

TAMBORES IORUBÁ NO BRASIL

*Norton F. Corrêa*¹

Resumo: O trabalho, de cunho antropológico, empreende análise dos tambores rituais bímembrófonos (com um couro em cada extremidade) e da sua utilização no batuque (uma religião do chamado modelo jêje-nagô característica do estado do Rio Grande do Sul). Secundariamente, é feita uma comparação dos tambores do batuque com os tambores do xangô de Pernambuco e com o tambor-de-mina do Maranhão, que utilizam instrumentos do mesmo tipo. O trabalho encerra tecendo algumas questões mais amplas que envolvem o tambor, a música e a rítmica corporal, projetando-as comparativamente sobre o pano de fundo da visão de mundo do batuque e do cristianismo ocidental.

Palavras-Chave: Tambor. Batuque. Xangô. Tambor-de-mina.

Abstract: This anthropological work analyzes the bímembrófonos ritual drums (with a leather at each side) and their use in drumming (a religion of the model Jêje Nago typical of Rio Grande do Sul). Secondly, the paper presents a comparison between the drumming with the drums of xangô of Pernambuco and with the drum-of-mine of Maranhão, using instruments of the same type. The work ends talking about big questions surrounding the drum, the music and the rhythmic of the body, projecting them compared on the background of the world view of the drumming and christianity of the ocident.

Key Words: Drums. Drumming. Xango. Drum-of-mine.

Introdução

O presente trabalho, de enfoque antropológico, aborda os tambores rituais bímembrófonos (com um couro em cada extremidade) e sua utilização no batuque, principalmente, uma re-

1 Doutor em Antropologia, professor da Universidade Federal do Maranhão (UFMA). Endereço eletrônico: nortonfc38@gmail.com. — Trabalho originalmente apresentado no Congress of the Latin American Studies Association, Rio de Janeiro, 11 a 14 de junho de 2009 (TRA 4191), foi revisado, incluindo, por questões de compreensão, o título original: “Os bímembrófonos ioruba no Brasil”. Publicado na Revista ERAS (European Review Of Artistic Studies), setembro de 2011.

ligião do chamado modelo jêje-nagô característica do Estado do Rio Grande do Sul, no extremo-sul brasileiro; e, secundariamente, os tambores do xangô do Pernambuco e do tambor-de-mina do Maranhão, ambos estados do nordeste do Brasil, que utilizam instrumentos do mesmo tipo. Nos finais do texto levanto algumas questões mais amplas que envolvem o tambor, a música e a rítmica corporal, projetando-as, comparativamente, sobre o pano de fundo da visão de mundo do batuque e do cristianismo ocidental.

Para contextualizar o tambor no universo religioso do batuque, delinheio os traços mais marcantes desta religião e os principais eventos onde é executado, as solenidades para os deuses e para os mortos. Ilustrando a importância que possui nesse universo, relato dois episódios que assisti, em que o tambor ocupava o centro da questão.

Os dados sobre os tambores rio-grandenses foram obtidos a partir de pesquisas de campo que desenvolvi, entre 1969 e 1989, junto a muitos templos de batuque, em Porto Alegre, capital do Estado. Durante e depois deste período, ainda, compareci a festas de batuque em Montevidéu, no Uruguai e Buenos Aires, na Argentina, para onde foram levados por sacerdotes e iniciados. A metodologia compreendeu, a partir de uma abordagem qualitativa, a utilização de entrevistas, histórias de vida e observações, além de experiências pessoais, uma vez que aprendi razoavelmente a executar estes instrumentos e os cânticos sagrados que acompanham.

Pude observar tambores atuando (assim como pude executá-los), também, em rituais do tambor-de-mina, em São Luís, a capital maranhense, onde moro, hoje, e em um dos locais para os quais migraram, tudo indica, a partir daí: Belém, capital do Pará. Observei-os, em ação, ainda, em cerimônias do xangô, em Recife, capital pernambucana. E, finalmente, em Havana, Cuba, pude examinar o modelo local do instrumento, experimentar sua sonoridade.

Objetivando contextualizar a localização e origens destes

instrumentos no território brasileiro, compoem um breve histórico da escravidão africana no Brasil, com ênfase no Rio Grande do Sul.

Brasil

A economia brasileira, desde os primeiros momentos, até a abolição da escravatura, em 1888, foi movida, basicamente, pela mão de obra escrava. Isto significa que a construção das bases da riqueza brasileira (mas o que também é extensivo às do Primeiro Mundo), deve-se principalmente à força de trabalho do escravo africano. É importante acrescentar que, provavelmente em função do racismo, muito raramente tal questão é referida pelos historiadores locais.

Calcula-se que teriam sido trazidos mais de 5 milhões de africanos, para o Brasil, neste período. As diversas populações africanas levadas para as várias regiões do território brasileiro participaram também, com suas especificidades, da construção das culturas regionais.

Há uma relação direta entre a história africana, as origens das diversas populações escravizadas e a história brasileira. A partir da colonização do Brasil, nos meados do século XVI, a economia se desenvolveu através dos impropriamente chamados ciclos econômicos. São, na verdade, uma sequência cronológica estabelecida a partir do tipo de produção vigente, na época, destinada à exportação. Destacam-se o açúcar, mineração e café, nesta ordem. Mas não foram apenas estas as fontes de riqueza: na região norte, por exemplo, nos meados do século XVIII, foi criada a Companhia de Comércio do Maranhão e Grão-Pará, com o objetivo principal de fornecer escravos para as atividades econômicas locais. No Rio Grande do Sul registra-se o surgimento de grandes charqueadas, em nível industrial, fundadas também nos finais do século XVIII.

O açúcar teve muita importância, como principal produto de exportação, durante os séculos XVI e XVII, sendo as regiões de Pernambuco e Bahia, no nordeste brasileiro, e São Vicente, no sudeste, as mais relevantes em volume de produção. Mas foram fundados muitos estabelecimentos de menor porte, no litoral, de norte a sul, e no interior do País. O desenvolvimento da lavoura canavieira, no território brasileiro, corre paralelo, historicamente, à colonização portuguesa na África, que se centra na região do antigo Congo, em Angola e, mais tarde, em Moçambique. Tais regiões forneceram escravos não apenas para a cana de açúcar, a mineração e o café, mas para todas as demais atividades, rurais e urbanas, onde pudesse ser aplicada a mão de obra escrava. O fluxo de escravos bantos não teve interrupção até a cessação efetiva do tráfico, em 1850. Não é por outra razão que populações dessa origem se fizeram presentes em praticamente todo o território brasileiro, foram numericamente superiores aos sudaneses (da Guiné), na proporção aproximada de 3 para 1 e contribuíram com a maior herança cultural negra ao Brasil. Com efeito, a língua brasileira incorporou um significativo número de termos — principalmente quimbundo — na toponímia, culinária, topônimos, vocabulário em geral. Da mesma forma, são de origem banto boa parte das manifestações culturais populares os desta origem brasileiras, especialmente as calcadas no ritmo e que envolvem danças, como o samba e suas variantes, os muitos tipos de congadas, certos autos-populares, além da religião denominada de umbanda, como veremos adiante, espalhadas por todo o território brasileiro.

A mineração também é consequência de expedições, criadas pelo governo e particulares, cujo objetivo inicial era a caça ao índio, para atuar como mão de obra na lavoura açucareira. Nesta busca, que em alguns casos avança milhares de quilômetros para o interior brasileiro, foram descobertas minas de ouro, prata e diamantes em várias regiões, especialmente no hoje estado de Mi-

nas Gerais, no sudeste. O ciclo da mineração inicia nos finais do século XVII, atingindo o auge no XVIII. Nos meados deste último século, na África, o poderoso reino de Oió, na hoje Nigéria, entra em decadência, processo que se acentua no século seguinte, sendo seus integrantes escravizados e despachados também para o Brasil. Outras populações vizinhas, como os jêje, do atual Benin, passam pelo mesmo problema.

No século XIX, o café, que alcançava altos preços no mercado internacional, começa a ser cultivado em grandes plantações em São Paulo e Rio de Janeiro, principalmente. Na época, como a lavoura cafeeira era de grande rentabilidade, um considerável contingente de escravos foi remetido para a região: africanos, até o fim do tráfico, em 1850, além dos provindos de todo o Brasil.

A riqueza gerada pela atividade econômica, em sua totalidade, resulta, entre outros aspectos, na fundação e/ou aceleração do crescimento de cidades, a partir do século XVII. Destacam-se, neste processo, Recife, Salvador e São Luís, no nordeste; Belém, no norte; Rio de Janeiro, São Paulo e Ouro Preto, no sudeste; Porto Alegre e Florianópolis, no Sul. Outras tantas, de porte menor, surgem ao longo da costa e em regiões interioranas. Em todas, além do cinturão agrícola periférico, que abastece a população, se estabelece um mercado de serviços urbanos, para o qual vai ser dirigida a mão de obra escrava. A presença de escravos, nas cidades, se acentua mais devido ao fato de muitos proprietários rurais construir casas nos centros urbanos, onde, muitas vezes, a família se instala definitivamente e se expande, não retornando mais ao campo. A população escrava urbana se torna ainda mais expressiva em função de que a simples posse de escravos, mesmo ociosos, era um dos principais símbolos de status, da época.

Há uma crença muito difundida, no Brasil, presente inclusive em livros escolares, de que os escravos sudaneses, os nagô, teriam sido remetidos para a Bahia; e os bantos, para outras regiões

do País. É possível que a origem do problema possa ter partido de obras de Nina Rodrigues (RODRIGUES, 1935a e 1935b), publicadas numa coleção famosa, a *Brasiliana*, cujos títulos podiam ser encontrados não apenas nas bibliotecas públicas, mas na maioria das particulares, pertencentes às elites intelectuais brasileiras. O que ocorreu é que, ao pesquisar candomblés dos subúrbios mais próximos do perímetro urbano da Salvador de então, Rodrigues encontrou templos de origem sudanesa, dedicando-se a estudar apenas estes. O que parece ter sido entendido pelos leitores é que somente na Bahia — mas, especialmente em Salvador — existiriam sudaneses, enquanto que nas demais cidades e regiões brasileiras, bantos, o que é um equívoco. Na verdade, os sudaneses foram levados para várias cidades, no Brasil, principalmente para o trabalho urbano.

O mercado de serviços urbanos da época abrangia um grande espectro de atividades econômicas às quais o escravo era destinado: construção civil, transporte de cargas, indústria e comércio, em geral, serviços domésticos. Duas categorias de escravos se destacavam, nestas atividades, os de aluguel e os de ganho. Os primeiros eram alugados a terceiros e os segundos, postos a trabalhar, devendo, no final do dia ou da semana, trazer dinheiro para o seu proprietário. A vida do escravo urbana era muito diferente da que experimentava o assenzalado, no campo. Enquanto este era vigiado constantemente e de perto, o urbano gozava, em geral, de uma liberdade maior, especialmente porque era difícil de controlá-lo, graças à própria natureza das atividades que exercia — nas ruas. Deste modo, muitos destes trabalhadores realizavam pequenos serviços extra: doceiras faziam e vendiam mais doces do que informavam ao patrão, carregadores transportavam objetos, cobrando por fora e assim por diante, o que também permitia a compra de alforrias. Não raro desapareciam das vistas do senhor durante tempos variáveis, havendo muitos casos em que moravam por conta própria, em locais alugados.

A conjunção destes fatores que caracterizaram a época — presença de escravos sudaneses, o fato de estes poderem guardar algum dinheiro, o de gozar de maior grau de liberdade e dispor de certo tempo para si próprio — foi provavelmente decisiva para o surgimento, quase simultâneo, em várias cidades, na primeira metade do século XIX, ou antes, de núcleos religiosos jêje-nagô razoavelmente estruturados. Assim, tudo indica, ocorreu com o tambor-de-mina, no Maranhão, o xangô, em Pernambuco, o candomblé, na Bahia e o batuque, no Rio Grande do Sul. À exceção da Bahia — pelo menos ao que se saiba, historicamente, e na atualidade — os tambores rituais bimembráfonos se fizeram e fazem presentes, nos três outros locais mencionados.

Apesar de as religiões de matriz africana terem sofrido perseguições menos ou mais intensas, experimentaram, com o passar do tempo, considerável processo de expansão, ganhando milhões de adeptos e simpatizantes, inclusive brancos e dos extratos mais elevados da sociedade brasileira. De modo geral, os brasileiros não iniciados ou que têm menor contato com este universo, temem o poder simbólico dos sacerdotes destas religiões, graças à crença de que podem produzir feitiços. Políticos, mesmo dos altos escalões da República, recorreram, historicamente, e recorrem, hoje, aos templos afro-brasileiros, para resolver seus problemas existenciais.

Rio Grande do Sul

Os primeiros povoadores penetram no Rio Grande do Sul por volta de 1725, partindo do porto de Laguna, mais ao norte, no atual estado de Santa Catarina, e descendo pelo litoral, no rumo do Sul. A colonização oficial ocorre em 1737, com a fundação de uma fortificação costeira, na hoje cidade de Rio Grande, o único grande porto do Estado. Ao longo do tempo, outras levas colonizatórias seguiram o mesmo caminho ou, já no território rio-grandense, ru-

maram para oeste, alcançando o delta do rio Jacuí. Subindo por ele e seus afluentes, atingiram a região central do estado e as fronteiras do Uruguai e Argentina. Nestes primeiros tempos, a utilização de escravos — certamente bantos — ocorreu, em pequena escala, na pecuária; e em escala média, na agricultura e pequenas charqueadas, à beira de lagoas e cursos d'água, por toda a região.

Dois fatores, porém, possibilitaram uma grande concentração de escravos no sul rio-grandense: a presença do porto (e cidade) de Rio Grande e, mais tarde, nas últimas décadas dos anos 1700, a fundação de várias charqueadas de nível industrial à beira do Rio Pelotas. A demanda de mão de obra para o porto e a cidade, mas principalmente para as charqueadas, que rendiam imensos lucros, determinaram o surgimento de um grande fluxo de escravos, para o local. Provinham de outras regiões brasileiras — sudeste e nordeste — e, possivelmente, diretamente da África. Tais questões tiveram relação direta com a presença do batuque, no Rio Grande do Sul.

Uma coleta de depoimentos que realizei junto a iniciados muito idosos, do batuque, em Porto Alegre, convergiam para o mesmo ponto: o primeiro templo teria sido fundado em Rio Grande, outros, posteriormente, em Pelotas, e finalmente, em Porto Alegre, a capital do Estado. Várias estatísticas e levantamentos de época, que examinei (CORRÊA, 2006), pareciam dar sustentabilidade a tais opiniões, uma vez que indicaram a presença de um número razoável de escravos sudaneses em Rio Grande e Pelotas. Os primeiros dados mais concretos que corroboravam a voz da história oral, porém, vieram do trabalho do historiador Marco Antonio Mello (MELLO, 1995), que mostra a existência de rituais religiosos de batuque, em Pelotas, já no início do século XIX. Mas havia um problema: eu me perguntava como um número pequeno de escravos e/ou libertos poderia ter criado, mas sobretudo mantido e expandido a religião, porque seria imprescindível a presença de

uma massa crítica considerável de participantes do culto para mantê-lo. A resposta foi fornecida, desta vez, por outra pesquisa, a do também historiador Jovani Scherer (2008) sobre alforrias, em Rio Grande: havia, sim, um grupo numericamente muito significativo de escravos oriundos das regiões da Nigéria e do Benin, nos anos 1800. Em que pesem os conhecidos problemas de auto ou hetero classificação étnica constantes das estatísticas sobre estas pessoas, vários são identificados — e, ao que tudo indica, seguramente — como jêjes e nagôs, sendo estes últimos a maioria.

Certamente, o ritual do batuque não foi totalmente inventado no Rio Grande do Sul, veio através de algum sacerdote, além, provavelmente, de outras pessoas com, no mínimo, considerável grau de conhecimento e iniciação religiosa. Pelo que observei em um ritual do xangô, em Recife, as semelhanças são muito grandes. Talvez tenham vindo de lá os fundadores do batuque. É certo supor, ainda, que a religião não se restringiu apenas aos sudaneses, mas incorporou também bantos, presentes, igualmente, no ambiente urbano.

Os tambores do Maranhão, Pará e Pernambuco

No Maranhão e Pará, os tambores rituais utilizados na religião de matriz afro local, o tambor-de-mina, são chamados de batá ou abatá, e seus executantes, os abatazeiros. Mina seria designativo de origem geográfica do culto, o porto de São Jorge da Mina, no Golfo da Guiné. A presença dessa religião e do batá, no Pará, deve-se a migrações, para o Estado, de iniciados e chefes oriundos do Maranhão.

Os integrantes do tambor-de-mina reconhecem duas modalidades básicas de culto, a mina jêje e a mina nagô, cada uma delas derivadas de templos matriz mais do que seculares, a Casa das Minas e a Casa de Nagô, em São Luís, a capital do Maranhão. Na primeira, as divindades são os voduns, sendo os cânticos em jêje.

Na segunda, os deuses são denominados de orixás, e os cânticos em nagô (tal como jêje, termos êmicos). Mas é chamada, também, de mina, uma forma religiosa que incorpora, além das divindades de ambas as origens citadas, as da umbanda propriamente dita², além de um grande panteon de entidades sobrenaturais características da região amazônica, a maior parte delas indígena, e por isto denominadas de “da mata”.

Em São Luís, os abatás são utilizados na maioria dos templos de todas estas modalidades, indistintamente, exceção feita à Casa das Minas, que não os utiliza porque não pertenceriam à raiz jêje, segundo pessoas da casa. Normalmente, a orquestra ritual conta com dois abatás, que são acompanhados por um terceiro tambor, o tambor da mata, cuja forma é de cone truncado e com uma única membrana na boca maior. Completam a instrumentação o “ferro”, uma peça deste metal percutida com uma pequena barra metálica, e a “cabaça”, uma cabaça, como o nome indica, recoberta com uma rede entretecida de contas coloridas.

O abatá maranhense é cilíndrico, tem aproximadamente 1 metro de comprimento por cerca de 40 cm de diâmetro e é conservado, horizontalmente, sobre um cavalete de madeira, durante a execução ou fora dela. Quando não está sendo executado, normalmente é coberto com um pano branco, o qual pode ser removido ou reacomodado, sobre o instrumento, para a execução. O instrumentista, de pé, toca o instrumento com ambas as mãos e, quase sempre, em apenas um dos couros.

Enquanto que o tambor da mata é afinado em tom grave, o som dos abatás é mais agudo. Estes últimos são confeccionados, atualmente, em folhas de ferro zincado, sendo cada couro prensado entre dois anéis metálicos, nos quais são fixados três tirantes

2 A umbanda propriamente dita é uma forma religiosa surgida no sudeste brasileiro e disseminada em todo o país, designando, para os leigos, o amplo espectro das religiões de matriz afro no Brasil. Sobre a umbanda, ver Camargo (1961); Negrão (1996); Concone (1987); Corrêa (2006).

longitudinais de ferro redondo, com rosca e borboletas, para tensioná-los. De acordo com o Pai Itabajara (Silva Borges), do templo Ilê Axé Acorô D'Ogum, sacerdote da mina, em São Luís, antigamente estes instrumentos eram ou de troncos, escavados a fogo, ou de tanoaria, sendo os couros, diferentemente do que ocorre hoje, esticados por um sistema de cordas.

Em Recife, nos anos 1980, tive oportunidade de assistir a um ritual de xangô, a religião local, como mencionei, no Sítio do Pai Adão, já nesta época dirigido pelo sacerdote Manoel Papai, sucessor do primeiro, que falecera. Minha memória lembra que os tambores eram cilíndricos e executados com as mãos. Possuíam um couro, em cada extremidade, tendidos por varões metálicos com rosca e porcas e permaneciam, verticalmente, sobre tripés de ferro. Dados mais específicos sobre eles, porém, foram colhidos, mais recentemente, junto ao tamboreiro recifense Iraquitan Gomes (conhecido como Tonzinho), da equipe de instrumentistas do Sítio. Segundo ele, os tambores rituais são denominados, genericamente, de ilu (ilus, no plural). Há três tipos de ilu, de tamanhos diferentes: o maior é o inhã (que, ao contrário do Rio Grande do Sul, como veremos, é do gênero masculino), o médio é o melê ancó e o menor, melê. Da orquestra faz parte, ainda, o agogô, duas campânulas de ferro unidas, com afinações diferentes, e o xiquiri, também chamado de abê, que é uma cabaça revestida com uma rede de contas coloridas. Cada um deles recebe um pouco de sangue dos animais sacrificados, o que corresponde a reforçar seu poder de invocar os orixás. Apenas homens podem executá-los. Tonzinho mencionou, também, que há outro tipo de tambor, os batás, utilizados apenas em rituais para eguns, os mortos, e sem denominações específicas. São três, um grande, um médio e um menor, em tronco de cone e apertados por cordas — o processo de afinação, aliás, que o mesmo Papai afirma ter sido o dos ilus, antigamente. Para executá-los, o instrumentista, sempre homem, dependura-os ao pescoço,

horizontalmente, batendo com uma mão em cada couro. Após os cerimoniais, são colocados em sacos brancos e depositados, horizontalmente, também, no balé, o quarto dos mortos.

O batuque

Juntamente com o batuque, há duas outras modalidades religiosas afro-brasileiras, no Rio Grande do Sul: a umbanda branca e a linha-cruzada. A primeira, com cerca de 5% do total de templos, cultua orixás, caboclos e pretos-velhos (os dois últimos entidades indígenas e africanas, respectivamente, que, na visão religiosa, voltaram ao mundo para fazer a caridade). A segunda, com 85% das casas religiosas, cultua, mas em espaços e momentos separados, as entidades da umbanda, da própria linha-cruzada (exus e pombagiras) e os orixás do batuque. Este, finalmente, com 10% de templos, cultua orixás e os espíritos dos mortos. Estima-se que o total de casas de culto das três modalidades esteja entre 30 a 40 mil, incluindo-se altares domésticos. Este grande conjunto forma o que chamo de comunidade religiosa afro-brasileira do Rio Grande do Sul. Com exceção da umbanda branca, que não utiliza instrumentos de percussão, a maioria das casas de culto usam os mesmos tambores bimembranófonos.

O templo de batuque muitas vezes se confunde com as residências comuns, dos bairros mais pobres das periferias das cidades, sua condição passando despercebida a olhos não treinados. Normalmente, há pequenas casinhas, na parte fronteira (muitas vezes tomadas como casas de cachorro, por leigos), onde são sentadas entidades como o Bará e o Ogum Avagã e/ou exus e pombagiras, em caso de pertencer à linha cruzada. Dos compartimentos da casa, três, no mínimo, são dedicados à religião: a cozinha, onde se preparam os alimentos rituais, o salão, no qual ocorrem as danças e cerimônias rituais públicas, e o quarto de santo (ou pejí), em que

são efetuados os sacrifícios de animais e guardados os implementos sagrados. Nos demais, moram integrantes da casa de culto.

Os sacerdotes e sacerdotisas do batuque, chamados de pai ou mãe--de-santo ou, mais antigamente, babaláú e babalôa, respectivamente, são considerados proprietários de seu templo e detém uma grande autoridade sobre seus iniciandos, os filhos ou filhas-de-santo. O filiado ao batuque é conhecido como batuqueiro, fora e dentro do culto. A maioria deles, sacerdotes e seguidores, são negros e pobres. Os templos são autônomos, quanto à possibilidade de seus dirigentes tomarem decisões, mas não são mutuamente independentes, uma vez que há a necessidade de convidar outros sacerdotes para testemunhar certos rituais de iniciação.

As divindades cultuadas são denominadas de orixás, compõem uma grande família e são dispostos numa ordem hierárquica de idade, os “jovens” e os “velhos” que sempre deve ser respeitada. Jovens são o Bará, Ogum, Oiá ou Iansã, Xangô, Odé, Otim, Ossanha, Obá e Xapanã. E velhos, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Cada um deles preside certos locais, como matas, rios, onde vivem e desenvolvem atividades, como os humanos: guerrear, namorar, preparar alimentos etc.

Há cinco tradições, denominadas de “lados”, às quais os filiados ao batuque auto-atribuem sua linhagem no parentesco-de-santo: Oió, Ijexá, Jêje, Cambinda (ou cambina) e Nagô (este, com muito poucos integrantes). Os templos, via de regra, adotam, simultaneamente, duas destas tradições: jêje-ijexá, por exemplo.

Cada pessoa, pertença ou não ao culto, é considerado filho de dois orixás, que formam um casal, o principal relacionado à cabeça da pessoa e o outro ao corpo. Pessoas do sexo feminino podem ter cabeça de santo homem e vice-versa.

O culto aos orixás e espíritos dos mortos, os eguns, são realizados através de rituais, examinados mais abaixo.

Ao longo do tempo, a religião foi se adaptando ao contexto geográfico e sócio-cultural rio-grandense: o uniforme ritual do batuque é a bombacha, uma calça larga, veste típica do cavaleiro dos pampas do extremo-sul do continente americano. O Bará, divindade dos caminhos e encruzilhadas, tem como uma de suas oferendas principais a batata assada, alimento popularizado pela colônia alemã local. Ogum, orixá da guerra, do ferro e padroeiro dos artesãos, adotou o churrasco — carne grelhada na brasa, o mais característico dos pratos regionais — como seu alimento ritual preferido. Oxum, deusa das águas doces, gosta de polenta (pirão de milho cozido em chapa de fogão e servido em tabletes), prato oriundo da colônia italiana rio-grandense. Aos eguns, os espíritos dos mortos, é servido um caldo em que também é adicionada erva-mate, que faz o chimarrão, uma bebida regional também típica. Vários orixás recebem pirão de farinha de mandioca, de origem indígena (como o churrasco, aliás), adotada pelos colonizadores portugueses. Além disto, vários animais e plantas da fauna e flora do Rio Grande do Sul foram incorporados pelo ritual batuqueiro.

Congregando, historicamente, as grandes massas negras urbanas, o batuque atua como um lócus de sociabilidade, construção de identidades e proteção coletiva, já que os escravos e seus descendentes enfrentaram e enfrentam um ambiente socialmente hostil, graças ao forte racismo que caracteriza a sociedade rio-grandense³.

Festa, o ritual para os orixás

O ritual para os orixás é chamado de festa, a qual se compõe de três momentos: a matança ou serão, a festa propriamente dita e a levantação. Todas estas cerimônias são acompanhadas por cânticos e toques de tambor. Normalmente o serão ocorre numa sexta-feira e a festa no sábado, a levantação ocorrendo três dias depois.

3 Para um enfoque mais completo sobre o batuque, ver Corrêa, 2006.

No serão, animais de quatro patas e aves são sacrificados sobre pedras (ocutás) e objetos, colocados em vasilhas no piso do quarto-de-santo ou pejí, onde são guardados os implementos rituais. O sangue, de imediato, é vertido na cabeça do filiado, pois, na visão de mundo batuqueira, a divindade está fixada, misticamente, nos objetos, mas “cuida” da cabeça de quem lhe é consagrado. Desta forma, o orixá é alimentado, ganhando força para ajudar seu filho. Na noite seguinte há a festa propriamente dita, pública, para a qual são convidados chefes amigos e seus seguidores, simpatizantes da religião, parentes dos iniciados, quem lá comparecer, enfim. O ambiente é de muita alegria e descontração, as pessoas rindo, conversando, se abraçando, brincando umas com as outras, fazendo observações jocosas sobre acontecimentos passados ou presentes.

As cerimônias da festa iniciam com a colocação de uma grande toalha, no piso do salão, onde são colocadas, obedecendo à hierarquia espiritual, as comidas sagradas oferecidas a todos os orixás. Na cabeceira senta-se o sacerdote, que fica de costas para o banco dos tamboreiros, enquanto que todos os iniciados sentam ou se ajoelham lado a lado, também de acordo com a posição de seus orixás nessa hierarquia. Ao som dos tambores, a sacerdotisa, sempre seguindo a hierarquia, toma cada prato às mãos, come um bocado e passa-o para a pessoa vizinha, até que todos tenham comido um pouco de tudo.

Encerrada a mesa, começa a roda, uma formação em círculo que gira em sentido anti-horário. De acordo com cada cântico e toque de tambor, os participantes reproduzem, dramatizando coreograficamente, as características dos orixás: para o Bará, dos caminhos, a mão direita, à frente do peito, gira como se tivesse uma chave — “é o Bará abrindo os caminhos”; na dança de Ogum, o guerreiro, todos simulam esgrimir com uma espada, e assim por diante. Tais danças também assumem um caráter didático, na medi-

da em que transmitem aos mais novos as representações que o grupo tem sobre os deuses. É o que Ziegler (1970) chama de memória muscular, a que se transmite através dos músculos. Chama atenção, nos participantes da roda, a descontração, o prazer e a alegria de dançar, estampados nos rostos, nos sorrisos, nos cuidados em cumprir, o melhor possível, as coreografias sagradas.

No cântico para Xangô é organizada a “balança”, também uma roda como a anterior, mas nesta os participantes se dão as mãos, com os dedos entrelaçados fortemente. Ao som dos tambores, os integrantes do ritual, coletivamente, avançam para o centro e recuam, várias vezes, neste momento sendo deflagradas as possessões. Os possessos mudam de fisionomia, fecham os olhos, contraem as sobancelhas, os lábios tornando-se salientes, em bico. Após alguns momentos o toque muda, passando para o alujá, um ritmo muito rápido, para Xangô. Então, todos soltam as mãos, os possuídos seguindo para o centro do salão, onde começam a dançar. Se o santo é do sexo masculino e seu cavalo (filho espiritual humano) é mulher, logo tira, arremessando para longe, os enfeites que possa ter no corpo, como bijuterias e até peruca, se for o caso. Os assistentes acorrem, rápidos, e ajudam-nos a retirar tais objetos, descalçar-lhes meias e sapatos. Parado o toque, os deuses cambaleiam, como se fossem cair, sendo necessário aplicar-lhes um pequeno rito — dobrar os braços em direção ao peito e assoprar-lhes nos ouvidos — para que a possessão se estabilize. Daí em diante passarão a dançar normalmente, alguns ministrando rituais de limpeza mística e conversando com os humanos que lhes vem pedir conselhos. De acordo com a crença batuqueira, quem é possuído ignora tal condição.

Os toques de tambor, e os cânticos em “africano”, que acompanham todos os segmentos da sequência, são os responsáveis pelo fenômeno da possessão, quando os deuses tomam conta dos corpos e mentes de seus filhos espirituais, os humanos. É não

apenas o clímax da festa, mas o objetivo central do ritual e da própria religião: trazer os deuses para o mundo dos humanos. Por isto, a importância decisiva do tambor, na dinâmica do processo. Uma das principais razões da vinda dos orixás ao “mundo” é a oportunidade de dançar, o que mais gostam de fazer, segundo a ótica do batuque. De acordo com tal perspectiva, ainda, o desempenho de um orixá, na dança, é um dos melhores indicadores da veracidade da possessão: quanto melhor o desempenho, maior a legitimidade desta. Tais danças, como foi mencionado, têm uma certa padronização de movimentos, pois reproduzem as características de cada divindade. Mas há, aí, um espaço considerável que permite o desenvolvimento de performances coreográficas individuais, por parte do possuído, o que é altamente valorizado: quando um orixá se destaca, dançando, é alvo da admiração dos assistentes, que gritam, entusiasmados, sua saudação ritual. A coreografia mais marcante, rápida e violenta é a do alujá de Xangô: representa o orixá atirando pedras (que vêm na ponta dos raios, diz a tradição). O possuído, ao mesmo tempo que simula o arremesso das pedras, com os dois braços girando alternadamente no ar, curva o tórax para a frente, para aumentar o impulso, pulando sobre uma perna, enquanto que a outra sobe e desce sem tocar o chão. É um maravilhoso espetáculo coreográfico de ritmo e coordenação motora! Cabe enfatizar que, diferentemente do deus cristão, que permanece distante e invisível, os deuses afro-brasileiros se fazem presentes, no mundo dos humanos. Isto dá ao indivíduo um sentimento de que lhe são próximos e pode contar com seu poder de defendê-lo, protegê-lo. A questão fica mais significativa se considerarmos a condição dos fiéis do batuque, que além de pobres, são discriminados, por serem negros.

Durante a festa, o tamboreiro “tira”, na ordem, três cânticos, em geral, para cada orixá. Não seguir a hierarquia, tocando para um orixá anterior ao qual já se tocou, é “virar o tambor”. Isto constitui uma grave infração ritual, por parte do tamborei-

ro, o que pode, segundo a religião, causar a morte do dono da casa, de participantes da festa ou do próprio tamboreiro. A razão é que, ao tocar assim, “andando para a frente e para trás”, está promovendo um movimento de vai-e-vem, que é associado aos eguns, os mortos, correspondendo a abrir, simbolicamente, uma brecha para a entrada da morte na festa dos vivos. Tal movimento é relacionado aos mortos talvez porque reproduza seu comportamento: são mortos, mas teimam em voltar à vida, conviver com seus antigos companheiros, tendo de ser exorcizados anualmente. Assim vão e vêm.

Como os cânticos são muitos, a festa, que costuma começar no final da noite, segue até o amanhecer. No final da cerimônia, os orixás são despachados (mandados embora) através de um ritual similar ao da estabilização da possessão, mas com a diferença de serem borrifados com água no rosto, o que lhes proporciona um choque. Neste momento, na perspectiva religiosa, o orixá vai embora e em seu lugar fica o axerê ou axêro, tido como uma outra forma da mesma divindade. Estes agem como crianças pequenas, falando errado, brincando, sentam e rolam no chão, tomam mamadeiras, jogam uns nos outros as cascas das frutas que lhes são dadas. Os axerês têm um vocabulário próprio, com palavras cujo significado apenas é entendido por quem conhece a religião, sendo que várias destas expressões são palavrões, em língua portuguesa. As pessoas se divertem muito, com eles, fingindo que vão lhes roubar o que receberam, rindo-se, embora disfarçadamente, porque são considerados divindades, de suas brincadeiras e das situações ridículas em que se envolvem. Com efeito, são tratados como tal, pois chamados por “meu pai” ou “minha mãe”, como ocorre com os orixás.

A chegada dos axêros deflagra um momento que Turner (1974) denomina de ritual de inversão de papéis sociais — o que será tratado com mais aprofundamento nos rituais de mor-

te, adiante. Antecipando, os deuses, que são superiores aos humanos, passam a ser objeto de ridículo, por parte destes, numa aparente dissolução da hierarquia. Aparente, porque o fato de serem tratados como orixás — “meu pai”, “minha mãe” — estabelece um contraste que chama atenção para as posições hierárquicas dos envolvidos. Além disto, o fato, por ser inusitado — se poder ridicularizar, impunemente, os superiores — resalta as posições de cada um. Os rituais de inversão, pois, em última análise, revelam quem é quem, reiterando a hierarquia oficial entre deuses e humanos.

O terceiro momento é a levantação que, como o nome diz, corresponde a lavar o sangue e recolocar as pedras nas prateleiras onde normalmente permanecem. Na semana seguinte há a finalização da festa, com a mesma sequência, mas com sacrifícios de peixes de couro e a liberação dos que foram iniciados para voltar para casa.

A festa é o acontecimento público mais importante do batuque. Primeiro, porque é a ocasião em que os deuses se fazem presentes “no mundo”, como que um atestado de garantia de sua existência real. Segundo, porque é o clímax de um processo que se inicia no cotidiano dos templos, com uma consulta aos búzios, por exemplo, e pode evoluir em direção a um *crescendo* de iniciações que muitas vezes levam à consagração do consulente, mais tarde, como sacerdote. Por seu caráter público, também, é uma espécie de vitrine onde o dono do templo se propõe mostrar à comunidade sua capacidade como líder do grupo. Os indicadores de excelência estão em fatos como contar com uma orquestra ritual competente, ter seguidores que recebam orixás bem confirmados (isto é, com possessões não-duvidosas, na visão do culto) e expressem os padrões de comportamento esperados, quanto a cantar e dançar corretamente, além de uma equipe bem treinada e eficiente, para atender convenientemente às visitas. Igualmente, que confeccione

e distribuía comidas rituais de excelente qualidade, quanto mais abundantemente, melhor, para todos os presentes, sem exceção, não apenas para serem degustadas na ocasião, como levadas para casa — os “mercados”.

Aressum ou missa-de-eguns, o ritual para os mortos

Os espíritos dos mortos, em geral, são denominados de eguns. Por natureza, nas representações dos integrantes do batuque, são considerados muito perigosos, pois, sem consciência de que morreram, querem voltar à vida. A tentativa de reviver consiste em encostar-se às pessoas e como que sugar-lhes, misticamente, o sangue, que representa, em última análise, a vida. Com isto, causam-lhes doenças e mesmo a morte.

Os eguns do batuque se constituem, mais do que os ancestrais consanguíneos, nos “de religião”, o que Costa Lima (1972) chama de família-de-santo. Quanto mais próximos a alguém, no parentesco-de-santo, maior o perigo. Para tentar reproduzir a vida que levavam na terra, retornam ao seu templo de origem e/ou aos de seus parentes-de-santo, onde provocam ruídos noturnos, brigas, discussões e, como referi, doenças e morte. São tidos como tão perigosos que o batuqueiro evita pronunciar a palavra egum — pois algum pode pensar que está sendo chamado — preferindo utilizar termos como “eles”, “a turma do lado de lá”, “os que já foram”. Entre outras atitudes, os eguns costumam, também, comparecer às festas para os orixás, às vezes possuindo alguma das pessoas presentes, que passa a dançar como se tomado por sua divindade particular. Mas, pelo fato de dançarem mal, desequilibradamente, a simulação é rapidamente percebida por pessoas experientes, que tratam de despachá-lo de imediato.

Os eguns permanecem vagando pelo mundo ou pelos cemitérios, sendo que lhes é reservado, nos fundos dos templos, um

lugar especial para culto, o balé. Trata-se de uma pequena casa de madeira com porta, normalmente mantida vazia. Em certos casos, especialmente quanto aos sacerdotes que praticam com mais assiduidade a feitiçaria, o balé é “sentado”. Tal condição corresponde a erigir uma construção maior, geralmente de alvenaria, fechada a chave, e, na maioria dos casos, com um túmulo em seu interior, onde são colocados ossos de defuntos, obtidos nos cemitérios. Em certos implementos, no túmulo, são fixados, misticamente, tal como os orixás, os eguns do chefe da casa ou de integrantes muito famosos da comunidade. Isto significa “escravizar” o egum, que fica disponível para ser enviado, mediante oferendas, a atacar desafetos do sacerdote ou de seu grupo, filhos, clientes.

Há dois momentos em que são feitas cerimônias especiais para os eguns: a morte de chefes, que envolve o enterro e rituais de sétimo e trigésimo dias, e as cerimônias anuais de exorcismo dos espíritos.

Em caso de morte de um sacerdote, o caixão é colocado no centro do salão, formando-se, ao som de tambores e cânticos, uma roda onde os participantes dançam para o morto e comem alimentos especiais para tais ocasiões — arroz com galinha, por exemplo. Assinale-se que é um prato muito comum à culinária rio-grandense extra culto, inclusive na forma de rizoto, de origem italiana, também muito popular, na região. Mas é tão relacionado ao contexto da morte, no batuque, que muitos de seus filiados se recusam taxativamente a comer tanto um como outro, no cotidiano. O caixão, ao ser retirado da casa, é embalado, nove vezes, para a frente e para trás (o número 9 e os movimentos de vai-e-vem, como referi, são associados aos eguns), até passar a porta. Manda a tradição que seja levado em mãos até o cemitério, os tambores tocando durante todo o percurso. Nem sempre, atualmente, tal procedimento é possível, seja em função da distância entre a casa e o cemitério ou por questões de criar problemas para o trânsito de veículos. Mas, de-

pendendo de algumas circunstâncias, e, principalmente, do status do morto em relação à comunidade e fora dela, tem havido casos em que tal tradição é cumprida. No momento do sepultamento, os tambores tocam até o fechamento do túmulo. No sétimo dia após a morte é realizada a missa de eguns, que se assemelha aos ritos anuais que lhes são dedicados.

As solenidades anuais, para os eguns, são promovidas antes da festa grande para os orixás. O objetivo é que os mortos sejam saciados previamente, para não se intrometerem nestes rituais. As cerimônias seguem, em linhas gerais, mas de forma simplificada, a dos deuses: há apenas o sacrifício de animais, seguido do consumo coletivo de partes do corpo destes.

Tais solenidades, assim como o enterro, são consideradas ocasiões de alto risco, pois, como é festa para os mortos, sua “lei” é a que vale. De acordo com o olhar batuqueiro, os eguns, por se sentirem muito sós, tentam, por todos os modos, levar os antigos companheiros com eles. Para tanto, basta que os vivos infrinjam qualquer pequeno preceito ritual — e o aressum é muito rico em detalhes que devem ser seguidos ao pé da letra. Por isto, há sempre uma tensão forte e perceptível, pairando no ambiente.

Para a missa de eguns, realizada anualmente ou no sétimo dia do falecimento, as pessoas da família-de-santo do defunto, além de parentes consanguíneos, se quiserem, reúnem-se no templo do morto. Logo à entrada devem cumprir a cerimônia do “desligamento”, que isola, da influência maléfica do egum, os parentes que não compareceram ao ritual.

O sacrifício dos animais inicia à noite. A casinhola que representa o balé é retirada do lugar, sendo cavado um buraco fundo, sob ela, onde é vertido o sangue dos animais e jogadas suas cabeças. O oficiante, em voz alta, conclama os mortos da casa a vir participar das cerimônias e receber os alimentos que lhes estão sendo

oferecidos. Findos os sacrifícios, são fixadas — provável influência cristã — quatro velas acesas nas paredes internas do buraco, indicando, simbolicamente, ao egum, que o que está ali lhe pertence, pois “coisa velada é coisa de morto”. Neste momento, as pessoas se dirigem à casa de culto, onde permanecerão durante a noite, comparecendo a uma missa católica, na manhã seguinte.

Durante este tempo, tal como na festa para os deuses, a carne dos animais é preparada, mas, na missa, a metade esquerda é reservada para os eguns, enquanto que a direita, para os humanos. A partir do preparo, todos podem comer à vontade, desde que se restrinjam aos pratos preparados para as pessoas. É comum se ouvir casos de pessoas que teriam morrido na hora por cometer infrações, mesmo que pequenas, em aressuns.

Uma das cerimônias mais importantes é o café: nas bordas de uma mesa grande são colocadas xícaras de café com leite e, em pratos próximos delas, alimentos que costumam acompanhar tais ocasiões, civilmente falando: fatias de queijo e bolo, goiabada, sanduíches etc. Bem no centro está a porção do egum, que tem de conter exatamente tudo o que tem na mesa. Os participantes, muito juntos, ombro tocando em ombro, tomam o café e comem o que quiserem. Mas não podem deixar restos, pois, caso contrário, poderão morrer, já que o egum também se servirá destes restos, e então, “comeu a mesma comida”.

Terminado o café, começam os cânticos e toques de tambor para os eguns, sendo formada uma roda de dançarinos igual à dos orixás, com a diferença que, em certos momentos, se move em direção oposta, a favor dos ponteiros do relógio — é o movimento de vai-e-vem. Os ritmos são os mesmos dos orixás, mas os cantos são especiais para a ocasião. Em um deles é mencionado, primeiramente, o nome “de religião” da pessoa, ou seja, aquele que recebeu quando fez sua iniciação, que é relacionado a seu orixá. Em seguida, o nome do orixá é substituído pela palavra egum, o que

intenciona indicar a este que não é mais um vivo, mas um morto.

Após os cânticos para os mortos, o tamboreiro inicia os dos orixás, o que deflagra uma série de possessões por estes, nos participantes da roda. A chegada dos deuses afasta os eguns, já que têm medo deles, pois são mais poderosos. Os orixás, então, comandados pelo sacerdote oficiante, que pode estar possuído ou não, começam a retirar do quarto de santo todos os objetos rituais do morto, além das comidas que sobraram, que são colocadas em cestos ou sacos, para serem despachados. Tais objetos — colares, vestimentas, imagens de santos, os implementos usados nas várias iniciações — são todos destruídos, quebrados a martelo, rasgados a faca. Na concepção batuqueira, o objetivo é deixar claro, ao morto, que não existirão mais, dali em diante, e, portanto, é inútil tentar permanecer na posse deles.

A boca dos sacos é tapada com mechas de algodão, sobre as quais sacrificam-se aves e depositam flores. Por último são fincadas, entre as flores, outras quatro velas acesas, em quadrilátero, sugerindo a representação de um velório. Neste momento, os sacos são suspensos e embalados no ar, para a frente e para trás, nove vezes, como referi em relação ao caixão fúnebre, até sair pela porta da frente em direção a um curso d'água.

Tais cerimoniais, sem dúvida, são muito doloridos para os integrantes de um templo, especialmente se se tratar da morte do sacerdote, porque o vínculo sentimental que une o iniciado a ele não raro é maior do que em relação aos parentes consanguíneos próximos. Entretanto, durante todo o tempo, ninguém chora, pelo contrário, riem e brincam, contam piadas apimentadas em voz alta, há mais alegria do que na festa dos orixás. Tais atitudes, porém, são propositais: se alguém chora, pode levar o egum a pensar que é querido, e que, portanto, não deve ir embora. Ou, que por manifestar tanta estima, merece ser levado consigo.

A partir da saída dos sacos, os orixás presentes promovem uma limpeza mística em todas as pessoas que vieram à solenidade, lhes esfregando no corpo, de cima a baixo, aves e implementos consagrados aos deuses, o que os descontamina da sujeira mística da morte. O mesmo é feito em relação ao imóvel, suas paredes e compartimentos.

Enquanto esperam a volta do veículo que levou o “carrego”, os implementos mortuários, ninguém sai da casa, exceção feita a quem vai transportá-lo — e este é sempre acompanhado por orixás. O trajeto até o rio é cuidadosamente planejado, porque não se pode voltar pelo mesmo caminho de ida, é necessário escolher outras ruas, já que o egum pode acompanhar o veículo também na volta. É, pois, uma estratégia para despistar o espírito do morto. A cerimônia se encerra com estes rituais.

O que caracteriza o aressum é sua concepção, enquanto ritual, em oposição ao que ocorre com a festa para os orixás. Por exemplo, enquanto, nas festas para estes, as pessoas dançam descalças, todos ficam calçados, para os eguns. E a roda, vez que outra recua alguns passos, logo voltando a avançar. As coreografias também são diferentes, apenas um sacudir de ombros e passinhos curtos, para os mortos. Em solenidades de orixás, a bebida, que é rigorosamente proibida, é servida no aressum. Os tambores, nos ritos para os deuses, são executados com os couros tensos, o que resulta num som vibrante, e deitados de lado, quando fora de uso. Mas, no aressum, são tocados com as cordas frouxas, o som tornando-se abafado. Ao parar os toques, ficam em pé, com um dos couros encostados no chão, sendo que estes devem ser retirados e substituídos depois de tocarem para os mortos. A presença de diferenças, bem explicitadas e detalhadas, pode ser interpretada como uma forma de balizar, simbolicamente, os limites entre o reino dos vivos e o dos mortos. Os eguns querem, claro, voltar ao reino dos vivos, mas a recíproca não é verdadeira, por parte dos humanos.

A missa de eguns tem um propósito bem claro, traduzido por uma série de atos simbólicos explícitos: demonstrar ao egum, embora de forma diplomática, para evitar que se irrite, que não mais pertence à categoria dos vivos e tornou-se indesejado, no grupo. Anteriormente, referindo-me à presença dos axerês, no final da festa, comentei que, segundo Turner (1974), eles protagonizavam um ritual de inversão de papéis sociais. O mesmo ocorre com os eguns. Segundo o autor, tais rituais implicam, também, na ocorrência de três momentos: o de separação, o de liminaridade e o de agregação. No de separação, o indivíduo é separado de seus pares; no de *communitas* ou liminaridade todos estão juntos, sem os limites que separam as categorias, se confundindo entre si. No terceiro momento, o de agregação, os envolvidos reintegram-se à suas respectivas categorias originais ou à nova categoria a que passa a pertencer no pós-rito. Aplicando tais princípios ao aressum, temos, no momento *separação*, as pessoas convergindo para a casa de culto e isolando-se dos familiares. Ao chamar os espíritos dos mortos para um banquete comunal, os vivos se misturam com eles, rompendo os limites que estabelecem tais categorias: são vivos que convivem com os mortos; e o egum, um morto que convive com os vivos. A fase de agregação é representada por atos como a quebra dos objetos rituais iniciáticos que conferiam ao morto sua identidade batuqueira, os cânticos que lhe atribuem uma nova identidade, a de egum, e seu encaminhamento ao cemitério, para junto de seus pares. Os vivos, por sua vez, ao expulsar o espírito do morto de seu convívio, saem da liminaridade e retornam à sua categoria original de vivos. Ainda teoricamente, Simmel (1964) defende que uma das formas de estreitar os laços que unem os grupos é a presença de um inimigo comum. O egum, então, como sua extrema periculosidade, atuaria como um elemento para reforçar os laços de solidariedade interna dos integrantes do batuque.

Comentei, acima, sobre o vínculo que une o sacerdote e o

grupo que comanda, com o filho-de-santo. O batuque, diferentemente do catolicismo, em que a prática religiosa se reduz, em geral, ao comparecimento à missa, no domingo, é totalizante, na vida do fiel: centra, literalmente, sua existência. Seu sacerdote iniciador é quem identifica, faz, digamos, “nascer” e “viver” o orixá do iniciando — isto é, preparando e zelando pela entidade para que possa atuar no mundo dos humanos, fornecendo proteção ao seu filho espiritual, do qual, como quer Pierre Verger, representa o “eu” profundo⁴. O sacerdote, não raro, sabe muito mais dos problemas e sentimentos mais íntimos da pessoa, do que os pais biológicos. A iniciação seguidamente começa muito cedo, o indivíduo passando anos e anos a fio convivendo com seu iniciador e colegas de templo, que também sabem de sua vida, inclusive a íntima. A morte de um chefe, no batuque, resulta no fechamento do templo, o imóvel sendo tomado ou vendido pelos familiares biológicos de seu ex-dirigente, seus filiados ficando como que órfãos. Por tudo isto, a ruptura causada pela morte do sacerdote é, tanto quanto a vida religiosa, totalizante, social e psicologicamente falando. Por isto, eu diria que a atribuição de alta periculosidade ao egum, a necessidade premente de afastá-lo — o que raia os limites do ódio — é um mecanismo psicológico de defesa do indivíduo para neutralizar a sensação de vácuo causada pela perda. Em outras palavras, passar a odiar a quem muito se amou.

Os tambores do batuque do Rio Grande do Sul

A representatividade que o tambor ocupa, quanto à percepção que o olhar de fora tem sobre o batuque, se traduz, já, no próprio termo — *batuque* — que provavelmente se origina de bater e que certamente foi hétero atribuído. Outras expressões, ainda, bastante comuns no falar cotidiano do Rio Grande do Sul, ressaltam tal importância: “mandar bater o couro” ou “o couro vai comer”, por

⁴ Daí, provavelmente, os títulos de *pai* ou *mãe-de-santo*; ou *zelador* de santo.

exemplo, são metáforas indicadoras de que alguém vai recorrer ao culto para fazer feitiçaria.

A orquestra ritual clássica do batuque se compõe, idealmente, de três tambores, acompanhados de um ou mais agês. Entretanto, pode funcionar com um tambor, apenas, e um agê, dependendo das condições financeiras do dono do templo. O agê é uma cabaça (ou porongo, o nome local) que tem uma forma peculiar, em dois volumes. O maior, que se assemelha a uma abóbora, é recoberto com uma rede muito folgada na qual são fixadas contas vegetais (“lágrimas-de-nossa-senhora”). O volume menor, mais alongado e que serve de cabo, liga-se ao outro através de uma cintura. Próximo a esta é feito um orifício em que é introduzido o polegar, para permitir melhor fixação do instrumento. O instrumentista, ao mesmo tempo que balança a cabaça para os lados, joga a rede contra suas paredes, resultando numa divisão muito grande do compasso. É o instrumento que inicia o toque, logo seguido pelos tambores. Tocar agê é visto como uma tarefa mais “leve”, ritualmente falando, do que tocar tambor, que é considerada “pesada” e proibida para pessoas que fizeram iniciações, na festa.

Dois dos tambores, cilíndricos, são denominados apenas de tambor⁵ e suas dimensões podem variar consideravelmente. Medem em torno de 70, 80, centímetros de comprimento por 30 a 32 de diâmetro. O outro, em tronco de cone, é chamado de inhã — a inhã — do gênero feminino. Este é sempre maior do que os outros, podendo alcançar um metro de comprimento. Tem aproximadamente 40 cm na extremidade maior e 30 cm na menor. Enquanto os outros são afinados em tom agudo, a inhã, também por suas dimensões e forma, é mais grave. O pai de santo e tamboreiro Ademar (Nascimento Carvalho) do Ogum entende que é o “contrabaixo da orquestra”. Os demais tambores podem ser dedicados a orixás di-

5 O sacerdote Érico (Machado) do Ogum me informou que os cilíndricos e de tamanho pequeno são chamados de “océ”, mas foi a única pessoa a se referir assim a eles.

versos, pintados com as cores destes ou decorados com seus símbolos, mas a inhã é sempre pintada de vermelho e branco. Na parte externa ou interna, dependendo do templo, são fixados 12 guizos metálicos, número místico de Xangô. Para alguns integrantes do culto ela pertenceria a este orixá, enquanto que para outros, a lansã (ou Oiá) — e ambos os deuses têm as mesmas cores. A orquestra, entretanto, como um todo, pertence a Xangô, considerado “o dono do barulho” (isto é, da música).

Os tambores, atualmente, são de folha de flandres, encomendados para funilarias ou artesãos que trabalham com calhas metálicas para chuva. Antigamente eram confeccionados em tanoeira, tendo as paredes levemente abauladas para fora.

Os couros, extraídos do lombo de bode adulto, são tensos por um sistema complexo de amarração com cordas de algodão ou náilon. Para a fixação, estes são cortados em forma de circunferência e molhados, recebendo uma sequência de furos ao longo da borda, pelos quais são passadas pequenas alças de uma corda que contorna a peça, sendo as pontas amarradas entre si. Outra corda, que aperta os dois couros, simultaneamente, é passada nestas alças, de uma extremidade à oposta, no instrumento, até que complete todo o contorno. Em seguida é levada a cerca de um terço do comprimento do tambor, quando, através de um laço sobre uma das cordas longitudinais, é direcionada para o lado, passada sob duas destas cordas longitudinais, voltando por cima de ambas, de modo a uni-las de duas a duas. Completada a circunferência, novamente é levada um terço mais acima, a operação sendo repetida. O resultado final é um desenho composto por triângulos e losangos, tanto mais regulares quanto a habilidade de quem fez a amarração, ficando o couro muito retesado. Só então, com uma lâmina ou aparelho de barbear, são removidos os pelos do animal da superfície do couro. Em certos templos, é deixada uma sobra da ponta da corda que, para firmar melhor o instrumento, é presa na cintura do

executante. Em outros, a sobra da corda é também amarrada no tambor vizinho. Na opinião de um velho pai de santo, isto significa que todos os instrumentos, embora podendo ser consagrados a orixás diversos, formam um conjunto.

No final das cerimônias, as cordas são afrouxadas e o instrumento, sempre em posição horizontal, ou é dependurado nas paredes ou colocado no chão, no quarto de santo, onde permanecem os implementos rituais. Em certas casas são deixados também no solo, sob o banco dos tamboreiros.

Depois de cumprir o ciclo ritual da festa, que pode durar mais de um mês, eles têm, como as pessoas, de “descansar” por igual período, não podendo ser executados até lá. Da mesma forma, antes de recomeçar nova sequência de solenidades, recebem algumas gotas de sangue dos animais sacrificados, para renovar seu poder místico.

Os templos médios e maiores contam com uma plataforma de madeira de dois degraus, para os tamboreiros, que atuam juntos: estes sentam no de cima e colocam os pés no de baixo.

Há várias posições para executar os instrumentos: podem ser colocados no colo, horizontalmente, o executante tocando nos dois couros; ou entre seus joelhos, a extremidade inferior calçada nas laterais internas dos pés, junto aos tornozelos. Ou, ainda, colocados sobre uma das coxas, o tamboreiro passando o braço por cima do instrumento, para firmá-lo, e percutindo apenas um dos couros. Nos toques de ritmo mais lento, como os “de oió”, os músicos costumam colocá-los na horizontal, e nos mais rápidos, como o “de jêje”, em que as pancadas são mais fortes e o ritmo rápido, entre os joelhos, onde ficam mais firmes. Mas as posições ficam a critério do tamboreiro.

A execução é realizada com as duas mãos, articuladamente, a primeira, por exemplo, batendo e a outra ora permitindo, ora

abafando as vibrações ou batendo, também, o que resulta numa riqueza e complexidade muito grandes, quanto ao ato de percuti-los. São tantas as nuances que a descrição se torna muito difícil. Simplificando, a parte utilizada, da palma da mão, é a da articulação dos dedos, ficando estes voltados para cima, para não tocarem no couro. O polegar é usado apenas em certas ocasiões. Os demais podem ser aplicados, por exemplo, ao mesmo tempo e rígidos, o que provoca vibração na membrana; ou moles, mas numa sequência rapidíssima, do mínimo para o indicador, o que produz um som agudo e seco⁶, para o qual contribuem os dedos da outra mão, que são simultaneamente pressionados com força sobre a borda do couro. Em outro toque, os dedos, esticados, juntos e rígidos, são esfregados na membrana, sob pressão da outra mão. Além disto, são usadas várias partes da superfície do couro: na zona central o som é mais grave, tornando-se mais agudo quanto mais próximo da borda. O instrumento tocado pelo tamboreiro chefe coordena a orquestra, isto é, forma a base rítmica sobre a qual se apoiam os outros tambores, mas todos podem cumprir floreios e efetuar divisões variadas do compasso, ao sabor do gosto e habilidade de seu executante e do grau de integração dos músicos.

Os ritmos (ou toques) são variados, via de regra sendo mais rápidos para os orixás considerados “jovens” e lentos para os “velhos”. De acordo com o instrumentista e pai-de-santo Ademar (Nascimento Carvalho) do Ogum, é tocado o “ogueré” para Odé e sua mulher, Otím; o “biofã”, para Oxalá, Iemanjá, Oxum, Xapanã e Obá. “Alujá”, um ritmo rapidíssimo, para Xangô; “jêje”, também muito rápido, para todos os orixás em sua forma jovem; “aré”, com andamento similar, para Ogum, Bará, Oiá, Xangô, Ossanha, Xapanã, Oxum e Oxalá. E “lô-coridí” (para outros “olocorí”) para a Oxum Docô, a velha.

6 Em certos tambores pequenos, nos grupos de bumba-meu-boi, em São Luís, o som produzido, agudo e seco, é o mesmo, mas o arranjo de dedos que o produz é outro: só o médio, abaixado, esticado e rígido, bate — é um exemplo que reforça a complexidade do ato da percussão com as mãos.

No passado, em templos de tradição jêje, o toque era feito com pequenas varas chamadas aguidavís ou oguidavís, sendo que poucas casas, atualmente, utilizam tais varinhas. Faziam parte da orquestra jêje, ainda, além dos agês, duas campânulas de ferro com afinação diferenciada (uma terça), percutidas com um bastão de ferro, também.

Em certos cânticos, o tambor reproduz o som das palavras que estão sendo pronunciadas, o que parece remeter para a questão do tambor falante do sudoeste africano. Isto ocorre pelo fato de o ioruba e o jêje, falados na região da Nigéria e Benin, onde estão as raízes do batuque, serem uma língua tonal. Ou seja, a acentuação das palavras (os tons agudos, médios e graves) é que lhe dão o sentido. Por isto, “falam”.

O som da orquestra costuma ser forte ao ponto de se sentir suas vibrações no músculo diafragma, no peito. O ruído que produzem, que se ouve de longe, embora sejam executados em espaços fechados, é um dos problemas maiores que os templos enfrentam quanto à vizinhança.

Os tambores, com exceção da inhã, podem ser levados para outros templos, desde que colocados em um saco branco, pois não podem apanhar sol. A inhã, porém, nunca sai de casa, a não ser por ocasião da morte de seu dono, o sacerdote, quando toca durante o trajeto do caixão e o sepultamento, no cemitério, sendo despachada, posteriormente, junto com os objetos rituais do morto.

Aprendizado

É bastante comum, nas casas mais antigas, que filhos “de-ventre” (biológicos), ou de-santo, do sacerdote, venham morar no imóvel, junto com suas famílias, os filhos destes usando os espaços do templo para brincar. É comum, também, nestas casas, que haja

outras crianças, formal ou informalmente adotadas como filhos, pelos chefes. Todos, com maior ou menor intensidade, participam das solenidades, assistem aos rituais cotidianos.

A maioria dos tamboreiros são homens, e isto deflagra, principalmente nos meninos, um enorme interesse pelo tambor. Alguns templos costumam estimular tal comportamento, mandando fabricar miniaturas de tambores, que são entregues às crianças. Estas sentam em banquinhos, à frente dos tamboreiros oficiais, tocando e cantando. Em certa ocasião, na casa do pai-de-santo Pedro da Iemanjá, em Porto Alegre, um de seus filhos, com cinco anos, executava o tambor e respondia aos cânticos “tirados” por seu pai. No templo da sacerdotisa Santinha do Ogum, um menino de cerca de três anos pegava pequenas latas que estavam ao seu alcance e tocava e cantava, também. No mesmo templo, numa ocasião em que eu filmava a orquestra, um menino, que ainda não caminhava, atravessou o salão, engatinhando, aproximou-se do tambor e, agarrando-se às cordas, ficou de pé, encostado no instrumento, o qual passou a percutir com as duas mãos. É bastante comum, ainda, nos templos, as crianças brincarem de batuque, quando alguns tocam em latas e outros dançam, simulando, inclusive, e com muita perfeição, possessões. Estão, efetivamente, treinando para serem batuqueiros, no sentido amplo do termo.

Os templos antigos e bem organizados têm duas vantagens sobre os demais, quanto à orquestra ritual. Primeiro, porque não pagam tamboreiros, como os outros. Os tamboreiros são profissionais que, dependendo de sua competência, podem receber até 80 reais por noite, sendo que certas solenidades se desdobram por várias noites e demandam o uso do instrumento. E são três tamboreiros, o que aumenta muito o custo do ritual. A segunda vantagem é que os músicos, desde crianças, aprenderam os cânticos e toques a serem executados, além de atuarem harmoniosamente, em conjunto, garantindo grande brilho às festividades. Ter uma orquestra

ritual própria e de grande qualidade é um fator muito importante para o grau de prestígio do chefe da casa.

O tamboreiro

O tamboreiro chefe, que via de regra é encarregado de “tirar as rezas”, isto é, executar os cantos, tem, de acordo com o mesmo Ademar do Ogum, a segunda responsabilidade, depois do sacerdote, sobre o curso das cerimônias onde atua. Tal responsabilidade se traduz, em tais eventos, pelo fato de ser alvo de deferências e cumprimentos rituais respeitosos, por parte de todos os participantes da festa, inclusive do chefe e orixás. Porque, como mencionei, são eles, com seus instrumentos, em última análise, quem viabiliza a vinda dos deuses.

A maciça maioria dos tamboreiros são homens, sendo raras as mulheres. Elas podem tocar os demais tambores, mas não a inhã.

Os cantos do batuque são em “africano”, ou seja, línguas originárias da África. O cantor executa a melodia em tom alto, o grupo respondendo em tom mais baixo. Em função da altura do tom e o esforço vocal, os templos costumam oferecer, a ele e equipe, uma mistura de gemada, açúcar, limão e breu moído, que é engolida, “para afinar a garganta”, cantar melhor. A vasilha com a mistura, porém, deve ser cuidadosamente escondida dos orixás, para isto sendo utilizada uma toalha branca. Os instrumentistas ingerem a mistura disfarçadamente, voltando a cabeça para trás, usando o pano para encobrir a vasilha.

São várias as características que compõem o perfil do tamboreiro ideal: além de tocar bem, precisa ter voz potente, afinada e boa dicção. Além disto, tem de conhecer todos os cânticos das várias modalidades rituais, incluindo-se os de eguns. Conhecer os cânticos dos vários lados é fundamental, pois cada visitante

tem seu orixá particular, que pode ter sido consagrado em alguma destas modalidades rituais, e “chega” e é despachado com sua “reza” específica. Ou seja, o bom tamboreiro tem de dominar uma grande quantidade de cantos sagrados. Há um detalhe importante: na visão êmica, “de dentro”, se o cantor não executar bem corretamente as rezas para os orixás, não há problemas, porque estes são tolerantes e compreendem o erro. Mas o mesmo não ocorre na missa de eguns ou aressum, as cerimônias para os mortos, pois estes são muito exigentes e podem até causar a morte dos infratores. Por conta destas questões, presenciei ocasiões em que mesmo tamboreiros antigos e de reconhecida capacidade, usavam papezinhos com a lista dos cânticos, para lembrar sua ordem e não esquecer nenhum deles.

Nos anos 1970, por iniciativa de uma das federações religiosas locais, foi organizada uma escola de tambor, para o preparo de novos instrumentistas.

A sabedoria e o tambor

No templo da Mãe Laudelina (Pontes) do Bará, a festa grande avançava pela madrugada, muitos orixás se faziam presentes, dançando, no salão. A casa, por ser de raiz antiga, contava com muitas pessoas velhas, uma boa parte, naquele momento, possuídas por seus deuses. Presente, na festa, a sacerdotisa iniciadora da Laudelina, a arqui-famosa Mãe Moça da Oxum.

Neste momento chega um grupo de homossexuais, com suas bombachas bem largas, como costumam usar, que abrem como um vestido, ao rodopiarem. De imediato, entram na roda ritual e logo recebem seus orixás.

Os orixás dos recém-chegados dançavam com muita rapidez, fazendo giros violentos. Seus cotovelos, mantidos rígidos e

bem afastados do corpo, começaram a bater nos orixás das velhinhas. Estes, sentindo-se muito incomodados, foram para a periferia da roda, onde permaneceram, parados. No ar, uma evidente expectativa sobre o que poderia ocorrer, especialmente porque as possessões dos visitantes não eram nada convincentes, um orixá jamais se comporta assim. Foi então que a Mãe Moça resolveu intervir. Segredou para uma filha de santo que retirasse discretamente da roda os demais orixás que ainda dançavam. Então, dirigindo-se aos tamboreiros, disse uma única palavra: “alujá!” — o ritmo frenético de Xangô. Com mais espaço, porque sozinhos no centro do salão, ao embalo das pulsações instigantes dos instrumentos, os recém-chegados se soltaram ainda mais. A babalôa voltou-se novamente para os músicos: mais rápido!, repetindo mais de uma vez a ordem. O alujá, normalmente, dura poucos minutos, mas ela não ordenava sua finalização. Os possuídos, que começaram dançando com muito entusiasmo, suavam muito e mostravam, agora, sinais muito fortes de cansaço — o que também jamais ocorre, segundo o culto, com orixás. Então, um deles, seguido imediatamente pelos demais, dirigiu-se ao local onde tais entidades são despachadas (quando a possessão cessa). Tão logo saíram do centro do salão, a sacerdotisa deu nova ordem para a orquestra: aré! — um ritmo bem mais lento — voltando todos os outros orixás a dançar, a festa prosseguindo normalmente, como se nada houvesse acontecido. Ao invés de parar as cerimônias e expulsar os visitantes, por sua simulação (o que os desmoralizaria totalmente, face à comunidade do batuque, pois tais notícias se espalham muito rápido) ela recorreu a uma estratégia inteligente e sábia: utilizou o mesmo instrumento que provocara as possessões dos visitantes para desmascará-los.

Outro episódio ilustrativo ocorreu nos cerimoniais fúnebres da também famosíssima Mãe Ester da Iemanjá.

Quando um sacerdote morre, os filhos podem herdar certos objetos, geralmente pertencentes à casa — de decoração, por

exemplo, que não deixam de simbolizar a continuidade da raiz religiosa. Mas em certos casos, podem ser até rituais.

Por ocasião da morte da Mãe Ester, em cujo templo pesquisei por muitos anos, o material a ser despachado foi reunido no salão, junto com as oferendas alimentares. Entre estes estava a inhã, que obrigatoriamente tem de ser despachada. Ocorre que um de seus filhos resolveu ficar com ela, sob os protestos gerais. O caso gerou uma discussão muito acalorada, onde, como costuma ocorrer em tais ocasiões, afloram conflitos, sempre perenes, mas em estado latente, no cotidiano, entre as pessoas mais destacadas da casa. Um dos envolvidos era o tamboreiro chefe, que ajudara a fundar o templo e contava com muitos anos de experiência religiosa — o que representa alto prestígio. O outro, um filho de santo, o O. S., que detinha uma função de grande importância, a de participar diretamente, como ajudante, dos sacrifícios de animais.

O. S., valendo-se das abundantes nuances e elasticidades interpretativas que o ritual do batuque enseja, alegava que não iria levar o tambor, porque estava sem os couros, mas sim, “um latão”, o corpo do instrumento. O tamboreiro, por sua vez, argumentava que a inhã, mesmo desencourada, era a inhã e não um latão, porque fora batizada. Mas o argumento maior que usou, apoiado por todos os presentes, foi mencionar que, caso não fosse despachada, como é que ela, a babalôa, iria usar o tambor, “onde estivesse”, para promover solenidades. Assinalou, ainda, que teve um sonho recente com a sacerdotisa: fora chamado por ela para tocar num local sem teto (que ele interpretava como sendo o cemitério), mas, ao chegar, percebeu que todos procuravam o tambor, para fazer a festa, mas, inutilmente, não o achavam. A discussão seguia cada vez mais acalorada, quando uma das integrantes da casa recebeu um egum, identificado como o espírito de uma antiga filha de santo da Mãe Ester. Imediatamente outros baixaram, como pode ocorrer em aressuns, todos mencionando que

o tamboreiro tinha razão e que assim deveria ser feito. A palavra dos ancestrais encerrou a discussão.

Cabe comentar que o caso permite inferir dois aspectos interessantes das representações cosmológicas do universo batuqueiro: os eguns formam uma sociedade paralela à dos vivos, promovendo, nos cemitérios, cerimônias rituais semelhantes às que são feitas para os orixás. Subentendido, o gosto pela dança, razão pela qual insistem em participar das festas para estes últimos.

A concepção-pessoa: dois olhares

Enquanto a música ocidental tem a melodia, como elemento principal, a africana, pelo contrário, privilegia o ritmo. Se pensarmos em termos do efeito que produz no indivíduo, a primeira tem como fim último a fruição, representada pelo próprio ato de ouvir. Mas, para a africana, a audição sobretudo media o acionamento da musculatura corporal — e aí a razão pela qual a melodia é secundária. O samba de partido alto, do Rio de Janeiro, o samba-de-roda baiano, o tambor-de-crioula do Maranhão, a capoeira e o batuque, assim como as demais religiões congêneres, são bons exemplos destas questões: as melodias, letras e refrão são curtos e repetitivos.

Tais elementos, que aparentemente são simples, na verdade estão vinculados a uma instância maior e mais complexa da cultura, que é a visão de mundo coletiva de seus portadores. Dela faz parte o que denomino de concepção-pessoa, ou seja, o que se entende por “pessoa”, suas características, sua natureza, enquanto ser, ontologicamente falando — o que também envolve expressões éticas, valores. A religião, por reunir os elementos mais significativos da cultura, é um bom caminho para a compreensão destas manifestações.

As raízes da concepção-pessoa cristã-ocidental podem ser

buscadas, em grande parte, no pensamento de Santo Agostinho, nos anos 400, que, inspirado no ascetismo de Platão, principalmente, termina produzindo uma ideia-chave que irá fornecer um arcabouço teórico-filosófico para o cristianismo. É a ideia de que o “espírito” (associado a inteligência, raciocínio, racionalidade, razão, pelos gregos) deve dominar o corpo, responsável pelas paixões e desejos. A isto foi combinada uma velha ideia do destino da alma, céu ou inferno, de acordo com os atos praticados pelo indivíduo em vida: se privilegiou o corpo, atendendo a todos os seus desejos — em última análise, a busca do prazer — a alma vai para o inferno. Mas, pelo contrário, se colocou a alma em primeiro lugar, não permitindo que os desejos do corpo aflorem, ela vai para o céu⁷. O prazer maior do corpo, fisiologicamente falando, está no sexo, mas mais especialmente no orgasmo. A solução para alcançar o céu passa por impedir que tais desejos aflorem, nem que para isto, no extremo, seja necessário martirizar o corpo. Não é por outra razão que os membros das ordens religiosas católicas, que buscam incorporar tal modelo, cobrem o corpo (que também é uma forma de reprimi-lo), dispõem-se a não praticar o sexo e não raro se auto-supliciam.

Tal modelo fica muito explícito nos templos católicos, que exibem imagens de santos, ou seja, que atingiram a bem-aventurança: são corpos torturados, crucificados, contundidos, com cortes, crivados de flechas, corações à mostra trespassados por punhais, olhos arrancados, muito sangue. Tais características, em última análise, compõem uma mensagem, uma “fala”: opta pela dor, pelo sacrifício, se queres ir para o céu, como nós! Resumidamente, a bandeira do cristianismo poderia ser: a dor salva e o prazer condena. As linhas gerais do principal ritual católico, a missa, também seguem no sentido do não-prazer: o ambiente é de contenção, as pessoas ficam sérias, em silêncio, semi-imóveis.

⁷ Chamo a isto de “efeito gangorra”, brinquedo infantil em que duas crianças montam sobre as extremidades de uma tábua, apoiada na parte central: quando uma sobe, a outra desce.

Tais características parecem ter correlações com as representações do céu: Jesus está *sentado* ao lado direito de Deus-Pai, como consta no Credo, há uma grande harmonia interna e, embora os santos sejam homens e mulheres, inexistente qualquer manifestação sexual. A imobilidade do corpo teria, também, uma contrapartida em Cristo, o modelo maior a ser seguido, cuja maioria das imagens retrata-o como um cadáver, morto sob tortura, na cruz. Historicamente, uma das maiores — senão a maior — preocupações do cristianismo está relacionada ao controle corporal — leia-se, da sexualidade. Os papas, vozes oficiais do catolicismo, mas que de certa forma representam a cristandade, seguidamente combatem o sexo, os ataques, mais recentemente, caindo sobre o uso de preservativos, a pílula anticoncepcional, o relacionamento sexual fora do casamento, a homossexualidade.

Nas concepções religiosas afro-brasileiras, como foi visto, não existe o efeito-gangorra entre o corpo e a alma: o destino único desta é ficar perambulando ou nos cemitérios e balés. Isto é, não importa que atos foram praticados por seu portador, em vida. Ou, em outras palavras, como usou seu corpo. Não havendo tal relação, o que resta de concreto, palpável e visível, é o corpo. E ele, sem culpas, é usado para o prazer, seja a dança, seja a sexualidade — e o mesmo ocorre na instância sobrenatural, onde os orixás, ao contrário dos santos católicos, têm parceiros amorosos e gostam muito de dançar, como referi⁸.

A revolução sexual feminina e o processo de despecadização do corpo, no Ocidente

A segunda metade do século XX, no Ocidente, assiste ao surgimento de uma combinação de fenômenos que provocaram

8 Freudianamente falando, seria possível estabelecer uma relação simbólica entre sexo e castidade e mobilidade e imobilidade. O sexo, por natureza, é mobilidade corporal, e a castidade, imobilidade.

uma significativa mudança no comportamento sexual coletivo. Um deles foi o movimento feminista, que pregava, e de certa forma conseguiu impor, a liberdade da mulher em todos os sentidos. Outro, os meios de comunicação de massa, especialmente a televisão, cujo crescimento explosivo permitiu lançar aos quatro ventos os efeitos das ideias subjacentes e/ou produzidas pelos demais fenômenos. Um terceiro diz respeito à aceleração da queda de poder político e simbólico do catolicismo, que antes ditava e garantia a obediência das pessoas quanto à própria sexualidade. Finalmente, a pílula anticoncepcional se populariza, o que produz dois efeitos. Primeiro, permitindo que a mulher tenha menos filhos, lhe garante mais tempo livre, o que facilita seu ingresso no mercado de trabalho. Ao trazer dinheiro para casa, ganha maior dignidade e poder, o que tende a alterar as relações com o cônjuge. Segundo, ao afastar o fantasma da possibilidade de gravidez, a pílula permite que ela possa usar o corpo para o prazer sexual, como os homens sempre o fizeram. Quanto à mulher, ainda, tal efeito é potenciado pelo fato de ela, biologicamente, assim como nos demais animais superiores, ser o pólo de atração da espécie. Tal conjunção de fenômenos provocou o que chamo de revolução sexual feminina — mas que arrastou o restante da população, os homens.

O principal efeito desta revolução foi a explosão da sexualidade, na sociedade ocidental. Se pensarmos no Brasil, são indicadores da questão o crescimento extraordinário do número de hotéis, a constante, forte e aberta presença de temas sobre sexualidade, nos meios de comunicação de massa, televisivos e impressos, a exposição maior, não apenas na mídia, mas concreta, do corpo feminino — cujo poder de atração, ainda, é incrementado através do uso de recursos, como a ginástica, botox, cirurgias, próteses de silicone, produtos de beleza e a roupa. Tudo isto me leva a dizer que, se até o século XX tivemos o que chamo de a era do espírito, no Ocidente, o século XXI inaugura a do corpo. Mas é um corpo que passou, culturalmente, por um rápido processo de despedaçação.

Tambor, dança e concepção-pessoa

Entre as culturas africanas que foram trazidas para o Brasil, os bantos e sudaneses, a dança é algo muito recorrente, no cotidiano e, embora seja praticada em grupo, são executadas individualmente. Quanto aos bantos, da região de Angola e do antigo Congo, particularmente, algumas das danças grupais são ligadas a ritos de cerimônias de casamento e fertilidade. Nelas, as mulheres balançam principalmente os quadris, imitando os movimentos femininos no ato sexual, como que ensinando simbolicamente às jovens como fazer sexo. Vivendo em condições ambientais não raro muito adversas e com alta mortalidade infantil, como ocorre com várias destas populações, o estímulo ao sexo é fundamental para garantir a perpetuação do grupo. Assim, diferentemente do caráter que a sexualidade assumiu, no cristianismo — alvo de aguda repressão — ela, apesar de universal e socialmente regulamentada, é percebida por muitas culturas não cristãs como ritualmente inserida na cultura, além de uma atividade prazerosa e nada culposa do corpo.

As danças trazidas pelos bantos deram origem, no Brasil, a algumas manifestações coreográficas populares tradicionais além do samba clássico, do Rio de Janeiro, como o samba de roda baiano e o tambor de crioula do Maranhão, onde as mulheres fazem os movimentos de quadril que referi. Não é demais dizer que justamente a região dos quadris femininos, além dos órgãos sexuais externos, é onde se processa a gestação, aliás um bom exemplo onde se pode observar o complexo e profundo inter-relacionamento entre o cultural e o biológico, na espécie humana.

A mulher negra teve um papel crucial em tais manifestações, que se perpetuaram graças à sua presença. Ao contrário das brancas, reclusas e reprimidas, participavam ativamente dessas danças, via de regra ocupando o centro da cena. Até hoje, nestes grupos populares, são as mulheres que dançam, se exibindo e provocando os homens; e estes tocam para vê-las dançar, se excitando sexualmente com a

provocação. Por exemplo, o caráter acentuadamente sexual do tambor de crioula, especialmente no interior maranhense, se revela pelo fato de as mulheres costumarem levantar a longa saia e com ela cobrirem a cabeça de algum dos tamboreiros que tocam ajoelhados, à frente do grupo, lhe esfregando o sexo no rosto.

Em algumas destas manifestações, como o samba carioca de partido alto, o bambelô do Rio Grande do Norte e o batuque da região de Tietê e Piracicaba, no interior do Estado de São Paulo, há, ainda, a prática da umbigada, em que os homens (ou ambos, no caso desta última dança) dão umbigadas⁹ nas mulheres, uma clara simulação do ato sexual. Sobre o samba, que é mais conhecido, a coreografia masculina é marcada pelo movimento de pernas e pés, mais do que dos quadris. A boa qualidade do passista, homem ou mulher, está na capacidade de acompanhar, com movimentos do corpo (ela, com os quadris) — e quanto mais, melhor — as complexas divisões de compasso que o conjunto de tambores produz. Mas dançar é também usar prazerosamente o corpo, desafiando as leis da física e da gravidade, quanto a mantê-lo em equilíbrio. Igualmente, jogar o jogo da coordenação motora, o corpo contra si mesmo, o que envolve os comandos emitidos pelo cérebro através dos nervos e a correta obediência dos músculos que impulsionam o movimento. Mas o dançar fica ainda mais complexo se houver uma rítmica externa ao corpo, também complexa, à qual o cérebro, por sua vez, é levado a obedecer. Este é o papel do tambor.

Nos anos 1950-60, conforme o professor Salim Washington (2008), vários músicos negros americanos, entre eles uma importante coreógrafa, dançarina e antropóloga, Katherine Dunham, começaram a viajar para a África e Caribe, para estudar a música e as danças locais. Outras informações¹⁰ mostram que Katherine, parti-

9 A palavra samba viria de *semba*, umbigo, em quimbundo.

10 *WeNews Historian*. Friday, January 30, 2004. Disponível em: http://womensenews.org/en.wikipedia.org/wiki/Katherine_Dunham.

cularmente, assim como seus trabalhos, alcançaram grande visibilidade na sociedade americana e europeia. Face a isto, não é demais supor que tivesse inspirado algumas das danças, ritmos e artistas que surgiram nos EUA, nas décadas seguintes. Entre os exemplos, o rock, cujo ícone, Elvis Presley, era chamado Elvis, the Pelvis, por seus movimentos sensuais de quadris. Também, Michael Jackson e suas coreografias, as danças tipo discoteca (ou “bate-estaca”¹¹), em que a percussão ocupa lugar de destaque e as mulheres, principalmente, fazem coreografias que lembram as das tradições africanas, simulando, também, o ato sexual. O funk carioca, neste sentido, seria um reflexo mais atual e arrojado do mesmo fenômeno.

O poder da mídia americana divulgou rapidamente tais danças pelos quatro cantos do Ocidente. E então o mundo branco, inicialmente, mas depois os demais, começou a dançar à africana, as mulheres balançando provocativamente os quadris.

Temos, aqui, então, dois fenômenos interessantes. Primeiro: o corpo ocidental, genericamente falando, mas principalmente o feminino, passa por um processo de recondicionamento motor e psicológico, graças ao embalo, agora, dos pulsos rítmicos dos instrumentos de percussão, que ganharam grande destaque no novo estilo de música. Ao contrário, pois, do que ocorria nas antigas danças europeias de pares enlaçados, a atual mostra um corpo atuando em solo, exibindo performances coreográficas individuais e sensuais — algo que também se alinha às novas concepções ocidentais sobre a sexualidade do pós-revolução sexual feminina. Um segundo fenômeno diz respeito ao caso brasileiro. O escravo africano trouxe as danças de conotação sexual, que aqui se difundiram e permaneceram. Mais recentemente, americanos, buscando-as na África e diáspora, divulgaram-nas como novidade, o poder da mídia americana fazendo que logo fossem adotadas no Brasil, das

11 Ritmo composto quase que apenas por uma batida aguda e uma grave. Imagino que tenha sido uma simplificação da rítmica original africana em função do pouco condicionamento corporal, de americanos e europeus, em geral, para acompanhar a polirritmia musical africana com o corpo.

boates chiques aos salões populares de periferia das cidades. O que se pode dizer, face a isto, é que se reencontraram, aqui, depois de passados quase cinco séculos!

Foi visto que o ato de dançar não se restringe apenas à produção de movimentos corporais rítmicos ao som de música: se inscreve, isso sim, na cultura, e está ligado à concepção-pessoa e à natureza de tal ato: onde, como, com quem, quando se dança. Ou não se dança, como nos rituais católicos.

Considerando a totalidade do que foi levantado, não seria demais dizer que batás, ilus, inhãs, mais do que tambores rituais do xangô, do tambor-de-mina e do batuque, são representantes de um tipo de instrumento musical que contribuiu decisivamente para que a concepção-pessoa africana e as respectivas representações sobre o corpo se sobrepusessem às ocidentais, milenarmente dominantes e, por fim, do Oriente ao Ocidente, estejam se espalhando pelo Planeta.

Referências

CAMARGO, Cândido Procópio Ferreira de Camargo. *Kardecismo e umbanda*. São Paulo: Pioneira-EDUSP, 1961.

CONCONE, Maria Helena Villas Boas. *Umbanda, uma religião brasileira*. São Paulo, CER-FFLCH/USP, 1987.

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

COSTA LIMA, Vivaldo da. *A família-de-santo nos candomblés jê-je-nagôs da Bahia: um estudo das relações inter-grupais*. Salvador: Pós-Graduação em Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, 1972.

MELLO, Marco Antônio L. de. *Reviras, batuques e carnavais: a cultura de resistência dos escravos em Pelotas*. Pelotas: Editora Universitária da UFPel, 1995.

NEGRÃO, Lísias L. *Entre a cruz e a encruzilhada*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996.

RODRIGUES, 1935a e 1935b

SCHERER, Jovani. *Experiências de busca da liberdade: alforria e comunidade africana em Rio Grande, século XIX*. Dissertação de Mestrado. São Leopoldo: Unisinos, 2008.

SIMMEL, Georg. *Conflict. The Web of Group Affiliations*. New York: The Free Press, 1964.

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

WASHINGTON, Salim. *Clawing at the Limits of Cool*. New York: St. Martin's Press, 2008.

ZIEGLER, Jean. *O poder africano*. São Paulo: Difel, 1970.

Recebido em: jun. 2014. Aprovado em: 1 jul. 2014.