpeto, decisão e rapidez (Carvalho e Segato 1992, 40).

“Oiá Meguê numa batalha” é uma cantiga desta nação, representativa dos vários processos apontados, como a *tradução cultural*, fruto das adaptações lingüísticas e religiosas. Entoadada em português, num canto silábico e enérgico, reforça a personalidade e atuação de Mãe Biu, mulher guerreira, assim como a de Oiá, seu orixá. Através desta

cantiga (faixa 11 do cd em anexo) os filhos e filhas-de-santo do Xambá pedem força para Oiá e Mãe Biu:

Oiá Meguê numa batalha

Adarrum

$\text{♩} = 74$

Solista

Coro

Ê Oi - á Me - guê nu - ma ba - ta - lha lá é lá

Agogô

Palmas

Solista

Coro

ê lá é lá é I - an - sã nu - ma ba - ta - lha lá é lá é lá é lá é

Agogô

Palmas

A indicação de semínima e tempo representa uma aproximação do andamento real. Optei por fazer a transcrição sem barras de compasso e armadura de clave por razões que explicitarei mais adiante. O agogô executa a linha rítmica de oito pulsos, tomada como base para o canto juntamente com as palmas executadas pelo coro, compondo a estruturação do acompanhamento. A presença de ambos (agogô e palmas) abaixo da melodia executada pelo solista e coro ilustra a relação entre melodia e ciclo rítmico explicitando também a relação prosódica que o texto estabelece com esses ciclos visto que os toques geralmente reforçam as sílabas tônicas das palavras cantadas. A pequena vírgula que sempre aparece indica o fim de cada ciclo rítmico do agogô. ‘Adarrum’ é o toque de 8 pulsos que acompanha a cantiga e que será abordado mais adiante também.

A presente discussão é relevante por representar elemento latente no seio da Nação Xambá, bem como nas demais nações afro-brasileiras que buscam suas matrizes africanas e muitas vezes negam outras influências que não sejam consideradas africanas. A linguagem nacional deve ser pensada como um todo no processo que contempla a

construção de identidade. Tudo se mescla no decorrer de uma história que perpassa a constelação de processos e adaptações, para então promover a manutenção de uma tradição que na realidade e felizmente sempre foi e é dinâmica.

O repertório musical da nação Xambá apresenta, como já mencionado, alguns “empréstimos”. A discussão sobre empréstimos é complexa, não sendo possível afirmar quem “tomou emprestado” de quem, por isto, utilizo este conceito atrelado a uma idéia de “compartilhamento musical”. Esses empréstimos são, sobretudo, das nações Nagô e Angola e podem se apresentar em diversas esferas. Um exemplo da presença Nagô neste repertório musical é a utilização, pelo Xambá, dos toques Eco e Sete por Um, padrões rítmicos de 12 pulsos que acompanham uma parte das cantigas desta nação. Contudo há também um toque chamado Jeje, também de 12 pulsos mas que é acompanhado por padrões de 16 pulsos e que a princípio indica também um compartilhamento com esta outra nação afro-brasileira, mesmo que esse apenas consista no nome do toque. Há também o toque da Despedida de 16 pulsos, padrão considerado por vários autores como característico da tradição banto, portanto, da nação Angola (Vatin 2001, Garcia 2001 e Mukuna 1979). Na parte dedicada à Jurema (universo de tradição Banto) há o toque chamado Umbanda, de 8 pulsos (pode ser considerado um compasso binário característico do samba). Este toque acompanha uma toada dedicada à Oiá de Mãe Bui (faixa 13 do cd em anexo):

Oiá Meguê num agailê

Umbanda

$\text{♩} = 120$

Solista

Oi-á Oi - á a-ê Oi - á Me-Guê num a-ga - i - lê Oi - á Oi - á a - ê Oi - á Me-guê

Agogô

Palmas

Coro

num a - ga - i - lê Oi-á Oi-á a-ê Oi - á Me-Guê num a-ga - i - lê

Agogô

Palmas

Oi - á Oi - á a - ê Oi - á Me-guê num a - ga - i - lê Oi-á

Agogô

Palmas

Tanto as cantigas quanto os toques podem estar também presentes em outros terreiros, contudo, a identidade desta casa, é ressaltada, entre outros aspectos, através da performance musical que atua como elemento diferenciador. A forma de cantar, tocar e os andamentos das cantigas caracterizam o universo musical desta nação na ótica de quem a integra.

Abordar a música no candomblé ou xangô pressupõe, sobretudo, considerar aspectos diversos inerentes ao seu amplo contexto, seja quanto à esfera social, seja quanto à social. Para entender esse universo religioso é imprescindível contextualizar seu espaço no âmago da religião afro-brasileira, suas relações e similaridades marcadas por processos de continuidade e mudança, suas adaptações e adequações a uma nova realidade e, por conseguinte, a questão do sincretismo e da construção de uma identidade.

O xangô concebe a música como um elo entre o universo divino e o humano. A música atua como meio de transporte do conteúdo histórico-literário, engloba os processos de transmissão da tradição oral, relaciona-se com as questões sobre identidade afro-brasileira e suas origens africanas. A música representa também um importante fator para a interação social não acontecendo de forma isolada, com propósito e finalidade em si mesmo, mas representa o elemento que perpassa diversos níveis de relações sociais, míticas, musicais, culturais, entre outros, que interagem compondo um complexo cosmo de percepções e olhares muitas vezes incompreendidos por uma análise externa. A respeito desse conflito estético de olhares, Lühning (2001, 129) comenta:

Talvez uma festa de candomblé também seja o afloramento da sensibilidade, o que, sem dúvida, leva à catarse, a qual ocorre em muitas outras religiões. Entretanto, no candomblé, ela se baseia em todos os aspectos visuais, sensíveis e audíveis, incluindo o tátil, quando um orixá manifestado abraça os fiéis, compartilhando sua energia.

4. Uma história de resistência. . .

4.1. As religiões afro-brasileiras – *discriminações e desencontros*

“É lamentável não termos à nossa disposição uma palavra mais precisa que “religião” para designar a experiência do sagrado. Este termo traz consigo uma história longa, se bem que culturalmente bastante limitada. . .”

(Eliade 1989, 9).

Ao estudarmos uma manifestação religiosa é importante constatar as diversas concepções a seu respeito na tentativa de melhor compreendê-la e de também compreender os diversos olhares que pairam sobre as múltiplas formas de conceber o mundo.

O termo religião, etimologicamente, significa obrigação. Cícero fazia alusão ao termo *relegere* – aqueles que cumpriam cuidadosamente todos os atos do culto divino,

enquanto Santo Agostinho consideraria o termo *religare* – re-ligar o homem com o divino, o que, a priori, havia se perdido. Para Nicola Abbagnano (1998, 846-52), religião é a “crença na garantia sobrenatural de salvação” e, para possibilitar tal garantia, o fiel deveria apoiar-se em “técnicas” que abrangeriam as práticas de culto. A preocupação ou garantia religiosa estaria situada no campo do sobrenatural, ou seja, além dos limites dos poderes humanos de atuação. A maior questão existencial consistiria no fato de que o poder religioso atua segundo a crença, no inatingível do ser humano, no mistério da condição e da impotência humana diante do universo que o cerca.

A definição exposta por Abbagnano refere-se, no entanto, a uma concepção ocidental de religião, permeada pela culpa cristã e necessidade de salvação espiritual que não se faz presente nos cultos afro-brasileiros. Como já afirmou Eliade (1989, 9), o termo “religião” por si já é limitado, pois generaliza as diversas vivências culturais e religiosas e muitas vezes a partir dessa generalização emerge o preconceito e a intolerância:

Fica a pensar-se como é possível aplicá-lo indiscriminadamente ao Próximo Oriente antigo, ao Judaísmo, ao Cristianismo e ao Islamismo ou ao Hinduísmo, Budismo e Confucionismo bem como aos chamados povos primitivos. Mas talvez seja demasiado tarde para procurar outra palavra e “religião” pode continuar a ser um termo útil desde que não esqueçamos de que ela não implica necessariamente na crença em Deus, deuses ou fantasmas, mas que se refere à experiência com o sagrado e, conseqüentemente, se encontra relacionada com as idéias de *ser, sentido e verdade*.

Incluindo na citação anterior as religiões afro-brasileiras e para isto seria necessário fazer uma concessão à utilização do termo “primitivo” pelo autor, enfoque recorrente em sua época, torna-se necessário traçar um paralelo entre duas concepções religiosas distintas (Lühning, 2001):

1. As religiões ocidentais cristãs – doutrinárias, marcadas pela racionalização da fé;

2. As religiões afro-brasileiras - que expressam o diálogo entre humano e divino através da experiência corporal.

Vários são os pontos de distinção entre as duas concepções, entre eles podemos citar a “incorporação” da (o) filha (o)-de-santo pelo orixá ou, como é recorrente na literatura, o transe, presente nas religiões afro-brasileiras e definido por Lühning (2001, 115) como sinônimo da “expressão do religioso pelo corpo e pela dança ritual”.

Para Hildo Leal, filho-de-santo do Xambá, “incorporação” é o momento “quando a divindade, ou o espírito, ou o orixá toma o corpo de uma pessoa”. Ressalta ainda que popularmente se pode falar “receber o santo, ou o orixá ou, ainda o “santo chegar”. No Xambá o termo “irradiação” é também utilizado para designar o momento em que o orixá “está chegando” ou, no caso das pessoas que não “incorporam”, mas sentem a presença do orixá, para indicar o que ele chama de “manifestação superficial do orixá, sem a incorporação total”.

Outro ponto que distingue as categorias mencionadas¹, podendo ser estendido a religiões como o Islamismo e o Judaísmo, por exemplo, é a legitimação da fé através da escrita, ou seja, dos considerados livros sagrados, pelas religiões ocidentais cristãs, enquanto que nas religiões afro-brasileiras os preceitos religiosos são transmitidos oralmente e aprendidos através, sobretudo, da observação.

¹ Quero deixar claro que o fato de não considerar outras categorias religiosas não pressupõe sua exclusão absoluta, mas que no presente contexto é esse o conflito em questão. O primeiro conflito naturalmente se deu com a cultura indígena desde os tempos do Brasil-colônia até hoje, visto que continuam a existir as diversas “missões” religiosas em áreas indígenas.

Um momento de aprendizagem no Toque de Obaluaiê (janeiro de 2004).



Ao se pensar e analisar a religião e os conflitos religiosos², além de todas as diferenças religiosas, existiu e ainda existe a questão política e econômica. As religiões afro-brasileiras sofreram diversas perseguições e discriminações por representarem, a priori, a cultura dos escravos e, posteriormente, dos negros de baixa renda. Evidenciam um conflito de noções não só do campo religioso em termos de crença, mas também do campo

² Não posso deixar de mencionar o conflito declarado pelas Igrejas Pentecostais às religiões afro-brasileiras, consideradas pelas primeiras como “religiões do demônio”.

estético. As inter-relações entre seus elementos acontecem de maneira singular e distinta quando comparada às relações presentes nas religiões ocidentais cristãs.

A história de perseguições e incompreensões que marca o percurso religioso das religiões afro-brasileiras pode ser explicada a partir de uma intolerância da cultura ocidental quanto às diferenças inerentes nesses cultos. A partir da constatação de que o outro é diferente, surge não só a incompreensão do ‘por que’ dessa diferença, mas ainda a errônea e etnocêntrica visão de que a primazia do racional e doutrinário, elementos intrínsecos à concepção religiosa ocidental, seja ‘evoluída’ e o diferente disso ‘primitivo’ ou puramente ‘sensual’:

As diversas perseguições aos candomblés e adjacências representaram muito mais um conflito de percepções estéticas, onde para os ocidentais, o ritmo é concebido como organização temporal (música ou poesia), na cultura africana significa ‘impulso’ criador de movimento, algo tanto material quanto ideal (Senghor por Lühning 2001, 118).

A respeito desse conflito Lühning (2001, 116) acrescenta que dentro de sistemas filosóficos que atribuem a primazia ao racional, certamente “a inclusão do corporal numa experiência religiosa pode parecer uma heresia, enquanto para as outras culturas não ocidentais o porquê da exclusão da experiência corporal do divino pode ser incompreensível”.

Chauí (1996, 131) refletindo sobre o conflito entre as concepções religiosas brancas e negras assegura que:

Por possuírem estrutura religiosa onde prevalece a interação entre humano e divino, opostos a verticalização que separa esses dois mundos nas religiões “oficiais”, as religiões afro-brasileiras evidenciam uma concepção distinta, um olhar religioso oposto ao pré-estabelecido.

A sociedade ocidental “esqueceu” que foi através da experiência com o sagrado que houve a construção das diferenças conceituais e perceptivas entre o real e o concreto de um lado, e o “caótico e perigoso fluxo das coisas”, de outro (Eliade 1989, 9). O sagrado passa a representar elemento inerente à consciência, construindo um pensamento sistemático sobre um mundo com sentido diante de sua complexa organização (Eliade 1969, 10). É a partir dos símbolos religiosos que se forma uma congruência entre estilos de vida que vão do particular ao metafísico – do humano ao Cosmos e essa congruência pode ser tomada grosso modo, como a religião em si que Geertz (1989, 104) define como um sistema cultural. Sobre a atuação desses símbolos na vida do indivíduo acrescenta:

Os símbolos religiosos oferecem uma garantia cósmica não apenas para sua capacidade de compreender o mundo, mas também para que, compreendendo-o, dêem precisão a seu sentimento, uma definição às suas emoções que lhes permita suportá-lo, soturna ou alegremente, implacável ou cavalheirescamente (1989, 120).

Historicamente a progressiva secularização do mundo ou a “luta para esvaziar o Cosmos” trouxe muitas interpretações, por vezes limitadas. Em contrapartida a esta postura é importante rever conceitos e lançar novos olhares sobre a religião. Eliade (1989, 34) sabiamente afirma: “Com efeito, um facto religioso ‘puro’ é coisa que não existe. Um facto religioso é sempre *também* um facto histórico, sociológico, cultural e psicológico, para designar apenas os contextos mais importantes”.

Como referências clássicas aos estudos das religiões Weber (2002, 23-7) e Durkheim (1996, 14) já no início do século XX (1904-05 e 1912, respectivamente) imprimem colocações vanguardistas a respeito do pensamento religioso. Weber associou o pensamento religioso ao desenvolvimento do sistema capitalista. O homem considerado “pré-capitalista” passa a ser totalmente desvalorizado e a religião passa a ser configurada

como um elemento “desnecessário” ao capitalismo, que sempre esteve calcado no pensamento racionalista - no lugar de Deus – a razão (2002, 60). Como resposta a essa transformação capitalista que naturalmente atingiu a crença de muitos, veio a racionalização da fé e, a partir daí, a incompreensão das “outras” religiões que não adotassem a mesma postura, formulando uma concepção de superioridade X inferioridade.

Durkheim (1996, 14) baseado em Weber, aprofundou algumas questões sobre a vida religiosa. Segundo o autor:

Não há um instante radical em que a religião tenha começado a existir, e não se trata de encontrar um expediente que nos permita transportar-nos a ele em pensamento. Como toda instituição humana, a religião não começa em parte alguma. Assim, todas as especulações desse gênero são justamente desacreditadas; só pode consistir em construções subjetivas e arbitrárias que não comportam controle de espécie alguma.

Continuando (1996, 476), reforça também a importância de se perceber o conflito entre ciência e religião, onde emerge no pensamento científico racionalista (e capitalista) a “idéia inexata” sobre a religião como uma realidade ou “sistema de fatos e dados” que buscam organizar o cotidiano do homem, nascendo a própria ciência desta realidade.

A propósito das transformações no pensamento religioso apontadas por Weber e Durkheim, Rubem Alves (1999, 9) no século XX, narra a seguinte trajetória:

Houve tempo em que os descrentes, sem amor a Deus e sem religião eram raros. Tão raros que eles mesmos se espantavam com a sua descrença e escondiam, como se ela fosse uma peste contagiosa. E de fato era. Tanto assim que não foram poucos os que acabaram queimados na fogueira, para que sua desgraça não contaminasse os inocentes. (. . .) Mas alguma coisa ocorreu. Quebrou-se o encanto. O céu, morada de Deus e seus santos, ficou de repente vazio. Virgens não mais apareceram em grutas. Milagres se tornaram cada vez mais raros, e passaram a ocorrer sempre em lugares distantes com pessoas desconhecidas. A ciência e a tecnologia avançaram triunfalmente, construindo um mundo em que Deus não era necessário como hipótese de trabalho.

O autor ressalta dois pontos essenciais sobre o pensamento religioso e, naturalmente, sua pluralidade:

1. A dessacralização do mundo atrelada a novos dogmas – aqueles restritos ao universo científico, emergindo aí a clássica dicotomia conhecer X crer;

2. O desenvolvimento tecnológico carregou consigo a ausência de Deus e são diversos os símbolos desta ausência, entre eles, o desligamento do homem da natureza, sendo este justamente um dos pontos de conflito com as religiões afro-brasileiras.

A premissa de Geertz (1989, 139) de que “a diversidade das crenças está intimamente relacionada à diversidade humana” relaciona-se com a simples e ao mesmo tempo desafiadora proposta de Rubem Alves (1999, 117) do abandono do ateísmo científico para que possamos compreender religião:

E é isso que teremos de fazer agora, pedindo o silêncio do cientista que em nós habita, a fim de permitir que fale, talvez, um pedaço de nós mesmos: pedaço que, sem invocar nomes sagrados, insiste em desejar, em esperar, enviando seus gritos silenciosos de aspiração e protesto pelos buracos sem fim dos momentos de insônia e sofrimento. Pode ser que não acreditemos em deuses, mas bem que desejaríamos que eles existissem. Isso tranquilizaria nosso coração. Teríamos certezas sobre coisas que amamos e que vemos, com tristeza, envelhecer, decair, sumir. . . Ah! Se pudéssemos ficar grávidos de deuses. . . E é assim que passamos para um outro mundo em que a fala não está subordinada aos olhos, mas ligada ao coração.

Especificamente sobre o estudo das religiões afro-brasileiras devemos refletir sobre os conselhos de Verger (1999, 16), fundamentados em sua larga experiência do candomblé, de que para compreendê-las devemos substituir postulados cristãos de bem e mal, pecado e divina providência por conceitos de eficácia que englobam a “luta pela existência em que tudo se ganha, se merece, se conquista.”

As religiões ou as diversas experiências religiosas, distintas e muitas vezes opostas pressupõem experiências musicais diferentes. Distante da experiência musical ocidental, especificamente da católica - religião “oficial” do Brasil por muito tempo, que louvava a Deus através do canto gregoriano no máximo acompanhado por um órgão, ou das religiões protestantes e seus inúmeros corais para louvar a Deus, as religiões afro-brasileiras louvam os orixás com tambores que são considerados sagrados – uma heresia para os ocidentais. Os cânticos são acompanhados por tambores que exercem uma função imprescindível no culto – são eles que chamam os orixás “a terra”:

Muito mais do que meros instrumentos musicais que servem para acompanhar as cantigas e danças religiosas. São considerados seres dotados de alma e personalidade. São batizados e, de vez em quando é necessário infundir-lhes uma nova força por meio de oferendas e sacrifícios (Verger, 1999, 25).

Em presença da necessidade de catalogação do mundo, inerente ao pensamento racionalista e científico que acreditava e ainda acredita que dessa forma o domine e o entenda, surge a oposição básica entre religião e magia (Dantas 1988, 179). A considerada “magia” ou “fetiche” traz consigo outro elemento incompreensível para os brancos, a música em iorubá ou misto de iorubá e português. Cantados fora do âmbito da tão venerada harmonia tonal, os cânticos sagrados são executados em sua maioria em escalas pentatônicas e hexatônicas e através de uma emissão vocal muito particular ao universo afro-brasileiro. Alvarenga (1950, 214) referindo-se à “música de feitiçaria” afirma que:

A música e a dança são os principais fatores dos fenômenos de possessão que se observam nesses cultos mágicos. O ritmo violento dos tambores e a repetição interminável dos cantos, produzindo fadiga da atenção e amortecimento conseqüente da consciência, levam iniciados e crentes a um verdadeiro estado de hipnose.

Gonçalves Fernandes (1937, 15), por sua vez, descrevendo o universo musical do xangô pernambucano declara:

Estavam deante a um centro de macumbeiros. Assim o provaram o batuque monótono dos tambores e as toadas africanas – preces e invocações a Ogum – que vezes lentamente, vezes agitada, num delírio de turba enfurecida, subiam para o céu, entoadas em conjunto por dezenas de bocas.

Nesse contexto, existia ainda a questão política, imersa na “permissão” que os negros escravizados tinham para realizar os seus “batuques”. Apesar da incompreensão dos brancos sobre aquelas culturas africanas, havia o interesse primeiro de fortalecer as diferenças étnicas numa política de “dividir pra reinar”. Sobre a música e a dança, numa perspectiva inerente ao pensamento do início do século XX, Nina Rodrigues (1988, 156) afirma:

Assim, nos negros, que são amantíssimos da dança. Ao som dos ruidosos tambores e das melopéias africanas, tão monótonas, passam, eles noites inteiras e às vezes, a fio em trejeitos e esgares coreográficos, em dança e saltos indescritíveis.

As declarações de Alvarenga, Fernandes e Rodrigues refletem bem a concepção que se tinha sobre a música religiosa afro-brasileira, reduzida ao conceito de “batuque” e “feitiçaria”, termos de conotação pejorativa que estabelecem parâmetros entre religião e música “oficial” *versus* “religiosidade, feitiçaria, seitas” e seus “batuques”. Assim sendo, ressurge em relação à abordagem dessa música religiosa, a necessidade de mais uma abstração, desta vez musical, de nossa concepção tonal de música, afinação, entre outras, para aprendermos a ouvi-la e a entender o seu significado sagrado para o universo afro-brasileiro – a música como veículo do sagrado, materializada através da dança – conjunto de gestuais correspondente a cada um dos orixás.

Inerente ao discurso da intolerância ou da redução das religiões afro-brasileiras e suas músicas está a imposição da “fronteira invisível” apontada por Carvalho e Segato (1994, 4):

Quando se pensa o mundo a partir de um centro, postula-se a existência de uma fronteira: paradoxalmente, essa fronteira parece esfumçar-se quando dela tentamos nos aproximar.

A incompreensão se fundamenta na falta de conhecimento e, sobretudo, de identificação. Há um esforço de se construir barreiras, de tornar tais experiências religiosas e musicais, as “outras”, como algo que não seja similar ao “oficial”, ou seja, a cultura religiosa e musical de origem do pesquisador. A concepção “oficial” age como se no plano humano a cultura ocidental se encontrasse num plano “elevado”, pois muitas vezes, além da escrita e seu poder de legitimação doutrinário há o acesso a elementos como a tecnologia que muitas vezes não se relacionam, não integram o universo pesquisado. Essa falta de acesso não configura mais uma característica de país “exótico” e distante. Muitas vezes esses “outros” religiosos e musicais estão na cidade, no seio de um contexto urbano, mas por uma questão histórica e econômica de discriminação e exclusão social também se encontram isolados de forma similar aos “lugares míticos e musicais distantes, nunca antes desbravados”.

Nessa história de desencontros e perseguições emerge também a possibilidade de encontro. Surge a busca da construção de uma identidade nacional em inícios do século XX, justamente o período mais árduo de perseguições vivenciado pelas religiões afro-brasileiras. A partir do desejo dos brasileiros de conhecer o Brasil e, por conseguinte de construir símbolos nacionais, intelectuais e artistas começam a desenvolver pesquisas sobre

esses “outros universos” e a utilizar os elementos presentes na cultura afro-brasileira e na cultura considerada “popular”.

É importante reforçar que as perseguições às religiões afro-brasileiras e ao candomblé ou xangô, especificamente, incidiram inclusive no que se refere aos aspectos musicais, como já foi visto, sendo até mesmo desconsiderados como religião. Nas décadas de 1920 e 1930, esse quadro sofreu, por outro lado, significativas reformulações, dando lugar a um gradativo interesse pela música *exótica* de origem africana e pelas religiões afro-brasileiras em geral.

Um dos importantes marcos para as discussões acerca da importância e reconhecimento de tais origens, foi o *I Congresso Afro-Brasileiro*, realizado no Recife-PE, em 1934³. Como reflexo da preocupação emergente de não apenas valorizar, mas também de conhecer as músicas do xangô, surgem nessa época iniciativas de pesquisa e registro dessas músicas. Atréadas a essas iniciativas, estão presentes questões fundamentais da pesquisa etnomusicológica, no que se refere ao trabalho de campo, ao papel do pesquisador e suas relações com as pessoas que realizam essas “outras músicas” e, por conseguinte, a transcrição musical.

Para poder compreender a perspectiva etnomusicológica presente no Brasil nas primeiras décadas do século XX, é imprescindível perceber a dimensão histórica na qual esta se encontrava inserida. Um primeiro momento seria marcado pela construção de uma identidade nacional, representada por uma arte brasileira calcada na valorização de elementos presentes no que seria a verdadeira “alma brasileira” ou, segundo Burke (1999,

³ Os jornais recifenses, Diário de Pernambuco, de 16/11/1934, e Jornal Pequeno, de 12/11/1934 e 16/11/1934, abordam esse Congresso e a sua importância sobre as questões da intolerância religiosa e valorização de suas músicas.

17), a “descoberta” da cultura popular de tradição oral. A cultura, sob esse ponto de vista, representaria um sistema de significados e valores compartilhados, bem como suas formas simbólicas. A cultura popular, por sua vez, seria sinônimo de uma cultura não oficial proveniente das classes subalternas (Burke 1999, 21 - 25).

A Missão de Pesquisas Folclóricas, realizada em 1938, representa, nesse cenário, um marco para os estudos sobre música e cultura de tradição oral e para a construção do embrionário pensamento etnomusicológico brasileiro. Idealizada por Mário de Andrade, a Missão viajou pelo Norte e Nordeste do Brasil pesquisando e registrando a música de tradição oral (Sandroni 1999)⁴. Para a presente pesquisa, especificamente, a “Missão” é importante por ter incluído em sua constelação musical de tradição oral, os cantos do xangô do Recife, através de vários registros e inclusive, de transcrições musicais, um outro elemento importante para se pensar a etnomusicologia brasileira há quase sete décadas atrás.

Comentando sobre Mário de Andrade e a pesquisa etnomusicológica no Brasil, Reily (1994, 90) afirma que embora os métodos de pesquisa utilizados sejam hoje obsoletos, podemos relacioná-los às perspectivas etnomusicológicas, estando a Missão de Pesquisas Folclóricas inserida nessas perspectivas. O contexto da Missão estava diretamente relacionado às questões de identidade nacional, apontadas pela autora (1994, 76), onde se buscava a afirmação de um caráter nacional fundamentado nas raízes populares – as “verdadeiras origens”, o desejo de mostrar “o Brasil aos brasileiros” (Toni,

⁴ A Missão era constituída por um grupo de quatro pessoas, escolhidas por Mário de Andrade: Luis Saia, como técnico geral, Martin Braunwieser, músico, Benedicto Pacheco, técnico de gravação e Antonio Ladeira como auxiliar.

34)⁵. Contudo, o perfil do pesquisador naquele momento estava voltado ao âmbito de uma abordagem minuciosamente descritiva, reflexo de uma preocupação puramente de coleta de dados que englobava a transição do considerado patrimônio imaterial (tradição oral) para sua materialização, através da coleta etnográfica⁶.

A respeito da importância do trabalho de campo em Etnomusicologia, Nettl (1983, 249) afirma que este representa processos de aprendizagens e interpretações que devem ser vividas e, portanto, dificilmente podem ser ensinadas, pois estão baseados nas experiências pessoais, fatores de extrema relevância para a compreensão da música do outro. Sob tal perspectiva, o informante (*insider*) representa não mais uma “fonte de informações” de maneira restrita, mas pessoa através da qual o pesquisador (*outsider*) aprende uma cultura e seus modos (Nettl 1983, 250).

Continuando, Nettl ressalta também a importância de uma abordagem musical interdisciplinar, onde se realize o estudo da cultura musical como um todo, a partir da constatação da inexistência de caminho único sobre as tarefas e os papéis da Etnomusicologia. Dessa forma, considerações sobre essa diversidade de possibilidades são fundamentais, ponderando que a pesquisa não representa mera coleta de dados e, o respeito para com o “outro” seja de extrema relevância para a fomentação de uma interação social etnográfica, ou como já havia definido Oliveira (2000, 24) um “encontro etnográfico”.

⁵ Argumento utilizado pela Missão com o então interventor de Recife, Agamenon Magalhães, para registrar os xangôs, proibidos de funcionar pela polícia.

⁶ Béhague (1999), apesar de afirmar que a história das pesquisas etnomusicológicas no Brasil foi “pouco coerente até o ano de 1980”, destaca diversas abordagens de extrema relevância para os estudos sobre a música na América-Latina e no Brasil, especificamente. O autor (1999, 42) aponta para o período entre os anos de 1920 e 1930 como marcados, sobretudo pela produção literária das primeiras histórias musicais dos países latino-americanos, abordando também a música de tradição oral e declara, no entanto, que essas produções eram marcadas por uma metodologia limitada e descritiva e dispensava pouca atenção ao trabalho de campo e à perspectivaêmica.

A discussão é importante para a compreensão de abordagens realizadas tanto no passado, o contexto da Missão de Pesquisas Folclóricas, quanto no presente. A Etnomusicologia representaria o equilíbrio entre o campo e o laboratório, atuando na busca de bases teóricas que contribuiriam diretamente para formulação de problemas e, no contexto brasileiro, para a compreensão daquele “meu outro interno” (Oliveira 2000, 19) que sou eu, ao mesmo tempo.

As críticas às abordagens realizadas por pesquisadores como Mário de Andrade e utilizadas em iniciativas como a Missão de Pesquisas Folclóricas são fundamentadas na realidade brasileira de muitos anos. Todavia, é importante ressaltar também a representatividade de tais registros, ainda que necessitados de maior contextualização, desconsiderando muitas vezes dados sobre informantes para possíveis reconstruções históricas e sua devolução aos seus respectivos descendentes. Esses enfoques somam-se de maneira significativa à construção de uma abordagem etnomusicológica brasileira, servindo de referência a inúmeros estudos e discussões sobre o tema. No contexto do xangô pernambucano, marginalizado e perseguido durante longo tempo, a Missão realizou importantes registros que, talvez para a época, serviram de denúncia da realidade sofrida por esta tradição, caso da foto que segue:



Foto dos tambores apreendidos pela polícia em Recife. Tirada pela Missão em fevereiro de 1938 (Toni, 37).

Durante longo período, as pesquisas musicais realizadas no Brasil limitaram-se ao registro sonoro de maneira descontextualizada, como já destacado por Béhague (1999), desconsiderando-se seus usos e significados. Ao realizarmos uma abordagem musical, torna-se imprescindível adotar uma ótica relativizada no que se refere ao contexto, à concepção vigente do período em que foi realizada e, enfim, ao produto final dessa abordagem que seria na etnomusicologia a transcrição musical em diálogo com todos os demais fatores presentes no universo musical. A fonte escrita fornece dados valiosos que devem ser recondicionados ao seu tempo para então representar elemento somatório ao discurso musical.

Pensar na música do xangô pressupõe pensar não apenas em aspectos melódicos, nos cantos dos orixás, mas em seu diálogo com os aspectos rítmicos que, por sua vez, dialogam com os aspectos corporais e religiosos: “a dança não existe sem a música, que inclui canto e ritmo, e, tampouco, sem a manifestação do orixá mediante estado de transe” (Lühning 2001, 121). Dessa forma, embora os registros da Missão representem

marcos na história dos estudos sobre música, por outro lado representam também uma lacuna para o estudo etnomusicológico. A música era abordada de forma isolada, ou como diria Merriam (1969, 216) “a música per se”, limitada ao âmbito dos elementos estritamente musicais e desprovida de maiores contextualizações culturais. Como resposta a esses procedimentos o referido autor (1969, 226) propõe a busca de uma compreensão não apenas do som musical com um objetivo em si próprio, mas nas relações com o por que do fazer musical e toda a gama de elementos carregados de significados inerentes a ele.

Nessa fase, era comum o registro apenas dos textos, ou no máximo, das melodias das diversas músicas de tradição oral, religiosas ou não. A questão rítmica era ignorada pelos estudiosos quase por completo, abordagem adotada inclusive por Martin Braunwieser, músico que realizou as transcrições musicais do xangô do Recife (Alvarenga 1946). Braunwieser transcreveu “de ouvido” as melodias cantadas por alguns informantes do xangô, não se preocupando com a transcrição dos tambores. Isso talvez possa ter acontecido devido à repressão aos cultos afro-brasileiros gerando registros descontextualizados, ou seja, fora do âmbito do terreiro e da religião, a preocupação maior consistindo na coleta dos cantos⁷.

Por outro lado, no contexto da Missão, a transcrição musical era baseada em preceitos ocidentais, apresentando limitações por não buscar uma representação desta escrita mais próxima da outra realidade musical. Para ilustrar melhor essa discussão, apresento uma toada de Iansã transcrita por Braunwieser onde há nitidamente a tentativa de

⁷ Procedimento similar foi realizado pelo compositor Camargo Guarnieri, em Salvador, na transcrição da música do candomblé (Lühning 1997 e Garcia 2001), que transcreveu apenas as melodias de mais de uma centena de cantos dedicados aos orixás e também pelo etnomusicólogo Melville Herskovits (1946), que apesar de falar sobre os tambores e seus executantes, enfatiza os textos das cantigas em detrimento dos aspectos rítmicos.

enquadrá-la numa perspectiva musical ocidental, com a utilização de barras de compasso, síncopas e armadura:

Ialoíá é du auá ta

Toada de Aloíá - Santa Bárbara

Braunwieser

The image shows a musical score for the song 'Ialoíá é du auá ta'. It consists of two staves of music in a 2/4 time signature with a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a treble clef. The lyrics are written below the notes. The first staff contains the first line of the melody, and the second staff contains the second line. There are some musical notations such as triplets and slurs. The lyrics are: 'Ia - lo - íá é du-á-uá tá ai mi a-ré a - rê-ê-ê, ia-lo - íá é du-a-ará tá ai mi a-ré - a-rê-ê-ê ô lin - dé bô - chí - rê ê ia - lo-íá - ia - lo-a-ô-ô.' The score ends with a double bar line.

Informante nº 450 - Babalorixá Apolinário Gomes da Mota (terreiro Nagô)
Melodia nº 506, pág. 353, Not. nº 446, cod. nº 6
Recife - PE, 20/03/1938

A presença da síncopa, representante de uma concepção ocidental de música, não se enquadra na estrutura rítmica da música afro-brasileira, mesmo assim está presente na maioria das transcrições de Braunwieser. Os toques, de extrema importância nesse contexto, como já mencionamos anteriormente, foram desconsiderados nessas transcrições, impossibilitando assim a compreensão da música na sua totalidade. O conceito da time-line, utilizado como uma resolução musical importante nesse contexto, pois se baseia na acentuação assimétrica de uma pulsação geralmente tocada pelo agogô, servindo de base para o ritmo do grupo instrumental e da dança (Garcia 2001 e Lühning 2001), também foi desconsiderado. Considerações referentes às escalas utilizadas pela música afro-brasileira também representam uma constante nas discussões acerca dessas transcrições. No caso da

toada de Iansã, transcrita por Braunwieser, é utilizada a armadura de clave, procedimento não recomendado atualmente, por restringir a perspectiva melódica mais uma vez a uma concepção ocidentalizada.

A transcrição realizada por Braunwieser é concebida aqui como um importante registro para discutir e reformular não apenas a concepção de notação musical, que naturalmente deve ser pensada dentro do contexto da época, mas também a questão da manutenção da tradição, visto que a mesma cantiga, dentre algumas outras, está presente no Xambá e apresenta similitudes com a da Missão:

Oiá é do mal

Adarrum

♩ = 80

Solista

Oi - á Oi - á é do mal a - ta - (a) Oi - á Oi - á é do mal a - é

Agogô

Palmas

Coro

Oi - á Oi - á é do mal a - ta - Oi - á Oi - á é do mal a - é

Agogô

Palmas

A transcrição desta cantiga de Iansã presente no Xambá apresenta critérios utilizados em todas as demais cantigas apresentadas no corpo deste trabalho, na busca de um distanciamento da notação ocidental que não dá conta de uma estrutura musical afro-brasileira. Naturalmente que este ‘distanciamento’ também carrega suas limitações, como a questão do timbre dos tambores e das alturas melódicas que não são evidenciadas. Buscar uma outra forma de transcrever esse tipo de música representa uma iniciativa que julgo legítima para repensar a notação ocidental, os valores que carrega e a transcrição musical em si. Dentre os critérios para a transcrição musical que foram adotados está a ausência de compasso, barras de compasso e armadura de clave. O canto em geral no total das cantigas se baseia no padrão do agogô de 8, 12 ou 16 pulsações. No caso em questão a toada “Oiá é do mal” é realizada num padrão de 8 pulsos, pensando na linha-guia realizada pelo agogô e também nas palmas executadas pelo coro. Os acidentes quando presentes, são repetidos apenas quando começa cada novo ciclo realizado pelo agogô. As alturas das melodias muitas vezes são colocadas de forma aproximada, assim como o próprio ritmo. O canto do solista geralmente apresenta nuances rítmicas particulares aos estilos dos diferentes solistas do Xambá, difíceis de precisar numa partitura. É importante ressaltar que as transcrições apresentadas no decorrer do texto foram feitas a partir de diversas gravações tanto em contexto como fora de contexto, portanto não correspondem à gravação anexada a este trabalho. A gravação serviu como suporte para analisar o conjunto instrumental juntamente com os solistas e o coro.

Anthony Seeger (1992, 89), referindo-se a transcrição, ressalta que uma aproximação descritiva deve contemplar o processo de escrever sons e escrever como os sons são concebidos, feitos, apreciados e como influenciam as pessoas e os processos musicais. A discussão é extremamente válida para a compreensão da transcrição e,

sobretudo, sua concepção. No caso do Xambá seria atrelar a transcrição não apenas aos seus aspectos musicais, mas a sua concepção e execução e relaciona-los à figura de Iansã, considerando tanto a mitologia quanto à história desse terreiro. Com isso, surgem novas questões conceituais, não sendo possível abraçar um conceito estático e auto-suficiente quanto à adoção de uma determinada abordagem. Tais questões representam a busca de indicações de possíveis inclinações teóricas e metodológicas na construção de um olhar holístico e, portanto, não excludente. Para tanto, é importante relativizar também os diversos olhares presentes no decorrer de uma história musical brasileira. O “olhar e ouvir” da Missão contemplou não apenas a música popular de tradição oral, mas também a música dos cultos afro-brasileiros. E nosso olhar sobre o “olhar” realizado pela Missão deve considerar não somente suas lacunas, mas o valor que tais iniciativas representaram no âmbito do estudo etnomusicológico no Brasil.

4.2. A nação Xambá - *a incompreensão de uma identidade diferenciada*

A Nação Xambá foi levada a Pernambuco, em 1920, pelo babalorixá Artur Rozendo, que fugindo da repressão policial aos cultos afro-brasileiros no Estado de Alagoas, mudou-se para Recife⁸.

⁸ Depoimentos do povo-de-santo a partir de registros do terreiro Xambá e de estudiosos sobre o assunto.

Braga (1995, 21) referindo-se à perseguição aos cultos afro-brasileiros ressalta o conflito de padrões e concepções sociais brancas de classe econômica alta e negra de classe econômica desfavorável:

A repressão policial aos candomblés da Bahia tinha propósitos mais largos e ambiciosos e o que se pretendia verdadeiramente era atingir mortalmente as bases de uma cidadania diferenciada.

Continuando, Braga (1995, 27) relata o mesmo contexto de perseguição religiosa e as conseqüências desta para a música, no Estado de Alagoas, Estado de origem de pai Rozendo:

Já nos vizinhos Estado de Alagoas, a perseguição foi tão cruel que o povo-de-santo teve praticamente que reestruturar o culto; eliminando o uso dos instrumentos de percussão como os atabaques, e “tirando” os cânticos em baixa voz, para que não fossem admoestados pela polícia.

Gonçalves Fernandes (1941, 09), sobre o contexto afro-alagoano assegura que a partir das perseguições surgiu uma “nova seita afro-brasileira – o Xangô-rezado-baixo”:

Si no Recife houve época em que os “xangôs” viveram mascarados em sociedades carnavalescas e centros espíritas, para fugir à ação repressora da polícia, na cidade de Maceió a grande perseguição desencadeada em 1912 (que levou para o abandonado museu da Sociedade Perseverança magníficas peças de escultura religiosa e objetos de culto negro) e vigilância mantida até agora, criaram um novo aspecto, inteiramente inédito, em liturgia negro-fetichista: o Xangô-rezado-baixo, com que os negros de Alagoas dissimulam as suas práticas.

Prandi (1991, 250), por sua vez, reforça a posição da nação Xambá diante das demais nações afro-brasileiras como praticamente extinta e relaciona tal “extinção” à perseguição policial sofrida pela mesma. O autor afirma que o Xambá corresponde à:

Antiga nação de candomblé, hoje praticamente extinta, que teria se formado no Estado de Alagoas até os anos vinte, de origem predominantemente iorubana. Sua quase extinção se deve à forte perseguição policial que os candomblés ou xangôs sofreram nos anos

vinte. Algumas casas migraram para Recife, aonde vieram a se refundir com nações locais, formando a nação atualmente denominada nagô pernambucana.

A afirmação de Prandi é refutada pelo povo-de-santo do Xambá que faz questão de reforçar o fato de que já são quatro gerações que fazem parte desta nação e que a mesma estaria longe de entrar num processo de “extinção”. Contudo, ao pensarmos no contexto afro-brasileiro, percebemos como mencionado anteriormente, que não existem outras casas Xambá e no entanto, nem por esse motivo podemos condená-la a uma classificação de “praticamente extinta”. Embora esta nação não tenha uma projeção nacional como algumas outras, continua a manter sua tradição e a se popularizar. Por outro lado, as considerações de Prandi são importantes também para entender as diversas adaptações que o contexto de perseguição policial obrigou as nações em geral e, especificamente, a Xambá a adotar. Este representa um outro ponto polêmico, pois embora filhas os filhos-de-santo reconheçam empréstimos ou compartilhamentos musicais com outras nações, afirmam categoricamente que sua tradição religiosa é própria, particular. Em conversas com o povo-de-santo do Xambá, por várias vezes os ouvi mencionar referências negativas por parte de pessoas de outras nações, que afirmam ser o Xambá uma “invenção” dos “xambanianos”. O próprio Prandi (1991, 222) relata entrevista com um filho-de-santo em São Paulo que fala sobre o Xambá de forma pejorativa. Segundo esse depoimento, esta nação “pegou prestígio, mas não “fazia” (iniciava) ninguém”. Essa visão reflete os conflitos internos do âmbito afro-brasileiro no que diz respeito às diferenças rituais, dentre outras.

Seguindo, o autor ressalta também que a iniciação religiosa, por exemplo, onde no Nagô-ketu se raspa e pinta a cabeça do iniciando, em algumas nações, entre elas o Xambá, não se “raspava nem pintava” por conta da polícia:

Não se raspava em Pernambuco nem em Sergipe até vinte ou trinta anos atrás, mesmo nos grupos de origem iorubana, e até hoje não se raspa em algumas casas de origem muito antiga” (. . .) “raspar a cabeça e abrir curas era exatamente o mesmo que entregar-se à polícia, o poderoso inimigo dessa religião.

A perseguição policial aos cultos afro-brasileiros legalizou não apenas o preconceito acerca dessa identidade incompreendida pelo branco, mas legitimou o tratamento psiquiátrico para pais, mães-de-santo e o povo-de-santo em geral, institucionalizando a intervenção de médicos nessa área.

Em Pernambuco foi criado o Serviço de Higiene Mental (SHM), representado pela figura ilustre do médico psiquiatra Ulysses Pernambucano de Melo (1892-1943), que atuava nos terreiros, exercendo um certo controle prévio à atuação policial. Dantas (1988, 175) afirma que uma das preocupações de Ulysses Pernambucano era continuar a abordagem de Nina Rodrigues lançada na Bahia por Artur Ramos, seu discípulo. A autora (1988, 177) sugere que em Pernambuco parece ter havido maior intensificação dos estudos afro-brasileiros numa perspectiva médica e vinculados a uma instituição psiquiátrica, mesmo que não tenha partido de lá tal abordagem. Segundo Valente (1982, 24):

Em Pernambuco, foi Ulisses Pernambucano quem primeiro se preocupou com o problema do negro. Particularmente, com o problema das religiões, cujo controle científico conseguiu realizar no Serviço de Higiene Mental, sob sua direção.

De acordo com Gonçalves Fernandes (1937, 109) “o estado de santo observado nas cerimônias religiosas dos terreiros é um dos ângulos de interesse para o Serviço de Higiene Mental”. Segundo a concepção do autor, refletindo o pensamento de sua época, a “possessão” e a “magia” corresponderiam a “processos ligados à histeria e a estados

diversos de modificação da personalidade” (1937, 112)⁹. Sobre a atuação do SHM o autor (1937, 119) declara:

O Serviço de Higiene Mental de Pernambuco investigando as religiões chamadas inferiores, no Recife, acompanhando de perto as suas práticas e atividades, tem em mãos o seu controle para qualquer intervenção profilática necessária.

Gonçalves Fernandes (1937,13) que como tantos outros, era médico psiquiatra e colaborador de Ulysses Pernambucano, relata as relações entre a polícia, representada pela “Secção de Costumes e Repressão a Jogos” e o SHM em Pernambuco:

Meses depois o capitão Jurandyr Mamede, então secretário da Segurança Pública solicitou a cooperação da Assistência a Psicopatas, afim de que a repressão pudesse tornar-se mais eficiente, separando-se os desequilibrados mentais daqueles que fossem simplesmente e conscientemente exploradores do primarismo e da ignorância dos fanáticos.

Embora tenha havido julgamentos restritos, de âmbito psiquiátrico, das religiões afro-brasileiras em geral, não se pode deixar de pensar nas contribuições que alguns destes representantes realizaram nesse contexto¹⁰. Um exemplo representativo dessa contribuição foi a realização do já mencionado I Congresso Afro-brasileiro. Em meio a protestos dos babalorixás (Gonçalves Fernandes 1937, 30) Ulysses Pernambucano foi o organizador do evento que reuniu diversos estudiosos, assim como a participação, ainda

⁹ Esta relação entre abordagens psiquiátricas e transe ainda não está totalmente abolida. Em agosto de 2003 (de 27 a 31) tive a oportunidade de participar do Encontro Alaiandê Xirê, no terreiro Ilê Axé Opô Afonjá. Na mesa redonda sobre “êxtase e transe como veículos do sagrado” dentre os palestrantes havia a presença de médicos psiquiatras. Lins (1992) observou festas públicas do Xambá para a elaboração de sua dissertação em Antropologia pela UFPE sobre transe, orientada pelo médico e antropólogo René Ribeiro. Essa pesquisa enfocou o transe como fenômeno psiquiátrico.

¹⁰ É possível encontrar na literatura registros pioneiros realizados por médicos psiquiatras sobre candomblé e transe, sendo Nina Rodrigues (1862-1906) a grande referência para as gerações seguintes.

que restrita, de pais-de-santo. O próprio babalorixá Artur Rozendo teve o seu terreiro visitado pelos participantes (Diário de Pernambuco de 16 de novembro de 1934).

Por outro lado, é também a partir do contato entre médicos e cultos afro-brasileiros, que se obtém uma visão um pouco menos preconceituosa em relação aos mesmos. Por mais esdrúxulo que pareça, o reconhecimento restrito dessas religiões por parte da sociedade gera uma “regulamentação” dos cultos, ao invés da total proibição. Segundo Gonçalves Fernandes (1937, 30) essa “regulamentação”, (de 21 de julho de 1935) gerou uma restrição ao calendário religioso e, conseqüentemente a redução dos toques públicos, bem como de terreiros propriamente ditos, pois existia uma distinção entre os “respeitáveis” e os “exploradores”. De acordo com Dantas (1988, 179) essa diferenciação entre os terreiros e os pais e as mães-de-santo apresentava-se como uma oposição entre religião e magia era concebida como bem e mal, respectivamente. A autora ressalta que essa distinção partia dos próprios pesquisadores que buscavam a “pureza” africana traduzida como religião, enquanto que os demais cultos situavam-se à margem e eram ainda mais perseguidos:

O eixo central da argumentação, no fundo, é o mesmo utilizado por Nina Rodrigues e Artur Ramos. O Xangô africano mais puro é verdadeira religião. A perda dessa pureza leva à identificação do pólo misturado e moderno com feitiçaria, degenerescência e exploração, passível, portanto, de combate, não só pela polícia, mas por aqueles que trabalhavam pela elevação moral do negro. Desse modo, no Recife, a tentativa de legalização dos cultos, na década de 30, utilizando, sobretudo a oposição entre tradicional e moderno, remete, através de uma outra linguagem, à legitimação dos “puros” e desclassificação dos “misturados”.

Ainda comentando a “regulamentação” dos cultos Gonçalves Fernandes (1937, 23) acrescenta:

Como formalidade, a polícia exige para os centros espíritas e seitas africanas a apresentação dos seus regulamentos, documento essencial para a concessão da licença de livre funcionamento.

O próprio Xambá expõe até hoje, na parede do terreiro, uma licença para seu funcionamento até a data de 31/12/1975, cerca de quatro décadas após o livro de Gonçalves Fernandes ser publicado (1937) e três décadas após o fim do Estado Novo (1937-1945), período em que a perseguição aos cultos foi intensificada:



Licença de funcionamento do Terreiro do Xambá em nome de Severina Paraíso (Mãe Biu) de 1975

Gonçalves Fernandes (1937, 13) nos presenteou também com uma pesquisa realizada em jornais¹¹ recifenses da década de trinta, relatando várias notícias sobre o fechamento de terreiros e descobertas de que grande parte dos mesmos funcionavam em sedes de maracatus ou se autodenominava “centro espírita” na tentativa de passar despercebidos aos olhos desatentos da polícia.

¹¹ Lühning (1996, 195-220) realizou extensa pesquisa em jornais baianos sobre a perseguição policial no contexto afro-baiano relativo ao período entre 1920 a 1940.

Sob a orientação do prof. Dr. Carlos Sandroni, da UFPE, realizei pesquisa (Rosa, 2000) em jornais recifenses de 1937 e 1938 na tentativa de comparar a represália policial aos cultos nesse período¹². A partir desta pesquisa foi possível constatar que com o surgimento do Estado Novo varguista (em fins de 1937), a ocorrência dos fechamentos de terreiros era praticamente diária nas seções policiais dos jornais. Constatamos também que o terreiro de Artur Rozendo, localizado na rua da Regeneração, número 1043, no bairro de Água Fria, Recife, foi fechado em 1938 pela polícia, tendo seus objetos de culto apreendidos e sendo preso o babalorixá. A prisão de Rozendo foi anunciada numa nota policial (Jornal Diário da Manhã, 13/02/1938) cuja manchete refletia bem o julgamento da sociedade para com as religiões afro-brasileiras: “Xangô, babalorixá e polícia – importante diligência da delegacia de investigações e capturas – verdadeira profanação aos sentimentos católicos do nosso povo”.

Por conta da atuação do SHM era comum que seus membros recebessem convites oficiais dos babalorixás e ialorixás, que percebendo a situação de perseguição policial, procuravam manter uma relação cordial com os mesmos. Gonçalves Fernandes (1937, 21) transcreve duas cartas redigidas por Pai Rozendo, importantes documentos para a história do Xambá:

Carta 1:

“Illmo. Sr. Dr. Ulisses Pernambucano,
Venho por meio desta comunicar ao Dr. que tendo que realizar hoje um toque em meu terreiro, com alta consideração convido o Dr. e a família a fim de assistir ao referido toque.
Sem mais ordens,
Artur Rozendo Pereira.”

¹² Foram pesquisados os meses de fevereiro e março de 1938 do Jornal do Comércio e no Jornal Pequeno e, no Diário de Pernambuco, novembro de 1937.

Carta 2:

“Recife 11 de Maio de 1934.
Saudações Dr. Olicio. Participo que toco amanhã 12 do
corrente principio às 10 horas e convido-lhe para vir apricial
o nosso toque.
Do criado,
Artur Rozendo Pereira.”

Entender este contexto representa premissa básica para pensar na história e na tradição da Nação Xambá que, como tantas outras nações afro-brasileiras, sofreu os percalços de um caminho difícil desde suas origens de cisma africano até a coerência da manutenção de uma identidade diferenciada. Neste contexto, Pai Rozendo representa uma figura de grande importância para a história desta nação por ter iniciado, em 1927, Maria das Dores da Silva (Maria Oiá). Esta ialorixá, posteriormente, fundou sua própria casa de culto aos orixás, *Seita Africana Santa Bárbara*, em 1930 que ficava localizada na Rua da Mangueira, nº 137, no bairro de Campo Grande, em Recife, Pernambuco.

Maria Oiá foi obrigada pela polícia a fechar seu terreiro em 1938 e, segundo as (os) filhas(os)-de-santo do Xambá, entrou em depressão e morreu no ano seguinte. Após o falecimento de Maria Oiá, em 1939, Severina Paraíso (Mãe Biu) deu prosseguimento à tradição do culto aos orixás conforme os preceitos da nação Xambá que foram transmitidos por Rozendo para Maria Oiá e, para ela, Mãe Biu. Maria Oiá e Mãe Biu, duas filhas de Iansã, apresentavam também relação de parentesco antes mesmo da religiosa, pois o pai de Mãe Biu quando viúvo de sua mãe – falecida quando Mãe Biu era ainda muito jovem -, casou-se com a irmã de Maria Oiá. Com o falecimento de Maria Oiá, seus filhos e filhas-de-santo passaram a procurar Mãe Biu e sua irmã consangüínea, Mãe Tila, ambas iniciadas

por Maria Oiá, que quando tiveram condições reabriram o terreiro, doze anos após seu fechamento devido à perseguição policial.

Mãe Biu foi uma referência religiosa e familiar fundamental para esta nação. Congregou em torno de si e da religião sua numerosa família e várias (os) adeptas (os). Foi a fundadora, em 1950, do terreiro que deu continuidade ao que havia sido forçosamente fechado pela polícia no contexto da repressão aos cultos afro-brasileiros. Este terreiro instalou-se inicialmente na Estrada do Cumbe, 1012, no bairro de Santa Clara, em Recife, Pernambuco e, no ano seguinte transferiu-se para o Portão do Gelo, no bairro de São Benedito, em Olinda, Pernambuco, endereço onde funciona ininterruptamente desde sua reabertura. O nome do terreiro de Maria Oiá foi mantido¹³. Atualmente o povo-de-santo acrescentou a designação em iorubá: *Ilê Axé Oyá Meguê*, que significa “Casa do Axé de Oyá Meguê”, ao nome original do terreiro.

Os filhos e filhas-de-santo mesmo após o falecimento de Mãe Biu, em 1993, guardam sobre sua memória uma referência fundamental que alimenta profundamente o sentido de continuidade à tradição do Xambá. Com o falecimento desta ialorixá o terreiro passou a ser dirigido por um babalorixá – Adeildo Paraíso ou Pai Ivo que além de filho-de-santo é também filho consanguíneo de Mãe Biu. Pai Ivo é considerado o primeiro homem a dirigir o terreiro das filhas de Iansã – Maria Oiá e Mãe Biu. Segundo Hildo Leal¹⁴, Pai Rozendo apesar de ter iniciado Maria Oiá no contexto da repressão não exerceu por muito tempo o papel de seu babalorixá. Quando na reabertura do terreiro por Mãe Biu, em 1950, já havia falecido, segundo Carvalho (1984, 57) em 1947.

¹³ É importante ressaltar que Santa Bárbara, no sincretismo religioso com o catolicismo representa o orixá que rege o terreiro - Iansã.

¹⁴ Historiador e filho-de-santo do Xambá em entrevista realizada em 23/07/04.

Pai Ivo juntamente com Mãe Tila, falecida em março de 2003, deram prosseguimento aos preceitos desta nação. Atualmente o babalorixá divide com outra tia materna e mãe-de-santo da casa, Dona Lourdes, Seu Maurício e Dona Nair – padrinho e madrinha do terreiro respectivamente -, as responsabilidades do culto em diversas esferas – sejam organizacionais, sejam religiosas.

Retomar a discussão de nação é importante para refletir sobre a realidade do Xambá e a busca que os seus filhos e filhas realizam para se legitimarem perante o contexto afro-brasileiro. Como já exposto anteriormente, o povo-de-santo desta nação tem consciência e se ressentem com o fato do Xambá ser considerado por alguns autores como quase extinto e afirma que cresce gradativamente o número de filhos e filhas-de-santo que são iniciados neste terreiro. Em Olinda por exemplo, pode-se dizer que foi aberta uma nova casa de uma filha-de-santo feita no terreiro Xambá no ano de 2000 - Dona Marinalva de Oxum, tendo total respeito e incentivo dos demais filhos-de-santo do terreiro. Segundo Hildo Leal¹⁵:

Pode-se considerar uma Casa Xambá, mas ainda não obedecendo todos os preceitos. Por que Dona Marinalva já tinha uma casa de Jurema. Ela teve que adaptar a casa dela pra receber o orixá. Mas ainda é uma exigência do orixá dela que ela tenha um salão separado para o orixá. No mesmo salão que toca para orixá, não se toca pra Jurema. E nesse momento ela ainda tem as duas coisas no mesmo lugar, embora em pejis separados, mas ela ainda não centrou nessa exigência que se faz lá em casa. Mas todo culto lá é feito exatamente como se faz lá em casa.

Diante das circunstâncias, Dona Marinalva ainda não possui filhos e filhas-de-santo no culto aos orixás, mas apenas no culto da Jurema. Embora cultue Oxum, seu orixá principal e os demais orixás que possui, está sempre presente nos toques do Xambá, assim

¹⁵ Entrevista realizada em 23/07/04.

como, tanto quando realiza o toque pra Oxum em sua casa, no mês de fevereiro, quanto as obrigações aos seus outros orixás, todas(os) as(os) adeptas(os) do Xambá prestigiam a sua festa e as suas obrigações.

Outro caso de afiliação religiosa do Xambá é o de Messias, filho de Xangô, que após o falecimento de Mãe Biu, mesmo tendo levado os pertences de seu orixá para sua própria casa, frequenta os toques e as demais cerimônias deste terreiro. Hildo Leal acrescenta que:

A mãe dele já tinha sido feita no Nagô. Mesmo que tenha sido feita no Nagô, o orixá aceitou receber obrigação no Xambá. Depois do falecimento de Mãe Biu resolveram (ela e os filhos) sair do Xambá e levaram seus assentamentos pra casa. Ele cultua como Xambá. Ele pessoalmente pode ser considerado como uma continuação Xambá, pois declarou que sempre realizou obrigações como Xambá, e Ivo é seu pai-de-santo. No ano passado ele deu uma obrigação grande e Ivo e todo pessoal do Xambá foi lá. Tudo foi feito como costumes e rituais do Xambá. Mas a casa não é dele, é da mãe dele.

Vale ressaltar que embora esta nação possua apenas um terreiro, visto que os casos de Dona Marinalva e Messias ainda não configuram novos terreiros em termos absolutos, não significa que esteja em extinção. Sua dinâmica reside no fato de que ela é composta por filhas e filhos-de-santo que em sua maioria possuem laços consanguíneos e não sentem necessidade de abrir seus próprios terreiros, preferindo manter a característica nuclear do tempo da falecida ialorixá Mãe Biu. Entre o povo-de-santo do Xambá há um vínculo constante com o terreiro do Portão do Gelo. Mesmo que passem a realizar seus próprios toques e iniciar novos filhos e filhas-de-santo, o que ainda não é o caso, o vínculo será mantido, pois a hierarquia é mantida: Dona Marinalva pode ser mãe-de-santo, mas seu pai-de-santo continuará sendo Ivo, sua mãe-de-santo Dona Lourdes, seu padrinho o Seu

Maurício, sua madrinha a Dona Nair e os rituais são realizados seguindo a orientação dessa hierarquia.

Durante mais de quarenta anos Mãe Biu esteve à frente do terreiro e tornou-se mãe-de-santo de prestígio dentro do contexto afro-pernambucano. Distinto do contexto soteropolitano que teve em sua tradição grandes nomes de ialorixás, o pernambucano foi marcado por uma maioria de babalorixás:

A Ialorixá Mãe Biu torna-se uma sacerdotisa pernambucana de destaque, nos anos 1950/60, período no qual apenas os homens eram conhecidos como grandes lideranças religiosas. Além do mais, entre as várias pessoas iniciadas na tradição Xambá, em Pernambuco, a mais importante liderança e divulgadora deste culto, destacando-se primeiro por ter sido entre as principais lideranças religiosas, a que mais tempo passou à frente da casa. Segundo, por ter evitado “traçar” o culto xambá com outras influências religiosas afro-brasileiras. Fato ocorrido com vários sacerdotes e sacerdotisas, quando Arthur Rosendo faleceu (Costa 2003, 1).

Valéria Costa (2003)¹⁶ ressalta em seu artigo dois pontos importantes para a compreensão da história do Xambá e a atuação de Mãe Biu, não apenas destacando a postura de resistência cultural e religiosa adotada pela ialorixá diante dos demais terreiros de xangô, mas sobretudo a tradição que esta filha de Iansã deixou para as gerações futuras. Mãe Biu legou a seus descendentes uma afirmação de singularidade a ser seguida, uma concepção de “tradição Xambá” única que não foi “traçada”, ou seja, que não se mesclou, com as demais nações afro-brasileiras. Essa concepção tão complexa de “tradição pura Xambá” é recorrente entre o povo-de-santo, ainda que todos admitam compartilhamentos musicais, por exemplo, em seu culto. Mesmo que existam e que tais compartilhamentos sejam reconhecidos por filhas e filhos-de-santo as diferenças são reforçadas e são

¹⁶ Historiadora e filha-de-santo do Xambá que vem desenvolvendo pesquisa de mestrado na área de história sobre o terreiro e a atuação de Mãe Biu.

delineadoras na construção da identidade cultural, religiosa e musical desta nação afro-brasileira.

O texto que segue representa uma ácida crítica às consideradas “descaracterizações” adotadas por pais e mães-de-santo, segundo a ótica do repórter do *Diário de Pernambuco* (Cidade Alerta, sábado, 18 de outubro de 1956) que considera Mãe Biu como uma das poucas que conseguiu manter a postura considerada tradicional na manutenção do culto Xambá. É com orgulho que filhos e filhas-de-santo tomam esta declaração como parte de sua história:

Afora terreiros famosos dos tempos passados que ainda hoje existem como os de Manuel Mariano, em Beberibe, da Nação Nagô; **de Severina, em Beberibe, da Nação Xambá**; de Mãe Lídia, em Regeneração, da Nação Nagô; José Romão, na Estrada Velha da Nação Gegê-nagô; Pai Apolinário em Casa Amarela da Nação Congo; Vicente Tavares na Linha do Tiro da Nação Gegê-nagô e o terreiro de Das Dores na Linha do Tiro da Nação Nagô. **São os que ainda permanecem na antiga linha, cultuando as mais puras tradições do culto negro. Os demais vêm fazendo concessões, degenerando, descaracterizando-se** e alguns já passam do misticismo negro às mistificações mais tortas, constituindo-se verdadeiros casos de polícia” (Grifo meu).

4.2.1. A localização atual do terreiro – *construção cultural do espaço urbano*

“Afastados de outras casas, no meio de sítios ou cercados, em arrabaldes de grande densidade de população pobre, eram apontados os Xangôs no Recife como centro de bruxaria. Dessas casas modestas de taipa dos negros a imaginação dos moradores mais próximos fazia séde de praticas demoníacas.”
(Gonçalves Fernandes 1937, 6).

O atual terreiro da Nação Xambá, como já mencionado anteriormente, fica situado na localidade de Portão do Gelo, no bairro popular de São Benedito (Olinda –PE). Desde sua fundação, o terreiro possuiu diversas sedes que sofreram repressão policial e foram forçadas a fechar.



Terreiro Xambá. Portão do Gelo. bairro de São Benedito. Olinda. PE.

Já na década de cinquenta, Ribeiro (1970, 37) levantou a questão da localização dos terreiros: “Localizam-se eles de preferência nos subúrbios da cidade, principalmente

naqueles ocupados pela nossa população de nível econômico e social mais baixo”. A importância do anonimato dos terreiros por conta da perseguição policial também é enfatizada (Ribeiro 1970, 38): “Razões econômicas e o propósito de não atrair a atenção, especialmente da polícia, parecem-nos as principais razões de tal anonimato”. Há ainda na localização dos terreiros a conotação social, visto que a grande maioria serve como moradia para os filhos-de-santo, caso também da Nação Xambá,:

De um modo geral a maior parte dessas casas de culto são edifícios não somente adaptados às exigências do culto afro-brasileiro, mas que ainda servem de residência aos sacerdotes e suas famílias de recolhimento para os fiéis submetidos aos rituais de iniciação, ou ocasionalmente de abrigo aos membros do culto em dificuldades econômicas ou de outra ordem. (Ribeiro 1970, 38).

Segundo Brandão (1997, 45), a localização das casas de culto é resultado de fatores históricos e, portanto, não casuais. A maioria dos terreiros afro-brasileiros encontra-se em regiões suburbanas não apenas por estas corresponderem a bairros populares onde os negros residiam e ainda residem, mas devido à rigorosa repressão policial e do afastamento dos subúrbios em relação ao centro. Continuando (1997, 45), assegura que os cultos afro-brasileiros no Recife muitas vezes tinham como sede agremiações carnavalescas das quais os fiéis eram integrantes, sendo esta, também uma das formas de manter o anonimato do culto devido a já citada perseguição policial.

Gonçalves Fernandes (1937, 10) destacou que a pressão da polícia aos cultos afro-brasileiros foi tão grande que os terreiros adotaram a estratégica “camuflagem” através de sedes de maracatus ou mesmo de centros espíritas que em sua maioria ficavam localizados nos subúrbios, em “mocambos” de extrema pobreza. A “camuflagem” denunciada pelo autor foi o mecanismo mais eficaz encontrado como saída para a manutenção dos cultos afro-brasileiros - sua resistência:

Da pressão da polícia resultou camouflarem de sociedade carnavalesca e centro espírita os terreiros afro-pernambucanos. Maracatú e Centro Espírita aparecem de tal maneira que fez desconfiar.

Seguindo, Gonçalves Fernandes (1937 15-6) narra também uma atuação policial num terreiro de xangô que se denominava centro espírita:

No Centro Espírita Caridade e Amor em Jesus Cristo – hontem, Quarta-feira, seria dia de função, segundo adeantara o denunciante. Uma turma de investigadores da Secção de Costumes, cerca das 24 horas, encaminhou-se para o Centro Caridade e Amor em Jesus Cristo. Ainda a uma certa distância perceberam os policiaos os sons das cantigas e o ritmo compassado dos pés batendo em cadencia no solo. Já nas proximidades da casa – um mocambo de miserável aparência – verificaram que a taboleta afixada à porta de entrada – Centro Espírita Caridade e Amor em Jesus Cristo – era como de costume pura e simples tapeação.

Gonçalves Fernandes (1937, 18) também apresenta uma lista com a localização de diversos terreiros do Recife. Dentre eles existem dois registros importantes para o Xambá: os terreiros de Artur Rozendo, *Seita Africana São João*, localizado na Rua da Regeneração 1045, Água Fria ver p.24 e o de Maria das Dores, Maria Oiá, na Rua da Mangueira 137, Campo Grande, Recife. Sobre a questão da localização, o autor acrescenta a seguinte observação:

Ocupavam ruas afastadas de arrabaldes distantes do centro da cidade, sendo que na zona correspondente às estradas de **Beberibe** e **Campo Grande** se encontram em sua grande maioria esses terreiros, alguns de difícil acesso aos que não conhecerem bem a topografia da região (1937, 20) (Grifo meu).

Para Brandão (1997, 45) o “grande celeiro de concentração desses cultos ficava na Zona Administrativa de Beberibe e Encruzilhada” áreas de extrema pobreza e de grande concentração negra. Essa região parece ser a mais antiga que possui xangôs no Recife e representa importante referência para a presente pesquisa pela grande proximidade que tem com o lugar onde funciona atualmente o terreiro da nação Xambá, pois o bairro de São

Benedito – Olinda, PE é apenas separado do bairro de Beberibe pelo rio de mesmo nome e há algumas décadas atrás era normal considerá-lo pertencente à referida região. A proximidade com a área tradicional reforça a questão histórica em relação ao terreiro em e sua tradição em relação ao contexto afro-pernambucano, um ponto importante para a compreensão do seu passado e da sua realidade no presente.



Trecho do rio Beberibe, um dos mais importantes de Pernambuco que corta praticamente toda a cidade de Recife e divide as duas cidades Recife e Olinda.

Para refletir sobre a localização do terreiro Xambá é imprescindível considerar sua história e as pessoas que a construíram com inúmeros obstáculos a superar. As questões referentes à localização do terreiro são importantes não só para compreender o contexto histórico do xangô pernambucano, especificamente do Xambá e da região onde funciona desde 1950, mas também da conotação social de seu funcionamento e de sua estrutura interna e econômica. Mãe Biu foi uma figura de representatividade ímpar tendo sido até

líder da associação de moradores e organizadora do carnaval do bairro, extremamente articulada e de iniciativa, seguida por muitos dos seus filhos e filhas-de-santo:

Mãe Biu além da atuação como Ialorixá, atuou também como uma articuladora sócio-cultural, contribuindo para o desenvolvimento urbano dos bairros populares, através do assentamento e construção da sede própria de seu terreiro, em 1952 no Portão de Gelo – Beberibe. Desta forma, após o assentamento da nova sede da Casa de Culto Xambá, a Ialorixá passou a organizar a ocupação do espaço geográfico aos arrebaldes de seu “xangô”, auxiliando seus filhos e filhas de santo na construção de suas habitações. Tal atitude deu início ao processo de urbanização do bairro, antes apenas um local baldio. (Costa 2003, 2).

Costa (2003, 1) destaca o fato de que diversos autores apontam para a relação entre os terreiros de cultos afro-brasileiros e os maracatus e afoxés, em Pernambuco; escolas de samba, no Rio de Janeiro, bem como, dos afoxés e blocos afros, na Bahia. Assim como os demais terreiros afro-pernambucanos, o Xambá estava imerso no universo de perseguição policial e também se utilizou de uma manifestação musical profana para louvar suas entidades e naturalmente ter uma forma de entretenimento com música e dança. No Xambá, a mesma autora ressalta que esta relação era com o coco de roda, o “brinquedo” escolhido por Mãe Biu para louvar os caboclos e demais entidades presentes no culto da Jurema, tradição mantida pelos filhos e filhas-de-santo mesmo após seu falecimento, no dia de São Pedro (29/06):

O terreiro xambá com Mãe Biu buscará como brinquedo uma outra manifestação profana, o coco de roda. Segundo ela, era festa para caboclos, estava ligada ao santo, não deixando passar um festejo junino sem homenagear os “caboclos” e entidades da Jurema, sem reunir a comunidade em volta dos tocadores de coco, estes iniciados no culto xambá, para festejar São Pedro.

4.2.2. O terreiro Xambá – *uma história de mulheres*

O terreiro Xambá funciona numa casa simples de porte médio de subúrbio contendo: um salão principal que comporta cerca de duzentas pessoas, um peji com as moradas ou assentamentos dos orixás, um cômodo para jogo de búzios, um quarto para as mulheres e outro para os homens que ali descansam ou trocam de roupa em dia de obrigação ou toque. Há também a copa e a cozinha onde geralmente são servidos o tradicional mungunzá, após os toques públicos para todos os presentes, ou as obrigações¹⁷ aos orixás, em dia de Obrigação¹⁸. Ao lado da cozinha encontra-se um quarto para os caboclos, os pretos-velhos e as entidades da Jurema. Fora da casa principal fica o Quarto de Balé, onde são feitas as obrigações para Iansã de Balé. O acesso a este quarto é vetado às mulheres. Todas as obrigações de Balé são realizadas apenas pelos homens.

Além da casa principal há o “Memorial Severina Paraíso”, fundado no ano de 2000 em homenagem ao centenário de Maria Oiá (25/07/1900), aos setenta anos da inauguração do terreiro aberto por esta ialorixá (07/06/1930) e aos cinquenta anos da reabertura do terreiro por Mãe Biu (16/06/1950)¹⁹, representando iniciativa ímpar para a história do terreiro, pois possui um acervo de fotografias, os pertences de Mãe Biu,

¹⁷ Animais sacrificados e devidamente cozidos e preparados que após serem ofertados às divindades no peji, são consumidos pelos filhos e filhas-de-santo.

¹⁸ A obrigação geralmente antecede o toque público. Tive a oportunidade de participar desta cerimônia graças à compreensão e abertura que tive do babalorixá e dos filhos e filhas-de-santo, já que esta é fechada ao público externo.

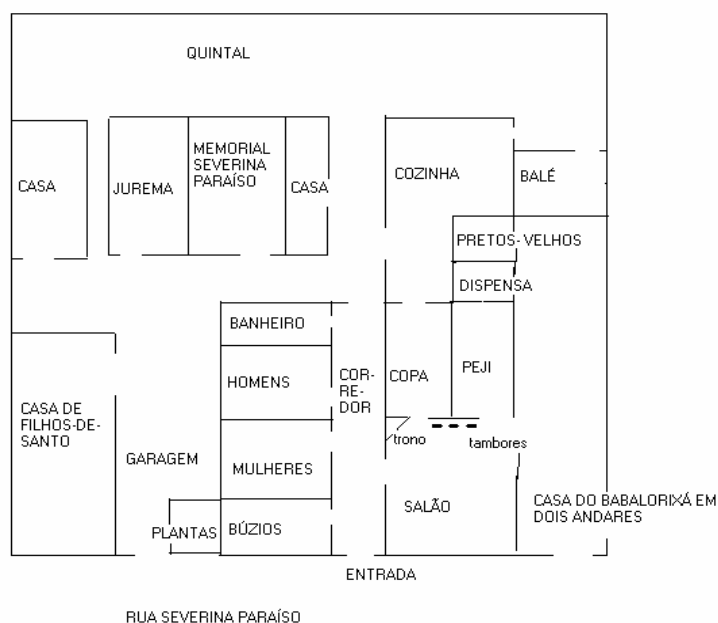
¹⁹ Dados extraídos da Cartilha da Nação Xambá (Leal 2000, 4) lançada com o mesmo propósito de homenagem a partir de extensa pesquisa realizada por Hildo Leal e com a colaboração dos filhos-de-santo do Xambá e dos preciosos depoimentos do babalorixá Ivo Paraíso da Silva, da atual ialorixá do terreiro Maria de Lourdes da Silva (Dona Lourdes) e de Donatila Paraíso do Nascimento (Mãe Tila).

ingomes utilizados nesta casa²⁰, além de uma pequena mas promissora biblioteca que possui títulos, em sua maioria, sobre a história das religiões afro-brasileiras para utilização do povo-de-santo.

Ao lado do memorial está o pequeno salão da Jurema onde são realizadas as obrigações destinadas às entidades ancestrais brasileiras como caboclos e caboclas, pretos-velhos e pretas-velhas, ciganos e ciganos, exus e pomba-giras. Esse culto ocorre à parte do calendário religioso voltado aos orixás e em espaço físico distinto. Ao redor do terreiro se localizam algumas casas de filhos e filhas-de-santo que pertencem à família consangüínea de Mãe Bui e uma pequena horta onde são cultivadas as plantas sagradas. Do lado direito do terreiro, ao lado do salão, está situada a casa onde residia Mãe Bui e hoje residem seus dois filhos - no primeiro andar fica a casa do babalorixá Ivo e no térreo, a casa de seu irmão Ailton Paraíso.

²⁰ Tambores sagrados para o Xambá também chamados de “ilús”.

Planta do terreiro²¹



O terreiro Xambá carrega consigo uma história de mulheres, que veio desde a sua abertura sempre com filhas de Iansã à frente – primeiro Maria Oiá, depois Mãe Biu e suas irmãs, todas integrando a tradição deixada por Maria Oiá. Os próprios filhos e filhas-de-santo afirmam que essas mulheres representaram o esteio de suas famílias. Por conta dessa atuação feminina ocorreu uma maior abertura em relação à música. As mulheres podem tocar nos tambores sagrados durante as obrigações, a própria Mãe Biu tocava. Essa abertura ainda se configura dentro de parâmetros e hierarquizações estabelecidas pelos homens, visto que a participação feminina dentro do universo masculino é restrita. Não há o incentivo para as meninas tocarem nos tambores como há para os meninos, logo, é uma

²¹ As dimensões são apresentadas em termos aproximados não correspondendo às dimensões reais do terreiro.

minoría de meninas que toca, número de certo modo irrelevante diante dos meninos que tocam. Contudo, mesmo essa pequena representatividade deve ser destacada se comparada ao universo da maioria dos demais terreiros de candomblé em que o acesso aos tambores é absolutamente negado às mulheres.

4.2.3. Os filhos e filhas do Xambá – *uma história familiar*

Diferente do que acontece com a maioria dos terreiros de xangô, o Xambá possui uma família-de-santo cuja maioria é de familiares consangüíneos. A família é muito valorizada e já compõe quatro gerações. Valéria Costa (2003, 3) sintetiza o terreiro Xambá da seguinte forma:

Assim, o terreiro Santa Bárbara – Ilê Axé Oya Meguê, assentado por Mãe Biu, ficou conhecido como a única casa, que possivelmente, preservou o cultuar orixás dentro da tradição xambá. Tendo herdado de Maria Oyá tal tradição, passou para seus familiares, de forma que ficou o “xangô do xambá” referencial, em Recife, de divulgação da herança afro-brasileira, que tem por base a oralidade e a propagação entre os familiares, sendo os filhos/as sanguíneos os principais herdeiros do axé.

O mesmo se aplica à hierarquia onde o babalorixá é filho de Mãe Biu, a ialorixá Mãe Lourdes é irmã de Mãe Biu, o padrinho da casa seu Maurício é filho de Mãe Lourdes e a madrinha Dona Nair, cunhada de Mãe Biu. O cargo que na nação Ketu corresponderia a iabá, ou seja, a pessoa responsável pela organização do terreiro, é exercido por Maria do Carmo de Oliveira (Cacau), prima de Pai Ivo. Não há nesta nação o cargo de ekede. Na realidade, todo filho ou filha do terreiro que não está “incorporado” cuida das entidades e

dos filhos e filhas-de-santo quando incorporados para que não se machuquem, tira as “voltas”, ou seja, os colares com as cores dos orixás, os brincos e os sapatos dos filhos que entram em transe, cuidam do terreiro, da comida, entre outros. Os ogãs, aqui exclusivamente aqueles que tocam os tambores sagrados, particularmente nesta nação entram em transe, inclusive podendo acontecer no momento em que estiverem tocando. Neste caso, são substituídos por outros que não estiverem com o orixá. Nunca vi acontecer, não é algo que ocorra com frequência, mas durante a pesquisa várias pessoas mencionaram a possibilidade.

A hierarquia do terreiro é de extrema importância para a sua manutenção. Oiá, orixá que rege o terreiro, é quem determina através dos búzios o que deve ou não ser feito. Abaixo de Oiá fica o babalorixá. É ele quem joga os búzios e estabelece a comunicação com os orixás, aconselha os filhos e filhas-de-santo quanto a seus problemas pessoais, dirige as obrigações assim como os toques, “puxa” os cantos, “abre” e “fecha” os toques e também conduz a cerimônia de iniciação religiosa. Para que a atuação do babalorixá seja eficaz são necessárias experiência e capacidade de negociação com as diferentes gerações que integram o povo-de-santo desta nação. Ao lado do babalorixá está a ialorixá, Maria de Lourdes da Silva, que participa de todas as cerimônias, exceto do Balé. É ela quem substitui o pai-de-santo, cargo de muita responsabilidade.

A importância do babalorixá ou ialorixá pode ser entendida a partir do próprio significado dos termos que, segundo Verger (1992, 96) vêm do iorubá e correspondem a “pai” e “mãe-em-santidade”, respectivamente, ou “a primeira pessoa na coisa sagrada”. De igual modo, filho ou filha-de-santo significa “pessoa de menor grau na coisa sagrada” (Verger 1992, 96). O padrinho e a madrinha do terreiro trabalham juntamente com o babalorixá e a ialorixá. O padrinho, Seu Maurício César da Silva é quem realiza os

sacrifícios. Sendo também o ogã mais experiente pode substituir Pai Ivo, sobretudo em situações em que Mãe Lourdes como mulher não o pode fazer. A madrinha, Dona Nair Paraíso, é a responsável pela organização das obrigações e dos toques, pelo preparo dos pratos sagrados, pela orientação aos mais jovens e pelos diversos serviços que por ventura surjirem, assim como a sua realização.

Sobre a estrutura social dos terreiros de xangô pernambucanos Carvalho e Segato (1992, 11) apontam uma mobilidade que em parte não se aplica ao Xambá: as regras de descendência familiar não existem como elementos absolutos, assim como casamento, divisões e papéis conforme o gênero. Certamente que “em termos absolutos” é perigoso afirmar que não haja uma postura de vetar a quem possua parentesco consanguíneo, mas a maior incidência de filhos e filhas é realmente familiar e assim também se reflete hierarquicamente.

No Xambá os sacramentos da religião católica são respeitados. Há o incentivo dos casamentos formalizados pela igreja católica e civil. As crianças que ainda não tenham sido batizadas na igreja católica não podem ser levadas ao salão principal do terreiro. Por outro lado, há a aceitação também de outras formas de relacionamentos, pois não existe, a discriminação com homossexuais do sexo masculino, por exemplo. Como Segato (1995, 444) já havia destacado, em relação a relacionamentos amorosos entre mulheres há uma certa “invisibilidade”. De qualquer forma, esses elementos são “invisíveis” para o olhar externo, mas certamente o olhar interno é de compartilhamento e aceitação religiosa, visto que o xangô representa uma religião totalmente inclusivista (Carvalho 1992, 189).

4.2.4. Homens e mulheres - *diferentes atuações*

É importante pensar que na nossa sociedade ocidental as diferenças geralmente englobam hierarquizações e estas se estendem para as relações de gênero. Contudo, embora seja difícil generalizar essas hierarquizações numa realidade religiosa afro-brasileira que engloba diversas outras questões como a própria hierarquia dentro da religião, é possível perceber nuances hierárquicas nas atuações de homens e mulheres. No Xambá se percebe claramente a diferença entre as atuações destes e destas. Embora todos trabalhem no terreiro na execução de diversas tarefas – desde limpar o chão a lavar os pratos ou cozinhar, as tarefas domésticas realmente são exercidas pelas mulheres enquanto os homens realizam o trabalho considerado mais pesado como carregar panelas enormes ou despachar o ebó, o que sobrou das obrigações - comida sagrada, no rio Beberibe em dia de Obrigação. Ambas as atividades são concebidas como importantes, embora realizar atividades domésticas não seja exclusivamente feminino, o despacho é exclusivamente masculino, exceto nos tempos de Mãe Biu, que também acompanhava esse momento. Contudo, na concepção do povo-de-santo, essas diferenças são naturalizadas e não são questionadas, pois sempre foram feitas deste modo.

Como são as mulheres que realizam as tarefas domésticas e cuidam do terreiro a questão da aprendizagem relacionada a elas é significativa. Os homens realizam a matança, mais uma vez não há uma reciprocidade entre ambas as tarefas, na primeira, todos podem executar, já na segunda, apenas os homens. As mulheres ensinam aos mais jovens, geralmente também do sexo feminino, como os pratos das obrigações devem ser preparados

e como devem ser costuradas as roupas tradicionais do Xambá: os típicos casaquinhos utilizados pelas filhas-de-santo. No ritual público, como já mencionado, sempre há a figura feminina encarregada de recolher os brincos e os colares das filhas e filhos-de-santo que incorporam o orixá, para que não se machuquem. A aprendizagem acontece através da convivência, da observação. É também com as mulheres a maior convivência das “iaôs” durante a iniciação religiosa.

Às mulheres, maioria numérica, fica a responsabilidade de organizar a casa, que vai desde os preparativos das cerimônias até o preparo das comidas rituais. Cabe a elas o cuidado em observar e vetar atitudes que vão de encontro com os preceitos da nação, caracterizada pela rigidez de certas normas morais, desde a proibição da entrada no terreiro de bebidas (alcoólicas ou não) e do cigarro, ao veto de mulher menstruada no salão e às regras das vestimentas²². Sardenberg (1994, 320) propõe a construção de uma “socio-antropologia da menstruação”. A partir de uma análise das “ordens prático-simbólicas da menstruação e construção social do ser mulher” (idem, p. 321).é possível constatar que este não consiste num fenômeno estritamente biológico, mas cultural, visto que implica às mulheres menstruadas diversos poderes ou não poderes, conforme o contexto. São diversas as concepções culturais acerca da menstruação, assim como da gravidez e da sexualidade. Estas concepções refletem a estrutura social e familiar de uma sociedade ou grupo cultural,

²² Além de não poderem entrar no salão menstruadas, as mulheres só podem transitar pelo mesmo vestidas de saia e blusa, certamente que num ambiente religioso não deva ser permitido qualquer tipo de roupa ou comportamento, assim se estende para os homens também, contudo, é importante analisar esse não poder feminino a partir da menstruação não apenas no Xambá, como no contexto afro-brasileiro em geral, que é constituído em sua maioria por mulheres, mas estas só podem exercer determinadas atividades quando “tornam-se homens”, ou seja, não menstruam mais, entram na menopausa.

bem como refletem também as distintas atuações de homens e mulheres. A menstruação está sujeita a interpretações diversas, frutos de crenças e costumes específicos:

Sem dúvida, numa perspectiva transcultural, a menstruação aparece como objeto de interpretações e significados múltiplos, inseridos em ordens culturais das mais diversas, sendo motivo de crenças e costumes aparentemente tão exóticos e díspares quanto à criatividade humana tem se permitido imaginar e pôr em prática em torno de um simples ‘fato da natureza’. Mas isso apenas significa que não se trata de um simples fato biológico, mas de um fenômeno de dimensões sociais e culturais.” (idem, p. 320)

O papel das mulheres na música é fundamental nas respostas aos cânticos “puxados” pelo solista, geralmente o babalorixá, ou seu irmão Ailton Paraíso ou ainda o ogã e também parente Sandro Paraíso. É importante ressaltar que não existe um repertório específico para homens e mulheres, a diferença consistiria nos momentos em que o mesmo repertório é trabalhado e da forma que é enfatizado. Neste momento a hierarquização é nítida, diante do fato de que o coro não considera que canta, mas que *apenas* ‘responde’, reduzindo de certo modo, sua importância musical, visto que não há canto que seja ‘puxado’ que não exija uma ‘resposta’, e para dá-la é necessário conhecer o extenso repertório na mesma proporção que o solista.

Os homens estão envolvidos tanto no processo de transmissão musical, referente ao aprendizado dos toques, pois os tambores são considerados sagrados e restritos em contexto ritual ao universo masculino, quanto à manutenção da tradição no que se refere à participação no culto e na matança. A discussão sobre transmissão e tradição permeia todo o âmbito conceitual etnomusicológico e trata de concepções e relações de aprendizagem. Nettl (1983, 189) afirma que a tradição oral atua restringindo, limitando, dirigindo o que é criado até mais que a própria escrita. Envolve as limitações da memória, papéis da estética, coibição dos padrões estabelecidos e formação de um repertório musical

que consiste em peças aceitas e aprendidas por membros da comunidade, contrastando com a tradição escrita em que o músico compõe e pode executar sua música apenas uma vez. Sobre transmissão, Nettl lança o conceito de “aural” ou seja, percepção global do indivíduo no que se refere à apreensão dos elementos transmitidos. O processo de transmissão, segundo o autor, representa ponte entre processos do fazer musical dinâmico e mudanças e processo de acumulação do saber musical.

No terreiro as mulheres desempenham importante papel na transmissão do repertório musical - no que se refere aos cantos dos orixás, assim como suas danças e demais códigos e comportamentos da religião visto que sempre carregam seus filhos no colo e geralmente estão junto dos mais novos. Quando pensamos no processo de transmissão, aliado à tradição religiosa do terreiro Xambá, percebemos que estão intimamente relacionados. De certo modo estes processos estão a cargo das mulheres, seja por uma questão de tradição familiar – sempre ter havido mulheres na família que participavam ativamente da religião, seja a partir da própria história, a casa adotou a divisão de funções baseado no que sempre aconteceu e funcionou, surgindo o reconhecimento geral do papel delas na manutenção da tradição, embora essa esteja sempre em movimento.

Merriam (1964, 145) afirma que conceitos e comportamentos devem ser aprendidos e em cada forma de cultura, o processo de conhecimento está de acordo com seus próprios ideais e valores. Na Nação Xambá, de forma sistemática (período iniciático) conhecimentos são transmitidos pelas mulheres no culto aos orixás e, pode-se dizer que, informalmente, ou de maneira não doutrinária, é aprendido pela comunidade religiosa que a figura feminina representa importante papel para a manutenção da tradição do terreiro. Valores sobre esses papéis são construídos e reforçados. Considerar a música neste processo pressupõe abordar como ocorre o tratamento ao repertório musical e, pensando

nos cantos, as mulheres atuam não apenas no contexto da transmissão musical como também para o processo da performance em si, no qual sua resposta é imprescindível. Silva (1989, 251) ressalta que:

Como toda religião organizada, o xangô tem vários cerimoniais. Cada cerimonial tem o seu próprio rito e sua própria música sendo esta o elemento propiciador do axé ou energia que tem enorme influência dinâmica, porque é o ponto de concentração de toda comunidade religiosa em função do ritual, O canto é o centro aglutinador do assunto essencial da cerimônia.

Às mulheres também é permitida a participação, ainda que restrita, ao universo masculino dos ogãs nas obrigações fechadas ao público. Esta abertura também pode ser discutida em termos de aprendizagem culturalmente estabelecida, onde segundo Merriam (1964, 145), o som musical mantém-se através dos conceitos sobre música que alteram ou reforçam comportamentos e eventuais mudanças ou fortalecem a prática musical. No Xambá, a prática musical representa uma tônica, partindo da formação vocal dada pelas mulheres aos filhos e filhas-de-santo, em diálogo com os tambores. O universo feminino nesta nação encontra-se relacionado à questão da transmissão da tradição religiosa em geral – o processo de iniciação religiosa é um exemplo significativo dessa atuação e, especificamente, à transmissão musical no que se refere à parte vocal.

Segundo Nettl (1983, 189) o processo de transmissão representa uma ponte entre o processo do fazer musical dinâmico e a acumulação do saber musical. Questões como a da transmissão musical refletem as concepções vigentes no grupo social acerca da motivação social e é no processo de transmissão que são reforçados, adaptados ou mesmo abandonado o valor cultural e religioso. Seguindo (1983, 47), afirma que a performance musical atua como um fator central que justifica a continuidade da existência do grupo social, dessa forma, se a música não estiver presente, muitos rituais são afetados ou mesmo

extintos. A respeito do comportamento social do músico na sociedade, Merriam (1964, 123) pondera que ele possui papel e status específicos dentro da sociedade ou grupo social e, conseqüentemente existem diversas expectativas em relação a tais funções. Outro fator apontado pelo autor de extrema relevância à nossa discussão é que também existem diferenciações desses papéis em todas as sociedades que podem ocorrer de maneiras diversas, inclusive a partir do sexo (Merriam 1964, 144):

Quem o músico é, como ele pensa, o que a sociedade pensa dele, e por que tais padrões emergem são questões de importância vital para o entendimento da música como comportamento humano²³.

A discussão sobre gênero na Etnomusicologia é válida para constatar que papéis e comportamentos específicos estão igualmente presentes tanto em sociedades não-letradas quanto na sociedade ocidental - que a princípio é letrada -, fomentando a compreensão do comportamento do músico e da sociedade em relação a ele como fenômenos humanos e refletindo sobre as relações de poder inerentes a estas atuações. Musicalmente o terreiro da nação Xambá reflete uma atuação mais representativa, em relação aos demais, para as mulheres que normalmente, como já mencionamos, são proibidas de se aproximarem dos tambores sagrados – configurando relações de poder (e não poder) do universo masculino e feminino, respectivamente. Atualmente pai Ivo afirma que o fato de não ser tão comum mulheres tocando representa mais uma tradição adotada do que uma restrição de gênero, o que na realidade, não deve ser pensado de forma tão simplificada pois a restrição é também assimilada pelas mulheres.

²³ “Who the musician is, how he behaves, what society thinks of him, and why these patterns emerge are questions of vital importance to a through understanding of music as human behavior.”

O universo musical das mulheres é sem dúvida o vocal, acontecendo também uma inibição dos homens em relação ao canto. Tais posturas não representam regras, existindo tanto homens que cantam quanto as mulheres que tocam (embora seja uma minoria), sendo ambos respeitados. É importante ressaltar também que além da identificação pessoal, a aprendizagem acontece de acordo com os estímulos culturais e que diferentes papéis são executados no terreiro conforme o sexo, tanto musicalmente quanto na estrutura organizacional do mesmo.

4.2.5. A “saída de iaô” – *renascimento e descobertas*

Quando se pensa na realidade das religiões afro-brasileiras, rapidamente se associa a processos rituais cercados de códigos que representam toda uma gama de riqueza cultural, religiosa e musical que é transmitida pelas (os) mais experientes e apreendida aos que desejam adotar a religião. A questão da transmissão da identidade religiosa e dos segredos muitas vezes gira em torno da iniciação religiosa. Contudo, os processos de transmissão e aprendizagem ocorrem durante toda a vida religiosa da (o) filha (o)-de-santo de maneiras diversas dentro do contexto ritual ou fora dele.

O período iniciático é caracterizado pela transmissão oral realizada pelas (os) mais experientes – iniciadas (os) há mais tempo na religião -, às (os) aspirantes à feitura de santo e, segundo Béhague (1984, 227) é, sob ponto de vista religioso e musical, de grande importância. Tal processo é marcado pela transmissão oral, executada na Nação em questão, em grande parte por mulheres, por outro lado, não corresponde à via de mão única,

representando uma interação de valorização recíproca entre mestre e aprendiz, que pode ser exercida por ambos os sexos. Estudar o processo de transmissão não se limita aquele que ocorre no período iniciático, pois no caso do terreiro Xambá, nunca aconteceu de se iniciar alguém que já não freqüente a casa por muito tempo e, decorrente desse fato, já conhece seus preceitos, inclusive seu repertório musical.

Segundo o próprio povo-de-santo o processo de transmissão no período iniciático é de suma relevância para se compreender o contexto da Nação Xambá, pois nele estão contidas não apenas as questões da tradição religiosa – na construção do servir aos orixás-, mas também a questão da identidade, representada por um ritual fechado sendo o acesso restrito às pessoas diretamente envolvidas. A privacidade desse ritual está intimamente relacionada à identidade cultural e religiosa (Lühning 2001, 115), tendo no processo de transmissão a sua consolidação.

A inclusão da (o) inicianda (o) ao universo Xambá corresponde a um processo que acontece em longo prazo. Todas (os) que “fazem iaô”, nesta nação, ou seja, que são teoricamente iniciadas (os), na realidade não é ali que se “iniciam” na religião. As (os) iaôs são em sua maioria, pessoas que já fazem parte do terreiro há anos, conhecem o repertório musical, dão “obrigações” para seu orixá e inclusive já o “incorporavam” enfim, na prática já são considerados filhos e filhas-de-santo da casa.

O objetivo da “iniciação” é o de equilíbrio na vida da (o) iaô. A partir desse momento os laços com o orixá, o dono de seu “ori” - de sua cabeça, que é considerada o templo sagrado que recebe o orixá -, são estreitados. Muitas vezes a pessoa passa por momentos de dificuldade, doença, e através dos búzios o orixá revela a necessidade de sua “feitura”. A iniciação ocorre no período de um mês, ficando a (o) “iaô” recolhida (o) no terreiro por uma semana, recebendo um tratamento especial, se alimentando de pratos

específicos, dormindo no chão. Durante esta semana a (o) iaô só se comunica, o estritamente necessário, com as pessoas do terreiro encarregadas de cuidar delas (es).

A entrada da (o) “Iaô” no terreiro acontece em uma quarta-feira. Nesse mesmo dia é realizado o “obori” - ritual de feitura da cabeça, ou seja, ritual em que o “ori” da (o) “iaô” é “batizada (o)” com o sangue de animais sacrificados²⁴. Esta cerimônia simboliza o momento de renascimento do indivíduo, no qual o sangue representa um elemento da vida, é realizada durante a madrugada, no peji, e é cerimônia fechada.

No domingo seguinte acontece a “Saída de iaô”, primeiro momento público da (o) inicianda (o) após esse período de reclusão. É um momento inesquecível para esta (e) que usa roupas especialmente confeccionadas para esse dia, com todos os adereços correspondentes ao seu orixá e escuta a sua cantiga de “saída de iaô” que em nenhum outro momento de sua vida será novamente cantado para ele novamente.

²⁴ “Ori” é o guardião da “cabeça”, mas também é concebido como a própria cabeça, a “força vital”, ou seja, simboliza um indicador do estado geral de vitalidade ou vulnerabilidade da pessoa e, “fortalecer o ori” é o mesmo que fortalecer a vitalidade de uma pessoa (Carvalho e Segato 1992, 21).



Alá de iaô de Orixalá (Leila).

Quando o babalorixá canta o repertório do orixá dessa (e) “iaô” que está sendo iniciada (o), esta (e) é retirada (o) do peji sob o “alá” – manto sagrado -, por um orixá escolhido através do jogo de búzios, de alguém já “feito”, paramentado com suas respectivas roupas de “iaô”. Esse momento simboliza uma relação de respeito que o filho ou filha que está sendo feita (o) deve ter com quem já é feito, assim como com o orixá daquela pessoa. Após circular pelo salão e dançar (“incorporada (o)” ou não), a (o) “iaô” retorna ao peji, recebe os cumprimentos dos demais filhos e filhas-de-santo, permanecendo no terreiro até a quarta-feira seguinte. Mesmo após sua saída do terreiro o iaô deverá manter uma postura de reclusão por um mês. Não poderá ingerir bebidas alcólicas, fumar ou ter relações sexuais, nem se alimentar ou beber água que não sejam devidamente preparados no terreiro. Ao término desse período de trinta dias, o “iaô” deverá assistir a uma missa em uma Igreja Católica – um elemento do sincretismo religioso presente na história das religiões afro-brasileiras.



Gerlane e Leila, iaôs de Nanã e Orixalá respectivamente (de Nanã à esquerda de pé, com roupa lilás e de Orixalá à direita de pé com roupa branca e a bengala, símbolo deste orixá). Estas estão acompanhadas pelas filhas de Xangô (com capa vermelha e coroa) e Iansã (capa rosa e coroa) que as tiraram do peji e também de pessoas queridas Lola, Hildo e Gogó (da esquerda pra direita), esta última a mãe de Leila.

As restrições que simbolizam a morte e o renascimento do indivíduo que assume um compromisso religioso que afetará toda a sua vida são diversas:

Uma vez designados pela divindade, esses filhos ou filhas-de-santo devem nascer para uma nova vida, a da seita. Passam por um período de recolhimento e de iniciação, que pode durar de um a dezoito meses. Essa iniciação não comporta forçosamente a revelação de um segredo. Na verdade, consiste no aprendizado do comportamento quase inconsciente que os noviços deverão ter ao serem montados pelos deuses durante as cerimônias Verger (1999, 25).

No Xambá várias dessas restrições são particulares à sua tradição e não são comuns a outras nações afro-brasileiras. A (o) filha (o)-de-santo, depois da iniciação, permanece como iaô por sete anos, depois se torna um filho ou filha-de-santo como os demais de seu mesmo tempo de feitura. Não há um termo que designe essa etapa, assim como não há uma cerimônia de renovação como nas demais nações.

4.2.6. Os freqüentadores do Xambá – *o olhar externo do fascínio*

O público freqüentador do terreiro cresce a cada dia, chegando a alcançar o número de mais de trezentas pessoas num dia de toque, o que é muito para o seu espaço físico. Diante de seu histórico de discriminação do universo afro-brasileiro, o terreiro Xambá abre suas portas ao público externo e com orgulho permite que as festas públicas sejam fotografadas ou filmadas, desde que previamente consultados, com o intuito de divulgar a nação, não tão conhecida, e de reforçar sua identidade própria.

Com o fechamento do Sítio de Pai Adão, terreiro muito tradicional do Recife, situado no bairro de Água Fria, muitos filhos e filhas-de-santo deste terreiro passaram a freqüentar os toques públicos do Xambá, assim como também pessoas oriundas de outros terreiros de Recife e Olinda. É comum que o povo-de-santo “se freqüente”, ou seja, recebam pessoas de outros terreiros, assim como as (os) próprias (os) xambanianas (os) assistem a toques em outros terreiros. Cresce também o número de pessoas que não são do candomblé, como estudantes²⁵ e estrangeiros, que vão motivados pela curiosidade e fascínio por esse universo religioso e por esta nação que se declara a única do Brasil.

²⁵ No ano de 2003 um grupo de estudantes de arquitetura da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) realizou pesquisa no terreiro e construiu uma maquete do terreiro com a possível reforma que acontecerá daqui a algum tempo, ampliando-o e melhorando a sua estrutura física atual. No ano passado também foi desenvolvida uma pesquisa sobre as ervas sagradas cultuadas no Xambá por uma estudante de biologia da UFRPE.

4.2.7. Batuque e louvação²⁶ – o encontro com os orixás

No Xambá são cultuados catorze orixás ao todo. Estes orixás são “assentados” no peji, ou seja, são estabelecidas as suas moradas, em diversas pedras chamadas *otás* correspondentes a cada orixá específico de cada filho e filha-de-santo. Junto a cada assentamento estão os adereços de cada orixá e uma quartinha, abastecida com água, que será ingerida após a “incorporação” do filho ou filha-de-santo pelo orixá. Embora dividam um mesmo espaço físico, os assentamentos são separados entre si. Abaixo segue a ordem dos assentamentos, acrescida dos nomes dos respectivos santos católicos correspondentes conforme o sincretismo religioso (Leal 2000, 12-32):

Ordem dos assentamentos	Santos católicos correspondentes
1. Exu	São Pedro
2. Ogum	São Jorge
3. Odé	Santo Expedito
4. Bêji	Santos Cosme e Damião e Doum
5. Nanã	Santa Ana
6. Obaluaiê	São Sebastião
7. Euá	Sem correspondente
8. Xangô	São João Batista
9. Oiá/Iansã	Santa Bárbara Santa Joana D’Arc Santa Luzia
10. Obá	Santa Joana D’Arc
11. Afrequête	Santa Joana D’Arc
12. Oxum	N. Sra. da Saúde N. Sra. do Carmo
13. Iemanjá	N. Sra. da Conceição
14. Orixalá	Jesus Cristo - Senhor do Bonfim

²⁶ Expressão característica no Xambá, sugerida por Sandro Paraíso, designando o momento subsequente após se cantar para todos os orixás.

O toque sempre acontece aos domingos e tem a duração de cerca de quatro horas. Começa impreterivelmente às 16:00 h e termina por volta das 20:00h. A estrutura do toque acontece conforme a hierarquia dos orixás e dos momentos que caracterizam a tradição do Xambá: 1. canta-se para Exu; 2. canta-se para os demais orixás; 3. é realizada a “volta dos tambores”; 4. Os tambores tocam os onikás dos principais orixás que possuem filhos (as) no terreiro. Ao terminar de cantar pra Exu, canta-se para Ogum, momento em que o “xuxu”, cumprimento aos tambores e aos filhos com o mesmo tempo de iniciação é realizado. Abaixo segue resumidamente a estrutura ritual, dividida nos quatro momentos distintos já mencionados acima, do toque público dedicado aos orixás na nação Xambá:

1. O canto para Exu - nesse momento não se dança, apenas se louva Exu para que como mensageiro, “abra os caminhos” e faça com que tudo corra bem no toque.



O canto pra Exu no Toque de Obaluaiê (janeiro de 2004)

3. **O canto para todos os orixás** – Começa com Ogum, e é neste momento que todos os filhos e filhas-de-santo realizam o “xuxu”, cumprimento aos tambores, ao pai e mãe-de-santo, padrinho e madrinha. O xuxu é realizado também entre as pessoas que possuem o mesmo tempo de feitura e pode ser concebido como um sinal de respeito, tanto em relação aos tambores que “trazem os orixás à terra”, quanto à hierarquia do terreiro e ao próximo, aqueles que compartilham mesmo tempo na religião:



Acima Dona Lourdes, mãe-de-santo, ao lado Dona Nair, a madrinha do terreiro, fazendo o xuxu.



Dona Nair e Pai Ivo fazem o xuxu. Todos os filhos e filhas se cumprimentam no início do toque, é um momento de comunhão e respeito não só aos orixás, mas também entre o povo-de-santo.

Após o xuxu, canta-se normalmente para Ogum e demais orixás. Não há um número específico de cantigas entoadas para cada orixá, pode variar entre três a dez cantigas, a depender das divindades que estejam “em terra”. O maior tempo é dedicado ao orixá do dia, mas isso não impede que os demais, no momento em que é entoado o seu repertório musical, também “desçam”.

3. A ‘volta dos tambores’ – após se cantar para Iemanjá e Orixalá (os últimos do panteão), os tambores são carregados pelos filhos-de-santo enquanto os ogãs continuam tocando-os a fim de dar, literalmente, três voltas no salão. Após as três voltas retornam aos seus lugares de origem. Há uma cantiga específica para esse momento onde todos os orixás são citados. Segundo Sandro Paraíso esta volta é realizada com o objetivo de pedir a benção

para os tambores e para os ogãs: “é como se fosse uma limpeza, pois todo mundo chega e abraça o orixá, nem todo orixá abraça os ogãs, pois são os tambores que trazem o orixá a terra”²⁷. Esta é uma parte exclusivamente instrumental. O oniká é composto de melodia, texto e toque, mas nesse momento só o toque é executado, o oniká na íntegra é executado apenas uma vez no ano, no dia específico do toque daquele orixá.



²⁷ Sobre o fato de serem dadas três voltas, o filho-de-santo Raulino Sales declarou que “tudo para orixá é ímpar, geralmente três ou sete.”



A volta dos tambores. Na página anterior Seu Maurício tocando o inhã e acima Sandro toca o mele ancó.

4. Os onikás - após retornarem aos seus lugares os ogãs tocam os onikás dos principais orixás, ou seja, aquele toque que o caracteriza. Nesse momento não se canta apenas a salva do orixá homenageado com a sua saudação específica. São salvos todos os orixás, começando por Ogum e terminando com Orixalá. No momento em que se entoa o oniká do orixá homenageado, toca-se mais tempo para ele, as (os) filhas (os)-de-santo incorporados com esse orixá podem retornar “à terra” para se despedirem. Ao final todos aplaudem sendo esse o momento do “batuque e da louvação”.

A ordem em que se canta para os orixás é a seguinte: Exu, Ogum, Ode, Nanã, Bêji, Obaluaiê, Euá, Obá, Xangô, Oiá, Afrequête, Oxum, Iemanjá e Orixalá. Há uma pequena mudança entre a ordem dos assentamentos dos orixás no peji e a seqüência das toadas que são cantadas: nos assentamentos os Bêji vêm antes de Nanã e Obá vem depois

de Xangô e Iansã, conseqüentemente, na ordem em que são cantadas as toadas, Nanã é saudada antes dos Bêji e Obá antes de Xangô e Iansã. Não obtive a resposta do por quê dessa ocorrência, muitas vezes as filhas (os) alegaram que a geração anterior (de Mãe Biu) era “muito fechada para explicar o por quê” das condutas e procedimentos religiosos e foi aprendido que a tradição deveria ser assim mantida.

A questão da ordem pode estar relacionada a diversos fatores, dentre eles, talvez o principal seja a hierarquia. Deve-se começar por Exu, por ser ele quem “abre os caminhos” e terminar com Orixalá, pai dos orixás, que fecha a casa. Carvalho e Segato (1992, 13) destacam que a relação de parentesco entre os orixás representa elemento de grande relevância para compreender a ordem com que se canta os diferentes repertórios musicais. De um lado estaria o status do orixá e sua idade cronológica: a avó Nanã, a mais velha, Obaluaiê, das doenças, já um senhor, Iemanjá, a mãe e a rainha ou mesmo Orixalá, o pai, também ancião. De outro, há os diversos atributos e talentos específicos, podendo exercer influência sobre os demais se é rei como Xangô, um guerreiro como Ogum, uma rainha dos eguns como Iansã, ou a deusa da beleza e da riqueza como Oxum.

Há uma relação mítica entre os orixás onde Ogum e Odé são divindades guerreiras. O primeiro é o deus do ferro e da guerra, o segundo, das matas, é caçador, ambos solitários. Nanã e Obaluaiê são os mais velhos, a primeira é a deusa do barro, da lama e da sabedoria, o segundo, das chagas, da doença e da cura, orixás temidos e respeitados. A presença de Nanã, no entanto, é também apontada por Ferreti (1996, 120) na Casa das Minas do Maranhão como vodun da *linha*²⁸ Davice²⁹ que auxilia a *linha*

²⁸ Cada vodun pertence a uma linha que está relacionada a forças da natureza.

²⁹ Família real, constituída de voduns que são nobres, reis ou príncipes. A Casa das Minas tem o nome jeje de Querebentã. Segundo Dona Deni, Querebentã é o nome do palácio do povo de Davice (idem, 100).

Quevioçô, a mesma linha de Averequete. O autor (idem) afirma ainda que Nanã é de origem nagô, mas que é adorada na Casa das Minas.

Obá é uma das esposas de Xangô, vem logo antes dele. Xangô, rei dos orixás, é relacionado à justiça e ao trovão, é também marido de Iansã, logo são reverenciados juntos (em seqüência). Iansã, por sua vez, é a rainha dos ventos e das tempestades, orixá guerreiro que acompanhou Xangô, seu marido, à guerra, portanto é cultuada ao seu lado. Oxum é a deusa da beleza, da riqueza, das águas doces, também esposa de Xangô e ao mesmo tempo filha adotiva de Iemanjá e Orixalá, fica antes destes dois.

Iemanjá e Orixalá são os pais de quase todos os orixás. Ela é a rainha do mar, a dona do “ori” de todos os filhos e filhas-de-santo, a mãe legítima. Ele é o velho, o orixá da paz e da sabedoria, o patriarca³⁰.

Os orixás Bêji (Cosme, Damião e Doum), Euá, associada à beleza e, Afrequête que, no Xambá alguns apontam como vodun outros simplesmente afirmam que é um orixá desconhecido, ficam mais ou menos entre os demais. Os Bêji, Obá, Euá e Afrequête não possuem filhos ou filhas-de-santo no terreiro. Os trigêmeos realmente não possuem filhos por que são crianças e os demais por que nunca aconteceu, mas não deixam de ser

³⁰ No Xambá este orixá tem a particularidade de ser saudado como orixá feminino. O “otobalé”, cumprimento que se faz aos orixás, é diferenciado por sexo, se o orixá foi masculino, a pessoa deve deitar de bruços no chão aos seus pés, se for feminino, deve deitar primeiro de um lado, depois de outro. O otobalé para Orixalá é feito como se ele fosse um orixá feminino. Há quem afirme entre o povo-de-santo que, no Xambá, Orixalá é mulher, mas Pai Ivo afirma que não, Orixalá é mesmo o pai dos orixás, do sexo masculino, e que seu otobalé faz parte da tradição Xambá.

reverenciados e possuem repertório reduzido comparado aos demais. Segundo Hildo Leal Obá e Euá sempre estiveram presentes no Xambá apenas no canto e na dança³¹.

A presença de Afrequête no Xambá é, por vezes, polêmica. Exceto no Tambor de Mina no Maranhão (Pereira, 1979 e Ferreti, 1996), em Pernambuco não se tem conhecimento de outros terreiros que a cultuem na atualidade. Alvarenga (1948, 5) cita um orixá “Anifraquete” no terreiro de Apolinário Gomes da Mota, em Recife, PE. No depoimento deste babalorixá ele diz que “Anifraquete” não possui toque especial. E mesmo possuindo uma única toada era obrigatório cantar para ela. Embora Alvarenga não tenha transcrito a melodia, o texto desta toada é o mesmo cantado no Xambá. O babalorixá também revelou que este orixá “não descia”, ou seja, não possuía filhos e, portanto, não havia a “incorporação”, concebida como sua presença na terra. A autora cita ainda a presença deste orixá em outro terreiro importante de Recife na década de quarenta - o “terreiro da Guida” - Idida Ferreira Mulatinho. O nome Afrequête é apontado por Verger (1999, 426) como possível corruptela de “Avleketé” - vodun feminino do trovão (entidade da nação Jeje) ou “Avrèkété” - vodun feminino da água. Num artigo sobre Pai Rozendo, Ribeiro e Verger (1949, 28) chamam a atenção para a “criatividade” deste babalorixá e mencionam, num tom pejorativo, a presença de Afrequête, que na realidade corresponderia ao vodun feminino “Avrèkété” mencionado antes por Verger.

³¹ Até 2000 estes orixás femininos não possuíam assentamento no peji nem recebiam obrigações. Neste ano o Xambá ofereceu uma grande obrigação no terreiro, o boi para o Xangô mais antigo cultuado no terreiro, Aguângua Baraim. O assentamento de Euá fica junto com o de Nanã e Obaluaiê enquanto o de Obá fica num canto, junto ao assentamento de Xangô (entrevista realizada em 23/07/04).

Pereira (1979, 34) cita a presença do vodun masculino Avêrêquête na tradicional Casa das Minas, de origem jeje, no Maranhão. Segundo o autor, este vodun, da *linha* Quéviôçô, seria um dos poucos que quando ‘baixam’ nas vodunsi ou filhas-de-santo, fuma e fala. É chamado também de *Toi* Avêrêquête, ou seja, o pai, o “dono do céu” (idem, 32). Ferreti (1996, 120) afirma que: “Na Casa das Minas a família de Quevioçô é nagô e é constituída pelos voduns dos astros, do céu e das águas, que controlam as chuvas, os raios, os trovões, e combatem as ventanias e tempestades”. Continuando, o autor acrescenta que Avêrêquête, juntamente com Abe (vodun feminino) são os mais novos que representam os mais velhos, sendo também os únicos que falam, pois os demais se comunicam através de sinais, quando ‘incorporam’ os corpos de suas filhas³². Ferreti (1996, 125) destaca que Avêrêquête possui o nome privado de *Adunoble* e é considerado “uma estrela caída nas águas do mar”. Relacionando o vodun jeje maranhense Avêrêquête ao orixá ou vodun Afreque no Xambá, percebe-se a semelhança com Iansã, que também é rainha dos ventos e das tempestades. Na casa Xambá ambos os orixás são femininos e vestem a mesma cor: rosa, possuindo uma relação mais próxima.

O Xambá só realiza toque para os orixás que possuem filhas (os) feitas (os) na casa, ou seja, para aqueles que “descem”³³. O calendário religioso é distribuído da seguinte forma:

³² Na Casa das Minas só as mulheres recebem os voduns, os homens tocam os tambores, podendo ser substituídos por mulheres que tocam. Segundo o autor este representa um “grupo de culto eminentemente feminino” (Ferreti, 1996, 84).

³³ Na tabela que segue está o calendário religioso, onde se constata que não se toca para Ode (possui apenas um filho iniciado), não se toca para Exu (embora o mês de agosto seja dedicado a ele, mas em cerimônias fechadas), Nanã (só possui uma filha ‘feita’), Eua, Obá e Afreque (que não possuem filhas (os)).

CALENDÁRIO RELIGIOSO	
Janeiro	Toque de Obaluaiê 27/01 - Toque de Balé (não é público)
Fevereiro	Toque de Oxum
Março	Não há toque (mês dedicado às obrigações do culto da Jurema)
Abril	Toque de Ogum
Mai	Toque de Iemanjá
Junho	Toque de Xangô 19/06 - Coco da Xambá – (homenagem ao aniversário de Mãe Bui)
Julho	Toque de Orixalá
Agosto	Não há toque (mês dedicado À Exu e às obrigações do culto da Jurema)
Setembro	Toque de Bêji
Outubro	Toque do Inhame ³⁴
Novembro	Não há toque (mês dedicado às obrigações do culto da Jurema)
Dezembro	13/12 - Louvação a Oiá Toque de Oiá (domingo subsequente a Louvação)

³⁴ Nesse mês não se toca para nenhum orixá específico, o Toque do Inhame é dedicado a todos os orixás. Leal (2000, 37) destaca que “No mês de outubro não há sacrifícios de animais. Todos os orixás recebem obrigações secas com inhame. É considerada a quaresma dos orixás. A grande Obrigação do Inhame ocorre em uma quinta-feira e no sábado seguinte todos os orixás recebem obrigação de arroz com camarão, além da garapa com inhame, oferecida a Orixalá, finalizando com o toque do inhame no domingo.” Sobre o Toque do Inhame, ver Bastide (1945) e Silva (1989).

De acordo com Prandi (2001, 20) para os iorubás tradicionais e para os seguidores de sua religião nas Américas, os orixás são deuses que receberam de Olodumare ou Olorum a incumbência de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. O autor acrescenta ainda que:

Os iorubás acreditam que homens e mulheres descendem dos orixás, não tendo, pois, uma origem única e comum, como no cristianismo. Cada um herda do orixá de que provém sua marca e característica, propensões e desejos, tudo como está relatado nos mitos. Os orixás vivem em luta uns com os outros, defendem seus governos e procuram ampliar seus domínios, valendo-se de todos os artifícios e artimanhas, da intriga dissimulada à guerra aberta e sangrenta, da conquista amorosa à traição. Os orixás alegram-se e sofrem, vencem e perdem, conquistam e são conquistados, amam e odeiam. Os humanos são apenas cópias esmaecidas dos orixás dos quais descendem (Prandi 2001, 24).

Sobre o culto aos orixás, Verger (1999, 38) afirma que:

O culto aos Orisa dirige-se, portanto, a dois elos que se juntam – parte fixada da força da natureza e ancestral divinizado – e que servem de intermediário entre o homem e o incognoscível.

Fonseca Júnior (1999, 65), por sua vez, aponta o xangô do Recife como uma religião de predominância de ritos sacrificiais que culminam no final de cada ciclo de atividades ritualísticas nos toques públicos representando o momento de mostrar a religião à sociedade:

As festas ocupam uma posição central na estrutura das religiões afro-brasileiras. Desempenham um papel religioso, pois é o momento privilegiado de contato com os deuses. Cumprem também um objetivo proselitista, possibilitando o recrutamento de novos adeptos e a consolidação dos antigos (Fonseca Júnior 1999, 89).

O toque público é um ritual onde a música domina todo um sistema simbólico. Seu propósito consiste na comemoração da finalização do ciclo de oferendas (as

obrigações), além da expectativa da presença do orixá. Esse momento é de total comunhão onde a comunidade de indivíduos estabelece contato com a comunidade de divindades:

O temperamento de cada orixá revela-se mais plenamente nos toques do que nas oferendas porque neles todos os repertórios são executados, exibindo num espaço delimitado de tempo o sistema integral de idéias associadas com os orixás. Nesse sentido, cada personagem e sua representação musical aparece como distintiva e única pelo contraste com todas as demais (Segato 1999, 240).

Todo toque público no Xambá, exceto o para os gêmeos Bêji e o do Inhame³⁵, exige uma cerimônia que o anteceda chamada “Obrigação”, que sempre acontece no sábado anterior. Segundo Costa (2004b, 8) as “obrigações” para orixá representam:

Oferecimentos de “bichos de pena” (galinhas, pintos e galos) e “bichos de quatro pés” (bodes e cabras) aos orixás em agradecimento à vida e tudo aquilo que a natureza e os orixás consagram aos devotos do culto.

Estas cerimônias são similares aos toques públicos, onde se toca e canta para os orixás e estes “descem” para responder às filhas e filhos. O diferencial é justamente a “matança” dos animais. Contudo, na Obrigação não são todos que vão ser homenageados, apenas os que “recebem a obrigação”. Um diferencial nestas cerimônias é a ausência do agogô, simbolizando a prioridade que se confere aos tambores nesta nação. São eles que “puxam” os toques, diferentemente do candomblé Ketu, onde é o agogô que fornece a linha guia para os atabaques. Para Sandro Paraíso “é o canto do coro que exerce a função reguladora do andamento”.

³⁵ Como os Bêji não possuem filhas e filhos, também não recebem sacrifícios. Contudo, no toque dedicado para esses orixás, as filhas e filhos os ‘incorporam’, voltando a ser crianças mas só nesse dia. Embora sejam semelhantes aos caboclos recebidos na Jurema, guardam uma diferenciação ressaltada pelo povo-de-santo que configura justamente a diferenciação do universo de orixás e caboclos. O Toque do Inhame, como já exposto, representa a “quaresma dos orixás” em que todos recebem “obrigações secas”, ou seja, não há a matança. (Leal 2000, 37).

O trio de “ingomes” nessas cerimônias é acompanhado pelo abê ou xequerê e exerce um papel importante: enriquece o timbre da orquestra rítmica e está sempre presente nos rituais do Xambá³⁶. Nesta cerimônia há um elemento fundamental para a manutenção da tradição do terreiro: o momento de aprendizagem dos tambores. Aqui é permitido aos jovens e as crianças de ambos os sexos tocarem os ingomes e o abê, sendo a execução orientada pelos mais experientes.

Na obrigação a ordem em que são entoadas as cantigas para os orixás é a mesma do toque público, considerando-se somente os orixás a quem são ofertados os animais³⁷. Cantam-se cantigas específicas para o momento da “matança”, que acontece no peji³⁸, onde cada toada possui sua função específica.

Antes da obrigação há o ritual de “limpeza” em que se passam os “bichos de pena” em todas as pessoas presentes para mandar embora todas as possíveis energias negativas da pessoa e estas sejam eliminadas no sacrifício. Mesmo na “limpeza” a hierarquia religiosa é absolutamente respeitada: primeiro “são limpas (os)” as (os) que têm mais tempo de iniciação, depois os mais jovens e por último as crianças e quem não é iniciada (o). Para Gogó:

A obrigação é um ato muito importante por que o orixá necessita do sacrifício do bicho. Por que às vezes tem um problema e a gente quer resolver sozinho e é melhor a obrigação. Ela é até mais importante que o Toque, pois é quando você cumpre a coisa certa, agradou ao orixá, fez resguardo. A obrigação sustenta o ori e é a cabeça que sustenta o corpo.

³⁶ No candomblé de Salvador sua presença não é regra, a esse respeito Lühning (1990a, 37) considera a possibilidade de ter tido maior frequência no passado: “em Recife é utilizado no xangô sendo chamado de agbé (em iorubá significa cabaça), o chefe do grupo de tocadores de agbé chama-se alagbé (literalmente tocadores de cabaça). Isto significa que a denominação dada ao chefe dos percussionistas no candomblé – alabê – derivou, provavelmente, daquela atribuída ao chefe dos tocadores de cabaça, sendo transferida para o chefe dos tocadores de atabaques”.

³⁷ Exceto Exu para o qual obrigatoriamente se canta, independente do orixá homenageado.

³⁸ As filhas e filhos que não participam dessa cerimônia permanecem no salão, ajoelhados em sinal de respeito.

Os processos de transmissão e tradição presentes tanto nos momentos privados quanto nos públicos são considerados como performances distintas. A privada corresponde às obrigações realizadas pelas (os) filhas (os)-de-santo para os orixás que são cultuados em cerimônias fechadas ao público externo. Segundo Béhague (1984, 228):

De um ponto de vista estritamente litúrgico, as cerimônias privadas geralmente manifestam um maior significado que as cerimônias públicas. A privacidade desses eventos (limitados a membros essenciais do terreiro – todos iniciados) é necessária por que é o princípio mais vital da vida do candomblé – o axé – é invocado.