

Bruno Silva Nigri

**O SAMBA NO TERREIRO:  
música, corpo e linguagem como prática cultural –  
apontamentos para o campo do lazer**

Belo Horizonte  
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2014

Bruno Silva Nigri

**O SAMBA NO TERREIRO:  
música, corpo e linguagem como prática cultural –  
apontamentos para o campo do lazer**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Lazer. Área de concentração: Lazer, Cultura e Educação.

Linha de Pesquisa: Lazer e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli

Belo Horizonte  
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional  
Universidade Federal de Minas Gerais  
2014

N689s Nigri, Bruno Silva  
2014 O Samba no Terreiro: música, corpo e linguagem como prática cultural -  
apontamentos para o campo do lazer. [manuscrito] / Bruno Silva Nigri – 2014.  
134 f., enc.

Orientador: José Alfredo Oliveira Debortoli

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de  
Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional.

Bibliografia: f. 128-133

1. Lazer - Teses. 2. Samba – Teses . 3. Candomblé - Teses. I. Debortoli, José  
Alfredo Oliveira. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Escola de Educação  
Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional. III. Título.

CDU: 379.8

**Ficha catalográfica elaborada pela equipe de bibliotecários da Biblioteca da Escola de Educação Física,  
Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais.**



**UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS**  
Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional  
**Programa de Pós-Graduação em Estudos do Lazer**  
Área Interdisciplinar

---

Dissertação *Samba no terreiro: Música, corpo e linguagem como prática cultural - apontamentos para o campo do lazer* de autoria do mestrando Bruno Silva Nigri defendida e aprovada em 29 de julho de 2014, na Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da Universidade Federal de Minas Gerais e submetida à banca examinadora composta pelos professores:

Prof. Dr. José Alfredo Oliveira Debortoli (Orientador)

Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional  
Universidade Federal de Minas Gerais

Prof. Dr. Amauri Carlos Ferreira

Instituto de Ciências Humanas  
Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

Prof. Dr. Walter Ernesto Ude Marques

Faculdade de Educação  
Universidade Federal de Minas Gerais

*Para os meus amores,*

*Mel e João*

## AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, sou grato ao povo brasileiro, por manter a universidade na qual, desde a graduação, venho percorrendo meu caminho de formação. Aos professores e funcionários da Universidade Federal de Minas Gerais que se fizeram presentes nesta caminhada.

A todos que contribuíram para a realização deste trabalho, em especial:

- Ao professor José Alfredo pela possibilidade de poder, mais uma vez, partilhar um tempo de minha formação acadêmica. Por acreditar neste projeto de pesquisa, pela sua generosidade e competência no processo de orientação.
- Aos companheiros desta “expedição” no mestrado: Paula, Romilda, Allana, Brunão, Walesson e Bil. Dividir com vocês os “pesos” e “desafios” desta caminhada foi muito importante para mim.
- A todos os professores do mestrado pela dedicada acolhida, em especial a professora Christianne Gomes, pelas suas importantes considerações.
- Ao professor Ângelo Cardoso pelo breve, porém, importante auxílio dedicado.
- Aos professores Amauri Carlos e Walter Ude pela participação na banca de avaliação deste trabalho.
- Aos professores Eliene Faria e Cleber Dias, pela composição da banca e pelos pareceres de aprovação do projeto de pesquisa.
- Aos meus parceiros Akueran, Hoxi e Ajàgúnà. Meus “mestres” do campo e da vida. Espero que esta parceria se prolongue por muitas outras experiências.

- À mãe I. e todos os membros desta maravilhosa família-de-santo, em especial Ag. e Ci., pela afetuosa receptividade.
  
- Aos amigos Carlos Veriano e Chico Samarino pelas cuidadosas considerações quanto à produção deste trabalho.
  
- À querida colega Patrícia Rodrigues pelas revisões.
  
- Aos colegas e amigos do colégio Diversitas, pelas “negociações” e “concessões” de tempos e prioridades e, principalmente, pelo incentivo dado.
  
- A toda minha família, em especial, Mãe, Pai e irmãs, pela confiança creditada. Amo vocês!
  
- Mel e João, pela caminhada de vida, pelo apoio, e pelo suporte em todos os momentos deste processo. Sou muito grato, e tenho orgulho de vocês.
  
- E finalmente, a Deus, a Nzambi e aos Inquices, Orixás, Caboclos, e toda esta “ancestralidade” que se corporifica no universo dos terreiros, pela alegria e beleza com que se fazem presentes.

*(...) aquela era custosa, dança de poucos. Um, de cada um, sua vez, pulava no meio da roda, e pega rapapeava, trançava as pernas, num desatino de contravoltas, recortando os lances. Cada qual diferente, cada um por seu modo, próprio desenho, seguindo a rapidez. Nem se sabe como podia.*

*(...)*

*No fim do seu, o dançador assinava o derradeiro passo e já tinha escolhido um dos da roda, pulava por esse, invocando, intimidando-o a vir tomar seu lugar. Dava o sinal: atirava. Cada qual tinha o seu sinal. O Maçarico atirava: se ajoelhava, de surpresa, repulava feito, sobre em seguida, batendo mão na coxa do outro. A música não relaxava na galopeira. O Ciço atirava invocando era com palmada em ombro. O Xandrim estalava os dedos. O Lói, fazia que ia riscar o chão com a mão.*

João Guimarães Rosa, *Manuelzão e Miguilim*, 1964.

## RESUMO

O que uma discussão em torno do samba no contexto do candomblé pode fornecer de subsídios para a construção do conhecimento no campo acadêmico do Lazer é o tema apresentado nesta dissertação. Essa etnografia consolida-se a partir de dois movimentos. Um que busca o diálogo com o campo do lazer, problematizando um olhar hegemônico produzido neste campo acadêmico e sugerindo novas perspectivas de abordagem acerca de seus entendimentos. Para esse diálogo são tomados como referências os elementos *mito*, *festa* e *sacralidade*, a partir dos quais se constrói um debate relacionado ao contexto investigado. O outro movimento promove uma descrição do samba produzido no candomblé, tomando-o como um elemento que registra diferentes sentidos em um modo singular de produção da vida, o do “povo-de-santo”. A descrição do *samba no terreiro* se conforma a partir de um acesso ao contexto de pesquisa, revelado por entrevistas com pessoas ligadas às religiões afro-brasileiras, e pela incursão em uma casa de candomblé de Angola na região metropolitana de Belo Horizonte.

**Palavras-chave:** Samba. Candomblé. Lazer. Conhecimento.

## ABSTRACT

What a discussion on the samba in the context of candomblé can provide subsidies for the construction of knowledge in the academic field of leisure is the theme presented in this dissertation. This ethnography is consolidated from two movements. One that seeks dialogue with the leisure field, discussing a hegemonic gaze produced in this academic field and suggesting new approach prospects about their understandings. For this dialogue the *myth* elements, *celebration* and *sacredness* are taken as references, from which can be constructed a debate related to the investigated context. The other movement promotes a description of samba produced in candomblé, taking it as an element that registers different directions in a unique way of production of life, the “povo-de-santo”. The description of the *samba no terreiro* conforms from an access to the context of research, revealed by interviews with people connected with African-Brazilian religions, and the raid on a temple of “Candomblé de Angola” in the metropolitan region of Belo Horizonte.

**Keywords:** Samba. Candomblé. Leisure. Knowledge.

# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1: O terreiro e o samba como contexto de pesquisa.....</b>	<b>16</b>
<b>1.1 As encruzilhadas da pesquisa – caminhos percorridos.....</b>	<b>16</b>
<b>1.2 O contexto – terreiro, terreiros.....</b>	<b>20</b>
1.2.1 <i>Candomblé, etnia, identidade.....</i>	<i>22</i>
1.2.2 <i>A nação.....</i>	<i>23</i>
1.2.3 <i>Miscigenação x raízes – relações sincréticas.....</i>	<i>25</i>
<b>1.3 O samba e o terreiro.....</b>	<b>26</b>
1.3.1 <i>O objeto.....</i>	<i>28</i>
1.3.2 <i>Desde que o samba é samba... É assim?.....</i>	<i>28</i>
1.3.3 <i>Formas estéticas.....</i>	<i>30</i>
1.3.4 <i>Africano ou brasileiro?.....</i>	<i>34</i>
<b>1.4 Samba no terreiro como prática cultural – apontamentos.....</b>	<b>37</b>
1.4.1 <i>Possibilidades de abordagem.....</i>	<i>38</i>
1.4.2 <i>Habilidade e seus desdobramentos – aprendizagem.....</i>	<i>40</i>
1.4.3 <i>Cinco dimensões de habilidade.....</i>	<i>43</i>
<b>CAPÍTULO 2: Uma vida tocada – apontamentos para o lazer.....</b>	<b>46</b>
<b>2.1 Por um olhar menos fragmentado.....</b>	<b>46</b>
2.1.1 <i>Trabalho, tempo e modernidade – arranjos no debate acadêmico do lazer.....</i>	<i>47</i>
2.1.2 <i>Um exercício de diálogo – o lazer e o candomblé.....</i>	<i>51</i>
<b>2.2 Outras possibilidades de abordagem: mito, festa e sacralidade.....</b>	<b>55</b>
2.2.1 <i>Uma vida nos terreiros – mito e prática.....</i>	<i>55</i>
2.2.2 <i>O candomblé e a festa.....</i>	<i>61</i>
2.2.3 <i>Profanamente sagrado ou sagradamente profano?.....</i>	<i>64</i>
<b>2.3 Encontro, brincadeira e transgressão – breves relatos.....</b>	<b>68</b>
<b>2.4 Um dia no terreiro de mãe I. – relato sobre um samba de caboclo.....</b>	<b>73</b>
2.4.1 <i>A festa do caboclo do pai T. ....</i>	<i>74</i>

<b>CAPÍTULO 3: Música, festa e samba no terreiro – aspectos relacionais.....</b>	<b>85</b>
<b>3.1 O samba no/do terreiro.....</b>	<b>85</b>
3.1.1 <i>Definições do contexto.....</i>	86
<b>3.2 A música e o candomblé.....</b>	<b>91</b>
3.2.1 <i>Uma prática ritual – o toque.....</i>	93
3.2.2 <i>Música e ancestralidade.....</i>	94
3.2.3 <i>Nação angola – música, ritmo e narrativa.....</i>	99
<b>3.3 Corpo e som no candomblé.....</b>	<b>103</b>
3.3.1 <i>A música e o transe.....</i>	103
3.3.2 <i>Tambor, música e dança – uma perspectiva relacional.....</i>	109
<b>3.4 Entre o “muimbo” e o sotaque – história, comunicação e desafio.....</b>	<b>114</b>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>124</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>128</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>134</b>

## INTRODUÇÃO

O que uma discussão sobre o samba, contextualizado na prática do candomblé, pode fornecer de subsídios para uma pesquisa no campo do lazer? Visualizo esta questão com grande proficuidade, e esse é o desafio aqui a se desvelar. Este questionamento, ainda enquanto um projeto de pesquisa, constituiu-se a partir de dois aspectos condicionais.

O primeiro deles refere-se a uma dimensão pessoal. Objeto e contexto desta pesquisa são elementos produtores de minha identidade. Tanto o samba, este entendido enquanto uma forma estética de expressão cultural, quanto o universo dos terreiros, uma referência à materialidade espacial onde se produzem práticas religiosas de matriz afro-brasileira, são elementos que têm centralidade em minha constituição como pessoa. Nesse sentido, promoveu-se um tipo de “inversão” na relação pesquisador/objeto/contexto de pesquisa no movimento deste trabalho.

Ao invés de o pesquisador ter que promover uma imersão no campo para, posteriormente ser “afetado” por ele, no meu caso, a entrada no campo de pesquisa promoveu-se após esse movimento de “afetação”. Contudo, o que é mais significativo é que, de certa forma, essa condição de proximidade com os elementos centrais da pesquisa favoreceram a produção deste trabalho.

Marcio Goldman, em um de seus textos, faz a associação do processo de trabalho de campo de um pesquisador com o processo de construção dos saberes no contexto dos candomblés. Para o autor é um processo de “catar folhas”:

Alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará. (2003, p. 455)

De fato, antes de um início oficial de produção deste trabalho legitimado pelo ingresso no curso de Mestrado, eu já havia “catado” algumas destas “folhas”, e elas foram fundamentais no momento “pós-oficialização” da elaboração da pesquisa visto que me serviram como boas ferramentas para o trabalho com o material empírico e, principalmente, para o acesso ao campo.

Este desdobramento será mais bem descrito no *capítulo 1* do trabalho, no qual relato o processo de constituição e elaboração desta investigação, com os pressupostos que deram origem ao projeto de pesquisa e a forma como são abordados no corpo da dissertação.

O segundo aspecto condicionante à realização deste investimento diz respeito à necessidade de o campo acadêmico do lazer produzir novos olhares acerca deste fenômeno – o lazer. Neste movimento, grande parcela dessas produções acadêmicas, abordam-no como uma prática dissociada, fragmentada, como pura e simples possibilidade de atividades, de experiências, que produzam sentidos tais como (e tão somente) o divertimento, o descanso e a vivência lúdica.

Nesse trajeto de construção de conhecimento, visualiza-se uma polarização em uma única lógica de abordagem acerca do homem, uma abordagem que tem como perspectiva a produção de argumentos que não consideram a produção da vida como totalidade, concluindo, dessa forma, noções fragmentárias, dicotômicas. Dentro dessa lógica, percebe-se dualidades como: sujeito e objeto; natureza e cultura; e, também, lazer e trabalho, sendo esta uma importante marca do campo de pesquisa.

Esse posicionamento revela um processo de invisibilização, onde o olhar, o foco, que movimenta a produção do conhecimento, é direcionado a partir de uma referência única, apenas um olhar dentre um possível leque de olhares. Destarte, como apontado por Christianne Gomes, *“as possibilidades de que o lazer seja compreendido a partir de outros parâmetros, e de forma situada, fica minimizada ou até mesmo excluída”* (GOMES, 2011, p. 5).

Nesses estudos, argumenta-se sobre as possibilidades de deslocamento deste lugar, fazendo referências à própria história do lazer, localizando a Grécia e Roma antiga ou a Modernidade europeia urbano-industrial-capitalista, estes amplamente discutidos como possíveis contextos de produção e constituição do fenômeno lazer, problematizando-os em torno de um possível etnocentrismo, nesse

caso um “eurocentrismo”, quanto à produção do nosso conhecimento acadêmico no campo.

Independentemente da história do lazer ser enraizada na Antiguidade clássica greco-romana ou na Modernidade europeia urbano-industrial-capitalista, uma análise de ambas as práticas discursivas revela que o processo de produção de conhecimentos é uma construção ideológica e geopolítica que, neste caso, situa a Europa numa posição central e privilegiada. Tais constatações indicam que os conhecimentos (re)produzidos sobre a história do lazer a partir de uma perspectiva universalizante estão alicerçados em um pensamento eurocêntrico. (GOMES, 2011, p. 6)

Essa discussão em torno de uma “geopolítica do conhecimento”<sup>1</sup> no nosso campo, está marcada por uma orientação, um olhar “ocidental” sobre o mundo, que configura-se como um combustível para que este trabalho abordando o samba e o contexto dos terreiros de candomblé fosse produzido.

Nesse movimento, os primeiros obstáculos se fizeram presentes. Quais abordagens teóricas do campo do lazer poderiam fornecer sustentação a esta pesquisa? Considerando que o contexto dos terreiros tem uma lógica interna de produção da vida que opera de modo diferente da lógica hegemônica ocidental, onde ou como visualizar um entendimento de lazer?

É importante reconhecer a hegemonia deste “olhar ocidental” que possuímos no nosso contexto e pelo qual somos orientados, entretanto, esse ponto de vista ocidental não é único. Os saberes, as práticas, o conhecimento humano não são conduzidos/produzidos somente por essa lógica marcada por um pensamento cartesiano, fragmentário acerca do homem.

Outras formas de se produzir a vida estão aí presentes, ainda que latentes, seja em diálogo ou em total supressão pela hegemonia ocidental, mas esses saberes se corporificam na dinâmica social. Existe aí um jogo de poder no qual esse olhar ocidental coexiste com outros olhares que são invisibilizados. Desse modo, o conhecimento nunca é único, e nunca é total, como nos aponta Santos (2011, p. 29):

Não há conhecimento em geral, tal como não há ignorância em geral. O que ignoramos é sempre a ignorância de uma certa forma de conhecimento

---

<sup>1</sup> Esta discussão acerca da “geopolítica do conhecimento” pode ser encontrada em Lander (2005), e na mesma perspectiva, diretamente relacionada ao lazer, em Gomes (2011).

e vice-versa o que conhecemos é sempre o conhecimento em relação a uma certa forma de ignorância.

Essa condição, quanto à produção do conhecimento no campo do lazer, é abordada por Gomes & Elizalde (2012) fazendo referência a um processo de “colonialidade” do saber, que invisibiliza possibilidades de análises em contextos de prática orientadas por outras regularidades ou lógicas, que se manifestem alheias ou, no máximo, em diálogo com uma “orientação ocidental” de mundo. De acordo com os autores, essa marca deve ser problematizada no contexto latino-americano, pois,

(...) existe uma forma por excelência para fazer ciência, que, sobretudo no marco da diferença colonial, não somente opera na diferenciação entre os tipos de conhecimento, mas também em relação com os seres humanos de alguns e outros espaços. (2012, p. 19).

A colonialidade como um sobrepeso nas relações de poder se define a partir de desigualdades fluentes em uma relação entre diferentes, e é assentada e alimentada pelo olhar etnocêntrico aqui apresentado que se revela no campo acadêmico.

A relação de colonialidade do saber em contextos sociais culturalmente plurais, como no caso do nosso país, promove a invisibilidade de práticas culturais que operam em lógicas distintas dessa relação instituída pelo pensamento moderno ocidental. Contudo, quando esses contextos não são invisibilizados como práticas sociais, eles deixam de ser compreendidos em sua real essência por serem observados somente pelas lentes do pensamento hegemônico.

Neste sentido, destacando a relação de poder estabelecida pela hegemonia de uma forma única de pensamento, faz-se necessário atribuir relevância ao que foi alertado pelos autores quanto à perversidade dessa relação de dominação. Segundo eles, *“a colonialidade do saber é uma das formas mais perversas e eficientes de garantir a perpetuação do jogo de poder que mantém as desigualdades socioeconômicas e geopolíticas verificadas em nosso planeta”* (GOMES & ELIZALDE, 2012, p, 88), e estas desigualdades, invisibilidades, ou incoerências se manifestam no trato acadêmico do fenômeno lazer.

Assim sendo, é possível perceber uma urgente necessidade de observar o lazer a partir de outras referências, de outras lentes, promovendo nesse processo

um olhar sobre o homem e suas práticas sociais, que busque a ruptura com o que já está estabelecido conceitualmente no campo acadêmico específico do lazer. É necessário que sejam posicionados olhares para além da tradicional dicotomia lazer x trabalho, que conceitos como ‘tradicionais’, ‘primitivos’, ‘não modernos’ e ‘modernos’ em relação às práticas sociais possam ser superados.

E é este movimento de se construir novos olhares que condiciona a produção deste trabalho, tomando como referência um *lócus* social que, apesar de estar “ilhado” em meio aos valores dominantes e estabelecer diálogos com a lógica hegemônica, nos apresenta formas alternativas de se produzir a vida: o candomblé e o samba produzido no terreiro, portanto, poderiam fornecer subsídios para romper com essa lógica que orienta o campo do lazer?

Em meio à dimensão ritual e festiva dos candomblés, um modo pouco fragmentado de se produzir o cotidiano, emerge o samba, como uma prática componente dessa relação. O *samba*, neste trabalho, é compreendido como um centro de relações e produção de sentidos entre os sujeitos participantes do terreiro, e um elemento constituído em torno da ritualidade, musicalidade e corporeidade desse contexto.

A possibilidade de considerar o candomblé com um olhar não fragmentado, tendo em vista a perspectiva do pesquisador “estar dentro”, junto e atuante aos seus praticantes, mostra-se uma alternativa interessante como movimento de ruptura, na contramão da colonialidade do saber. O samba, importante elemento desse contexto, ao ser observado em sua totalidade, para além da dicotomia sagrado x profano, tão proclamada pela lógica hegemônica ocidental, pode subsidiar novos e interessantes apontamentos para se problematizar as concepções dominantes de lazer.

Dessa forma, como anteriormente apontado, no *capítulo 1*, serão apresentados alguns pressupostos que delimitaram este trabalho acadêmico, juntamente com os aportes teóricos utilizados.

No *capítulo 2*, será apresentado um exercício de diálogo com o olhar hegemonicamente estabelecido no campo acadêmico do lazer, tomando como ponto de partida uma problematização em torno do modo de produção da vida do *povo-de-santo*. Elementos aqui entendidos como estruturantes desse contexto, como a *feira* e o *mito*, juntamente com alguns apontamentos acerca de uma noção de “vida

sacralizada”, compõem as discussões do capítulo, que é finalizado com alguns dados de campo como possibilidades de articulação com o debate engendrado.

O *capítulo 3* é um exercício descritivo do samba produzido e fruído no contexto dos candomblés. Nele são expostas noções conceituais próprias do contexto dos terreiros acerca do samba, elementos estéticos e rituais em torno da musicalidade, da corporeidade que se produz nesse contexto de prática e, também, os componentes da prática ritual que se constituem a partir de diferentes sentidos, como a ludicidade, a sacralidade, a brincadeira, a jocosidade, a narrativa mítica etc. Esses elementos aqui descritos são abordados a partir de sua dimensão relacional, entre as pessoas, os contextos, a dimensão mítica, e os “eventos” que se produzem na prática do candomblé. A descrição apresentada é orientada pela noção de *habilidade* proposta por Tim Ingold (2000), uma forma de abordagem que busca romper com um olhar dicotômico acerca do homem e suas práticas.

Por fim, este é um trabalho menos conclusivo e mais provocativo quanto à questão de como o lazer é abordado no campo acadêmico. Os aspectos descritivos do samba no terreiro, juntamente com a apresentação de um diálogo crítico com uma lógica hegemonicamente estabelecida são apresentados como possíveis “pontos de partida” para discussões futuras.

## **CAPÍTULO 1: O terreiro e o samba como contexto de pesquisa**

O objetivo deste capítulo é expor os caminhos percorridos pelo pesquisador no processo de constituição deste trabalho, desde a concepção do problema de pesquisa, passando pelos obstáculos e redirecionamentos do trabalho, até a elaboração da atual versão da discussão aqui engendrada. Será apresentada uma argumentação quanto à delimitação do problema de pesquisa e também, juntamente a ela, as concepções acerca do objeto pesquisado, do campo de pesquisa e alguns aportes teóricos utilizados como referência no trato com o material empírico.

### **1.1 As encruzilhadas da pesquisa – caminhos percorridos**

O samba e o terreiro não são dimensões de práticas que estou acessando pela primeira vez ao desenvolver esta pesquisa. Há cerca de pouco mais de uma década o samba e a prática religiosa dos terreiros fazem parte de mim, da minha identidade. Contudo, é a primeira vez que busco investigá-las empiricamente.

Nesse percurso pessoal de contato com o samba e com os terreiros, um elemento ganhou centralidade por ser um propulsor de acessos – o tambor – a partir do qual experiências em torno da musicalidade que dele emerge me foram permitidas. Essas experiências, em princípio, estavam na participação em rodas de samba nas quais, aprendendo e tocando instrumentos de percussão, fui gradativamente estabelecendo contato com linguagens e espaços sociais em torno da musicalidade do tambor, dentre esses, os terreiros de umbanda e candomblé.

Dentre essas práticas sociais nas quais o tambor faz-se como referência, destaco a minha participação como percussionista de um grupo artístico<sup>2</sup> de Belo

---

<sup>2</sup> A identidade do grupo não será aqui revelada, pois um de seus membros é sujeito desta pesquisa.

Horizonte. Esse grupo promove ações culturais tomando como uma de suas referências a musicalidade proveniente do candomblé. Em meio a essas ações, destaco as oficinas de dança e percussão na região em que o grupo se localiza, festas anuais e apresentações organizadas pelo próprio grupo em eventos dentro e fora da região metropolitana de Belo Horizonte. Nessa relação com o grupo, tive contato com expressões corporais e formas musicais provenientes da prática do candomblé, das quais destaco o samba de roda ou o *sambangola*<sup>3</sup>, como também é denominado no grupo.

O cotidiano de ensaios, apresentações, festas e oficinas proporcionou-me o acesso ao universo musical em questão, conhecendo diferentes toques de candomblé, criando novos toques a partir dessa referência rítmica “sagrada”, compartilhando com os bailarinos uma expressividade corporal própria, porém, cuidadosamente referenciada no corpo dançante da prática do candomblé, juntamente com o aprendizado de diversas cantigas de samba de roda que circulam pelo universo afro-religioso brasileiro, pela capoeira, e por diversas práticas culturais nacionais que têm o tambor como um elemento constituinte. A partir deste acesso, permitido pelo fazer percussivo com o tambor, no “ofício” de percussionista, emergiram questões que culminaram com a realização desta pesquisa.

A forte ligação entre o “eu pesquisador” e o objeto e contexto de pesquisa implicou, em primeiro lugar, em um cuidado ainda maior quanto aos aspectos metodológicos que seriam adotados no desenvolvimento do trabalho, pois, por ter uma inserção no contexto investigado, muitas invisibilidades poderiam se fazer presentes na investigação e análise dos dados de campo. Em segundo lugar, essa ligação com o contexto promoveu, em contrapartida, uma identificação mais atenta a alguns aspectos do samba no terreiro, identificação esta que poderia ser menos produtiva para uma pessoa que estivesse acessando o universo dos terreiros pela primeira vez.

Inicialmente, no intuito de produzir este trabalho a partir da perspectiva da etnografia, intencionei realizar a seleção de um terreiro específico a partir do qual seria feito um acompanhamento do seu cotidiano no sentido de identificar, registrar e descrever práticas que poderiam ser compreendidas como samba.

---

<sup>3</sup> De acordo com Lopes (2004), o *sambangola* é, “nos candomblés-de-caboclo e na umbanda, toque (ritmo e dança) do caboclo boiadeiro”. (p. 597)

A escolha por uma perspectiva etnográfica de investigação mostrava-se como um caminho mais indicado, que seria capaz de fornecer dados de campo de forma qualificada com a imersão no cotidiano de uma casa de candomblé, desde que a seleção do contexto de pesquisa fosse realizada de modo criterioso.

De fato, na etapa exploratória desta pesquisa, a seleção foi feita, sendo tomados como referência dois pressupostos. O primeiro que se referia ao acesso ao contexto do candomblé, a partir do qual pessoas do meu relacionamento pessoal, que são ou foram membros/participantes deste contexto religioso na região metropolitana de Belo Horizonte, atuaram de modo interlocutor entre mim, como pesquisador, e as pessoas diretamente engajadas nos contextos dos terreiros, como mães e pais-de-santo, ogãs.

Essas pessoas me auxiliariam no contato com as casas, levando-me diretamente a elas, ou repassando contatos e/ou informações sobre as casas-de-santo que posteriormente seriam avaliadas quanto à pertinência de serem ou não casas anfitriãs desta pesquisa.

O segundo pressuposto trataria da identidade da casa-de-santo anfitriã, se ela seria uma casa de umbanda, se seria de candomblé, qual seria a nação dessa casa. O intuito desse pressuposto foi de situar melhor o campo de pesquisa a partir de uma noção de forma de culto que fosse consonante com a presença, em maior ou menor frequência, de elementos que se enquadrassem no que eu estava procurando como samba no cotidiano das práticas rituais do terreiro a ser selecionado. O aspecto da forma da prática religiosa será explorado nos itens seguintes deste capítulo.

Nesse movimento de busca, uma casa de candomblé de Angola, na região do Barreiro<sup>4</sup>, mostrou-se com grande potencial para que a etnografia se efetivasse. Ela possuía as características que eu julgava procedentes para identificação do *samba no terreiro* e, além disso, alguns de seus membros já eram pessoas com as quais eu mantinha um relacionamento devido aos trabalhos com o grupo musical, fato que potencializa uma maior acessibilidade em uma prática de pesquisa etnográfica.

Realizar uma análise etnográfica em um curto espaço de tempo como é o caso de uma pesquisa de mestrado, mesmo estando em uma situação de favorecimento da mesma, já seria uma tarefa árdua. E a essa situação de

---

<sup>4</sup> As referências desta casa de candomblé não serão aqui reveladas no intuito de se preservar a identidade da mesma e de seus membros.

“sobrecarga” quanto à produção da pesquisa nos moldes pretendidos foi apresentado um significativo “empecilho”.

No contexto do candomblé de um modo geral, os eventos públicos referentes ao calendário litúrgico das casas são realizados, em média, uma vez por mês, e em alguns momentos desse calendário as casas ficam por um tempo maior sem a realização de eventos. Para que o recurso metodológico de acompanhamento dos eventos fosse mais produtivo em relação aos registros de campo, seria importante que, durante esse período, a casa de candomblé anfitriã os realizasse com maior frequência, o que não foi o caso, pois somente duas festas públicas seriam realizadas no momento disponível para a pesquisa de campo.

Assim, uma mudança quanto à abordagem metodológica desta pesquisa se fez necessária e, nessa situação, os contatos que já haviam sido desenvolvidos na fase exploratória foram muito importantes.

Nesses contatos, três pessoas ganharam relevância devido às conversas informais acerca da pesquisa que estava em curso. São três ogãs<sup>5</sup> (Akueran, Hoxi e Ajàgúnà), iniciados no candomblé que, devido às suas experiências nessa prática religiosa, especialmente no trato com a musicalidade a ela inerente, assumiram para mim, em uma relação de parceria<sup>6</sup>, o posto de meus mestres<sup>7</sup> do campo.

Inicialmente, a relação estabelecida entre mim e os ogãs, era uma situação de coadjuvação em relação ao contato com a casa de candomblé selecionada. Porém, essa relação ganhou maior força no decorrer do processo, e nossa “parceria” assumiu protagonismo, transformando-se em um segundo movimento de acesso ao campo. Essa situação enriqueceu as possibilidades de diálogo com os elementos registrados na casa de candomblé anfitriã, “suprindo” as dificuldades

---

<sup>5</sup> Cargo masculino no contexto do candomblé, atribuído a pessoas que não entram em transe. De acordo com Lopes (2004), a origem etimológica do termo ogã vêm do vocábulo iorubá “ògá”, que significa “pessoa proeminente”, “chefe”, “superior”, “patrão”. Este configura-se como um “título na hierarquia masculina dos candomblés, conferido a pessoas prestadoras de relevantes serviços à comunidade-terreiro ou mesmo a especialistas rituais, como músicos, sacrificadores de animais, etc., ou, ainda, a outras de status social e financeiro elevado”. (p. 489)

<sup>6</sup> Bergo (2011) e Costa (2013) recorrem ao termo “anfitriões” como alternativa ao termo “informantes”, referindo-se aos sujeitos participantes de suas respectivas pesquisas, sendo desta forma, consonantes com o sentido apresentado por Márcio Goldman: “*Estes, aliás, nunca são “informantes”, mas actores dotados de reflexividade própria, ou seja, teóricos, com os quais podemos e devemos tentar dialogar e aprender.*” (GOLDMAN, 2009, p. 130). No caso da presente pesquisa, recorro à ideia de “parceria” neste mesmo sentido proposto por Goldman, entendendo que estes sujeitos assumiram uma posição de co-participação do processo de construção da pesquisa.

<sup>7</sup> Também, semelhantemente ao modo como apontado por Goldman, Otávio Velho nos indica a situação de duplo aprendizado do pesquisador antropólogo, com seus mestres teóricos e seus mestres do campo. (VELHO, 2006, p. 6).

sinalizadas pelo limitado calendário litúrgico. Os dados de campo coletados juntamente a esses ogãs tomaram corpo a partir de entrevistas semi-estruturadas, que possibilitaram mais essa porta de entrada ao universo do candomblé.

Juntamente com os dados coletados nas entrevistas, um importante evento ocorrido na casa de candomblé Angola abriu outra “janela” de acesso aos saberes do campo. Um *samba de caboclo*, festa que ocorre geralmente uma ou duas vezes no calendário anual das casas de candomblé, pôde ser acompanhado, e alguns dados acerca deste evento puderam ser registrados em um pequeno caderno de notas, uma espécie de diário de campo para um evento único.

Em meio aos encontros e desencontros nas “encruzilhadas” deste percurso de trabalho, a partir dessa abordagem metodológica, pude efetivar um acesso ao contexto de pesquisa aqui almejado, através de “conversas informais” e entrevistas com nossos parceiros, e através da participação em um *samba de caboclo* de uma casa anfitriã.

Passemos agora a um olhar mais amplo acerca do contexto ao qual este trabalho se debruça: os terreiros.

## 1.2 O contexto – terreiro, terreiros...

Candomblé, Batuque, Umbanda, Casa de santo, Terreiro de macumba, Xangô<sup>8</sup> e Tambor de mina<sup>9</sup>, são termos popularmente utilizados para a denominação de contextos religiosos de referência afro-ameríndia existentes em grande parte do território brasileiro, caracterizados por serem cultos de relações iniciáticas e de possessão onde, grosso modo, seus adeptos fazem uso de seus corpos para a manifestação presente de suas divindades. *Terreiro* pode aqui ser compreendido como um termo genérico capaz de denominar a materialidade espacial onde se realiza a multiplicidade de cultos religiosos que mantém entre si características similares.

Dentre essas características podemos destacar a musicalidade, a possessão, a referência à ancestralidade, a ligação com os elementos da natureza e,

---

<sup>8</sup> Termo que designa este tipo de religião no estado de Pernambuco.

<sup>9</sup> Termo utilizado no estado do Maranhão.

principalmente, a corporeidade – presença e importância do corpo enquanto ferramenta/instrumento através do qual perpassam todas as características acima – veículo por onde emergem formas e sentidos da manifestação religiosa.

Nesse modelo de prática religiosa, desenvolvido na Bahia a partir da primeira metade do século XIX, reproduzem-se modos de vida de um grupo específico de africanos escravizados no Brasil. Atribui-se aos negros nagô ou iorubá a fundação da primeira casa de candomblé, o terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, mais conhecido como Casa Branca ou Engenho Velho<sup>10</sup>.

Desse primeiro terreiro, ou melhor, dessa primeira casa de candomblé, emergem formas de convívio e relação que podem ser consideradas como base para a constituição da multiplicidade de práticas religiosas aqui comentadas. Essas formas de convívio da população negra escravizada em território brasileiro são um exercício diaspórico de produção da vida, onde as pessoas reconstróem suas identidades perdidas, e se refazem neste movimento de produção coletiva de práticas e pessoas dos terreiros. Entretanto, essas “pequenas Áfricas”<sup>11</sup> se constroem mais como um modo brasileiro do que essencialmente africano, como nos aponta Reginaldo Prandi,

A reconstituição do passado que orienta a construção da identidade se faz assim a partir da cultura brasileira e não da verdadeira e perdida origem étnica, familiar e, em última instância, racial.

Mesmo quando o negro se expressa para afirmar a sua negritude, a sua condição africana, não resta a ele fazê-lo senão como brasileiro. Ainda que o passado ancestral perdido seja a África pluriétnica, multicultural, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova civilização, passado que só pode ser reinventado. Entre o Brasil contemporâneo e a velha África, assim como a antiga Europa e as perdidas civilizações indígenas, situa-se a nossa própria história, que nos impede ou auxilia no reencontro do nosso ponto de partida, nos meandros da civilização que ela mesma engendrou. (PRANDI, 2000, p. 64 - 65)

A seguir, aponto breves considerações acerca da constituição desse campo religioso, entendendo que elas são necessárias no que se refere à delimitação do objeto e do contexto aqui investigados.

<sup>10</sup> Cardoso (1996) faz uma breve apresentação acerca da controversa história de constituição deste terreiro, considerado como uma importante referência para os adeptos do candomblé nagô, onde a considerada “casa mãe” recebe o status de matriz dos fundamentos desta religião.

<sup>11</sup> O termo “pequena África” é utilizado por Roberto Moura para designar a espacialidade onde se revela uma diáspora baiana na capital carioca na virada do século XIX ao XX. Nela escravos e negros libertos se organizavam, a partir das casas das “tias baianas”, redutos de referência da população negra da então capital brasileira, para a produção de práticas em torno do lazer e religiosidade. Ver Moura (1995) e Velloso (1990).

### 1.2.1 Candomblé, etnia, identidade

Dentre uma multiplicidade terminológica manifestada, direciono a atenção ao que chamamos de terreiros de *candomblé*, lembrando que temos outras denominações de práticas religiosas que se enquadram na noção de terreiro que apresento. O candomblé foi escolhido como foco contextual desta pesquisa, e isso será posteriormente justificado.

“Culto”, “louvor”, “invocação” e “reza” são significados etimológicos atribuídos à palavra candomblé (CASTRO, 1983) que, segundo a autora, seria uma palavra de origem banto<sup>12</sup>. Cacciatore (1977)<sup>13</sup>, todavia, aponta essa referência como um termo de origem iorubá.

De acordo com registros históricos os negros escravizados no Brasil se organizaram, principalmente, em torno dos grupos de origem, tendo a língua como suporte essencial para a constituição relacional entre eles. Castro (1983) aponta que:

Os chamados cultos afro-brasileiros ou candomblés na Bahia, cada qual é um tipo de organização sócio-religiosa, ou comunidade-terreiro, baseada em padrões de tradições africanas em crenças, modo de adoração e língua, *língua* aqui entendida como desempenho mais do que simples competência linguística, ou, para utilizar a terminologia de Malinowski, mais como um modo de ação que de reflexão. (p. 83)

É sabido que, especificamente no século XIX, produziram-se diferentes formas de práticas religiosas que genericamente podem ser denominadas de candomblé, tendo, de acordo com a já citada referência da “Casa Branca”, a iniciativa dos grupos sociais de origem sudanesa (nagô). Segundo Prandi (2000), essa conformação social se deu pela maior liberdade de integração entre escravos, negros libertos, e seus descendentes nos grandes centros urbanos em construção no Brasil. As formas de relacionamento social constituídas não se referiam somente

<sup>12</sup> De acordo com a autora, “ka-ndómb-íd-é > kà-n-dómb-éd-é > ka-n-dómb-él-é”, derivado nominal de verbal de “kù-lómb-à > kù-dómb-á, *louvar, rezar, invocar*, analisável a partir do protobanto “kòdómb-éd-á”, *pedir pela intercessão de*”. (p. 83)

<sup>13</sup> CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

à prática religiosa, mas também, a outras dimensões de práticas culturais e costumes africanos, como nos aponta o sociólogo:

Nas diferentes grandes cidades do século XIX surgiram grupos que recriavam no Brasil cultos religiosos que reproduziam não somente a religião africana, mas também outros aspectos da sua cultura na África. Os criadores dessas religiões foram negros da nação nagô ou iorubá, especialmente os de tradição de Oyó, Lagos, Ketu, Ijexá e Egbá, e os das nações jeje, sobretudo os mahis e os daomeanos. Floresceram na Bahia, Pernambuco, Alagoas, Maranhão, Rio Grande do Sul e, secundariamente, no Rio de Janeiro. (2000, p. 60)

É possível tomar como forma classificatória, ainda que de forma generalizada, e entendendo que as diferenças existem (e são muitas), a divisão dos povos africanos em dois grandes grupos, os *sudaneses* e os *banto*. Essa divisão se dá por meio do tronco linguístico, entretanto são centenas de dialetos catalogados entre esses grandes grupos.

A forma de organização dos negros escravizados no território brasileiro, a partir dos grupos de origem, resultou posteriormente na conformação de diferentes “nações” de candomblé. Essas nações, de certa forma, dão prosseguimento à divisão entre grupos sudaneses e bantos no processo histórico de desenvolvimento das práticas em torno do candomblé. Podemos dizer, genericamente, que surgem nações candomblés de origem nagô, das quais podemos citar a nação *queto* e a nação *jêje*, e também, as nações de origem banto, como a nação *angola* ou *angola/congo*. Na presente pesquisa, a noção de “nação” associada à constituição de diferentes práticas de candomblé é visualizada no sentido de *tradições* que orientam a produção das práticas de candomblé.

### 1.2.2 A nação

Para o desenvolvimento desta pesquisa, tomo como referência de contexto a “orientação banto” de conformação dessa prática religiosa, ou seja, o candomblé de *nação Angola*.

O termo banto é comumente utilizado no plural (bantos) e também no feminino (banta). No trato com o termo, as derivações no plural e no feminino são usadas no padrão gramático de concordância nominal. Neste trabalho, farei referência ao termo *banto* (masculino e singular), no sentido que nos aponta Prandi

(2000). Segundo ele, “o termo ‘banto’ foi criado em 1862 pelo filólogo alemão Wilhelm Bleek e significa ‘o povo’, não existindo propriamente uma unidade banto na África” (p. 54). Apesar de o autor fazer o uso das flexões do termo em seu texto, aqui opto por fazer o uso nesta forma – banto (singular, masculino) – por entender que seria redundante colocar no plural uma expressão que denote algo que já é um coletivo: o povo.

De acordo com Prandi (2000), o povo banto é oriundo da

(...) África Meridional, estão representados por povos que falam entre 700 e duas mil línguas e dialetos aparentados, estendendo-se para o sul, logo abaixo dos limites sudaneses, compreendendo as terras que vão do Atlântico ao Índico até o cabo da Boa Esperança. (p. 54)

Embora não haja uma unidade africana dos povos banto, no Brasil identifica-se essa unidade em diversas práticas culturais a partir das quais se revelam elementos que são atribuídos a origem banto, por exemplo, a capoeira. No nosso caso, destacamos os candomblés de referência banto, os denominados *candomblés de Angola*. Entretanto, sobre os modos como operam esses candomblés, em comparação com as formas de origem sudanesa, existem ponderações.

Embora tenha também surgido e se mantido uma religião equivalente por iniciativa de negros bantos, a modalidade banta lembra muito mais uma adaptação das religiões sudanesas do que propriamente cultos da África meridional, tanto em relação ao panteão de divindades como em função das cerimônias e processos iniciáticos. (PRANDI, 2000, p. 60)

De fato, como constatado em campo, algumas formas e conceitos da prática do candomblé de Angola se fazem com a referência dos candomblés de origem sudanesa, dentre os quais destaco o candomblé *queto*. Elementos como a língua utilizada, a denominação das deidades e formas rituais são utilizadas nos moldes das referências da origem sudanesa. Alguns aspectos desta constatação serão apontados com a apresentação dos dados de campo. Contudo, e reconhecendo esses “empréstimos”, não considero o candomblé de Angola como uma simples tradução do candomblé queto, visto que, existem elementos que são fundamentais à sua constituição identitária como, por exemplo, a musicalidade própria dessa nação. É nesse sentido que a compreendo como uma tradição que orienta a prática.

### 1.2.3 Miscigenação x raízes – relações sincréticas

No processo de constituição das religiões afro-brasileiras é inegável que reconheçamos a condição da fusão de elementos culturais de diferentes matrizes. Situação esta, iniciada já com a mistura das várias etnias de africanos para cá trazidas e, posteriormente, hibridadas com elementos culturais dos colonizadores e dos nativos da terra, os indígenas.

Na África sudanesa, por exemplo, o culto às suas divindades, os orixás, é realizado de forma separada. Cada tribo, cada grupo social cultua apenas uma destas divindades. No Brasil, com a união de diferentes etnias, ocorre um processo de partilha do culto a cada uma das divindades entre as etnias em diálogo.

As relações sincréticas das quais emergem essas práticas sociais podem ser consideradas como um elemento fundamental para a sua consolidação. Sem um processo altruísta de participação na sociedade, de aceitação do outro e da diferença entre os grupos de pessoas aqui envolvidos (no caso, uma parcela menos favorecida socialmente), talvez essas formas de organização social, os candomblés, não teriam existido ou, no mínimo, não seriam como se apresentam atualmente.

Já na segunda metade do século XX, ocorre um processo inverso no universo do candomblé, a sua africanização (PRANDI, 2001a, 2004), que busca romper com a identidade miscigenada, remontando uma pretensa “pureza” africana, ainda que ela seja tomada a partir de uma narrativa brasileira. Tal processo exerce um movimento de busca de legitimidade dos saberes produzidos no interior das casas de candomblé a partir da ruptura com os sincretismos, sejam eles entre as nações de candomblé, com referenciais católicos e, também, indígenas.

No candomblé de Angola, atualmente, desenvolve-se um processo em dois movimentos: o primeiro, a busca de uma matriz banto; o segundo, de manutenção da forma “brasileira” do candomblé de Angola, como nos sinaliza Previtalli (2012), em uma investigação acerca desse campo em São Paulo:

No movimento dialético entre permanências e rupturas no candomblé angola paulista, são identificáveis duas vertentes que estão prevalecendo, (...). A primeira das posturas está fundada na crença de que a nação angola necessita buscar sua origem africana para preencher as lacunas que resultaram da diáspora. Há, neste caso, uma tentativa de restaurar identidades passadas e o perigo de cair na ortodoxia religiosa e na ideologia da pureza ao se propor uma proximidade com tradições religiosas bantas. A segunda atitude é verificada em outros terreiros que não aceitam

as mudanças propostas devido ao encontro com tradições religiosas bantas e procuram permanecer na nação angola criada no Brasil, como resultado dos processos de hibridação. (p. 2 e 3)

Assim, ao mesmo tempo em que encontramos unidades de culto que, pela busca das raízes, perseguem a legitimação das suas práticas, encontramos movimentos de manutenção da ordem estabelecida, não atribuindo perda de legitimidade dos saberes por eles serem constituídos de modo sincrético.

Resumidamente, podemos dizer que o candomblé, como prática social, é constituído inicialmente a partir de processos de sincretismos culturais, característica que, a meu ver, fornece condições para a sua proliferação e sobrevivência na cultura brasileira, mas que é, também, posteriormente envolto um movimento de busca de raízes, negando sua condição sincrética ao mesmo tempo em que valoriza uma matriz africana (não brasileira) como forma de se sustentar e diferenciar de outras religiões como, por exemplo, a Umbanda que carrega a mistura (principalmente com o referencial católico) como sua base formativa (PRANDI, 2004).

Nota-se por essa breve apresentação que o campo das religiões afro-brasileiras é extremamente diverso, por este motivo, busco neste trabalho circunscrever melhor um foco dentre essa multiplicidade do campo. É nesse sentido que esta pesquisa direciona seu foco para o contexto dos candomblés de origem banto.

Mas, por que os candomblés de referência banto? Essa escolha justifica-se principalmente pela condição sincrética de consolidação dessa nação de candomblé, mesmo reconhecendo no discurso (e nas práticas) de muitos dos seus adeptos, o movimento de busca das raízes, de africanização, que é feito como forma de dar legitimidade aos saberes ali produzidos.

É a partir da condição sincrética de conformação dessa prática social que emerge o que se busca compreender, neste trabalho, sobre o samba. Enfim, *samba* e *terreiro* aqui se entrelaçam.

### **1.3 O samba e o terreiro**

Temos o samba, de modo geral, como um gênero musical de matriz afro-brasileira, que se desenvolveu no meio urbano carioca entre o final do século XIX e

as primeiras décadas do século seguinte, ao qual é atribuído o título de gênero musical nacional sendo, com isso, considerado como um importante símbolo identitário brasileiro. A esse samba ao qual me refiro são delimitados alguns contextos de prática, dentre eles, “o morro”; local de fruição e criação desta manifestação, em que são constituídos seus terrenos de sociabilidade, de onde emergem “as rodas”, nas quais a fala coletiva dos participantes e frequentadores ganha espaço. Os aspectos simbólicos referentes a essa prática cultural já estão bem difundidos, massificados e consolidados na sociedade em geral sendo, o samba, uma manifestação brasileira mundialmente reconhecida.

Entretanto, esse samba dos morros cariocas, que carrega em suas narrativas um apelo às necessidades e a exaltação das práticas sociais dos sujeitos de um determinado espaço urbano (dos morros cariocas), que ocupa um espaço de acesso e difusão na indústria cultural, não é a única forma de prática cultural que se denomina *samba*, e esse é, também, um dos movimentos desta pesquisa.

Dentre algumas das reconhecíveis diferentes *formas* de samba, podemos citar o *samba de roda*, praticado nas rodas de capoeira; o *samba de roda do recôncavo baiano*, que em 2005 foi tombado como patrimônio imaterial da humanidade pela UNESCO<sup>14</sup>; o *samba-lenço* do estado de São Paulo; os *cocos nordestinos*, entre outros.<sup>15</sup> Essas expressões se destacam umas das outras através em distintas formas de se dançar, da variada utilização instrumental, das singularidades nos seus enredos e, também, das diferentes formas de organização coletiva. Entretanto, essas práticas citadas também apresentam aproximações quanto a estruturas rítmicas e melódicas, quanto à poesia manifestada, quanto às narrativas, quanto à corporeidade como expressividade, o que nos permite enquadrá-las e denominá-las dentro de uma noção de samba. Nesse sentido, similaridades entre práticas denominadas como samba em diferentes contextos são reconhecíveis.

Junto ao montante dessa multiplicidade de práticas na cultura brasileira que podem ser compreendidas como samba, destaco uma dessas formas, que se expressa com peculiar singularidade, transitando pelo complexo sistema

---

<sup>14</sup> Sobre o processo de tombamento, consultar SANDRONI, C. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *IN: Estudos Avançados*. V. 24, nº 69. São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-40142010000200023&script=sci_arttext)> Acesso em 11 abril 2014.

<sup>15</sup> Sobre o aspecto da multiplicidade de práticas, consultar CARNEIRO, E. *Folgedos tradicionais*. 2. ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF (Etnografia e folclore/clássicos, 1), 1982.

cosmogônico das religiões afro-brasileiras: o samba presente nos terreiros de candomblé.

### 1.3.1 O objeto

No trato com a bibliografia referente ao objeto de pesquisa, consegui registrar poucos trabalhos que abordassem especificamente o samba no contexto do candomblé<sup>16</sup>. Grande parte do referencial teórico acessado para a elaboração desta dissertação faz uma abordagem do samba somente como um gênero musical<sup>17</sup>, sendo esse, em grande parte, referenciado no samba carioca. Quando ele é abordado como prática social, a ele é atribuído um olhar a partir de um contexto mais amplo, como manifestação da cultura brasileira<sup>18</sup>. E paralelamente a essa produção foram também acessados trabalhos que abordam contextos<sup>19</sup> nos quais identifica-se o samba como elemento.

Mesmo havendo certa restrição quanto à produção de discussões que se aproximem do nosso problema de pesquisa, irei fazer recurso a eles utilizando, no diálogo, elementos consonantes com a noção de samba da qual este exercício de investigação trata.

Destarte, a definição deste objeto de pesquisa – o samba no contexto do candomblé de Angola – se dá, inicialmente, por dois pressupostos. O primeiro refere-se à forma estética expressa nos terreiros de nação Angola/congo, seja ela coreográfica, musical etc., o segundo refere-se diretamente ao contexto de pesquisa, tomando como ponto de partida o já comentado sincretismo cultural presente nesse contexto. Todavia, antes de argumentar sobre esses pressupostos, julgo necessário apresentar meu posicionamento quanto ao entendimento conceitual sobre o samba a ser tomado nesta pesquisa.

### 1.3.2 Desde que o samba é samba... É assim?

Samba de escola, samba enredo, samba de quadra, samba de roda, samba de mesa, e por aí vai... São muitas as formas de se denominar e fazer o samba,

---

<sup>16</sup> Lody (1977), Diniz (2008).

<sup>17</sup> Sandroni (2012), Moura (2004), Napolitano & Wasserman (2000).

<sup>18</sup> Carneiro (1982), Sodré (1998), Vianna (1995), Lopes (2005).

<sup>19</sup> Velloso (1990), Moura (1995), Gonçalves (2007), Garcia (2001).

entretanto, não tenho a pretensão de operar nesta pesquisa diretamente com uma tipologia de samba. Não que essa orientação não seja importante para ampliar o olhar sobre o objeto, mas para esse movimento, essa classificação ganha pouca relevância, em primeiro lugar, por ser observado em campo pouca especificação terminológica referente – e quando ela surge é com aparente imprecisão – e em segundo lugar, pelo fato de a complexidade estrutural do candomblé ser pouco permissiva a fragmentações da experiência ritual.

Em princípio, enquanto ainda estava na formulação do projeto de pesquisa, tempos antes de ingressar no programa de pós-graduação, carregava comigo uma forte convicção de que ao explorar o samba no contexto do candomblé eu teria que obrigatoriamente traçar um percurso histórico linear nessa investigação, como se, ao focar essa prática no candomblé, uma busca às origens africanas do samba se configuraria. Um inocente ponto de vista evolucionista.

Por diversas vezes, propiciado pelos meus acessos a práticas e pessoas referentes ao candomblé, ouvi frases como, “*a verdadeira raiz do samba está no candomblé*”, “*o cabula<sup>20</sup> é o pai do samba*” ou, “*o samba veio do terreiro*”. De fato, existem congruências entre as expressões de musicalidade e corporeidade próprias do candomblé e outras formas de samba identificáveis, mas afirmo isto mais como forma de reconhecimento dessas proximidades do que como um princípio que possa orientar esta investigação, e é a partir desse princípio do reconhecimento de congruências entre práticas de samba de diferentes contextos que, neste trabalho, não será tomada como referência a classificação deste nosso objeto.

Assim sendo, mais do que a forma conceitual, as formas estéticas e relacionais que emergem a partir do que se entende como samba, de forma situada no contexto do terreiro (mas que estabelecem relações de proximidade com outras práticas sociais), serão a referência para a compreensão desta prática.

Portanto, não haverá uma preocupação quanto à classificação tipológica dessa prática, sendo ela denominada de modo genérico – samba – e se essa classificação for necessária, será apenas para contextualizar os aspectos relacionais da prática.

---

<sup>20</sup> O cabula é um dos ritmos componentes do repertório musical do candomblé de matriz banto.

### 1.3.3 Formas estéticas

Concomitantemente à argumentação acerca das formas estéticas do *samba no terreiro* irei recorrer aos trabalhos de Sandroni (2012), Sodré (1998) e Carneiro (1982) como forma e enriquecer a explanação, sendo assim, consonante com a questão das congruências entre diferentes contextos anteriormente abordadas.

Um primeiro aspecto da análise refere-se à dimensão sonora do samba, especialmente quanto às formas rítmicas identificáveis. O etnomusicólogo Carlos Sandroni, em sua investigação acerca das transformações do samba no Rio de Janeiro, problematizou historicamente a questão da constituição, do reconhecimento e da afirmação da identidade do samba como um gênero musical tomando a sua linha rítmica ou “batida” como o foco de análise. De acordo com o autor, “*a batida é de fato, na música popular brasileira, um dos principais elementos pelos quais os ouvintes reconhecem os gêneros*” (2012, p. 16). Sandroni utiliza como objeto de pesquisa o que ele chama de “batida” realizada no instrumento violão, argumentando:

como tantos outros violonistas brasileiros, aprendi, na adolescência, a tocar o que chamamos de “batida” de samba: um modelo rítmico de acompanhamento, suscetível de certo grau de variação, utilizado quando a canção a ser acompanhada pertence ao gênero samba (p. 15 e 16)

Em suas “premissas musicais” ele discute o reconhecimento da *síncope*<sup>21</sup> como uma característica da musicalidade brasileira, fazendo referências a padrões europeus e africanos de composições rítmicas e, claro, situando o samba nessa análise. De acordo com o autor, “*(...) alguns musicólogos viram na síncope uma característica definidora não apenas do samba, mas da música popular brasileira em geral*”. A característica da síncope, ou síncopa, sugere como percepção do som pelo corpo, o que em linguagem popular denomina-se como “swing”, “balanço”, “gingado” do ritmo. Nesse sentido, compartilho de um posicionamento de Muniz Sodré,

De fato, tanto no jazz quanto no samba, atua de modo especial a síncopa, incitando o ouvinte a preencher o tempo vazio com a marcação corporal –

<sup>21</sup> A síncope aqui seria um deslocamento da acentuação cíclica do ritmo para a parte “fraca” do mesmo, causando uma irregularidade na percepção sonora, que no caso da música brasileira é o comum, ou seja, a regra, segundo Sandroni. De acordo com Sodré (1998) “*síncopa, sabe-se, é a ausência no compasso da marcação de um tempo (fraco) que, no entanto, repercute noutro mais forte.*” (p. 11).

palmas, meneios, balanços, dança. É o corpo que também falta – no apelo da sincopa. Sua força magnética, compulsiva mesmo, vem do impulso (provocado pelo vazio rítmico) de se completar a ausência de tempo com a dinâmica do movimento no espaço. (SODRÉ, 1998, p. 11)

Na perspectiva da síncope como marca expressiva do samba, Sandroni aponta dois paradigmas de constituição rítmica do samba: o *paradigma do tresillo* e o *paradigma do estácio*<sup>22</sup>.

Para tentar criar uma imagem do que representam esses paradigmas sem fazer o uso das notações musicais, podemos dizer, por exemplo, que o *paradigma do tresillo* (2012, p. 30) é representado pelas palmas de acompanhamento de um partido-alto carioca, ou de um samba de roda do recôncavo baiano, e o *paradigma da estácio* (p. 34) representado pela tão popular “batida de um tamborim” em uma forma musical que hoje é denominada de “samba de raiz”.

Sandroni aponta um posicionamento do etnomusicólogo Kazadi-wa Mukuna, que situa essas duas expressões sincopadas em oposição, associando o *paradigma da estácio* a uma forma popular, carioca, e o *paradigma do tresillo* a uma forma folclórica, baiana (p. 35). Sobre este padrão “folclórico”, ele nos afirma que

(...) pode ser encontrado hoje na música brasileira de tradição oral, por exemplo nas palmas que acompanham o samba de roda baiano, o côco nordestino e o partido-alto carioca; e também os gonguês dos maracatus pernambucanos, em vários tipos de toques para divindades afro-brasileiras e assim por diante. (SANDRONI, 2012, p. 30)

De fato, a polirritmia apresentada na musicalidade exercida em um terreiro, tem como característica as acentuações rítmicas fora do tempo musical. Percebi pela experiência de campo a aproximação entre os paradigmas apresentados por Sandroni e os ritmos tocados na casa de candomblé visitada.

Nas formas rítmicas apresentadas em contexto ritual nos candomblés, no caso deste estudo, no candomblé angola/congo, o uso de referências para a execução dos toques sagrados é uma importante ferramenta para o sucesso da mesma. Assim sendo, existem estratégias de suporte:

Em muitos repertórios musicais da África negra, “linhas-guia” representadas por palmas, ou por instrumentos de percussão de timbre

---

<sup>22</sup> Estes padrões são registrados em notação musical, não os coloco aqui por considerar que não seja uma linguagem acessível para o campo acadêmico em que esta pesquisa se localiza. Caso seja necessário, consultar Sandroni (2012, p. 30 a 39).

agudo e penetrante (como idiofones metálicos do tipo do nosso agogô), funcionam como uma espécie de metrônomo, um orientador sonoro que possibilita a coordenação geral em meio a polirritmias de estonteante complexidade. (SANDRONI, 2012, p. 27)

No caso do candomblé pesquisado, essa forma de orientação ocorre de modo semelhante ao que nos aponta Sandroni; “(...) *sob forma de palmas, batidas de agogôs ou tamborins, em ostinati estritos ou variados, muitas vezes coordenando polirritmias quase tão complexas quanto as africanas*” (p. 28).

Nos contextos de prática ritual em terreiros de matriz banto, é possível identificar nas formas rítmicas apresentadas a essências das síncopes. E dentre a pluralidade rítmica ali emergente, destaco o *cabula* ou *monjolo* e o *samba*. Essas duas formas rítmicas têm como característica comum entre si a sua “linha guia”, ou batida, que, no caso, se manifesta no toque do *agogô* ou *gã*<sup>23</sup>, e apresenta similaridade ao *paradigma da estácio* apontado por Sandroni. Eventualmente, pode-se identificar também, no acompanhamento das palmas da assistência, em conjunto com a orquestra (atabaques e gã), a similaridade ao *paradigma do tresillo*. Diniz (2008) e Garcia (2001) também apontam essas similaridades entre as duas formas rítmicas registradas no cotidiano de candomblés em Curitiba e Bahia, respectivamente.

Outro aspecto de forma da prática do samba refere-se à dimensão do corpo, do movimento, do dançar o samba. O folclorista Edison Carneiro, em seu olhar acerca do samba como conteúdo da cultura brasileira, traça uma “geografia do samba” a partir da referência das formas coreográficas como essas diferentes manifestações se expressam. Dentre a forma classificatória de Carneiro, destaco o que ele denomina de “dança de umbigada”, uma prática oriunda do “Batuque” dos negros de Angola e Congo, os principais negros do conjunto étnico-banto trazidos ao Brasil. Segundo o folclorista, a umbigada, além de um tipo de dança encontrada no Brasil, é também um elemento coreográfico visualizado em diferentes manifestações que ele classifica como expressões de samba (1982, p. 46 - 47). Essa forma expressiva do corpo, a umbigada, “(...) *é o gesto coreográfico que consiste no choque dos ventres, ou umbigos, e que tem uma função precisa no desenrolar de certas danças*” (SANDRONI, 2012, p. 86). Essa expressão pode ocorrer de forma efetiva ou simulada, ou seja, a partir de outra expressão de movimento que cumpra

---

<sup>23</sup> Agogô e Gã são instrumentos de metal, componentes da orquestra utilizada nos candomblés, e constituídos por duas e uma campânula, respectivamente.

a função da umbigada que, de acordo com Carneiro, nada mais é que “(...) a *vênia com que os dançadores de batuque na África passavam a vez de dançar*” (1982, p. 28).

A umbigada é elemento de essencial importância para a construção da identidade dessa prática social, sendo ela um dos elementos que mais salta aos olhos de quem a vê, e a sua denominação em dialeto é referência para a própria denominação do samba. De acordo com Sandroni, etimologicamente, o termo “samba” deriva de *semba*, do “quimbundo”<sup>24</sup>, que tem o significado de umbigada. Segundo ele, a palavra “samba” é encontrada em diversos pontos das Américas como, Cuba, região do Rio da Prata, Buenos Aires etc.; juntamente com isso, o autor também aponta a ocorrência da umbigada, registrada com o nome de *semba*, em inúmeras vezes nas danças dos negros brasileiros e, também, em Angola e Congo no século XIX (p. 86 e 87). Sandroni apresenta uma descrição desse tipo de dança:

(...) todos os participantes formam uma roda. Um deles se destaca e vai para o centro, onde dança individualmente (...). Todos os participantes batem palmas e repetem um curto refrão, em resposta ao canto improvisado de um solista. O acompanhamento instrumental é assegurado por membranofones como o pandeiro, idiofones como o prato-e-faca e mais raramente por cordofones, em especial a viola. A umbigada é o gesto pelo qual um dançarino designa aquele que irá substituí-lo. (2012, p. 87)

Da mesma forma como as similaridades entre os padrões rítmicos foram identificadas, as umbigadas também são reconhecíveis nos contextos rituais do candomblé de Angola, no caso, especificamente nas manifestações dos caboclos, durante suas festas – os chamados *sambas de caboclo*. Em suas representações coreográficas, pude observar em campo que os caboclos não realizam efetivamente o “choque de ventres” característico da umbigada, entretanto, no decorrer do seu evento, o *samba de caboclo*, uma das formas de diálogo por eles estabelecida a partir da dança, se faz por um jogo de habilidades, no qual identifica-se a umbigada simulada, que pode ser um chute, um aceno de mão ou uma postura específica em direção à entidade solicitada ao centro da roda para a dança.

Aspectos como os descritos – a forma rítmica e a umbigada – juntamente com outros elementos estéticos do *samba no terreiro* como, por exemplo, as formas de canto responsorial e as disputas entre os responsáveis pela música, serão melhores

---

<sup>24</sup> Dialeto banto, o mais acessado, juntamente com o “quicongo” e o “umbundo” nos candomblés banto.

descritos pelos registros de campo no corpo da dissertação. Por ora, dedico essa argumentação ao segundo pressuposto de delimitação do presente objeto de pesquisa, o sincretismo presente no contexto investigado, deixando como ponto de partida a referência da presença do *caboclo* no candomblé.

#### 1.3.4 Africano ou brasileiro?

Merece destaque, retomando a discussão acerca da condição sincrética de consolidação dos candomblés banto, uma figura que se associa à territorialidade colonizada, à identidade brasileira, que no contexto histórico de produção da religiosidade de matriz africana ganha status de divindade: o *caboclo*.

Por essência, os candomblés se configuram como um espaço de acesso à ancestralidade divinizada africana na diáspora, de modo paralelo, os grupos negros deslocados à colônia portuguesa, exercem um processo de reconhecimento de uma ancestralidade própria da terra em que sofrem o processo de escravização, uma ancestralidade brasileira que se revela na figura do *caboclo*. O antropólogo Jocélio Teles dos Santos apresenta-nos um panorama de constituição do culto a essa figura nos candomblés da Bahia, atribuindo a ele a denominação de “*o dono da terra*”<sup>25</sup>. De acordo com o estudioso, o reconhecimento de uma entidade divinizada natural das terras brasileiras ocorre nas diversas nações de candomblé que se configuram no contexto afro-religioso brasileiro, entretanto, devido a uma relação mais profunda do povo banto com formas de culto especificamente relacionadas à dimensão da ancestralidade, o relacionamento entre as mesmas e o culto ao *caboclo* ganha mais força: “*É entre aqueles (bantus) que o culto aos ancestrais atinge um grau de socialização, e é entre os bantus que os ancestrais são identificados como ‘donos da terra’*” (SANTOS, 1995, p. 13) (*sic*).

Por meio do processo de intercâmbio étnico na conformação das religiões afro-brasileiras surgem os denominados *candomblés de caboclo*, práticas religiosas nas quais os ancestrais brasileiros são cultuados. Enquanto nos candomblés se tem como essência o culto aos ancestrais africanos, ou seja, os *orixás*, *inquices* ou *voduns*<sup>26</sup>, dependendo da nação de candomblé, nos candomblés de *caboclo* são

---

<sup>25</sup> SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Ed. SarahLetras: Salvador, 1995

<sup>26</sup> Divindades cultuadas nos candomblés Jêje.

cultuadas e solicitadas a presença dos ancestrais que aqui viveram, genericamente denominados de caboclos, que se manifestam nos terreiros como índios, boiadeiros, marujos, mineiros etc..

Inicialmente, existiam terreiros específicos onde se realizavam somente o culto aos caboclos; atualmente essa forma de culto foi assimilada pelos candomblés de nação, principalmente pelos de nação Angola/Congo (LODY, 1977).

Santos trata seu problema de pesquisa – o caboclo no candomblé baiano – a partir de um processo de “representatividade do outro”, onde o *eu* possui uma identidade africana e o *outro* uma identidade brasileira<sup>27</sup>. Neste sentido relacional, situado no contexto dos candomblés banto, emergem práticas sociais referenciadas em “matrizes identitárias” que revelam representatividades, formas estéticas, narrativas etc., e o samba é uma das práticas que compõe esse contexto.

O samba de caboclo que acontece no final das festas, e que é uma resultante do samba de roda, que por sua vez descende das antigas danças de roda de Angola e Congo, tem como contraponto a umbigada das rodas de samba a inclinação das pernas do caboclo em direção à pessoa escolhida para ir ao centro do terreiro substituí-lo. (SANTOS, 1995, p. 89)

Nesse processo de referência de uma identidade banto, Santos comenta:

Uma outra influência bantu, a capoeira, é observada no samba de caboclo através de movimentos corporais da dança do caboclo. Em contrapartida, tanto no samba de roda tradicional, quanto na capoeira angola aparecem cânticos de caboclos presentes nos candomblés denotando uma interpretação de influências de origem bantu. (p. 89)

Da relação de afinidade com os candomblés de matriz banto, o culto aos caboclos toma como essência formas rituais provenientes da sua nação anfitriã, de onde, principalmente, a musicalidade toma corpo. Os ritmos básicos que compõem os rituais públicos da nação Angola/Congo são os mesmos tocados nos candomblés de caboclo, algumas formações melódicas são provenientes das cantigas do candomblé de Angola, e algumas cantigas são executadas em dialeto banto

---

<sup>27</sup> O antropólogo nos apresenta duas situações com a qual ele se defrontou em suas investidas em campo. De acordo com seus relatos, na primeira situação ele conheceu uma jornalista que disse conhecer um índio, um índio que “baixava” semanalmente em uma sessão espírita, na forma de um caboclo, e na segunda situação, ele teve acesso a um relato de uma antropóloga que levou um índio a um candomblé que, ao ver a manifestação de um caboclo, pergunta: Que índio é esse? E é neste sentido que “(...) o índio que, levado a um candomblé pela antropóloga, não se viu representado na figura do caboclo, e a jornalista que afirmava ser o caboclo da sessão um índio, estavam diante da mesma questão: a representação do outro”. (1995, p. 12)

(GARCIA, 2001; DINIZ, 2008). Mesmo quando se vai a uma festa de caboclo em casa de candomblé de outra nação, a mesma se realiza a partir das referências dos candomblés banto. Em Santos (1995), há um relato de uma situação em que uma mãe de santo, descendente direta da Casa Branca, uma casa de nação queto, pediu ajuda a outras lideranças do candomblé para conduzir uma festa de caboclo em seu terreiro, pois ela possuía um repertório limitado de cantigas, repertório este que é dominado pelos candomblecistas de nação Angola/Congo (1995, p. 95).

Desta forma,

A prática dos povos de origem banto de cultuar os ancestrais e antigos donos da terra e o fato dos candomblés de nação Angola serem mais abertos às influências externas permite a integração do Caboclo nos candomblés baianos não obstante o culto a esta entidade não ser um privilégio somente desta nação. Se tomarmos o culto ao Caboclo na sua essência ele nos revela vários elementos musicais de origem banto que comprovam a relação entre os Caboclos e a nação Angola: a maneira de tocar os atabaques que são tocados com as mãos em vez de *aguidavis*<sup>28</sup>; a utilização dos toques Congo e Barravento, da nação Angola, no acompanhamento de todas as salvas de Caboclo; a mesma linha guia do gã nos toques cabula, da nação Angola, e samba, exclusivo dos Caboclos; (...) a utilização de melodias da nação Angola, idênticas ou gerando variantes, embora com textos distintos (“contrafactum”) no repertório musical dos Caboclos. (GARCIA, 2001, pp. 116 - 117)

Como forma de balizar a argumentação em torno do contexto e o objeto desta pesquisa, uma breve consideração em relação aos usos dos termos *samba* e *caboclo*, juntamente com a prática do culto ao caboclo no candomblé, torna-se importante. Santos, também como outros pesquisadores, deixa claro em seu texto uma distinção entre os termos *samba de roda* e *samba de caboclo*, também como, os sentidos das “danças de caboclo” e o “samba de caboclo” nas práticas rituais. Em primeiro lugar, a forma como o samba é visualizado neste movimento de pesquisa não opera de forma classificatória, como antes mencionado. O que busco é um movimento de compreensão do samba situado no contexto dos terreiros de candomblé de Angola. Em segundo lugar, esse contexto revela uma dimensão ritual particular da qual emergem os sentidos consonantes com o que aqui se compreende como samba – o *samba de caboclo* – que pode ser compreendido a partir de múltiplas dimensões como a festa, a musicalidade e a ancestralidade, por exemplo. Dessa forma, o samba no terreiro, ou seja, no contexto dos candomblés, além de um

---

<sup>28</sup> Varetas de madeira (geralmente retiradas de pitangueiras ou goiabeiras) usadas no candomblé de nação Queto.

ritmo que compõe o ritual, é a denominação da própria cerimônia pública. O *samba de caboclo* é, ao mesmo tempo, um “gênero musical” e a própria festa dedicada a esses ancestrais no contexto dos candomblés banto, e essa configura-se como uma escolha metodológica<sup>29</sup>. Neste sentido, compartilho da afirmação de Raul Lody, “(...) o *samba de caboclo* e o *culto dos caboclos* são temas de difícil separação” (LODY, 1977, p. 3).

Quando digo *samba no terreiro* ou *samba do terreiro*, não estou tratando o objeto de maneira classificatória, mesmo compreendendo que essa prática recebe, neste trabalho, sentidos qualitativos que o delimitam quanto a aspectos identitários o que, conseqüentemente o classifica, porém, a intenção é desenvolver um movimento de compreensão do samba de forma contextualizada, situada, no qual o que interessa é a relação entre a prática, os sujeitos e o espaço onde ele se realiza.

Dessa forma, e concluindo, entendo o sincretismo como uma realidade no processo de conformação do campo afro-religioso brasileiro e que, dentro deste processo, o reconhecimento de uma identidade cabocla configura-se como um centro de relações a partir do qual emerge a prática do samba, o *samba de caboclo*, o *samba no terreiro*, com suas formas estéticas, identitárias, com suas narrativas e relações com o contexto do candomblé em geral e, também, com outros contextos e dimensões da sociedade.

E como forma de partilhar a partir desta pesquisa alguns dos sentidos dessa prática social, recorro à noção de *habilidade* proposta pelo antropólogo Tim Ingold como uma possibilidade de abordagem teórica do presente contexto de pesquisa. É disso que trato a seguir.

#### **1.4 Samba no terreiro como prática cultural – apontamentos**

Entendo o samba como um elemento constituinte da prática do candomblé e como um saber específico desse contexto, um saber situado em uma lógica singular de relações, que, neste movimento de pesquisa, é observado como uma prática

---

<sup>29</sup> O samba, como festa, ritmo, dança, etc., encontra-se também em dimensões rituais distintas das referenciadas ao culto aos caboclos como, por exemplo, no trato com outras “entidades” como erês e exus, por exemplo. Como forma de circundar melhor o objeto analisado, a escolha contextualizada no culto aos caboclos deve-se às experiências que a prática de pesquisa de campo nos apresentou.

cultural, logo como cultura. Como consequência disso, em princípio, deve-se ser tomado um posicionamento quanto ao entendimento de cultura, determinando assim os rumos e limites teóricos a partir dos quais esta investigação caminha.

Não é objetivo fazer uma revisão acerca das diferentes abordagens sobre a noção de cultura, principalmente por ser uma discussão ampla e com várias questões ainda obscuras no campo da antropologia, entretanto, julgo necessário haver posicionamento quanto a uma possibilidade de percurso nesta discussão. A discussão aqui produzida apresenta-se como uma referência para a abordagem do contexto pesquisado no sentido de compreendê-lo como totalidade.

Desta forma, a seguir apresento, pontualmente, algumas possibilidades de abordagens antropológicas como recurso teórico de aproximação do contexto e objeto desta pesquisa.

#### 1.4.1 Possibilidades de abordagem

Temos na antropologia a abordagem simbólica, amplamente reconhecida e tomada como referencial de pesquisa em diversos âmbitos acadêmicos, dentre os quais podemos destacar, por exemplo, o da educação. Nessa abordagem, situam-se importantes referências de produção acadêmica, como as de Clifford Geertz<sup>30</sup> e Marshall Sahlins<sup>31</sup>.

De acordo com esta abordagem, a cultura é observada a partir de um olhar semiótico e se constitui por “*estruturas de significado socialmente estabelecidas*” (GEERTZ, 1989, p. 9). Essa perspectiva, por exemplo, em uma prática etnográfica operaria a partir da interpretação das redes de significados constituídas pelos grupos sociais que, por serem publicamente compartilhadas, tornam-se passíveis de descrição de um mundo conceitual, como nos aponta o antropólogo:

O ponto global da abordagem semiótica da cultura é, como já disse, auxiliar-nos a ganhar acesso ao mundo conceptual no qual vivem nossos sujeitos, de forma a podermos, num sentido um tanto mais amplo, conversar com eles (GEERTZ, 1989, p. 17).

<sup>30</sup> GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

<sup>31</sup> SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte I). IN: *Mana*, v. 3, n. 1, p. 41-73, abr. 1997, e \_\_\_\_\_. O pessimismo sentimental e a experiência: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte II). IN: *Mana*, v. 3, n. 2, p. 103-150, out. 1997.

O caminho escolhido para a presente pesquisa aponta, também, outra direção no âmbito da antropologia. Sem que a abordagem simbólica da cultura seja descartada como recurso teórico, pretendo trilhar pelo percurso de um possível paradigma ecológico da cultura, que tem como princípio a superação da dicotomia entre natureza e cultura. Esta oposição, como apontado por Otávio Velho, seria uma elegante solução para a superação do “problema” da natureza científica das ciências sociais (VELHO, 2001, p. 133). Como consequência de um posicionamento fragmentário, marca da modernidade, desdobram-se também diversas outras noções dicotômicas como, razão e emoção, sujeito e objeto, corpo e mente etc., que, no caso das ciências humanas, produziram efeitos como *“erigir a interpretação como procedimento que se opõe à explicação, este último próprio das ciências da natureza”* (idem).

A vertente ecológica, da qual Gregory Bateson é precursor<sup>32</sup>, vêm despertando novos interesses na atualidade, e se apresenta como uma interessante alternativa à ruptura desses dualismos, como nos aponta Velho: *“(...) a ecologia de fato parece propícia para um deslocamento do sujeito cartesiano e, com ele, da série de oposições que inclui aquela entre natureza e cultura”* (2001, p. 135).

E é na aposta em uma compreensão de cultura que tenha como foco a prática social, onde a representação (seja a construída pelos nativos ou a interpretada pelo pesquisador) constitua apenas uma das dimensões do mundo a se desvelar. Neste sentido,

a escolha por um dos lados (oposição ou não entre natureza e cultura) não é puramente objetiva, pois depende de inúmeros fatores em que o social e o individual se imbricam um no outro. E essa escolha é, de certa forma, política, por referir-se a modos de habitar o mundo, e não simplesmente a representações. (VELHO, 2001, p. 136)

Nesse movimento de busca de superação de uma oposição entre uma “natureza cultural” e uma “natureza biológica” do homem, ou seja, entre natureza e cultura, Tim Ingold propõe a noção de *habilidade*, que revela uma compreensão sobre um específico modo de habitar o mundo. Recorro a esta forma de compreensão sobre “modos de habitar” o mundo como recurso de acesso teórico à

---

<sup>32</sup> Ver BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

forma de produção da vida do povo-de-santo, no contexto do candomblé, de onde emerge a prática que é aqui entendida como samba.

#### 1.4.2 Habilidade e seus desdobramentos – aprendizagem

Tim Ingold publicou, em 2001<sup>33</sup>, um artigo intitulado “*From the transmission of representation to the education of attention*”<sup>34</sup>, no qual discute, numa perspectiva de análise pela superação de aspectos culturais e biológicos, o que os seres humanos deixam como legado de conhecimento para as suas gerações sucessoras.

Segundo Ingold, a forma como os saberes construídos pela humanidade são transmitidos aos seus descendentes sempre esteve no cerne das tentativas antropológicas. O autor lança em sua argumentação os seguintes questionamentos: “*como a experiência que adquirimos ao longo de nossas vidas é enriquecida pela sabedoria de nossos ancestrais?*”; “*como tal experiência se faz sentir nas vidas dos descendentes?*”; ou, “*em termos gerais, na criação e manutenção do conhecimento humano, o que dá, de subsídio, cada geração à geração seguinte?*” (2010, p. 6). Em seguida, já adianta que os saberes produzidos pela humanidade não permanecem vivos nas gerações seguintes por meros processos de transmissão de representações, mas sim, por um processo de habilitação (*enskilment*), que se enquadra em um movimento de desenvolvimento ontogenético, sugerindo a noção de *habilidade* como cultura, como uma forma alternativa para essa perspectiva ecológica. De acordo com ele, a resposta ao seu questionamento inicial seria

(...) ir além da dicotomia entre capacidades inatas e competências adquiridas, através de um enfoque sobre as propriedades emergentes de sistemas dinâmicos. Habilidades, sugiro eu, são melhor compreendidas como propriedades deste tipo. É através de um processo de habilitação (*enskilment*), não de enculturação, que cada geração alcança e ultrapassa a sabedoria de suas predecessoras. (2010, p. 7)

Assim sendo, os saberes produzidos no curso da história humana são constituídos por processos de habilitação em campos de prática, que implicam em

<sup>33</sup> Este artigo, originalmente publicado em H. Whitehouse (ed.), *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography* (Oxford: Berg, 2001), p. 113 - 153, foi traduzido por José Fonseca (tradução autorizada em 2009) com o título “Da transmissão de representações à educação da atenção” (Educação, Porto Alegre, v. 33, n. 1, p. 6 - 25, jan./abr., 2010).

<sup>34</sup> Neste trabalho irei me referenciar, por questões de acesso à língua, à versão traduzida do texto.

um envolvimento perceptual entre a pessoa e o ambiente, processo que ele chama de *educação da atenção*<sup>35</sup>.

Esse processo de *educação da atenção* demanda um olhar advindo de uma percepção ecológica da cultura, onde um organismo-pessoa se forma em um ambiente a partir de experiências de orientação/ação na prática social, ou melhor, em campos de prática – a “*taskscape*” – desenvolvendo-se enquanto “*ser-no-mundo*” (2010, p. 21). Contudo, o enfoque desta pesquisa não é nem no ser biológico, nem no ser social e nem na interlocução entre eles, mas nas relações que daí emergem, onde se tem o suporte para as *habilidades*.

Nessa perspectiva, os saberes fluem, se mantêm e/ou se ajustam no campo relacional, e o conhecimento, como nos diz Ingold,

não se trata de conhecimento (...) comunicado; trata-se de conhecimento (...) [construído] seguindo os mesmos caminhos de (...) predecessores e orientado por eles. Em suma, o aumento do conhecimento na história de vida de uma pessoa não é um resultado de transmissão de informação, mas sim de redescoberta orientada. (2010, p. 19)

Por esse enfoque podemos compreender a *habilidade* como o saber constituído através da relação entre pessoas, ambiente e prática. “Os seres humanos emergem como um centro de atenção e agência cujos processos ressoam com os de seu ambiente” (2010, p. 21), e, a contribuição que cada geração dá à seguinte são os “*contextos ambientais dentro dos quais as [gerações] sucessoras desenvolvem suas próprias habilidades incorporadas de percepção e ação*” (idem).

No intuito de afirmar que as ações humanas se constituem em uma dinâmica relacional entre as pessoas e seu contexto de engajamento, recorro a alguns exemplos citados por Ingold sobre diversas situações de aprendizagem de movimentos corporais como auxílio à compreensão desses processos.

Dentre os seus exemplos, destaco o de lançar e agarrar coisas com a mão (p. 15 e 16). Apesar de esta ser uma ação encontrada entre pessoas de diferentes culturas por todo o mundo, ela não se configura como uma forma padronizada, única, o que a caracterizaria como uma ação inata. Na prática, como é possível constatar, existem inúmeras maneiras desse mesmo movimento ser realizado, sendo situados em distintas tarefas demandadas por seus respectivos contextos

---

<sup>35</sup> Tim Ingold propõe esta noção fundamentando-se na psicologia ecológica de James Gibson. Ver GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

como, lançar e apanhar no ar uma criança, arremessar dardos ou bolas de cricket, ou descarregar manualmente um caminhão de tijolos, cada qual com suas especificidades e padrões em acordo com ambiente que o demanda. Suas aprendizagens revelam-se

“(...) desenvolvimentalmente incorporadas no *modus operandi* do organismo humano através de prática e treinamento, sob a orientação de praticantes já experientes, num ambiente caracterizado por suas próprias texturas e topografia, e coalhado de produtos de atividade humana anterior.” (2010, p.16)

O autor chama de “*trabalhos de maturação no interior de campos de prática constituídos pelas atividades de seus antepassados*” (2010, p. 16) os processos pelos quais emergem as aprendizagens das práticas humanas, sejam elas formas de movimento, como o exemplo citado; formas linguísticas como tocar um instrumento ou falar um idioma ou qualquer outra competência humana que se revele de modo relacional.

É nesse sentido que proponho o reconhecimento da *habilidade* como um fundamento do conhecimento humano que, resumidamente, é descrita pelo antropólogo como

(...) a propriedade não de um corpo humano individual como uma entidade biofísica, uma coisa nela mesma, mas do campo total de relações constituído pela presença do organismo-pessoa, indissolivelmente corpo e mente, em um ambiente ricamente estruturado (INGOLD, 2000, p. 353)<sup>36</sup>.

Logo, proponho nesta investigação abordar o contexto do candomblé como um campo *relacional*, marcado por singulares “produtos de atividade humana”, ou seja, por uma história de produção da vida, e de onde emergem processos de engajamento entre as pessoas e os saberes, as práticas, das quais destaco o samba como uma delas. Essas, por fim, podem ser compreendidos como *habilidade*.

Em seguida, trato de modo um pouco mais exploratório sobre as principais características dessa noção de *habilidade*.

---

<sup>36</sup> A citada referência, INGOLD (2000), também como outras referências publicadas em inglês, será aqui citada em português, por traduções de minha responsabilidade.

### 1.4.3 Cinco dimensões de habilidade

No capítulo “*Of string bags and birds’ nests: skill and the construction of artefacts*” do livro “*The perception of the environment*”, Tim Ingold desenvolve uma argumentação de modo mais exploratório acerca da *habilidade*. Compreendendo as ações humanas no sentido de prática qualificada, onde assenta a noção de *habilidade*, o antropólogo desenvolve mais profundamente seu conceito acerca da *habilidade*, assinalando cinco dimensões.

Na primeira dimensão, o foco está na prática, do qual emerge a *habilidade*, como uma propriedade imanente da relação pessoa-ambiente. A prática, neste trabalho, é visualizada como “*uma forma de uso, de ferramentas e do corpo*” (2000, p. 352). A intencionalidade humana e a funcionalidade de uma ferramenta não são pré-existentes, nem ao homem e nem à ferramenta. Nesse sentido, em um exemplo por ele citado, “*não faz sentido perguntar se a capacidade de subir está na escada ou em quem sobe, ou se a habilidade de tocar piano está no pianista ou no instrumento*” (2010, p. 16), pois intenção (humana) e função (objeto/ferramenta) são imanentes da atividade em si, da prática, emergindo da sinergia entre o gestual humano e as características físicas das ferramentas e o ambiente (2000, p. 352).

Um breve esclarecimento quanto a um ponto específico desta argumentação se faz necessário. Tendo em vista o exemplo sobre a gestualidade do uso de ferramentas, devemos tomar cuidado para não reduzir a noção de *habilidade* à simples técnicas de movimento corporal. E é nesse sentido que, também, Ingold propõe o seu segundo ponto de análise.

Na segunda dimensão, a atenção é voltada para um cuidado com uma possível redução da técnica a aspectos mecânicos. Para Ingold, a relação entre ser humano e contexto de engajamento no ambiente é elemento fundamental, como nos aponta Faria (2008),

“(…) para ele [Ingold], a habilidade não pode ser considerada simplesmente como técnica do corpo (num sentido de técnica reduzido a um movimento mecânico). Para entender a verdadeira natureza da habilidade, é preciso mover-se na direção oposta, buscando restaurar o ser humano no contexto de engajamento ativo com os constituintes de seu ambiente” (p. 34)

É nesse sentido que a *habilidade* é apontada como algo que emerge da prática, a partir de processos de engajamento entre as pessoas e o contexto/ambiente.

A terceira dimensão ressalta e qualifica o envolvimento perceptual do agente na prática qualificada. Aqui, a prática qualificada (habilidosa) não é apenas uma ação de aplicação de força em um objeto externo, ela é, também, implicada de cuidado, bom senso e destreza (2000, p. 353). O envolvimento perceptual da pessoa na prática é foco de suma importância para a concretização de sucesso de uma ação, “(...) isto implica que qualquer praticante ao realizar as coisas se baseia em um olhar atento, em um envolvimento perceptual com elas, ou em outras palavras, eles vêem e sentem como elas funcionam” (idem). Um praticante, ao desenvolver sua tarefa, se posiciona perceptualmente em relação a ela numa condição de ajuste contínuo, afinação (tunning), sintonia, conexão.

O penúltimo ponto de destaque sobre a *habilidade* refere-se à aprendizagem, já anteriormente discutida neste item. Aqui, Ingold afirma que uma prática qualificada não pode ser transmitida como uma receita ou fórmula de geração em geração, ou seja, utilizando-se da ideia de ensaios guiados a partir dos quais o aprendiz, ou novato se engaja na prática como forma de aprendizagem. O autor reitera o posicionamento de que a aprendizagem é componente da prática social, dizendo que

a partir de repetidos ensaios práticos, guiados pelas observações, ele [o aprendiz] adquire o ‘sentir’ das coisas [do ambiente] para si mesmo – ou seja, ele aprende a afinar seus próprios movimentos, de modo a atingir o ritmo de fluência de um praticante [experiente] (2000, p. 353)

Desta forma, o que as gerações contribuem para as seguintes não são formas de representações, mas contextos de prática com oportunidades de percepção e ação.

Concluindo, a quinta e última dimensão refere-se à dicotomia criada entre a forma e o processo, como se toda forma precedesse um planejamento. O que Ingold quer dizer é que a forma (ou o produto) da prática não é determinada por planejamento, ela emerge da própria prática, esta entendida como processo. Esse é um ponto de vista que valoriza o caráter criativo do processo de se estar ambientalmente situado e perceptualmente envolvido na atividade. Assim sendo, “é

*a própria atividade – do movimento regular, controlado – que gera a forma, e não o projeto que o precede”* (2000, p. 354).

Em seguida, o autor finaliza sua discussão citando exemplos de aprendizagens de construção de bolsas trançadas com cordas de um grupo social da Nova Guiné e de construção de ninhos dos pássaros tecelões (*weaverbirds*), comparando-as e observando cada uma das dimensões de *habilidade* acima apresentadas.

Ainda de acordo com sua discussão, uma resposta mais óbvia sobre como essas aprendizagens acontecem estariam associadas a um programa genético, no caso dos pássaros e, no caso humano, a um programa cultural. Entretanto, em um olhar a partir da noção de *habilidade*, ao dar enfoque à prática, as respostas rompem com essa dualidade. A fluência e destreza para a realização das tarefas, tanto dos homens quanto das aves, são desenvolvidas a partir da experiência prática no ambiente. A única diferença segundo ele, entre a ave e o homem é que, provavelmente, a primeira não tem uma imagem do produto pronto, pois, *“os seres humanos, ao que parece, diferem dos outros animais pela peculiaridade de tratar as múltiplas experiências como material para os outros, (...), criando assim intrincados padrões de conexão metafórica”* (2000, p. 361).

Enfim, a experiência apropriada e comunicada por formas de linguagem, toma corpo e formas conceituais, como apontado por Ingold, nisto *“(...) que os antropólogos costumam chamar de cultura”* (idem).

É nessa perspectiva de compreensão da prática social, a partir da qual *habilidades* são produzidas em ambientes relacionais, e contextos são partilhados entre gerações, que esta pesquisa se desenrola, observando um elemento particular – o samba – em um contexto de prática social extremamente rico e complexo que é o candomblé.

No capítulo que segue, serão abordados inicialmente alguns limites e possibilidades de diálogo com a produção acadêmica do campo do lazer e, ao final do mesmo, apresentadas algumas situações registradas em campo como referência à possibilidade de interlocução, como a  *festa do caboclo do pai T..*

## **CAPÍTULO 2: Uma vida tocada – apontamentos para o lazer**

Neste capítulo faço, em um primeiro momento, uma aproximação com a produção teórica do campo do lazer, problematizando alguns aspectos desta produção e sugerindo novas possibilidades, novos olhares a serem lançados no campo, fazendo referência aos elementos mito, festa e sacralidade como elementos estruturantes do contexto dos candomblés. A discussão engendradora neste capítulo gira em torno da proposição de que uma abordagem do homem, de suas práticas, de suas formas de produzir a vida seja promovida observando-o como totalidade, entendendo-a como uma necessidade e um desafio lançado ao campo acadêmico do lazer.

Em um segundo momento, são apresentadas breves referências de elementos registrados na pesquisa de campo que coadunam com a discussão apresentada. A primeira abordagem do material empírico lançada tem o objetivo de apresentar o campo pesquisado ao leitor, campo esse que será mais bem explorado e relacionado à noção de samba no capítulo seguinte.

### **2.1 Por um olhar menos fragmentado**

Um dos objetivos centrais do movimento deste trabalho é promover um deslocamento do olhar fragmentado lançado ao homem. Não tenho a pretensão de querer “redescobrir a roda” dentro do campo do lazer ao indagar uma lógica hegemônica, mas acredito que esse seja um movimento potencialmente capaz de lançar novos olhares, do mesmo modo como sugerem Gomes & Elizalde (2012) quando propõem um processo de resignificação dos conhecimentos produzidos no campo, a partir de uma perspectiva “*contra hegemônica e transformacional*”, que

busca problematizar algumas invisibilidades e incoerências que tomam corpo no campo e passam despercebidas em muitos debates, naquele caso específico, ao abordar o contexto latino-americano. No caso do presente trabalho tomo o contexto dos *candomblés* como suporte para essa problematização.

Abordando pontualmente algumas concepções do campo de estudos, neste item tomarei como referência recorrentes elementos que são incorporados em seus debates, situando-os como ponto de partida para esta problematização. Dentre eles, destaco elementos como tempo, trabalho e modernidade. Esses elementos serão utilizados como subsídio para uma primeira interlocução com o campo pesquisado.

### **2.1.1 Trabalho, tempo e modernidade – arranjos no debate acadêmico do lazer**

As relações entre trabalho e lazer se apresentam a partir de duas diferentes correntes de pensamento em nossa área, sendo uma que remonta suas origens à antiguidade clássica e outra que atribui seu surgimento de forma concomitante à modernidade. Na primeira delas, da qual podemos citar como contribuintes os trabalhos de De Grazia (1966) e Elias & Dunning (1996), o lazer é observado em sociedades que se conformam, por exemplo, a partir de relações escravocratas de trabalho, como no caso da Grécia antiga e do Império Romano<sup>37</sup>, ou também, a partir de relações servis de trabalho em uma economia tipicamente agrícola da Idade Média.

Nessa perspectiva, o lazer é apontado como uma atividade pré-industrial, anterior à modernidade, onde elementos como a festa, o jogo e os ritos compõem a dinâmica social. Já na segunda corrente, da qual tem-se a contribuição de Joffre Dumazedier como importante referência<sup>38</sup> no contexto brasileiro de produção acadêmica, pode-se observar uma sociedade urbano-industrial de orientação capitalista ou socialista, a partir da qual se estabelecem as relações entre lazer e trabalho, que nesta perspectiva é tomado como centralidade. O cotidiano é visto de modo fragmentado, uma marca das relações que emergem na modernidade. Em cada um desses sistemas de relação temos, certamente, distintas atribuições de sentido às formas de produção da vida, da qual não excluímos a relação trabalho e

---

<sup>37</sup> Em ambos os contextos, tanto Grécia antiga quanto o Império Romano, identificamos, respectivamente, configurações como o *skholé* e o *otium*, que se constituem a partir deste tipo de relação. Para maiores esclarecimentos consultar Lessa (2010) e Mendes (2010).

<sup>38</sup> DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. 3ª ed. – São Paulo: Perspectiva: SESC, 2008.

lazer, entretanto, ambas apresentam um olhar fragmentado sobre ela, seja orientado a partir de uma dinâmica entre atividades do cotidiano fortemente marcadas pela relação com o trabalho, como apresenta a perspectiva de Dumazedier, ou a partir de uma relação de oposição entre práticas distribuídas por classes sociais marcadas por relações de poder, como no caso da primeira corrente de pensamento apresentada.

No caso específico de Dumazedier, o lazer é considerado como uma fração de tempo localizada na dimensão do tempo livre observado na rotina de atividades das pessoas. Nesse sentido, o autor descreve o cotidiano como um conjunto de ocupações, do qual são classificadas atividades obrigatórias e não-obrigatórias.

Acreditamos ser a um só tempo mais válido e mais operatório destinar o vocábulo lazer ao único conteúdo do tempo orientado para a realização da pessoa com fim último. Este tempo é outorgado ao indivíduo pela sociedade quando este se desempenhou, segundo as normas sociais do momento, de suas obrigações profissionais, familiares, sócio-espirituais e sócio-políticas. É um tempo que a redução da duração do trabalho e das obrigações familiares, a regressão das obrigações sócio-espirituais e a liberação das obrigações sócio-políticas tornam disponível; o indivíduo se libera a seu gosto da fadiga descansando, do tédio divertindo-se, da especialização funcional desenvolvendo de maneira interessada as capacidades de seu corpo ou de seu espírito. Este tempo disponível não é o resultado de uma decisão de um indivíduo; é, primeiramente, o resultado de uma evolução da economia e da sociedade. (2008, p. 91 e 92)

Nessa perspectiva de análise, na qual o lazer é compreendido como um conjunto de atividades componentes de um tempo oposto ao tempo de obrigatoriedade do trabalho, Dumazedier situa a religião, ou melhor, as atividades sócio-espirituais, como um conjunto de atividades sociais componentes de uma fração do tempo livre, entretanto, ela não é classificada como um conjunto de práticas de lazer devido às suas características.

Dumazedier entende o lazer fundamentado a partir de quatro caracteres: o *caráter liberatório*, o *caráter desinteressado*, o *caráter hedonístico* e o *caráter pessoal* (p. 94 - 97). O seu posicionamento quanto às atividades sócio-espirituais, também como as sócio-políticas, está diretamente relacionado ao *caráter liberatório* do lazer. De acordo com esse caráter, o lazer deve resultar de uma livre escolha, o que o exclui de atividades que merecem certa obrigatoriedade, e as atividades religiosas, nesse sentido, são constituídas a partir do que ele chama de “*obrigações institucionais*”.

Assim sendo, atividades diretamente relacionadas à prática religiosa ainda que produzam sentidos lúdicos, de diversão e entretenimento, como quermesses de igreja, ou uma festa no terreiro, não poderiam ser compreendidas como lazer por serem constituídas a partir de uma situação de engajamento com as obrigações institucionais dos contextos de prática. Para tal qualidade de atividade ele atribui a noção de “*semilazer*”.

O semilazer é uma atividade mista em que o lazer é misturado a uma obrigação institucional. É o que sucede quando o esporte é pago por uma parte de suas atividades; quando o pescador de vara vende alguns peixes; quando o jardineiro apaixonado pelas flores cultiva alguns legumes para nutrir-se; quando o aficionado pelo *bricolage* faz reparos em casa, quando alguém vai à festa cívica por divertimento mais do que pela cerimônia em si, ou quando o empregado lê um romance para mostrar ao chefe de serviço que ele o leu... (p. 95)

Assim, de acordo com a lógica de Dumazedier, e considerando o espaço dos candomblés como um contexto ao qual se observa uma dedicação religiosa, poderíamos considerar que as práticas que ali se constituem não podem ser identificadas como componentes do campo do lazer. Sobre esse aspecto posicionar-me-ei no decorrer deste capítulo.

Uma das grandes marcas da modernidade é a fragmentação da vida cotidiana, e no cerne dessa forma de produção da vida está o trabalho, enquanto outras “modalidades” de atividade humana situam-se periféricamente. Thompson (1998), em sua reflexão acerca da orientação do tempo nas atuais sociedades, relata como marca dessa fragmentação a orientação do tempo *pelo relógio*, produto da racionalização da vida na modernidade, em detrimento da orientação *por tarefas* nas comunidades não afetadas por essa lógica. Na passagem a seguir, o autor exemplifica como um cotidiano se movimenta fora da lógica fragmentária:

(...) na comunidade em que a orientação pelas tarefas é comum parece haver pouca separação entre “o trabalho” e “a vida”. As relações sociais e o trabalho são misturados – o dia de trabalho se prolonga ou se contrai segundo a tarefa – e não há um grande senso de conflito entre o trabalho e “passar o dia”. (p. 272)

Em meio ao debate em que situam os posicionamentos de que o lazer é algo constituído na modernidade, em uma organização fragmentada da vida, e os posicionamentos que visualizam o lazer como um elemento constituinte de uma vida

pouco delimitada pela questão do tempo fragmentado, Victor Melo aponta o que chama de *diversão*<sup>39</sup> ao discutir alguns posicionamentos históricos acerca do lazer. De acordo com sua leitura acerca dessa questão, o autor questiona do fato de ser o lazer um fenômeno moderno. “*Seria mesmo tão inquestionável o fato de que o lazer é uma ocorrência moderna?*”; “*o que dizer então de fenômenos análogos de outros períodos históricos?*” (2011, p. 72). Ainda nesse sentido, juntamente com Marzano & Melo questiona:

Seria adequado usar o termo “lazer” para designar as diversões de uma sociedade que ainda não conhecia a limitação legal das jornadas de trabalho e, com ela, o reconhecimento do direito ao tempo livre? Não haveria aí um equívoco conceitual? (MARZANO & MELO, 2010, p. 12)

Dessa forma, o lazer seria um possível arranjo da diversão na sociedade moderna. Identifico o posicionamento quanto ao termo diversão como algo que extrapola os limites do entendimento sobre lazer, se este for relacionado à modernidade. “*Não se trata de abandonar as discussões sobre o lazer, mas sim definitivamente considerar que esse é um possível arranjo da diversão, não o único, talvez nem mesmo na modernidade.*” (MELO, 2011, p. 74)

Sob outra chave analítica, a partir de um extenso processo de problematização da noção de lazer compensatoriamente associado à lógica do trabalho, captura-se um entendimento relacionado à cultura. Nessa compreensão, pode-se identificar a conceituação do sociólogo brasileiro Nelson Carvalho Marcellino, uma importante referência de produção acadêmica no campo do lazer brasileiro. De acordo com ele, o lazer pode ser entendido

*como a cultura – compreendida em seu sentido mais amplo – vivenciada (praticada ou fruída) no “tempo disponível”. É fundamental, como traço definidor, o caráter “desinteressado” desta vivência. Não se busca, pelo menos basicamente, outra recompensa além da satisfação provocada pela situação. A “disponibilidade de tempo” significa possibilidade de opção pela atividade prática ou contemplativa.* (MARCELLINO, 1987, p. 31)

O lazer, neste sentido, é considerado como a cultura, que possui práticas ou manifestações culturais específicas que revelam como características, aspectos relacionados à vivência lúdica, à busca do prazer como experiência. Nessa mesma perspectiva de entendimento do lazer como cultura, podemos situar a conceituação

---

<sup>39</sup> Ver Marzano & Melo (2010) e Melo (2011).

de Christianne Luce Gomes, que amplia o olhar de Marcellino, inscrevendo-o não como um refém do “tempo disponível”, mas como algo em franco diálogo com o contexto, que se posiciona

no seio das relações estabelecidas com as diversas dimensões da nossa vida cultural (o trabalho, a economia, a política e a educação, entre outras), sendo institucionalizado na atualidade como um campo dotado de características próprias. (GOMES, 2004, p. 124 e 125)

A autora entende o lazer como

uma dimensão da cultura constituída por meio da vivência lúdica de manifestações culturais em um tempo/espaço conquistado pelo sujeito ou grupo social, estabelecendo relações dialéticas com as necessidades, os deveres e as obrigações, especialmente com o trabalho produtivo. (2004, p. 125)

Essas questões em torno do trabalho, tempo e modernidade dominam as discussões no campo acadêmico do lazer. Do meu ponto de vista, esse é um modo de se pensar a questão orientado por um olhar fragmentário. Digo isto por perceber um pensamento classificatório das práticas sociais, onde se visualizam categorias como o trabalho, o tempo cotidiano, as manifestações culturais, a modernidade e a antiguidade, o rural e o urbano, e o próprio lazer como uma das categorias. Como situar essa discussão de forma que o ser humano seja compreendido como totalidade?

Acredito que seja uma necessidade do campo do lazer obter respostas, caminhos, discussões que abordem o homem e suas práticas como totalidade, inteiros, e não fragmentados em tempos, atitudes, atividades, interesses. Quando, com este trabalho, trago o terreiro, suas relações, o modo como as pessoas produzem a vida, se fazem humanos nesse contexto, espero poder contribuir com outra perspectiva dentro do campo do lazer. Assim sendo, a seguir levanto algumas questões referentes ao terreiro em diálogo com alguns dos aspectos de análise do fenômeno lazer.

### **2.1.2 Um exercício de diálogo – o lazer e o candomblé**

Como exercício de observar o homem, suas práticas sociais e seus aspectos relacionais como totalidade, rompendo com o olhar fragmentário característico do

homem ocidental moderno, levanto alguns questionamentos acerca dos elementos constituintes das discussões no campo do lazer, relacionando-os ao contexto de pesquisa deste trabalho. Nesse sentido, trago agora os elementos *tempo* e *trabalho* como referência.

Os terreiros de candomblé, de acordo com a proposição de Thompson, podem ser considerados como contextos onde a fragmentação da vida cotidiana é menos observável. Os limites entre “tempos” e “tarefas” são observados de modo mais fluido no interior das casas de santo. Uma lógica de produção da vida diferente de uma lógica das sociedades industriais modernas. Um modo de se constituir no mundo situado em um contexto específico e em diálogo com uma sociedade que, de forma diferente, opera a partir da fragmentação do cotidiano. É uma experiência diaspórica de uma forma mais fluida, integral, de produção da vida imersa em um contexto social mais amplo, regido por um pensamento classificatório do mundo.

Reginaldo Prandi, ao discutir sobre as relações entre tempo, saber e autoridade no contexto do candomblé, apresenta um posicionamento semelhante:

Assim, muitos aspectos das religiões afro-brasileiras podem ser melhor compreendidos quando se consideram as noções básicas de origem africana que os fundamentam. Da mesma maneira se pode ampliar o conhecimento sobre valores e modos de agir observáveis entre os seguidores dessas religiões quando consideramos a herança africana original em oposição a concepções ocidentais com que a religião africana teve e tem de se confrontar no Brasil (...) (PRANDI, 2001b, p. 43)

Quanto à relação da orientação por tarefas da qual Thompson comenta, Prandi relata que no candomblé é do mesmo modo. De acordo com ele, existe uma pauta de atividades a serem cumpridas, sendo elas referenciadas em marcas que ocorrem no cotidiano, como “ao nascer do sol”, “de tardinha”, “depois do almoço”. O autor aponta que,

Quando se vai ao terreiro, é aconselhável não marcar nenhum outro compromisso fora dali para o mesmo dia, pois não se sabe quando se pode ir embora, não se sabe quanto tempo vai durar a visita, a obrigação, a festa. Aliás, candomblé também não tem hora certa para começar. Começa quando tudo estiver “pronto”. Os convidados e simpatizantes vão chegando num horário mais ou menos previsto, mas podem esperar horas sentados. Então muitos preferem chegar bem tarde, o que pode acarretar novos atrasos. E não adianta reclamar, pois logo alguém dirá que “candomblé não tem hora”. Uma vez, depois de muita espera, perguntei a que horas iria o candomblé realmente começar. A resposta foi: “Depois que mãezinha (a mãe-de-santo) trocar de roupa.” Enfim, o tempo será sempre definido pela

conclusão das tarefas consideradas necessárias no entender do grupo, a fórmula: “quando estiver pronto”. (2001b, p. 45 e 46)

Dessa forma, é possível considerar os terreiros como um contexto de prática social que têm como fundamento uma lógica de produção da vida diferente da lógica ocidental marcada por um modo fragmentado de experiências e delimitado por uma orientação cronometrada do tempo. Por estar situado em um contexto social organizado em torno de uma lógica fragmentária, o universo dos terreiros estabelece relações dialógicas entre esses dois modos de produção da vida, como nos afirma a antropóloga Maria Alice Gonçalves:

Ao compararmos a notação de tempo das sociedades industriais com a compartilhada pelos terreiros de candomblé, pode-se constatar que na primeira prevalece a noção de tempo linear e histórico e nos terreiros o tempo consiste numa relação entre várias atividades. Estamos diante de modelos diferentes de temporalidade. (GONÇALVES, 2007, p. 23)

A autora entende que coexistem na nossa sociedade diferentes modos de se produzir a vida, sendo o universo dos terreiros um contexto que produz um cotidiano pouco fragmentado, mas que estabelece diálogos com uma sociedade abrangente que opera a partir de marcas temporalmente bem delimitadas. Gonçalves entende que a noção de lazer hegemonicamente constituída, que o captura como algo em oposição ao trabalho, observado em um modelo de constituição social da temporalidade marcada pelo relógio, é algo que não se aplica ao contexto dos terreiros de candomblé (p. 88).

Quanto à noção de tempo no contexto dos terreiros, compartilho com o posicionamento de que nele a orientação por tarefas é uma diretriz dominante. Destarte, concordo com Gonçalves, pois, as noções de lazer que argumentam em torno da fragmentação do cotidiano não se aplicam aqui.

A noção de trabalho que encontramos nas sociedades marcadas por um cotidiano fragmentado também não se aplica ao contexto das religiões afro-brasileiras. O trabalho como a atividade produzida em um “tempo vendido” é uma noção que não faz sentido à lógica do candomblé. A ideia de trabalho, no contexto dos terreiros, está mais associada ao cumprimento de tarefas rituais que não são associadas a um modo de produção relacionado à economia, mas sim aos aspectos míticos essenciais à cosmovisão do povo-de-santo. A ideia de trabalho no cotidiano

dos terreiros pode ser associada à noção de *obrigação*<sup>40</sup>, que pode ser entendida como as festas dedicadas às divindades, como os ritos iniciáticos dos seus praticantes ou atividades mais “rotineiras” como o jogo de búzios ou sessões de atendimento à comunidade com “consultas”, “passes” e “trabalhos” encaminhados para, pelos e com os ancestrais ali cultuados.

Quanto à noção que entende o lazer como uma dimensão da cultura, creio ser importante me posicionar tomando como referência as noções conceituais de Marcellino (1987) e Gomes (2004). Em primeiro lugar, quando Marcellino situa o lazer como a cultura praticada no tempo disponível, um tempo livre das obrigações do trabalho onde uma opção pela “*atividade prática ou contemplativa*” se faz presente, ele opera a partir de um olhar fragmentado do cotidiano, do mesmo modo como Dumazedier o faz. Nesse sentido, como abordar conceitualmente o contexto dos terreiros a partir dessa chave conceitual, considerando que essa lógica do tempo fragmentado faz pouco sentido em seu modo de produção da vida? Do mesmo modo o faz Gomes, entendendo o lazer como “*um tempo conquistado pelo sujeito ou grupo social*”, situando nesse tempo manifestações culturais fundamentalmente constituídas em torno da experiência lúdica, da qual podemos citar o jogo, a brincadeira, as formas artísticas, o esporte, a música, dentre outras. Entendo, portanto, que ao operar conceitualmente a partir dessa noção de manifestações culturais, Gomes também adota um olhar fragmentado sobre o homem e, se um dos propósitos deste trabalho é romper com o posicionamento fragmentário, operar a partir dessa chave conceitual também não seria apropriado.

Sendo assim, um possível caminho para ampliar os olhares no campo do lazer emergiria de uma perspectiva que aborde o homem de modo integral, que rompa com um olhar fragmentado hegemonicamente constituído no nosso campo acadêmico, que observe as práticas sociais de um lugar onde seus sentidos não sejam limitados a condições dicotômicas, como lúdico e não-lúdico, trabalho e não-trabalho, lazer e não-lazer. Assumo esse lugar por não encontrar um suporte conceitual adequado que dê conta do contexto e da perspectiva em que esta pesquisa se desenvolve, estando também, ciente dos limites dos argumentos aqui

---

<sup>40</sup> Em Prandi (2001a) encontramos a definição de obrigação como “*Ritos iniciáticos que implicam recolhimento, sacrifícios de animais e de outros alimentos, além de práticas de purificação. É através das sucessivas obrigações que a carreira sacerdotal está organizada no candomblé.*” (p. 249) Aqui amplio este olhar, a partir da experiência no campo, para outras atividades do cotidiano nos candomblés que extrapolam os sentidos de iniciação e construção da pessoa neste contexto.

propostos. Não quero, contudo, negar toda a produção acadêmica do campo do lazer, pelo contrário, parto dela com essas divergências rumo a outro lugar, buscando novos horizontes ao campo do lazer.

Nessa perspectiva de abordagem, faço a opção por analisar alguns elementos constituintes do contexto dos terreiros: mito e festa. Esses não são aqui compreendidos como meros elementos constituintes do contexto. Observo-os como elementos estruturantes em torno dos quais se constitui a prática do candomblé. É sobre eles que trato a seguir.

## **2.2 Outras possibilidades de abordagem: mito, festa e sacralidade**

Trago à cena deste debate alguns aspectos estruturantes do contexto dos candomblés no intuito de apontar novos olhares acerca do lazer nas sociedades. Dentre esses aspectos, destaco as referências do mito e da festa que se revelam nas dimensões rituais dos terreiros, acrescentando à discussão a noção de “dessacralização da vida” proposta por Mircea Eliade (1992, 2010) e a compreensão de festa estruturada por Amaral (1996,1998).

### **2.2.1 Uma vida nos terreiros – mito e prática**

No início não havia a proibição de se transitar entre o Céu e a Terra. A separação dos dois mundos foi fruto de uma transgressão, do rompimento de um trato entre os homens e Obatalá. Qualquer um podia passar livremente do Orum para o Aiê. Qualquer um podia ir sem constrangimento do Aiê para o Orum.

Certa feita um casal sem filhos procurou Obatalá, implorando que desse a eles o filho tão desejado. Obatalá disse que não, pois os humanos que no momento fabricava ainda não estavam prontos. Mas o casal insistiu e insistiu, até que Obatalá se deu por vencido. Sim, daria a criança aos pais, mas impunha uma condição: o menino deveria viver sempre no Aiê e jamais cruzar a fronteira do Orum. Sempre viveria na Terra, nunca poderia entrar no Céu. O casal concordou e foi-se embora. Como prometido, um belo dia nasceu a criança. Crescia forte e sadio o menino, mas ia ficando mais e mais curioso. Os pais viviam com medo de que o filho um dia tivesse curiosidade de visitar o Orum. Por isso escondiam dele a existência do Céu, morando num lugar bem distante de seus limites. Acontece que o pai tinha uma plantação que avançava para dentro do Orum. Sempre que ia trabalhar em sua roça, o pai saía dizendo que ia para outro lugar, temeroso de que o menino o acompanhasse. Mas o menino andava muito desconfiado. Fez um furo no saco de sementes que o pai levava para a roça e, seguindo a trilha das sementes que caíam no caminho, conseguiu finalmente chegar ao Céu.

Ao entrar no Orum, foi imediatamente preso pelos soldados de Obatalá. Estava fascinado: tudo ali era diferente e miraculoso. Queria saber tudo, tudo perguntava. Os soldados o arrastavam para levá-lo a Obatalá e ele não entendia a razão de sua prisão. Esperneava, gritava, xingava os soldados. Brigou com os soldados, fez muito barulho, armou um escarcéu. Com o rebuliço, Obatalá veio saber o que estava acontecendo. Reconheceu o menino que dera para o casal de velhos e ficou furioso com a quebra do tabu. O menino tinha entrado no Orum! Que atrevimento! Em sua fúria, Obatalá bateu no chão com seu báculo, ordenando a todos que acabassem com aquela confusão. Fez isso com tanta raiva que seu apaxorô atravessou os nove espaços do Orum. Quando Obatalá retirou de volta o báculo, tinha ficado uma rachadura no universo. Dessa rachadura surgiu o firmamento, separando o Aiê do Orum para sempre. Desde então, os orixás ficaram residindo no Orum e os seres humanos, confinados no Aiê. Somente após a morte poderiam os homens ingressar no Orum. (PRANDI, 2001<sup>41</sup>, *apud* BERKENBROCK, 2002, p. 208 - 209)

Este mito da tradição iorubá faz referência a um ponto fundamental ao processo de constituição da prática do candomblé. O candomblé existe em função da ligação do homem com sua ancestralidade, com seu passado mítico. O candomblé que emerge como prática social se faz presente no mundo a partir de sua referência mítica, do mesmo modo como sua prática produz essa referência. O mito é uma dimensão em torno da qual é constituída a prática do candomblé, sendo ela fundamental à sua existência.

De acordo com Berkenbrock, o mito citado pode ser dividido em dois momentos, um de conforto (o de trânsito livre dos seres humanos e não-humanos entre o céu e a terra) e um de privação (o da proibição deste trânsito). O candomblé enquanto experiência, como prática socialmente manifestada, é a existência da ruptura de uma privação da experiência mítica. Nesse sentido, ele é uma experiência de transcendência. Essa zona de conforto é revivida na própria realização do candomblé, na qual os humanos e os não-humanos, pessoas e ancestrais (caboclos, inquices, orixás...), partilham do mesmo espaço, do mesmo momento, das mesmas danças, comidas, ritmos, ritos, em uma só unidade. Uma existência não fragmentada entre o natural e o transcendente.

Mircea Eliade atribui diversos sentidos à compreensão do que seriam as funções do mito. De acordo com ele, desde termos como “*ficção*” ou “*ilusão*”, quanto “*tradição sagrada*”, “*revelação primordial*”, “*modelo exemplar*” são utilizados para a designação do que seria o mito (1963, p. 9). Para compreendermos o modo de vida do povo-de-santo, as acepções em torno do que seria uma “tradição sagrada”, ou um “modelo exemplar”, talvez façam mais sentido, visto que, o que se revela no

---

<sup>41</sup> PRANDI, R. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

exercício do candomblé, na sua dimensão ritual, são corporificações de uma essência mítica. Dessa forma,

(...) a função soberana do mito é revelar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as actividades humanas significativas: tanto a alimentação como o casamento, o trabalho, a educação, a arte, ou a sabedoria. (ELIADE, 1963, p. 14 e 15).

Adoto o mito, com esse sentido, como uma dimensão estruturante das práticas que emergem no contexto dos terreiros que, se observados a partir da sua lógica interna de concepção, expressam um movimento de ruptura de um olhar fragmentário do mundo, como o olhar a partir de uma lógica do homem moderno ocidental. Ao exercer em um só tempo-espço nas dimensões rituais uma visão cosmogônica que unifica o natural e o transcendente, o homem e o ancestral divinizado, mesmo que essa expressão se dê em um contexto inserido em uma sociedade regida por um olhar fragmentário do mundo, o universo dos terreiros pode ser considerado como uma referência de produção da vida como totalidade. É esse tipo de referência de produção da vida que acredito ser um importante caminho para a construção do conhecimento no campo do lazer.

(...) enquanto o homem moderno, considerando-se como um produto do curso da história universal, não se sente obrigado a conhecê-la na sua totalidade, o homem das sociedades arcaicas não só é obrigado a recordar a história mítica (sic) da sua tribo, como também a *reactualizar* periodicamente grande parte dela. É aqui que se nota a diferença fundamental entre o homem das sociedades arcaicas e o homem moderno: a irreversibilidade dos acontecimentos que, para este último, é a marca característica da história, não constitui uma evidência para o primeiro. (ELIADE, 1963, p. 18 e 19)

Apesar de Eliade abordar a questão da produção da vida orientada ou não por uma referência mítica a partir de um ponto de vista evolucionista entre o arcaico e o moderno, prefiro direcionar o foco dessa questão, entendendo que diferentes lógicas de organização da vida coexistem e estruturam práticas sociais, de modo histórico ou a-histórico, e o contexto dos terreiros se produz a partir de uma referência mítica que se revela nas suas práticas rituais. Nesse sentido, compreender essa estrutura mítica no contexto de produção da vida nos candomblés é reconhecer um arranjo do pensamento humano, não o único, mas é uma possibilidade em torno da qual se organiza uma vida pouco fragmentada em

comparação ao modo hegemônico ocidental. *“Em suma, os mitos revelam que o mundo, o homem e a vida têm [também] uma origem e uma história sobrenatural, e que essa história é significativa, preciosa e exemplar”*. (ELIADE, 1963, p. 24)

Ao compreender os terreiros como contextos orientados por referências míticas, reconheço que as práticas ali produzidas se constituem em uma dimensão de totalidade. A música, a dança, a festa, as relações estabelecidas entre os membros do terreiro, o samba, a comida, dentre outros elementos próprios do candomblé não possuem sentidos somente em si mesmos, fragmentados do contexto, como é possível observar em práticas de sociedades que se constituem a partir de uma orientação ocidental. A questão de como o lazer é observado encaixa-se aqui, pois as “manifestações culturais” a ele referenciadas produzem sentidos somente em seu interior, deslocados de uma totalidade da produção da vida. Assim sendo, sentidos de lazer como a experiência lúdica, a inversão de valores e a transgressão podem ser visualizados de um ponto de vista mais amplo, como componentes do próprio contexto de prática.

Como exemplo de como se fundamenta essa noção de totalidade de uma prática que emerge de uma referência mítica, sendo revelada pela experiência ritual do contexto, cito um mito ditado em entrevista pelo ogã Hoxi. O mito em questão foi lido de um arquivo no computador de Hoxi, e ele justifica um aspecto da relação entre ogãs e pais-de-santo no contexto do candomblé. É o mito da origem do *ngoma*<sup>42</sup>:

*Um homem chamado Muxiki saiu da aldeia de origem com uma pequena porcentagem de pessoas em direção a grandes terras vizinhas perto da kalunga (mar), onde fundou sua sanzala e começou ali a reinar. Depois de meses que esses povos se estabeleceram perto da kalunga, esse Muxiki começou a trabalhar noite e dia entalhando um tronco de árvore e cobrindo-o com um couro de búfalo, assim passando a ser o primeiro a fazer um tambor. Ele então, muito feliz de concluir seu propósito, colocou o nome do instrumento de Ngoma (tambor) e, chamou todos os moradores da sanzala, para ver e ouvir o Ngoma. Eles tocaram o tambor e dançaram.*

*Quando Tata diá Nkisi ouviu a batida do Ngoma ele quis um. Assim seu povo poderia também dançar. “O quê?!” ele disse a seu povo, “eu, um grande Tata diá Nkisi, não posso dançar porque eu não tenho tambor, enquanto aquele rapaz toca e dança ao som do Ngoma que ele fez. Vá agora antílope, e diga a ele que eu quero seu Ngoma”. E o antílope foi até a sanzala do Muxiki e pediu a*

---

<sup>42</sup> Lopes (2004) faz referência ao termo “angoma”, como um “nome genérico, no Brasil, dos tambores da área banta; o mesmo que jongo. Do termo multilinguístico ngoma, ‘tambor’, através do quimbundo ou do quicongo” (p. 61), e do termo “engoma” como um “atabaque dos candomblés bantos. Do termo multilinguístico ngoma, ‘tambor’” (p. 255).

ele para enviar seu Ngoma para o Tata diá Nkisi. "Não!", respondeu ele, "eu não posso dar ao Tata diá Nkisi meu Ngoma, porque eu o fiz". "Empreste-o para mim então", disse o antílope, "assim eu posso tocá-lo para você". "Com certeza", disse o Muxiki. Mas após tocar o Ngoma por um curto período, o antílope fugiu com ele. Então, o Muxiki enfurecido, mandou seu povo atrás dele. Eles pegaram o antílope e o mataram, e o deram à suas mulheres para cozinhar para eles.

Após algum tempo, a hiena foi enviada por Tata diá Nkisi para ver por que o antílope estava a tempo fora. Ela perguntou ao Muxiki o que tinha sido feito do antílope, e o Muxiki contou para ele. "Então me dê um pouco do sangue, que eu vou levar para o Tata diá Nkisi e mostrar a ele", disse a hiena. Muxiki deu um pouco a ela, e a hiena levou para Tata diá Nkisi e contou a ele tudo o que tinha acontecido. Tata diá Nkisi ficou aflito em não poder ficar com o Ngoma. Então ele mandou o touro selvagem, e o encarregou de trazer para ele o Ngoma, mas o touro selvagem tentou o mesmo jogo que o antílope e encontrou a mesma sorte. A hiena veio novamente, e o Muxiki contou que o touro selvagem foi morto por seu povo por tentar roubar o Ngoma. A hiena voltou para o Tata diá Nkisi e contou a ele como o touro tentou fugir com o Ngoma e foi morto. Tata diá Nkisi afligiu-se gravemente e não ficaria consolado. Ele berrou para seu povo, pedindo a eles que trouxessem para ele o Ngoma de Muxiki. Então a formiga apareceu entre o povo e ofereceu-se dizendo: "Não chore, ó Tata diá Nkisi, eu pegarei o Ngoma para você". "Mas você é um ser tão pequeno, como você irá segurar o Ngoma?" disse Tata diá Nkisi. "Pelo fato de eu ser tão pequeno, eu irei escapar da busca", respondeu a formiga. E então a formiga foi para a sanzala do Muxiki e esperou até que todos estivessem dormindo. Ela entrou na casa onde o Ngoma era guardado, levou ele sem ninguém perceber, e trouxe-o para Tata diá Nkisi. O Tata diá Nkisi recompensou a formiga e então tocou o tambor fazendo todo o seu povo dançar. Muxiki ouviu o barulho e disse: "Ouçam! Eles estão dançando na sanzala do Tata diá Nkisi, com certeza eles roubaram meu Ngoma". Quando eles procuraram pelo Ngoma na casa eles não o encontraram. Muxiki ficou muito bravo, chamou todos da sanzala, e todos eles vieram ouvir o que ele tinha a dizer. Eles discutiram o problema e decidiram enviar a Tata diá Nkisi um mensageiro pedindo a ele para indicar um local de encontro onde a discussão entre eles poderia ocorrer. Tata diá Nkisi prometeu estar na sanzala de Nkukualunga, onde se encontram todos os Nganga-a-Ngombo, para poderem discutir na frente daqueles soberbos sacerdotes.

No dia seguinte, Muxiki e seus seguidores foram para a sanzala de Nkukualunga onde se encontravam os Nganga-a-Ngombo e o Tata diá Nkisi. Muxiki ao chegar na sanzala disse: "Ó Nganga-a-Ngombo! Eu fiz um Ngoma e o Tata diá Nkisi o pegou de mim". Tata diá Nkisi levantou-se e disse: "Ó Nganga-a-Ngombo! Meu povo queria dançar, mas não tínhamos um Ngoma, por isso eles não podiam dançar. Então eu ouvi o som de um Ngoma sendo tocado na sanzala onde Muxiki mora. Eu primeiro enviei o antílope como meu embaixador para pedir a Muxiki que desse o Ngoma, mas seu povo matou o antílope. Então eu enviei um touro selvagem, mas eles também o mataram, como a hiena pode testemunhar. Finalmente eu enviei a formiga, e ela trouxe para mim o Ngoma, e meu povo dançou e nós estávamos felizes". Neste momento a hiena disse a eles tudo o que ela sabia. Os Nganga-a-Ngombo, ouvindo tudo o que tinha sido dito, retiraram-se para dentro da casa. Quando eles voltaram, um dos Nganga-a-Ngombo disse: "Vocês vieram pedir para que nós decidíssemos essa questão, e a nossa resposta é a ordem dos Minkisi, que é essa: É verdade que o Tata diá Nkisi é o primeiro sacerdote iniciado pelos Minkisi, mas Muxiki certamente fez o Ngoma, assim ele está errado em pegar o Ngoma de Muxiki. A ordem do oráculo é que o Muxiki tocará o Ngoma no culto aos Minkisi nesta mesma sanzala onde estamos, junto do Tata diá Nkisi e todos os Nganga-a-Ngombo para reverenciarmos os Minkisi. O Tata diá Nkisi está proibido a pôr a mão no

*Ngoma*”. Neste momento o *Muxiki* se tornou um sacerdote do culto aos *Minkisi* e só a ele foi transmitido o poder de invocações aos *Minkisi* através do *Ngoma*. O *Tata diá Nkisi* não gostou da resposta, mas teve que aceitar, pois a voz do oráculo é a voz dos *Minkisi*.

Este mito da tradição banto revela importantes aspectos de constituição da prática do *candomblé*. Um primeiro aspecto, quando o mito relata que os *Nganga-a-ngombo* (sacerdotes responsáveis por práticas divinatórias e por acessarem os inquices) decidem os papéis atribuídos ao *Muxiki* e ao *Tata diá Nkisi*, é possível perceber o estabelecimento de uma ordem hierárquica que classifica os principais personagens do mito como co-responsáveis no culto aos *Minkisi*<sup>43</sup>. Ambos representam a figura do ogã e do pai-de-santo, respectivamente. Um segundo aspecto é que o mito revela uma relação de tensão entre esses dois personagens, fato constatado pelas falas de meus parceiros. Uma relação que pode ser compreendida como uma disputa de poder interno ao funcionamento do *candomblé*. Tanto o pai-de-santo quanto os ogãs são considerados como referências nas casas.

O pai-de-santo, em seu processo de construção identitária no *candomblé*, parte de um lugar de inferioridade; de filho-de-santo que, após passar pelos ritos iniciáticos, atinge o mais alto grau de sacerdócio no contexto. Já os ogãs são tidos como “pais” pelos membros dos terreiros desde o início de sua construção identitária no contexto, sendo reverenciados por todos da casa. Dessa relação, sendo ambos situados em um mesmo patamar de poder no contexto, emergem situações de conflito no cotidiano dos terreiros que partem, inclusive, de uma condição identitária, que se revela nos contextos de prática do *candomblé*, no exercício ritual cotidiano, a partir da operacionalização de responsabilidades assumidas (ou não) no contexto ritual. Sobre o ponto de vista dos ogãs acerca deste aspecto, *Ajàgúnà* aponta:

**Ajàgúnà:** A gente tem uma tradição hoje, que o ogã é muito mal visto dentro da casa. Porque o ogã, ele é vadio, entendeu? (...) Geralmente o ogã é elétrico, é alegre, é brincalhão, é sacana, sabe? E todos ogãs têm essa característica. Quando não tem, a gente brinca que é ogã de sala... [risos] O ogã tira sarro, zoa, conta piada... Ali no meio é um ambiente diferente.

**Hoxi:** E isso é que é fantástico!

**Ajàgúnà:** E aí, quando você coloca isso na prática, o pai-de-santo não gosta!

<sup>43</sup> Plural de *nkisi* (inquices) no dialeto banto.

**Bruno:** Porque está tirando a ordem?

**Ajàgúnà:** É, e ele não tem domínio sobre ele. Porque ele não tem que pedir bênção para o pai... Ele só troca de bênção com o pai, ele já nasce dentro do mesmo degrau, ou até mesmo acima, se é que se pode falar isso... Então o ogã tem um status diferente, só que o pai não aceita. Porque o pai tem domínio sobre os filhos, então, ele não aceita isso. Então, é muito difícil você ver uma casa que consegue impor isso. Quando isso acontece? Quando o ogã é feito pelo pai-de-santo que herdou aquele *candomblé*, e aí, esse pai-de-santo morre e ele continua. Aí ele se torna o ser absoluto da casa! Porque a vaidade do pai não consegue se sobrepor a ele. E aí, é aquele cara que tem sessenta anos de santo, e você vai falar o quê com ele? Entendeu? Não tem o que falar com ele...

Por esse relato podemos perceber um aspecto relacional do contexto dos terreiros que também é observado no mito de criação do *ngoma*. Não quero afirmar que esse exemplo de situação relacional seja produzido linearmente em função do mito, e sim, ressaltar a continuidade/complementaridade que existe entre ambos. Tanto o mito quanto o modo relacional estabelecido entre pai-de-santo e ogã se revelam no exercício ritual cotidiano do *candomblé*, do mesmo modo, pode-se observar essa continuidade/complementaridade entre o mito criacional citado no início deste item e a própria prática do *candomblé*, como uma essência que estrutura o contexto. Nesse sentido que trago a dimensão do mito como uma estrutura da prática do *candomblé*. Uma forma não linear, não fragmentada de produção da vida.

Prosseguindo na argumentação acerca de uma produção da vida pouco fragmentada, trago agora o elemento da *festa* no contexto investigado.

### 2.2.2 O *candomblé* e a festa

A noção de festa e a própria concepção de *candomblé* podem ser compreendidas como sinônimos. Rita Amaral aponta que, no início do século passado, pesquisadores como Nina Rodrigues e Arthur Ramos faziam recurso ao termo *candomblé* como referência aos grandes eventos públicos realizados pela população negra no Brasil, termo esse que, posteriormente se consolidou como a própria designação dessa prática social produzida pela população afro-descendente. (1996, p. 263).

A festa enquanto objeto de estudo no campo da antropologia teria sido, como Amaral nos aponta (em nota de rodapé), negligenciada pelos pesquisadores devido às suas características, que continham elementos que não coadunariam com um

propósito de romper com olhares etnocêntricos no campo, recompondo sistemas e encontrando uma “ordem comum” entre as civilizações. De acordo com ela, os antropólogos

(...) parecem ter, (...) projetado sobre as civilizações alheias seu desejo de persuadir seus contemporâneos de que os grupos estudados não eram, como se pensava, bárbaros desprezíveis, já que uma sociedade é respeitável quando ela apresenta uma ordem. (1998, p. 24 e 25)

Dessa forma, a festa deixou de ser abordada como objeto pertinente ao estudo científico, e quando tal era feito, o estudo a ela se referia somente como um evento contrário à situação cotidiana, ou também, como um mero componente ritual, sendo esses estudos, um conjunto “*composto por um farto ajuntamento de subcapítulos, parágrafos, temas afins nem sempre relacionáveis entre si*” (1998, p. 24), e dispersos em diferentes tipos de obras não só da antropologia, mas também de outras áreas do conhecimento.

Para a presente pesquisa, estabeleço a *festa* como algo que, ao mesmo tempo em que perpassa, ela também compõe estruturalmente o contexto dos terreiros, entendendo que é através da sua manifestação que se expressa publicamente toda uma perspectiva de mundo constituída pelo povo-de-santo, revelada nos rituais e cerimoniais públicos produzidos em meio ao elemento festivo.

De fato, na prática do candomblé, a festa se revela em um contexto de atualização de um tempo mitológico, de continuidade entre o natural e o transcendente, como nos aponta Roger Caillois, “*a festa é assim celebrada no espaço-tempo do mito e assume a função de regenerar o mundo real*” (1988, p. 106). Dessa forma, além de uma dimensão de ruptura com um tempo cotidiano, a festa também comporta elementos como a ludicidade e o excesso:

Não existe festa, mesmo triste por definição, que não comporte pelo menos um princípio de excesso e de pândega: basta evocar as refeições fúnebres nas aldeias francesas. Seja ela de ontem ou de hoje, a festa define-se sempre pela dança, o canto, a ingestão de comida, o beberete. É preciso que toda gente se divirta à grande, até se prostrar, até cair doente. É a própria lei da festa. (CAILLOIS, 1988, p. 96)

Rita Amaral situa a festa como um elemento ambíguo, que transita por uma dimensão ritual e uma dimensão lúdica, da festividade:

As festas parecem oscilar mesmo entre dois pólos: a cerimônia (como forma exterior e regular de um culto) e a festividade (como demonstração de alegria e regozijo). Elas podem se distinguir dos ritos cotidianos por sua amplitude e do mero divertimento pela densidade. (...) Este caráter misto poderia ser tomado como um primeiro termo da definição de festa, pois ela parece ser fundamentalmente ambiguidade: toda refere-se a um objeto sagrado ou sacralizado e tem necessidade de comportamentos profanos. (1998, p. 38)

Amaral ainda associa essa condição da festa ao contexto dos candomblés, fazendo referência à ocupação do povo-de-santo com a oferta de comidas e a preparação do ambiente com a decoração, enfeites e “lembrancinhas”, nas festas em homenagem às divindades realizadas nos terreiros, sendo esses elementos, segundo a antropóloga, considerados como elementos típicos de festas profanas (1998, p. 38).

Além do caráter ambíguo da festa, a antropóloga aponta a festa como algo que ultrapassa o tempo cotidiano, mas que também recorre a elementos característicos da vida cotidiana, e afirma que toda festa é ritualizada, entretanto, ela também *“ultrapassa o rito por meio de invenções nos elementos livres”* (p. 39). Essas continuidades que perpassam o rito e o cotidiano também são pontuadas por HUIZINGA em relação ao jogo como elemento de análise:

Existem entre a festa e o jogo, naturalmente, as mais estreitas relações. Ambos implicam uma eliminação da vida quotidiana. Em ambos predominam a alegria, embora não necessariamente, pois também a festa pode ser séria. Ambos são limitados no tempo e no espaço. Em ambos encontramos uma combinação de regras estritas com a mais autêntica liberdade. Em resumo, a festa e o jogo têm em comuns suas características principais. (2007, p. 25)

O candomblé é um contexto que não pode ser dissociado do elemento festa. Esta é algo que é maior que a prática do candomblé em si, e que, claro, também se faz presente em outros contextos sociais, entretanto, no contexto dos terreiros ela pode ser compreendida com uma função estruturante, do mesmo modo como relaciono os aspectos do mito. É a partir da festa que no candomblé, a essência e a cosmovisão do povo-de-santo são, ao mesmo tempo, atualizadas, fruídas e expressas à sociedade. A festa pode ser considerada como um elemento de acesso a esta forma de produção da vida *“por englobar os mitos, a hierarquia, o conjunto de valores religiosos e a vivência dos adeptos (...), pelo que ela representa da visão de mundo do povo-de-santo”* (AMARAL, 1996, p. 291). Nesse sentido, ao cumprir uma

função estruturante na prática do candomblé, as festas revelam aspectos identitários desse contexto, marcados por elementos como o amor à dança, à música, a sensualidade, o ludismo, o desperdício e o excesso, como nos aponta Amaral (1996, p. 262), sendo esses, elementos que definem, não só a prática do candomblé, mas também a própria noção de festa. Dessa forma,

(...) ainda que a festa esteja presente em quase todas as religiões, é preciso compreender de que modo ela se insere na estrutura religiosa: se considerada como elemento constitutivo dessa estrutura ou como elemento “exterior”, usado para intermediar o sagrado e profano de modo inteligível. No primeiro caso, que é o caso do candomblé, a festa e a religião se confundem expressando sua estrutura comum através dos eventos que marcam seu acontecimento. Festa e candomblé são sinônimos, explicitando-se um no outro. (AMARAL, 1996, p. 291)

Enfim, entendo que tanto a festa quanto o mito, enquanto elementos que promovem estruturalmente a prática do candomblé, ambos podem fornecer importantes subsídios para a construção do conhecimento no campo do lazer, sendo este observado em uma perspectiva de totalidade do ser humano. Os aspectos do mito podem fornecer um suporte quanto ao exercício ritual das práticas humanas e os aspectos da festa podem contribuir, em diálogo com a dimensão ritual, com as possibilidades e sentidos atribuídos às práticas sociais, como a ludicidade, a transgressão, a brincadeira, dentre outros. Essa é uma argumentação que não se esgota aqui, pelo contrário, é ainda muito incipiente, entretanto, ela pode ser considerada como uma “picada inicial” de um caminho a ser construído no campo.

Em último aspecto, merece também destaque para ampliar esta discussão: as relações entre a prática do candomblé e as dimensões sagradas e profanas. É disso que trato a seguir.

### **2.2.3 Profanamente sagrado ou sagradamente profano?**

Considerar as noções hegemônicas acerca do lazer seria um debate sem muita fundamentação, principalmente se operássemos a partir de um olhar fragmentário sobre o homem, o que implicaria que, a sacralidade seria algo que é experimentado em meio a uma dimensão de religiosidade, e esta, como comentado no início do capítulo, não pode se constituir como uma vivência legítima de lazer devido às suas características de “obrigatoriedade institucional”. Grosso modo,

poderíamos afirmar que se existe “algo de lazer” a se observar nesse debate entre o profano e o sagrado, o mesmo se faria presente exclusivamente no polo profano.

O primeiro ponto a ser destacado nessa questão refere-se à sua associação a uma experiência religiosa. Ressalto, que para esta discussão, percebo o contexto dos terreiros, apesar de serem considerados como espaços de expressão da religiosidade, como templos religiosos (e isso pode ser percebido também no corpo deste texto), não somente como espaços unicamente produzidos em torno da religiosidade, e mais como um contexto orientado a partir de uma tradição, tradição esta que é composta, também, pelo elemento da religiosidade.

Como suporte a esta discussão, faço recurso à produção teórica de Mircea Eliade, que desenvolve argumentos a partir de uma referência opositória entre experiências sagradas e profanas de orientação no mundo. Esse historiador das religiões trata o sagrado e o profano como “*duas modalidades de ser no mundo*”, sendo essas duas distintas “*situações existenciais assumidas pelo homem ao longo de sua história*” (1992, p. 20).

Eliade anuncia um processo de dessacralização da experiência humana associado ao homem moderno ocidental em contraposição a uma existência sacralizada associada, segundo ele, às sociedades arcaicas. Como afirmado anteriormente, não percebo essa questão de modo evolutivo, do arcaico ao moderno, prefiro me posicionar sobre esse aspecto a partir de um ponto de vista que localiza uma coexistência de distintas formas de orientação no mundo. Assim sendo, operando com essa ressalva, compreendo o contexto dos candomblés como um contexto em que uma existência sacralizada é mais observável.

Essa experiência humana sacralizada, de acordo com o ponto de vista de Eliade, associa-se a uma produção da vida orientada a partir dos mitos, que se revelam em dimensões rituais das práticas sociais. Essa referência mítica de produção da vida, de certo modo, promove uma divergência entre a experiência da temporalidade em uma orientação onde a sacralidade representada pelo “tempo mítico” não se faz presente, e outra em que ela é essência.

O surgimento do profano nesta relação se dá no momento de ruptura com a experiência sacralizada observada na “dessacralização do cosmos” experimentada nas sociedades modernas. Dessa forma, as práticas cotidianas que foram antes orientadas por uma história mítica, que possuíam seus sentidos relacionados a “algo maior”, sacralizados no mito, assumem com a dessacralização sentidos em si

mesmas, sendo esses dissociados, fragmentados no contexto social. Torna-se lícito dizer, portanto, que “(...) *o mundo arcaico nada sabe a respeito de atividades ‘profanas’; todos os atos que possuem significado definido – a caça, pesca, a agricultura; jogos, conflitos, sexualidade, – de algum modo participam do sagrado*” (ELIADE, 1992, p. 25).

A dicotomia entre sagrado e profano na experiência humana – a meu ver um modo como uma orientação fragmentária de produção da vida estrutura seu pensamento – não se constitui a partir de limites bem definidos, estando as práticas cotidianas, sejam elas orientadas por valores profanos ou sagrados, fadadas a um ponto de vista particular, subjetivo a cada pessoa que a frui. Nesse sentido, concordo com as afirmações de Lara (2008):

Sagrado e profano, pelo seu caráter, impossibilitam qualquer definição ou separação precisa, já que estariam fadados à incompreensão e à inexatidão. É difícil, em nossa sociedade, visualizar, exatamente, quando termina o profano para iniciar o sagrado. Mesmo sendo estes elementos contrários e apresentando suas especificidades, a passagem de um momento a outro pode se dar sem notabilidade (na própria interioridade), nos tempos-espacos criados pela pessoa, ou seja, nas situações existenciais que assume para a sua vida. (p. 34)

Como forma de “localização” do elemento sagrado nas sociedades, em especial, nas quais é possível perceber uma produção da vida dissociada de um caráter mítico, Eliade demarca a noção de *hierofania* como um recurso a essa compreensão. Para ele, a hierofania consiste na própria manifestação da sacralidade, associada a algum elemento que compõe o cotidiano, como um objeto, uma prática, um espaço, ou qualquer outra coisa presente no mundo que possa ser perceptível pelo homem a ponto de ele atribuir o sentido de sagrado. “*Este termo é cômodo, pois não implica nenhuma precisão suplementar: exprime apenas o que está implicado no seu conteúdo etimológico, a saber, que algo de sagrado se nos revela*” (1992, p. 17). Sendo assim, Eliade demarca que “*todo espaço sagrado implica uma hierofania, uma irrupção do sagrado que tem como resultado destacar um território do meio cósmico que o envolve e o torna qualitativamente diferente*” (p. 30).

Sobre a experiência no espaço sagrado e no espaço profano, percebe-se que

(...) a revelação de um espaço sagrado permite que se obtenha um “ponto fixo”, possibilitando, portanto, a orientação na homogeneidade caótica, a

“fundação do mundo”, o viver real. A experiência profana, ao contrário, mantém a homogeneidade e portanto a relatividade do espaço. Já não é possível nenhuma verdadeira orientação, porque o “ponto fixo” já não goza de um estatuto ontológico único; aparece e desaparece segundo as necessidades diárias. A bem dizer, já não há apenas fragmentos de um universo fragmentado, massa amorfa de uma infinidade de “lugares” mais ou menos neutros onde o homem se move, forçados pelas obrigações de toda existência integrada numa sociedade industrial. (1992, p. 27 e 28)

A questão dicotômica entre o sagrado e o profano no universo dos terreiros, a partir de um olhar externo ao contexto, pode sugerir algumas conclusões que se distanciam de um ponto de vista interno ao próprio contexto, pois ali se revela um modo de produção da vida que não opera pelas dualidades, onde não se operam oposições como bem x mal, trabalho x lazer, sagrado x profano etc.. Logo, das práticas próprias do contexto, se observadas por uma perspectiva fragmentária, podem se extrair sentidos que não coadunam com um olhar próprio de quem as produz, sendo esses incompletos ou incoerentes com as lógicas que regem o próprio contexto dos terreiros.

Dessa forma, por exemplo, ao samba produzido nos terreiros de candomblé, podem ser atribuídos *fragmentos de sentidos* como a “vadiação”, a “poesia”, a “disputa”, sentidos que, a partir de uma perspectiva dicotômica entre o profano e o sagrado, se aproximariam do polo profano. Em contrapartida, fragmentos de sentido como a “louvação”, a “reverência”, a “narrativa mítica”, seriam polarizados no lado sagrado.

Não proponho a negação completa da noção de sagrado e profano, visto que a percebo como uma forma de se apreender o mundo. Entretanto, recorro a essa problematização mais como um exercício de ruptura de um ponto de vista fragmentário que inviabiliza um olhar sobre o modo de produção da vida no contexto dos candomblés como totalidade, sendo, por conseguinte, mais uma sugestão ao campo do lazer.

Diferentemente de um olhar polarizado em dimensões profanas e sagradas, a noção de “vida sacralizada” proposta por Eliade se faz válida por mostrar um posicionamento de uma abordagem do homem, de seu modo de produzir a vida, dimensionado como totalidade. É no sagrado que se revela a união de uma história mítica com uma história carnal, o ponto fixo, a vida real, integral *para o grupo que a produz*. É desse lugar que visualizo as práticas produzidas no contexto dos terreiros. Nesse sentido, o sagrado no candomblé não pode ser unicamente polarizado na

transcendência. Nos terreiros o sagrado é “aterrado” e revela-se também no que o corpo, compreendido como matéria, produz como prática. Aqui, é possível visualizar a música, a dança, a poesia, a brincadeira, o samba.

Finalizo os argumentos deste item, reafirmando uma possibilidade que aponta um novo caminho de discussão no campo do lazer, ao mesmo tempo reconhecendo os limites desta análise e valorizando este movimento como um exercício de ruptura com uma lógica constituída no campo. Creio que contextos como o candomblé – e também o samba, aqui descrito como um elemento deste contexto – analisados a partir dos elementos como o mito, a festa, e a sacralidade, promovem um olhar menos fragmentado, integral, sobre o homem e suas práticas, sendo essa, uma necessidade que aponto a este campo acadêmico.

Na segunda parte deste capítulo, uma interlocução com os dados de campo se faz mais presente. No item que segue, apresento, brevemente, três significativos elementos identificados na pesquisa de campo – o encontro, a brincadeira e a transgressão; sendo esses exemplos de como uma forma de “produção da vida”, esta vista como totalidade, opera na interioridade do contexto dos terreiros, considerando-os como exercícios de ruptura e ao mesmo tempo de composição de uma dimensão sacralizada no ritual, na festa dos terreiros.

### **2.3 Encontro, brincadeira e transgressão – breves relatos**

Visualizo estes três elementos, o encontro, a brincadeira e a transgressão, como elementos que carregam uma das poucas categorias em que não há discordância no campo acadêmico do lazer: a ludicidade.

Antes de apresentar os registros, como forma de valorizá-los, apresento uma breve referência, mais como uma possibilidade de diálogo do que como suporte teórico, que apresenta um olhar acerca de um modo de organização das sociedades produzido de uma perspectiva não fragmentária, um dos focos deste trabalho. Nessa perspectiva, Giorgio Agamben<sup>44</sup> faz interessantes proposições sobre jogo e rito que podem ser acrescentadas a esta discussão sobre um olhar acerca de modos de produção da vida que a dimensione como totalidade.

---

<sup>44</sup> AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

Em sua análise sobre os elementos rito e jogo em relação com a noção de tempo, Agamben afirma que ambos mantêm uma relação de correspondência e de oposição ao mesmo tempo. Ele aponta que “o rito fixa e estrutura o calendário; o jogo, ao contrário, mesmo que não saibamos ainda como e por que, altera-o e destrói” (2005, p. 84). Utilizando-se de uma fórmula de Lévi-Strauss que sintetiza a oposição entre rito e jogo nessa relação, ele aponta que enquanto o rito transforma os eventos em estruturas, o jogo opera de modo inverso, transformando estruturas em eventos.

(...) podemos afirmar que a função do rito é a de acomodar a contradição entre passado mítico e presente, anulando o intervalo que os separa e reabsorvendo todos os eventos na estrutura sincrônica. O jogo, por sua vez, oferece uma operação simétrica e oposta: ele tende a romper a conexão entre passado e presente e a resolver e fragmentar toda a estrutura em eventos. Se o rito é, então, uma máquina para transformar diacronia em sincronia, o jogo é, opostamente, uma máquina para transformar sincronia em diacronia. (2005, p. 89 e 90)

Apontando que o rito e o jogo são duas tendências operantes nas sociedades que estabelecem entre si uma espécie de “jogo de forças” não conseguindo, nessa relação, “eliminar-se reciprocamente”, Agamben constrói seu argumento em torno de que, o que o ser humano produz, ou seja, a história, situa-se nos “resíduos diferenciais entre diacronia e sincronia” (p. 90 e 91).

O autor aponta dois tipos de sociedades, as *sociedades frias* (de história estacionária), nas quais as esferas do rito tendem a expandir-se, e as *sociedades quentes* (de história cumulativa), nas quais a esfera do jogo apresenta-se dominante.

O contexto dos terreiros, considerado como um contexto onde sua organização gira em torno da esfera ritual, se produz como prática social, de um modo que os momentos de “ruptura”, ou seja, de jogo, no sentido de Agamben, são pouco presentes. As três pequenas situações que apresento a seguir demonstram esses momentos de ruptura da lógica ritual, marcando a estrutura como evento.

### *Encontro*

A participação nas práticas produzidas no contexto do candomblé é dimensionada em torno da perspectiva do encontro, onde pessoas que identificam

entre si por posicionamentos, gostos e habilidades em comum, fazem dos momentos rituais componentes do cotidiano dos terreiros como momentos a serem partilhados entre pares identitários.

No próprio interior do candomblé, a partir da riqueza e da complexidade em torno do qual esse se constitui, diferentes perspectivas desses “encontros” se configuram. O presente relato trata de uma perspectiva comunicada pelos responsáveis pela produção da música ritual no contexto: os ogãs.

De acordo com a fala de Ajàgúnà:

**Ajàgúnà:** Você tocar um candomblé... (...) É raro você não ter, por exemplo, estão no couro. Quem que está? Geralmente são amigos, porque você não toca com pessoas que você não conhece. Geralmente... sabe aquele lance da tradição, que o negócio... o mundo... é um mundo pequeno, ali. Então o mundo dos angolas, vamos dizer assim, está ali, e eles se conhecem. Então é mais ou menos isso, na hora que eu chegar pra tocar, eu conheço o Hoxi, então eu estou fazendo um encontro com os amigos ali, e a nossa brincadeira vai ser no couro, com todo o respeito, com todo o respeito ao culto.

**Bruno:** Mesmo que tenha um motivo religioso por trás?

**Ajàgúnà:** Sim, e com todo respeito, com toda a tradição. Mas, é um momento também da gente... é uma oportunidade que a gente está tendo de estar juntos. E a gente vai conversar através do tambor ali. Eu vou fazer uma dobra, ele vai fazer outra, e a gente se interage com isso. Às vezes você está tocando e faz uma dobra, por exemplo, no médio, e faz um repique no médio, aquele corrido, sabe? Um repique bem corrido... (...) Aí você faz aquela dobra assim, bem corrida... mais corrida, e aí o rum ele vai e emenda ali e mistura o som, e aí, um já olha para o outro e vê que aquela harmonia ficou legal.

### *Brincadeira*

A brincadeira como um elemento de ruptura no contexto ritual do candomblé também se faz como um movimento que transforma a estrutura em evento, que desloca a lógica ritual para um outro lugar sem, com isso, fragmentar a prática do candomblé. No trecho a seguir, as falas de Hoxi e Ajàgúnà refletem essa dimensão.

**Hoxi:** Quando a gente participa de alguma função ou algo do tipo no candomblé, a gente reúne os ogãs e, você lembra não é, Ajàgúnà? (...) Tinha vez que a gente juntava uma turma de ogãs, e fazia essa brincadeira. A gente tocava, e tal, e uns dançavam. Enquanto o pessoal fazia a comida, o pessoal arrumava os bichos, os outros ogãs estavam arrumando os bichos, que é função do ogã também, como eu disse, a gente fazia uma farra, pra poder colocar todo mundo no clima.

**Bruno:** Para a hora da festa?

**Hoxi:** Não, para a hora do ritual.

**Ajàgúnà:** Na festa também tem alguma coisa, mas aí já é...

**Hoxi:** É diferente.

**Ajàgúnà:** Eles se reúnem ali atrás do couro ali, trocam umas ideias, tiram sarro um com a cara do outro, dá uma olhada nas meninas que estão na festa, para depois ir para o couro e começar a festa. Aí é diferente. Dá aquela zoada... dá uma zoada no pai-de-santo, que às vezes está com aquela roupa muito...

**Hoxi:** Espalhafatosa! [risos]

**Ajàgúnà:** É, aí a gente já dá aquela zoada [risos]. Aí já entra a primeira saída e a gente já fala, "*olha lá, tá pintado igual a uma galinha de angola!*", aí você já começa a fazer aquela brincadeira, e aquilo, você vai entrando no clima ali.

### *Transgressão*

O terceiro elemento de ruptura com a lógica ritual que foi registrado na pesquisa de campo refere-se à transgressão. No relato a seguir, Ajàgúnà e Hoxi descrevem como algumas situações ocorridas em eventos no candomblé foram subvertidas, ambas do mesmo modo, por dois outros ogãs conhecidos por eles. Ao serem questionados sobre possíveis “farras” promovidas dentro do candomblé quanto à “incorporação” de divindades por pessoas não lícitas, eles me relataram duas “farras” promovidas em eventos de candomblé:

**Ajàgúnà:** Ah não, isso aí... ogã... os caras têm muita história!

**Hoxi:** São as farras!

**Ajàgúnà:** É, são as farras... Ele [ogã J.] chegou na casa do (...) E aí, ele estava tocando e, como se diz, passa whisky, passa cerveja, e passa marafo<sup>45</sup>, e passa... e nada para o ogã! E ele com o bico seco, cantando, e ele já tinha pedido, já tinha cantado, e nada de trazer... E era cachaça pra exu, e cerveja, e charuto...

**Bruno:** E ele era convidado para essa festa?

**Ajàgúnà:** Ele era o ogã, ele estava tocando! E, [relatando uma regra desta casa de candomblé] "*no couro não se bebe, ogã não bebe, ogã não pode beber, e tal...*" E descendo whisky, e vodka, e conhaque pra exu, e cigarro, e charuto...

**Bruno:** Vê com os olhos e lambe com a testa, não é? [risos]

---

<sup>45</sup> Marafo é uma denominação do contexto à bebida cachaça.

**Ajàgúnà:** É, e ele tocando e falando que só via passar. Passava, e pra ele nada. Aí ele falou: "*Não, não pode ser não!*" Foi então, quando bateu uma cantiga lá, ele já revirou no couro, e... Rá! Já entortou todo, e é o Tata Caveira, é o Tata, é o Tata Caveira, e cadê meu marafo, e cadê meu whisky [risos], e foi assim que ele bebeu a noite inteira! Ele ficou rodando a sala lá, e ele bebeu a noite inteira. [risos]

A situação relatada é um fato que, de acordo com Ajàgúnà e Hoxi, havia sido promovido por um ogã conhecido por eles. O fato a seguir foi presenciado pelos meus parceiros.

**Hoxi:** A gente presenciou uma cara, do Te., lembra Ajàgúnà?

**Ajàgúnà:** Do Te., o Te., é mesmo. Do Te. foi Malandro<sup>46</sup>, não é? [fazendo alusão à entidade simulada pelo ogã] Foi o Malandro que fez isso também.

**Hoxi:** Meu primo é ogã, e aí, a gente estava em um toque de exu. E ele vendo o povo todo bebendo, ganhando presente...

**Ajàgúnà:** Cigarro, marafo...

**Hoxi:** É, aquela coisa toda, chegando os exus. Aí de repente, você só via ele fazendo assim [fazendo gestos de como se estivesse entrando em transe].

**Ajàgúnà:** Levando um barravento! [risos]

**Hoxi:** (...) Incorporou o Malandro, cara. E estava lá, dando passes, só ia mulher bonita nele.

**Ajàgúnà:** Só ia bonita, e ele passava a mão...

**Hoxi:** Quando ia uma mulher feia, ele fazia assim [faz um gesto de pouco caso].

**Ajàgúnà:** Ia lá no couro, ia lá, dançava, sapateava e dava aquela piscadinha pra gente. [risos]

**Hoxi:** É, dava uma piscadinha pra gente. Eu pensava: "*Filho da puta! Tem a manha!*"

**Bruno:** E como vocês se seguraram para não rir?

**Ajàgúnà:** Não, a gente já estava rindo já! Porque é normal você rir no toque. Nesse tipo de toque já é normal de você rir, porque... você já toca rindo, e é essa coisa da alegria mesmo. Você já toca rindo, "*tum dum pá...*" e aí já um olha para o outro e, "*pá cá tum...*"

E como uma última referência ilustrativa de um modo de produção de vida pouco fragmentado apresento, no item seguinte, o relato de uma experiência no campo pesquisado.

<sup>46</sup> Malandro é uma entidade cultuada em casas de candomblé e umbanda.

## 2.4 Um dia no terreiro de mãe I. – relato sobre um samba de caboclo

A casa de candomblé visitada situa-se na região do Barreiro, em Belo Horizonte, e é zelada pela mãe-de-santo I., mãe I.<sup>47</sup>, como será aqui mencionada. O meu acesso a essa casa se deu, inicialmente, por sugestão do ogã Akueran, dizendo que seria uma casa de candomblé que poderia me dar um bom suporte quanto às observações de campo, pois trata-se de um candomblé que tem certa tradição em Belo Horizonte, que possuía muitos filhos-de-santo e bons ogãs, fatores que, de acordo com Akueran, conferem qualidade para um bom campo de pesquisa.

Tratava-se de um terreiro de candomblé nunca visitado por mim anteriormente, apesar de já ter ouvido comentários sobre ele por diversas vezes. Mesmo não conhecendo a casa, por coincidência, eu já conhecia o seu *xicaringoma*<sup>48</sup> mais velho, o ogã B., a muzenza<sup>49</sup> Ag., e a abiã<sup>50</sup> Ci., com os quais já tive o prazer de dividir o palco em trabalhos com a música. B., como uma grande parcela dos ogãs, também é músico percussionista, Ci. e Ag., que são, respectivamente, mãe e filha, são musicistas cantoras.

Ag. e Ci. foram as minhas principais interlocutoras com a casa de candomblé. Meus primeiros contatos com o terreiro de mãe I. foram feitos por intermédio de Ag. que ainda estava “cumprindo preceito” na casa devido à sua obrigação de *feitura de santo*. A partir do contato inicial, assessorado por minhas anfitriãs, recebi a permissão de mãe I. para o acompanhamento de campo e, com a permissão, um calendário de eventos festivos da casa. No calendário havia a festa do caboclo do pai T., o pai pequeno da casa.

<sup>47</sup> Irei me referir aos membros desta casa de candomblé pela primeira letra do nome como são conhecidos.

<sup>48</sup> Xicaringoma é o cargo, na tradição do candomblé de angola, atribuído ao ogã responsável pelos atabaques e pela produção da música ritual.

<sup>49</sup> De acordo com Lopes (2004), muzenza significa, “em candomblés de nação angola, filha-de-santo; primeira dança pública das recém-iniciadas. (...) Do quimbundo muzenza, ‘ignorante’; ou do quicongo muzenze, ‘pronto’, ‘preparado’.” (p. 463)

<sup>50</sup> “Indivíduo em estágio de pré-iniciação no culto dos orixás. Do iorubá abéyò, seguidor, adepto” (LOPES, 2004, p. 24)

### 2.4.1 A festa de caboclo do pai T.

A festa do caboclo do pai T., juntamente com a festa do caboclo da mãe I., são as duas grandes festas promovidas pelo terreiro e que são dedicadas aos ancestrais brasileiros. De acordo com um dos filhos de santo da casa, que é descendente direto da família “Bate folhinha”, uma tradicional família de santo da nação de candomblé Angola/Congo, ali havia sido realizado o primeiro samba de caboclo de Belo Horizonte, fato que concede grande tradição ao evento.

O evento estava marcado para as dez horas da manhã de um sábado. Cheguei no horário previsto e fui recebido por Ci. e outro filho-de-santo da casa. Logo pude perceber que todos estavam envolvidos com os preparativos finais da festa. *“O B. tá lá na cozinha. Me dá licença, porque estamos nos preparativos, fique à vontade. Daqui a pouco a mãe chama pra começar.”* (fala de Ci.)

Cumprimentei as pessoas que estavam no quintal, compartilhei um afetuoso abraço com mãe I., e me dirigi à cozinha. Chegando à cozinha (um importante “ponto de encontro” de toda casa de candomblé, principalmente nos momentos anteriores e posteriores aos eventos da comunidade) me deparei com algumas mulheres preparando o feijão tropeiro que seria servido durante a festa e, à mesa, o ogã B., juntamente com outro ogã, o ogã M.<sup>51</sup>, tomando um café e conversando. Após cumprimentar todos, sentei-me à mesa, participando da conversa e do cafezinho. O assunto após minha apresentação à M., que até então desconhecia, circulou em torno do trabalho com a música e, principalmente, como que os músicos que também são ogãs se relacionam nesse campo. *“Tocar com ogã na rua é muito difícil. Ogã acha que sabe mais, que pode mais.”* (ogã M.)

De acordo com a conversa, pude perceber que esse é um assunto bastante melindroso entre os principais responsáveis pela condução da música ritual nos terreiros. Dentro dos terreiros, a relação entre os ogãs é resguardada pela hierarquia instituída a partir do “tempo de santo”, já em outros contextos a relação de autoridade não se aplica. B. nos relatou o caso de um ogã, antigo de santo e contemporâneo a ele (quanto à participação no universo do candomblé), que com sua arrogância e ganância por “possuir mais conhecimento que os outros”, não

---

<sup>51</sup> O ogã M., que também é músico percussionista, ainda não havia sido iniciado no candomblé e, neste dia, um importante fato relacionado à sua inserção nesta casa de candomblé iria ocorrer.

ensinava o que aprendia aos outros parceiros de couro: “Às vezes ele ia tocar *candomblé*, mas ele ficava cantando sozinho porque ninguém sabia responder suas cantigas. Ele não ensinava pra ninguém.” (ogã B.)

Nossa conversa fluía em torno desse assunto, quando outro ogã da casa chamou B. e M.: “A mãe está chamando para começar. Vamos pegar os atabaques.”

B. e M. se dirigiram juntamente com o outro ogã para dentro do barracão e trouxeram os três atabaques para um local aberto que havia nos fundos do terreno da casa de *candomblé*. Os tambores foram colocados ao lado de um espaço, previamente preparado, onde havia alguns *alguidares*<sup>52</sup>. Os outros membros da casa, juntamente com alguns poucos convidados presentes, em sua maioria pessoas de outras casas de *candomblé*, posicionaram-se em forma de roda à frente dos tambores. Iria começar a cerimônia da matança.

### *A Matança*

Uma saudação aos caboclos, “*Xêtro marrumbaxêtro!*”, e o rufar dos atabaques dão início à cerimônia. Cantigas dedicadas a essas entidades, acompanhadas pelo ritmo congo, começam a ser entoadas revelando histórias e contextos que identificam o ancestral brasileiro. Ao mesmo tempo em que as cantigas dos caboclos são executadas, iniciam-se os sacrifícios feitos em obrigação ao caboclo do pai T., cuidados por mãe I., pelo próprio pai T. e por alguns ogãs e equedes. Enquanto a oferenda ao caboclo está sendo preparada, os outros filhos-de-santo da casa cuidam de dançar e responder às cantigas entoadas pelos ogãs no “couro”.

À medida que o ritual vai avançando, pai T., percebendo a proximidade do transe, entra na roda de dança. Em poucos minutos seu caboclo se faz presente “na terra”, e é recebido com entusiasmo pelos presentes. Nesse instante, os muzenzas da casa entram em transe com seus inquices, que ficam em um canto, sem dançar, de modo contrito. A presença do caboclo de pai T. é a permissão para que outros caboclos também “baixem” no terreiro, que chegam à sua festa cumprimentando os presentes (pessoas e caboclos) com um abraço, louvando a casa, narrando suas

---

<sup>52</sup> Alguidar é uma vasilha de barro, em forma de prato, onde são oferecidas às divindades as comidas rituais nos cultos afro-brasileiros.

histórias a partir de cantigas, dançando, bebendo cerveja e fumando seus charutos ou cigarros.

A cerimônia da matança prossegue. Enquanto mãe I. e o caboclo do pai T., juntamente com outros filhos da casa cuidam da oferenda, os outros caboclos continuam a produzir suas evoluções em frente ao couro. As narrativas de cada caboclo agora dão espaço à brincadeira, ao samba, e cada caboclo vai à frente dos tambores demonstrar suas habilidades na dança, convocando outro para substituí-lo pelo simulacro da umbigada. Foi o primeiro momento de brincadeira nesse samba de caboclo.

Terminado o “corte” dos animais, os muzenzas em transe com seus inquices foram conduzidos para fora do local onde se realizara a matança, e os caboclos continuaram sua brincadeira em frente ao couro por mais algum tempo, agora com maior participação do caboclo do pai T..

Quando a música cessou, todos se dirigiram para fora do espaço em que aconteceu a matança, um local aberto em frente à cozinha, onde se localizava uma porta que dava acesso ao barracão pela parte dos fundos. Foi quando escutei um dos caboclos perguntar a outro: *“Camarada, nós vamos embora agora e depois voltar para festa ou vamos ficar de uma vez?”*

Cheguei à frente da cozinha e vi Ag. e os outros muzenzas já “acordados”, fora do transe com seus inquices. Mãe I. passou por todos os convidados que ali estavam e convocou: *“Podem ir para o barracão. Daqui a pouco a gente começa.”*

### *A saída e o toque*

Por volta de meio dia eu já estava dentro do barracão sentado em uma mesa com um alguns convidados de Ci., seu irmão, que não é do candomblé, um rapaz e uma moça. Bebidas e petiscos já estavam sendo servidos aos convidados por alguns membros da casa enquanto os outros estavam “vestindo” os caboclos para a saída. Os caboclos continuaram incorporados em seus filhos desde a cerimônia da matança<sup>53</sup>, entretanto, eles ficaram recolhidos até o momento da saída.

Os “ogãs do couro” chegaram à sala e, ao sinal de uma equede, que se posicionava em uma porta localizada na parte de trás dos tambores, iniciaram o

---

<sup>53</sup> Já participei de outras festas de caboclo onde, após a matança, os caboclos “iam embora”, e os seus filhos entravam em transe com eles outra vez na hora do toque.

toque dos tambores entoando uma cantiga em dialeto banto para a saída dos caboclos.

Iniciado o toque todos entraram em fila, com mãe I. à frente, seguida pelo caboclo de Pai T., os outros caboclos e os filhos-de-santo da casa que ainda não haviam entrado em transe com suas entidades. Os caboclos agora já estavam paramentados com suas vestimentas típicas. Todos com um pano da costa trançado e amarrado no tronco, alguns com chapéus, que eram os caboclos boiadeiros, e outros com um pano da costa enrolado e amarrado à cabeça, os caboclos índios. A fila se transformou em uma roda onde os caboclos e filhos-de-santo dançavam cantigas, em sua maioria, acompanhadas pelo ritmo congo, dialogando com as proposições rítmicas que emergiam do rum.

*“Atravessei o mar a nado  
Em cima de dois barril  
Só para ver a juremeira  
E os caboclos do Brasil”*

Muitas cantigas de louvação e narração dos mitos associados aos caboclos são entoadas na primeira parte da festa no barracão. Aos meus olhos, tratava-se de um momento de “aquecimento” da festa, com cada caboclo louvando a casa, cumprimentando os presentes, “deixando seu recado”, “contando uma história”, sobre quem ele é, de onde ele vêm ou o que ele fez.

*“Boa noite meus senhores  
Boa noite meus senhores  
Dai licença para um cavaleiro  
Dai licença para um cavaleiro  
Eu moro em mata cerrada  
Eu moro em mata cerrada  
O meu nome é caboclo vaqueiro  
O meu nome é caboclo vaqueiro”*

*“Lá nas matas, lá na jurema  
Lá nas matas, lá na jurema  
É uma lei severa, é uma lei sem pena  
É uma lei severa, é uma lei sem pena”*

*“Sou da mina do santê  
Mucuendá, mucuendequá  
Sou da mina do santê  
Mucuendá, mucuendequá  
Oliê, oliê, mucuenda, mucuendequá”*

A animação na festa é algo crescente; após o primeiro momento de saudação e louvação, as cantigas ganham um tom mais festivo, menos comprometido com os mitos associados aos ancestrais brasileiros e mais sintonizado com um aspecto lúdico, de brincadeira. Nesse momento, inicia-se, pela segunda vez no dia, o jogo simulado da dança de umbigada, acompanhado por cantigas no ritmo *samba* ou *sambangola* ou, às vezes, no *barravento*<sup>54</sup>. Os caboclos começam a brincar no meio do barracão, exibindo sua desenvoltura com a dança. Todos os presentes, caboclos, membros da casa e convidados, acompanham as cantigas entoadas no barracão, cantando ou batendo palmas. Começaram a chegar várias pessoas na festa, convidados de outras casas de candomblé. Os ogãs de fora chegavam e iam direto aos tambores, participando da produção da música na festa, revezando o toque com os ogãs da casa.

Uma energia mais efusiva toma conta do barracão, um clima de alegria é partilhado entre todos. Essa atmosfera construída no samba de caboclo parece ser um convite irrecusável para os caboclos dos convidados da festa. Muitos dos convidados que chegaram após o início do toque entram na roda e, em poucos minutos, estão em transe com os seus caboclos. Já outros convidados parecem recusar o transe para poderem participar “integralmente” da festa. E é nesse momento que mãe I., que estava sentada em uma cadeira ao lado dos atabaques, se levanta apresentando sinais de que iria entrar em transe. Ela não recusa suas sensações e, em poucos instantes, seu caboclo se manifesta na casa, louvando a festa, cantando e dançando.

Por volta das quinze horas foi servido o “ajeum”. Os caboclos presentes na festa, juntamente com algumas equedes e filhos-de-santo, dirigem-se para dentro da porta que se localiza atrás dos tambores. Nesse momento, os tambores cessam até que tudo esteja pronto para a “saída do ajeum”. Do mesmo modo como ocorrido na saída dos caboclos, uma equede dá o sinal para os ogãs iniciarem o toque. Uma cantiga que mistura português e dialeto banto é entoada, trazendo uma mensagem que fala da comida servida no terreiro, do sentido e da importância para o povo-de-santo. Os caboclos e filhos-de-santo da casa entram em fila dançando e carregando, cada um, uma vasilha com parte da comida que será servida na festa. Eles entram

---

<sup>54</sup> No capítulo seguinte, será feita uma abordagem mais detalhada acerca dos ritmos rituais do candomblé de Angola.

dançando, dão voltas no barracão saudando a casa e colocam a comida em uma mesa previamente preparada. O caboclo de mãe I. convida a todos para participar do farto banquete servido, enquanto isso, os tambores continuam a tocar e os caboclos, “retornam” à festa, conversando com os presentes, bebendo, fumando e sambando.

A festa do caboclo, farta em comida, bebida, música e alegria, se estende para outros espaços do terreiro. Pessoas e caboclos circulam para dentro e fora do barracão, ora conversando, ora comendo e bebendo, ora dançando, e a música, sem parar de ser tocada, continua dando vida à festa.

*“A menina do sobrado  
mandou me chamar pra seu criado  
eu mandei dizer a ela  
que estou vaquejando meu gado  
é boiadeiro, eu gosto de um samba raiado”*

*“Violeiro bom, tá aí  
violeiro bom, tá aí  
boiadeiro aqui chegou  
violeiro bom, tá aí  
ô Isaura, toca a viola  
ô Isaura, toca a viola”*

Em um determinado momento da festa, os caboclos chamam as mulheres para sambar. Nesse momento as cantigas são de reverência a elas, que entram na roda e sambam junto às entidades. Alguns caboclos dançam se insinuando a elas, tirando o chapéu, olhando suas pernas, ajoelhados e fingindo olhar por debaixo de suas saias. O ogã Akueran, em entrevista, relatou-me a presença desse momento no ritual festivo dos caboclos:

**Akueran:** (...) tem um momento que ele vai fazer brincadeira para as moças, para as mulheres. Põe as mulheres pra dançar na roda. (...) [cantando] *“moça bela na janela / chora viola, chora viola / a viola quer chorar / chora viola, chora viola”*. (...) tem esse momento. A mulher vai entrar, vai requebrar, e ele vai tampar, ajoelhar, ele vai deitar no chão como se tivesse olhando, assediando. Aí chegam os outros e tampam com um pano a mulher fazendo o requebrado lá.

*“Quem entrou na roda  
foi uma boneca  
foi uma boneca  
foi uma boneca”*

O evento ocorria em um clima muito amistoso, com as pessoas aproveitando o banquete, conversando, e com os caboclos brincando, sambando, narrando suas histórias e mitos. Eu me senti muito bem recebido na casa. A todo instante Ci. se aproximava de mim oferecendo comida, bebida e perguntando se eu estava satisfeito. Em um dos momentos ela perguntou:

**Ci.:** Bruno, está tudo bem aí? Tá faltando alguma coisa?

**Bruno:** Ci., só me falta dinheiro no bolso! [risos]

**Ci.:** Uai, é só pedir. Quando ele [o caboclo] pisar mais forte no chão, você pede!

### *M. é suspenso*

No meio da festa, o caboclo de mãe I. solicita que os atabaques cessem a música, pede a um ogã para colocar uma cadeira ao centro do barracão e chama o ogã M. para perto de si. O caboclo pede silêncio a todos e anuncia o que M. não esperava: *“Eu queria perguntar a você M., se você quer ser ogã desta casa?”*

Com uma expressão mista de espanto e alegria, M. responde de modo afirmativo, e o caboclo, então, dá início à cerimônia da suspensão<sup>55</sup> de M.. O caboclo de mãe I. solicitou que outros dois ogãs da casa se aproximassem ao centro do barracão. Os ogãs ergueram M. sentado em seus braços entrelaçados<sup>56</sup>, levando-o por cima de pontos específicos do barracão (porta, centro e próximo aos tambores). Enquanto isso, B. e outros dois ogãs convidados entoaram uma cantiga. Depois de suspenso, M. foi colocado sentado na cadeira localizada ao centro do barracão para poder receber os cumprimentos de todos os filhos-de-santo da casa que, um por um, beijavam suas mãos e depois lhe davam um abraço como um gesto receptivo de boas vindas à casa de mãe I.. Após os cumprimentos, todos os ogãs que estavam presentes, exceto M. que continuou na cadeira, e outros três ogãs convidados que ficaram incumbidos de tocar, direcionaram-se ao centro do barracão

<sup>55</sup> De acordo com Lopes (2004), este fato iniciático no candomblé remete uma *“alusão à forma pela qual se manifesta a escolha, com o eleito sendo literalmente erguido no ar. (...) o ogã suspenso, levantado ou apontado é aquele que foi indicado como possível candidato ao efetivo cargo de ogã.”* (p. 489)

<sup>56</sup> Os ogãs entrelaçaram seus braços do mesmo modo como se faz na tradicional brincadeira *“cadeirinha de fon-fon”*.

para dançar uma cantiga em homenagem ao novo ogã, um dos raros momentos em que as pessoas associadas a esse cargo dançam nas práticas rituais do candomblé.

Após ser suspenso, M. tornou-se oficialmente um membro da casa e deverá, a partir de então, seguir alguns preceitos e cumprir obrigações de modo mais responsável no terreiro.

### *Dois fatos inusitados*

A festa continuou no mesmo clima de alegria, os caboclos dançando, pessoas entrando e saindo do barracão, comendo e bebendo. Participando da festa, presenciei dois fatos que me despertaram uma atenção especial devido à suas particularidades. Mesmo para alguém como eu que já têm certa inserção no campo das religiões afro-brasileiras, as duas situações ocorridas se mostraram de modo bastante inusitado.

No auge da festa, enquanto alguns convidados também permitiam o acesso de “seus caboclos” a se fazerem presentes no terreiro, outros convidados negavam essa presença. Na ocasião, havia um homem, cadeirante, que parecia estar fugindo ou tentando adiar ao máximo o estado de transe sugerido pela situação. Muitos dos convidados caíam na roda incorporados com seus caboclos, que participavam da festa do mesmo modo que os caboclos da casa, mas esse homem, apresentando mal estar por pressentir a proximidade do transe, saía do barracão por diversas vezes, abanando-se, tentando se manter lúcido e participar da festa. Toda vez que se sentia mal, o homem pedia ajuda a quem estava próximo à porta para descer um degrau alto e sair do barracão. Ao fazer isso ele afastava qualquer possibilidade de entrar em transe. Eu mesmo o ajudei por algumas vezes e, até certo momento, ele parecia obter êxito em não “incorporar” seu caboclo. Quando passava o “mal estar”, o homem voltava ao barracão e participava da festa com bastante animação, bebendo, comendo, cantando e batendo palmas. Ao perceber a movimentação do homem, uma jovem e experiente equede da casa de mãe I. passou a acompanhar o homem mais de perto. Ao invés de auxiliá-lo a não entrar em transe, a moça fazia o movimento contrário. Ela estimulava, não ao homem para permitir a presença do caboclo, mas ao próprio caboclo a se manifestar. Ela fazia isso se aproximando e gritando de modo bem enérgico a saudação aos caboclos: *“Marrumbaxêtro! Okê caboclo!”*

A equede parecia estabelecer um diálogo diretamente como o caboclo do homem. Ela repetia o diálogo sorrindo, sabendo que ele não iria resistir por muito tempo.

Em um determinado momento, eu havia saído do barracão para circular um pouco na festa e, quando eu voltei, o homem já não estava “presente” na festa. Ele havia “perdido a disputa” com seu caboclo que, tomando seu corpo pelo transe, já estava sendo vestido e servido como os outros caboclos que se manifestaram no terreiro.

O corpo do cadeirante, em transe com o seu caboclo, fazia tudo que os outros caboclos fazia, claro, sem se levantar da cadeira. Seus movimentos da cintura para cima, ao sambar, eram efetuados da mesma forma como os outros caboclos o faziam. Ele jogava o tronco, a cabeça e os braços do mesmo modo ao “tomar o rum” dos ogãs. Nessa performance, consegui visualizar os movimentos que ele produzia como complementos dos movimentos de saltos, pisadas, escorregões e sapateios que os caboclos fazem ao sambar.

O outro fato inusitado no *samba de caboclo* foi, a princípio, algo bem comum. Vi um homem magro e alto se levantar de seu assento produzindo os movimentos que identificam o transe. Depois de consolidada a presença de seu caboclo, como de costume, as equedes da casa dão assistência ao novo participante da festa, retirando os pertences pessoais da pessoa, como carteira, camisa (se for homem), chapéus, óculos etc., e levando o caboclo para a porta localizada atrás dos tambores para ser vestido, paramentado e servido no terreiro. O procedimento ritual foi realizado e, quando o caboclo voltou ao barracão, ele pôs-se à frente dos couros e entoou a seguinte cantiga: *“Tô chegando agora, porque o couro me chamou / tô chegando agora, porque o couro me chamou”*.

Ele cantou essa cantiga saudando sua presença na casa promovida pelo “chamado dos tambores”, sambou e participou da festa como qualquer outro caboclo, recebendo a “umbigada simulada”, aproximando-se dos atabaques, sapateando, saltando, quebrando e girando do mesmo modo que seus “camaradas” caboclos. Entretanto, nos momentos finais da festa, após o chamado de mãe I., todos os caboclos foram direcionados para a porta aos fundos do barracão, onde o transe deveria deixar de ocorrer. Após o término do toque, as pessoas que estavam em transe com suas entidades saíram pela porta, recompostas e com todos os seus pertences. Foi então que vi esse homem saindo, já fora do transe como as outras

peessoas. O homem saiu usando uns óculos escuros e recebendo a ajuda de uma outra pessoa para se locomover pela sala. Neste momento percebi que ele era cego e não conhecia o ambiente para se movimentar sozinho. Enquanto estava em transe com o caboclo ele se movimentava como qualquer outra pessoa pelo espaço, realizando todas as ações que os outros também faziam.

Esses fatos se mostraram muito inusitados, mesmo tendo certo acesso a práticas religiosas de matriz afro-brasileira, nunca presenciei algo parecido nos percursos por esse contexto.

### *Fim de festa*

Quando já havia anoitecido, o número de participantes da festa já era bem menor, restringindo-se, pelo que pude perceber, somente aos membros da casa e alguns convidados mais próximos. O tambor já estava sendo tocado somente por ogãs de outras casas e eu estava próximo à cozinha conversando com B. e M. quando outro ogã se aproximou dirigindo-se a B.:

**Ogã:** Os caras de fora que estão tocando lá, e eles estão chamando a gente porque não estão conseguindo mais tocar. Eu também não estou aguentando mais. Vamos lá. Pede para eles [os caboclos] irem embora.

**B.:** Aí eles vão me xingar. Eu também não estou aguentando mais. Fala pra eles largarem o couro lá. Deixa o pau quebrar!

Voltei ao barracão logo após presenciar esse diálogo entre os ogãs. Quando entrei, mãe I., que já não estava mais em transe com seu caboclo, levantou-se subitamente do local onde estava sentada e começou a cantar uma cantiga com a mensagem de despedida aos caboclos. Já não havia mais ninguém tocando os atabaques. Ela se aproximava de cada um dos caboclos cantando a cantiga e “mandando a mensagem” de despedida. Eles demonstravam claramente desagrado com a situação do fim da festa, contudo, movimentavam-se em direção à porta por onde entraram. Nesse momento, o caboclo que estava incorporado no homem cadeirante, aproximou-se de uma equede que estava ao meu lado, e lançou a ela o resto do charuto que fumava. Ao recebê-lo, a equede pensou em voz alta: *“Sorte para mim. Obrigada meu pai.”*

Ela fez um gesto de reverência e agradecimento ao caboclo, que já estava de costas a nós, saindo em direção aos outros caboclos.

Mãe I. pegou um pano da costa, cobriu os tambores e se dirigiu para dentro da porta. Quando saí do barracão, escutei pelos fundos do mesmo, pessoas cantando algumas cantigas. Após alguns minutos os filhos-de-santo estavam circulando pela casa já “desincorporados” de seus caboclos.

O samba de caboclo terminou por volta das oito horas da noite. Após o encerramento das obrigações festivas com os caboclos, alguns poucos convidados, juntamente com mãe I., pai T., Ci., B., M., e outros membros da casa se reuniram no centro do barracão para fazer uma “roda de samba”, agora só deles, acompanhada de banjo, pandeiro, tantã e palmas. E o samba continuou...

## **CAPÍTULO 3: Música, festa e samba no terreiro – aspectos relacionais**

Neste terceiro capítulo, trago à forma textual o samba produzido e fruído no terreiro. Proponho explorar a dimensão relacional dessa prática social, tomando como referência a noção de *habilidade* proposta por Ingold. Os elementos relacionais em torno da música, do corpo e o que dela emerge como aspectos comunicativos nas práticas rituais exercidas no candomblé ganham maior relevância agora.

Os elementos descritos neste capítulo revelam um modo particular de produzir a vida, e essa forma de produção da vida visualizada no contexto do candomblé pode apontar alternativos direcionamentos para a compreensão do lazer.

### **3.1 O samba no/do terreiro**

Como apresentado no primeiro capítulo, o samba nesta pesquisa não é observado somente como um gênero musical e, tampouco, recebe atribuições tipológicas classificatórias como samba de roda, “samba isto” ou “samba aquilo”. Proponho aqui uma compreensão do samba como uma *dimensão* do contexto dos terreiros, uma dimensão que se revela a partir de elementos rituais e festivos que são marcas desse tipo de prática social. Trago para tal empreitada elementos que identificariam o samba em outros contextos de prática tais como, referências rítmicas, formas estéticas da dança e conceitos partilhados no contexto, entretanto, faço recurso a esses elementos mais como uma forma de auxílio a criar uma imagem textual do samba no terreiro do que delimitá-lo de modo taxativo, categórico, no contexto investigado.

O samba pode ser aqui compreendido como um elemento que emerge a partir de relações em torno da musicalidade do candomblé, das tarefas produzidas/realizadas pelos ogãs na relação com a dimensão ritual do contexto, da qual destaco uma referência à ancestralidade revelada na manifestação das divindades no terreiro e em formas estéticas de música e dança. Pretendo, portanto, neste capítulo, fazer uma abordagem apresentando alguns dados “recolhidos” em campo, sendo eles referendados, principalmente, a partir de uma estética de musicalidade e corporeidade própria do candomblé que se revela a partir da prática dos ogãs.

### 3.1.1 Definições do contexto

O termo samba pode dar conta de diferentes sentidos no contexto do candomblé, designando desde um *ato de dança*, um *ritmo*, um *contexto de festa* ou até mesmo uma *divindade*. Essa imprecisão, ou a multiplicidade de sentidos circundantes à noção de samba, denota uma complexidade relacional existente no universo do candomblé, que se revela em formas conceituais, digamos, mais abertas. Logo, o samba pode ser visualizado como um elemento não fragmentado de algo mais amplo, que é o próprio contexto do candomblé.

**Hoxi:** O samba, dentro do candomblé, é como se fosse uma parte mais festiva do contexto. Ele chama as pessoas para poderem expelir a sua alegria, transmitir a comunhão da coisa. (...) Pela festa. Nas próprias rezas onde se toca a cabula ou o monjolo, também manifesta isso.

Um primeiro aspecto quanto à compreensão do samba no candomblé refere-se ao elemento festivo, componente estruturante desse contexto. Esse elemento festivo pode ser compreendido como um elemento fundamental aos ritos públicos nos terreiros, visto que, é também a partir da festa, que as pessoas do candomblé se relacionam com seus mitos e com seus ancestrais, expressando de modo celebrativo a sua cosmovisão. Nessa dinâmica, encontra-se o samba como um elemento de significativa importância.

Assim, podemos associar a noção de samba no candomblé a partir de alguns elementos que compõem essa dimensão festiva, como o ritmo e a dança.

**Akueran:** Quando fala sambar, o inquite tá dançando (...)

O ogã Akueran faz referências à questão da música e da dança em sua compreensão sobre o samba, a partir de uma perspectiva de sacralidade acerca do que é produzido no contexto do candomblé. Ao samba (e tudo a ele referente) produzido no terreiro, em comparação com o produzido em outros contextos de prática, é atribuído o sentido da sacralidade, pois o modo de produção da vida nos terreiros se constitui a partir dessa dimensão. Akueran relaciona esse aspecto a partir de dois ritmos componentes da musicalidade do candomblé de Angola, estes esteticamente próximos: o *cabula* ou *monjolo* e o *samba*.

**Akueran:** Porque a palavra... vamos dizer assim, a palavra samba, se eu quiser falar samba, eu falo é monjolo. Monjolo, cabula.

O ogã Akueran retrata o ritmo *cabula/monjolo*, um ritmo de matriz banto, como se fosse uma referência ancestral do ritmo *samba*, que é brasileiro. Ele trata essa questão de “ancestralidade do samba” associando a relação entre as tradições banto ressignificadas no Brasil e as tradições que daí se desdobram, chegando até a afirmar que “o *cabula* é o pai do *samba*”.

**Akueran:** Mas o samba, o samba verdadeiro é onde tinha um monjolo [ou cabula] tocado. Ali [este ritmo, no terreiro] é o samba.

De modo diferente, a partir de um olhar centrado na tradição banto (e não numa tradição brasileira que *evoluiu* da banto), os ogãs Hoxi e Ajágúnà abordam a questão de “parentesco” entre os ritmos *cabula/monjolo* e *samba*:

**Ajágúnà:** O toque samba não existe [na tradição africana original].

**Hoxi:** Ele foi criado aqui. No Brasil.

Quero destacar, entretanto, que embora não reconheçam uma “linearidade evolutiva” do ritmo do mesmo modo que Akueran, eles entendem que o samba, enquanto forma estética de dança e música, é algo que circula por diversos contextos além do terreiro.

**Ajágúnà:** Se você pegar, dentro de uma tradição, é a lavadeira, é o sertanejo, é o caxixi do indígena, é o pandeiro do católico, é o tambor do angola, é o monjolo ou a cabula, é o quebra-prato. O quebra prato, hoje, na

escola de samba... é o adarrum! Você vê, o batuque do tamborim é um adarrum. A batida, não é uma bateria da escola de samba? Então, a gente quer falar assim: "do candomblé de angola surgiu o samba do recôncavo que levou para a Bahia, Clementina de Jesus, e tal, e aí, o samba cresceu nas favelas do Rio e se tornou o que hoje é..." Não! É uma tradição negra, é a do mulato... quer dizer, não é do negro, o samba, é do mulato!

Proponho destacar que o samba é uma expressão que transita em diferentes contextos. Sobre o "trânsito" do samba, Hoxi e Ajàgúnà fazem referência ao Recôncavo baiano como um "berço" a esse tipo de prática cultural.

**Hoxi:** Historicamente se diz que foi lá que foi criado o samba.

**Ajàgúnà:** É. Porque a capoeira, o samba, o maculelê, essas manifestações são de lá, do recôncavo.

Busco entender o samba como uma forma de expressão que, na cultura brasileira, manifesta-se em diferentes contextos sendo o dos terreiros um deles. Os meus parceiros desta pesquisa demonstram esse fato em seus relatos. A capoeira, um contexto, por coincidência ou não partilhado entre eles, é uma prática que, do mesmo modo que no candomblé, tem o samba como elemento fundamental. No trecho que seguinte, Ajàgúnà relata, em seus percursos pela capoeira, como ele compreende o samba ali presente, relacionando-o com sua expressão nos terreiros:

**Ajàgúnà:** (...) Porque, quando eu estive a primeira vez na Bahia, eu entendi que nada eu entendia de música de capoeira, porque capoeira se joga uma hora, uma hora e meia. O resto é samba, e aí vamos tocar samba uma hora, duas horas, três horas... e é aí que vai ser a parte da festa. E aí você vê a umbigada! Porque o samba lá é o samba duro, você vê a umbigada! E é por isso que eu falei...

**Bruno:** Aquele sapateadinho?

**Ajàgúnà:** É, sapateadinho, a menina gira, e a pessoa já chega dançando, empurra o cara, dá uma rasteira pra entrar, entendeu? E você vai cantar ali dentro do contexto. A batida é um pouco diferente, segue a tradição que a gente toca no candomblé, apesar de que, no samba, é o pandeiro que predomina, e o tambor só faz a base, não tem aquele "tum tacá tum tá cum dum..." Não tem dobra, é só a marcação, "tum taca tum tacatum..." E ali o pessoal vai dançando e a música envolvida. E aí a gente vê, dentro desse contexto, o próprio maculelê, o samba, trazendo para o candomblé a cantiga de caboclo. Hoje eu coloquei um cd no carro, de música de boiadeiro, e todas aquelas cantigas eu escuto dentro da capoeira, no maculelê, e escuto também no samba da capoeira: [cantando] "a menina do sobrado, oi, mandou me chamar pra teu criado / Eu mandei dizer a ela que eu tô vaquejando meu gado". Isso é... o próprio "tim tim tim lá vai viola", que é música de samba...

**Hoxi:** E de caboclo.

**Ajàgúnà:** É de caboclo!

**Hoxi:** De caboclo boidadeiro.

Desse modo, pode-se compreender a complexidade de relações acerca do que se entende como samba. Assim, é possível afirmar que a capoeira, como na citada referência, pode ser considerada como um dos vértices, ou uma interseção, por onde observamos o trânsito da prática do samba<sup>57</sup>.

Essa complexidade de sentidos e formas sobre o samba, que se revelam na sua própria compreensão dentro do contexto do candomblé, pode ser capturada a partir do posicionamento de Akueran:

**Akueran:** (...) samba... na capoeira tem samba de roda, não é? Tem um momento que você vai brincar... o samba de roda na capoeira, mais simples e tal, aquela coisa até certa forma inocente. No candomblé existe samba, mas existe assim, a palavra samba não significa simplesmente dançar a dança, samba, a dança. A palavra samba não significa canto, cantar samba. A palavra samba significa ter cargo, cargo! "Samba diamumo", "bamba samba", "nganga samba", "nganga samba" (...)

Em uma interpretação do termo samba a partir da dinâmica de uma linguagem exercida na diáspora, Akueran aponta:

**Akueran:** Aí, se a palavra samba, que era a princípio "semba", descaracteriza a forma de pronúncia, descaracteriza as coisas, o nome das coisas, as palavras. "Kitembo", virou "Tempo". "Pambunjila", virou "Pombagira". Eles botaram o negócio, escutaram e botaram pomba. Compararam "njila" com "gira", que é rua e tal...

**Bruno:** E aí vai aportuguesando, não é?

**Akueran:** Vai aportuguesando, exatamente.

Esse é um aspecto conflituoso presente no contexto. De um ponto de vista produzido entre adeptos do candomblé onde se valoriza o processo de "africanização", como aponta Prandi (2001a, 2004), a questão do "aportuguesar" termos de uma linguagem produzida na diáspora provoca ressonâncias negativas, e esse pode ser o posicionamento de Akueran. Em contrapartida, o processo de

---

<sup>57</sup> Diniz (2011) Trata do que ela chama de "trânsito musical" como um conjunto de elementos musicais inseridos em um processo de compartilhamento entre diferentes contextos de prática. Em sua pesquisa ela identifica e descreve estes elementos musicais partilhados entre contextos como o candomblé angolano, a capoeira, o samba de roda e o culto ao caboclo em Salvador - BA.

“aportuguesar” ou “abrasileirar”, de modo mais amplo, não confere perda de legitimidade das práticas produzidas nesse contexto.

Dentre uma diversidade de formas interpretativas acerca do samba, um dos sentidos atribuídos pelo ogã Akueran aos múltiplos entendimentos, refere-se à relação entre “ter cargo” e o panteão mitológico dos candomblés banto – a referência à divindade Samba citada no início deste item.

**Akueran:** Quando a gente vai tocar sagradamente um samba, esse samba não vem com o nome. A palavra que pode ser usada é sambar, mas ele não vem... A questão samba, samba mesmo, vamos dizer... vou cantar para Dandalunda Kokueto Caité Kaiaia, lemanjá: [cantando] *"Sambá, Samba mona amê tacumberequenã, samba ô / iamba mona amê tacumberequenã"*. Segunda cantiga: *"Aruê sambê sambá / samba mona amê tetê tacumberequenã / samba mona amê"*, *"sambangola sambariá, aê sambauê"*. O que é que é samba aí? É o inquice, o movimento dele, a importância dele. Não disse que é ter nome, cargo.

Na fala acima descrita, Akueran faz referência a um inquice chamado Samba como o “cargo” a se ter, cuidar, reverenciar ou louvar. Ao ser questionado sobre essa relação terminológica entre o samba, como conceito, e o inquice Samba, Hoxi novamente aponta a questão do elemento festivo, da alegria:

**Hoxi:** (...) é um inquice de criação, um inquice de fertilidade, e isso traz a alegria. Então a partir daí, eu assimilo que a ligação seja essa. Com a questão de comemoração da vida.

Logo, proponho enfatizar o samba como um elemento que se revela a partir de diferentes aspectos no contexto do candomblé, seja pela forma rítmica também, mas pela festa imanente ao contexto, pela relação com a ancestralidade (histórica ou espiritual), pela expressão do corpo, pelas formas das cantigas e, principalmente, o que essas formas práticas do ritual do candomblé sugerem o que pode ser entendido como samba.

Enfim, o samba compreendido no contexto do candomblé é um elemento de difícil conceituação. Espero ter demonstrado isso com as falas dos meus parceiros, entretanto, ele é observável se levarmos em consideração, partindo da imprecisão conceitual apresentada, aspectos que se revelam a partir das práticas rituais no terreiro, em torno, principalmente, da musicalidade e suas relações com o corpo.

A partir de diferentes elementos, formas estéticas de música e dança que compõem a ritualidade do candomblé de Angola, principalmente quanto ao seu

exercício dedicado aos ancestrais brasileiros – os caboclos, é possível compreender a presença do samba no terreiro. O samba no terreiro é algo que não pode ser observado sem que o próprio contexto e suas lógicas internas de produção da vida sejam consideradas. Ele não é desvinculado da prática do candomblé, mas, revela-se a partir dos toques, das formas das cantigas, das coreografias produzidas, dos jogos e disputas estabelecidos na dinâmica ritualizada do candomblé.

No próximo item, será feita uma abordagem a partir da musicalidade do candomblé, de onde se pode capturar aspectos relacionais em torno da noção construída acerca do samba, entendendo-o como um elemento que comporta diversos sentidos, ou seja, visualizado do mesmo modo como Akueran aponta, *“samba no terreiro pode ser várias coisas”*.

### **3.2 A música e o candomblé**

Impossível de se considerar a música como um elemento secundário ao abordarmos o universo de práticas culturais afro-brasileiras, principalmente quando tratamos do contexto dos candomblés. Os sons, ou melhor, as “falas” dos tambores das casas-de-santo são o seu “cartão de visitas”. O primeiro contato de uma pessoa com um terreiro em atividade, ou seja, em festa, é feito pelo som, ainda na rua, e às vezes a centenas de metros de distância. Antes mesmo de uma pessoa chegar ao terreiro, o terreiro chega a ela, pela música. A musicalidade que emerge dos candomblés pode ser considerada, não como um simples elemento componente desses contextos, mas como uma dimensão que se relaciona de modo orgânico ao realizar cotidiano dos mesmos. Pode-se dizer que não existe candomblé sem música.

A música do candomblé só pode ser integralmente compreendida nos contextos rituais a partir do campo relacional constituído em torno dela. Sem essa consideração a sua compreensão ocorre de modo fragmentário, ou com o sentido muito distorcido. Dessa forma, e concordando com Lühning (1990, p. 115), a música do candomblé *“(...) revela sua beleza e riqueza interna só àqueles que procuram entendê-la e vê-la dentro do seu contexto ritual, considerando-a como o elemento fundamental do culto”*.

A ligação orgânica da música às práticas rituais do candomblé, que a situa não como mero um elemento componente, mas como algo constituinte à ritualidade do contexto, é uma característica que tomo como referência para a abordagem do material empírico e teórico utilizado. O ogã Hoxi, enquanto conversávamos sobre os modos como os ogãs de diferentes nações de candomblé produziam a música dos terreiros, apresentou-me parte de um documentário sobre uma casa de candomblé no interior de São Paulo<sup>58</sup>.

O trecho a seguir, registrado em entrevista, é iniciado com a fala do pai-de-santo responsável pelo terreiro em questão, e retrata a importância da música para esse contexto:

**Hoxi:** A gente tava falando, aqui é o Redandá<sup>59</sup>, olha...

[trecho do vídeo Redandá] *"A música em si, é a alma, é a alma! Você busca dentro do canto toda a sua energia e põe pra fora. E aquilo é muito gostoso, aquilo é muito limpo! Seja na forma de Zambi, de Buda, de Alá, Jeová, Jesus, não importa, mas cante."* [início de cantiga no vídeo, um caboclo cantando em uma festa no terreiro Redandá]

De acordo com Amaral & Silva (1992) em seu artigo<sup>60</sup> sobre a musicalidade ritual do candomblé,

A música, no candomblé, tem um papel mais significativo que o mero fornecimento de estímulos sonoros aos diversos rituais. Ela pode ser entendida como elemento constitutivo do culto, dando forma a conteúdos inexprimíveis em outras linguagens, (...). Todos os rituais do culto estão apoiados também na música, que mostra um caráter estruturante das diversas experiências religiosas vividas por seus membros. Do paó (sequência rítmica de palmas usada para reverência) ao toque (xirê), a música continua sendo parte de cada cerimônia, constituindo-a, delimitando situações e ordenando o conjunto de práticas extremamente detalhadas.

<sup>58</sup> Hoxi conhece pessoalmente esta casa de candomblé, situada em Embu Guaçu - SP.

<sup>59</sup> Redandá é um curta-metragem componente de um filme que é resultado de um projeto denominado "Turista Aprendiz", realizado e produzido pelo grupo A Barca. O curta fala sobre a musicalidade desta casa de candomblé de Angola de mesmo nome que o curta. O vídeo registrado na entrevista pode ser visualizado em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oVgMNV9FzIk>> (parte 1), e <<https://www.youtube.com/watch?v=bxqQSC5RL7w>> (parte 2), último acesso em 01/05/2014. Para maiores informações sobre o grupo, acessar: <<http://www.barca.com.br/>>.

<sup>60</sup> A referência original foi publicada na revista *Religião e Sociedade*, ver: AMARAL, Rita de Cássia & SILVA, Vagner G - "Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista". In: *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, ISER, v. 16, n.1/2, pp.160-184, 1992. O acesso a este artigo foi feito a partir da publicação eletrônica do NAU – Núcleo de antropologia urbana da USP e, por esse motivo, não farei a indicação da página nas citações deste artigo.

Essa música ritual que, em termos de pesquisa acadêmica, pode ser considerada como uma dimensão empírica observável e passível de interpretação, é algo muito mais amplo que uma simples produção e organização de sons. Qualquer que seja a linguagem utilizada para a sua descrição, seja a linguagem oral, escrita ou a notação musical, será limitada para conseguir expressar toda a complexidade da musicalidade dos terreiros, tendo em vista que seu campo relacional se estende complexamente por diferentes dimensões do contexto ritual, desde aspectos referentes ao conteúdo simbólico das cantigas, passando pelo corpo, como movimento (dança), até a relação com questões extremamente subjetivas em torno da sacralidade e do transe. Utilizando-me das palavras de Ângela Lühning, no caso de um investimento acadêmico como este, um processo de descrição que envolve a música do candomblé se produz, em termos, de modo limitado, pois *“infelizmente tem que ser feito [somente] através de palavras”*, (1990, p. 115).

### 3.2.1 Uma prática ritual – o toque

As cerimônias públicas realizadas nos candomblés são genericamente denominadas de *toque* pelos seus praticantes. O toque pode ser compreendido como sendo as cerimônias abertas à comunidade, em que são feitas homenagens aos orixás, voduns, inquices, caboclos ou outros, que se realizam na forma de festas, regularmente dedicadas a essas divindades. Outro tipo de toque que ocorre em algumas casas pode ser realizado na forma de uma simples sessão de atendimento à comunidade, com a realização de trabalhos e passes. De modo geral, esse tipo de prática ritual é realizado com a presença de entidades que interagem mais com a assistência<sup>61</sup>, como os *caboclos* ou os *exus*, e não acontece sem música.

Amaral & Silva (1992) descrevem, de modo bem didático, o que se denomina como *toque* no candomblé:

“Toque” é o nome que se dá, genericamente, à cerimônia pública de candomblé. Como o próprio nome revela, “toque”, esta é uma cerimônia essencialmente musical. Seu objetivo principal é a presença dos orixás entre os mortais. Sendo a música uma linguagem privilegiada no diálogo dos orixás, o toque pode ser entendido como um chamado, ou uma prece,

---

<sup>61</sup> Assistência é o local destinado às pessoas que não são diretamente relacionadas à casa de santo. É o público de fora que vai ao terreiro para participar das cerimônias públicas.

pedindo aos deuses que venham estar junto aos seus filhos, seja por motivo de alegria ou de necessidade destes.

É possível perceber que a própria denominação – *toque*, sendo esse relacionado ao ato de tocar um instrumento musical, no caso o tambor – como uma atribuição terminológica própria dos praticantes do candomblé, confere de certo modo um grau de centralidade à musicalidade no cotidiano ritual interno desse contexto de prática religiosa. Nesse sentido a música exerce, como um vértice de relações nos terreiros, diversos aspectos quanto à condição funcional dos rituais, como nos aponta o etnomusicólogo Gerard Béhague:

Como toda música em seu contexto original, a música de candomblé é funcional. Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes. Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. O menor ato litúrgico é acompanhado de cantigas rituais ou música de percussão, constituindo, portanto, um repertório muito extenso. (BÉHAGUE, 1976, p. 131)

Enfim, a partir das expressões *toque*, ou *tocar candomblé*, termos comuns entre os candomblecistas, é possível apontar a centralidade da música na ritualidade desse contexto, o que indica que “*o candomblé e a música se confundem*” (AMARAL & SILVA, 1992).

É nessa perspectiva de relação orgânica da música com o contexto total do candomblé que a seguir exploro, fazendo maior recurso aos dados do campo, aspectos do campo relacional da música do candomblé (e com ela o samba). Para tal, levando em consideração a expressão de Ângelo Cardoso, que diz que “*música não é, musica são...*” (2006, p. 78), pretendo apresentar a multiplicidade de sentidos no campo relacional desse fazer musical do contexto do candomblé.

### **3.2.2 Música e ancestralidade**

Os diferentes modos dos “fazeres musicais” no contexto do candomblé estão relacionados à questão da ancestralidade, seja ela ligada a uma condição humana, revelada na linhagem da nação de candomblé (angola, queto, jêje etc.), ou a uma condição não-humana, sacralizada, que pode ser identificada na associação com as divindades ancestrais cultuadas (orixás, inquices, voduns, caboclos etc.).

Preliminarmente à questão das diferentes formas de se produzir música, algumas considerações diretas acerca da ancestralidade no candomblé merecem espaço aqui. Considerando que o candomblé seja, resumidamente, um modo de vida dedicado ao culto dos orixás, inquices ou voduns, a depender da nação, um questionamento merece ser feito. O que seriam essas entidades divinizadas? O quê ou quem são essas divindades? O trecho a seguir retrata um ponto de vista proveniente do próprio contexto do candomblé investigado, o candomblé de Angola:

**Ajàgúnà:** O que é que são os orixás? O que é que a gente tem como orixás? Primeiro você tem a força da natureza, o sobrenatural que o homem não consegue explicar, o divino, a ideia divina. E aí dessa ideia divina, se tem o culto aos clãs. O clã dançava... cultuando a divindade. Então, o que é que vem aqui na sala são os descendentes desses clãs, que chegaram... que vêm cultuar, que vêm festejar essa ideia divina. Então, não é um... quando uma pessoa incorpora, vamos dizer assim, Ogum<sup>62</sup>, não é Ogum que incorpora. Se Ogum incorporar numa pessoa, essa pessoa vai explodir! Como uma divindade vai caber em um ser humano? Mesmo falando: "ah, é um vento que sopra, e faz..." Não. É um tribal, que numa época cultuava a divindade, e ele vem cultuar a divindade. Essa é a ideia.

**Bruno:** Um ancestral, humano?

**Ajàgúnà:** É um ancestral. E, nada mais, que um preto velho é um ancestral, o caboclo é ancestral.

As divindades cultuadas nos terreiros, em princípio, se constituem a partir de forças e eventos, geralmente ligados à natureza, aos quais é atribuído o sentido sagrado, a partir de onde o sagrado se revela; o que Mircea Eliade descreve como *hierofanias* (ELIADE, 1992, 2010). Em um segundo momento, esse diretamente relacionado ao modo do culto na diáspora, os grupos sociais denominados pelo meu parceiro como clãs, recebem o status de divindades. São personagens referenciados nos clãs de ancestrais africanos, humanos, e não mais forças da natureza, que “tomam o corpo” dos filhos de santo de acordo com a lógica ritual do candomblé.

Essa ancestralidade como referência à prática religiosa, no Brasil, desdobra-se conforme discutido no primeiro capítulo, no processo de aceitação de uma ancestralidade brasileira dentro das tradições africanas representadas no

---

<sup>62</sup> Divindade (orixá) do panteão iorubá.

candomblé. Em meio a esse processo de negociações, registra-se com maior intensidade a figura do caboclo.

**Ajágúnà:** A angola cultua caboclo, toda angola cultua caboclo. Eu desconheço casa de angola, seja Tumbajunçara, seja Bate-folha, seja Goméia<sup>63</sup>, que não toque para caboclo. Todas tocam para caboclo. E no queto não. Há uma certa rivalidade que é uma forma de você... isso eu aprendi na capoeira (...). Os antigos falavam que "fulano não prestava", então, quando você abre uma casa de queto, uma de angola e uma da jêje, uma fala que as outras não prestam. Então isso é comum, falar assim: "não, não vai no pai-de-santo lá não, que ele não sabe nada de santo não. Vem aqui para a minha casa!" Porque se ele tem mais filhos ele tem mais condições, ele gera mais riqueza, ele tem mais pessoas trabalhando, mais pessoas cultuando, tem mais status. O Joãozinho da Goméia, por exemplo, teve uma reportagem dele falando que ele tinha mais de mil filhos. Pai-de-santo com mais de mil filhos! Então, isso aí chamava a atenção. Então, é uma forma do queto falar: "não, não vai na angola, porquê a angola não tem tradição africana, porque canta em português", isso até na própria angola eu já vi gente criticando. Às vezes, um ogã, um cara com sessenta e tantos anos de santo, um cara que viveu o santo e vive dia a dia, na sala cantar uma cantiga em português, e todo mundo: "uai! esse cara tá cantando em português?" É, mas na verdade, na tradição do candomblé, tudo é errado, porque não tem ninguém que é africano aqui, que cultua o culto africano aqui. (...) Candomblé é brasileiro. Se você quer tocar de Exu a Oxalá, quer tocar de Pambunzila a Lembá<sup>64</sup>, você tem que... é brasileiro. Ou então você cultua um por um dentro de uma tradição africana...

E essa ancestralidade brasileira na figura do caboclo ganha mais espaço e aceitação de modo mais localizado no candomblé de matriz banto. O ogã Akueran também reconhece essa identificação, fazendo referência aos modos como a nação Angola lida com ela, destacando suas formas de prática ritual.

**Akueran:** (...) Assim como um caboclo que se preza, ou alguém que tem bom senso, vai levar seu caboclo pra ser cuidado, entendeu, batizado, assentado, no angola. Caso de histórias do livro, e o índio, aqui no Brasil, não é? Se deram bem, se conjugaram, entendeu. O axé do candomblé angola é muito bom para os caboclos, boiadeiros, marujos, tropeiros...

**Bruno:** Mas eles aparecem no queto também?

**Akueran:** Ah, eles pegam emprestado. Porque a reza do angola, muita coisa que é devotada ao inquite, pega pro caboclo, ele pega o encantamento ali. (...) Porque se deram bem, se deram bem, a angola tem uma história meio ancestral também.

<sup>63</sup> Tumbajunçara, Bate-folha e Goméia são tradicionais famílias de santo de candomblé de angola.

<sup>64</sup> Quando Ajágúnà fala "De Exu a Oxalá" ou de "Pambunzila a Lembá", ele se refere a uma ordem de louvação dos ancestrais no candomblé sendo, no caso, estes remetidos à tradição queto e angola, respectivamente.

Nesse sentido, considerando a relação entre o povo de santo e a ancestralidade, identifico diferentes formas de se produzir a música nos terreiros. Um primeiro ponto ilustrativo que merece destaque refere-se às técnicas de toque no tambor utilizadas em duas diferentes tradições de culto aos ancestrais africanos – angola e queto.

No decorrer de uma das conversas registradas, do mesmo modo como em outras vezes, tínhamos a presença de um computador ligado à internet. Hoxi sempre fazia recurso a um vídeo ou música como uma referência ilustrativa para os temas que conversávamos. Em um dos momentos, estávamos conversando sobre as técnicas de execução dos toques nos tambores e ele apontou uma gravação feita por alguns ogãs de nação queto executando um toque típico da nação Angola, que é feito somente com as mãos.

**Hoxi:** Repara pra você ver... como ele está batendo no couro. Tá vendo?

**Ajàgúnà:** Toca muito no meio, não é? A gente toca nas bordas, na lateral, (...).

Essa diferença constatada pelos meus parceiros, em que os ogãs da tradição queto “invertem” a forma de se produzir o som nos atabaques, em comparação com o modo da nação Angola, é consequência de uma produção técnica pelo frequente uso dos *aguidavis*, que não são utilizados na sua tradição de culto.

**Ajàgúnà:** Porque na vara tem, “*plac plac plac*” [simula o som com o gesto de tocar com o *aguidavi*], né? E na angola, o toque é mais “*tum tum tá...*”

**Hoxi:** Cadenciado...

**Bruno:** A técnica é diferente, não é?

**Ajàgúnà:** É diferente ...

**Hoxi:** Tem um estilo, um jeito que o cara toca.

Então, para além das diferenças entre os ritmos produzidos em cada tradição de candomblé temos, juntamente com elas, as variações técnicas às quais os ogãs de diferentes nações são mais “sintonizados”, é nesse sentido que a noção de habilidade proposta por Ingold fornece subsídios para a exploração desse aspecto. São, portanto, as peculiaridades de cada tradição, cada “forma de uso” do corpo para a produção sonora em diferentes tradições de candomblé.

Outro ponto com relação ao fazer musical está relacionado à língua utilizada nos cânticos rituais. Fica claro, a partir das falas de Hoxi e Ajàgúnà, que existe uma, se é que se pode assim dizer, divisão conceitual dentro da prática ritual do candomblé, sendo essa, diretamente ligada à musicalidade expressa em dialeto africano e em nossa língua pátria.

Dessa divisão pode-se retirar uma prática ritual que toma como referência sua origem ancestral africana (no caso, o candomblé banto), e uma que toma a ancestralidade brasileira, cabocla – o *candomblé de caboclo* – ambas constituintes de um mesmo contexto. Essas demarcações nas práticas rituais dentro de uma orientação de candomblé (o candomblé de Angola) são pautadas, claro, pela referência ancestral de culto, mas também, por particularidades do modo de produção da música ritual.

**Hoxi:** Porque na verdade, isso não é o candomblé banto. Você vê que ele canta em português.

**Ajàgúnà:** Ele fala um lamento...

**Bruno:** É festa de caboclo, não é?

**Hoxi:** Caboclo.

[toca no vídeo uma cantiga em dialeto banto] "*Angorô sinhô que dandalunda sesé...*"

**Hoxi:** Esse agora já é o candomblé!

As cantigas em português são majoritariamente dedicadas aos ancestrais brasileiros, os caboclos, preto-velhos etc., de modo inverso como as cantadas em dialeto para os inquices. Nas sequências rituais das cantigas, no caso do culto aos caboclos, aparece uma diferença ao serem comparadas com as sequências do culto aos ancestrais africanos. Enquanto nos rituais de culto aos inquices/orixás percebe-se uma sequência lógica de cantigas que têm o objetivo de narrar o mito da divindade louvada, nos rituais de culto aos caboclos não existe esse tipo de sequência, como nos aponta Santos (1995):

Os cânticos não seguem um padrão tradicional, como nas festas para os orixás, estando sujeitos a múltiplas variações, de terreiro a terreiro. Encontramos, em vários terreiros, cânticos que se assemelham unicamente nos versos iniciais. Novas cantigas frequentemente aparecem, constituindo um repertório caboclo. (p. 98)

A produção musical dos terreiros de candomblé de Angola associada a uma ancestralidade brasileira carrega dois eixos de referência identitária. Um primeiro diretamente relacionado à musicalidade própria do candomblé banto, a partir do qual é possível afirmar que o candomblé de caboclo, em termos musicais, é uma derivação do candomblé de Angola (BÉHAGUE, 1976, p. 132). E um segundo eixo que toma como referência uma musicalidade regional brasileira, fortemente relacionada a um espaço/tempo sertanejo de produção da vida, em outros termos, a uma musicalidade de um “Brasil caboclo”. Utilizando-me dos termos de Béhague, essa música ritualmente dedicada a uma ancestralidade nacional *“estilisticamente parece ser o resultado da fusão entre velho material ritual africano e características da música folclórica de tradição cabocla”* (1976, p. 134).

O modo de produção da música nos terreiros, associado à ancestralidade, revela-se nas formas práticas em torno da musicalidade do candomblé. No caso do candomblé de Angola, onde se percebe com maior potência o samba como um elemento constituinte, alguns aspectos identitários próprios dessa nação, em termos de produção rítmica, melódica e narrativa em torno da música, foram identificados na pesquisa de campo. Deles que trato a seguir.

### **3.2.3 Nação Angola – música, ritmo e narrativa**

No contexto ritual dos candomblés de Angola encontram-se, basicamente, três tipos rítmicos como componentes da musicalidade ali desenvolvida: *congo*, *barravento* e *cabula/monjolo*<sup>65</sup> – este, de certo modo, esteticamente relacionado ao *samba*.

Do mesmo modo como outros aspectos acerca da produção musical nos terreiros, as formas rítmicas, como uma dimensão da mesma, não podem ser dissociadas de um sentido mais amplo, objetivado no ritual de culto às divindades. O que quero dizer como isso é que não podemos simplesmente retirar as formas rítmicas para análise sem considerar uma totalidade dos sentidos a ela associados nos ritos. Logo, o ritmo tocado, a cantiga cantada e a mensagem produzida a partir da música estão intrinsecamente relacionadas entre si e objetivamente direcionadas ao ritual.

---

<sup>65</sup> GARCIA (2001), a partir de uma análise do repertório do culto ao caboclo, relata o uso destas diferentes formas rítmicas no contexto ritual do candomblé.

**Bruno:** Lá nos ritmos no candomblé de Angola, que mais cedo a gente estava conversando, cada um tem um sentido? Como é que é? O congo tem o seu sentido, cabula o seu, o samba tem o seu, como é isso?

**Hoxi:** No candomblé é como se fosse uma missa cantada, então, o ritmo é ditado dentro da história de um inquice, de um orixá ou de um vodum.

O ritmo *congo*, de acordo com as falas de Hoxi e Ajàgúnà, carrega o sentido conotativo da narrativa, onde uma história, referendada no mito, é contada. As primeiras cantigas a serem tocadas para cada divindade no candomblé de Angola, de modo geral, são executadas nesse ritmo, pois têm o objetivo de apresentar ritualmente histórias associadas ao mito a elas referente.

**Hoxi:** O congo, normalmente, relata o princípio de uma história. (...) Como se fosse uma narrativa.

O ritmo *cabula* ou *monjolo* (as duas denominações referem-se à mesma forma rítmica) se apresenta em cantigas que produzem um sentido mais festivo, alegre, enquanto o *barravento*, do mesmo modo como no *congo*, carrega o sentido da narrativa, contudo, uma narrativa relacionada a uma noção de combate, de guerra, referenciada nos mitos aos ancestrais.

**Bruno:** [Ajàgúnà retorna à sala após atender uma ligação] Ajàgúnà, estamos falando aqui dos sentidos dos ritmos, do cabula, (...), do sentido festivo, por ele ser da dimensão da festa. Então, as cantigas tocadas no cabula, (...) vão ter alguma narrativa em torno do sentido festivo, que remeta à festa?

**Ajàgúnà:** Grande parte, não é, Hoxi?

**Bruno:** Porque a gente falou aqui do congo, que com ele vai se contar uma história, vai narrar algum feito, e o cabula vai exaltar o sentido festivo...

**Ajàgúnà:** Sim, e o [impossível de transcrever], e o barravento, que vai dar uma ideia de guerra, de batalha.

Akueran, ao ser questionado sobre o *barravento*, aponta o mesmo sentido de batalha/guerra:

**Akueran:** É guerreiro. É um ritmo guerreiro, um ritmo acelerado normalmente.

Um exemplo sobre, como na prática ocorre essa relação entre o ritmo, a narrativa e a divindade pode ser identificado no trecho a seguir, quando Akueran relata como e porquê se canta uma cantiga para caboclo:

**Akueran:** (...). O Ritmo, os tons, vão fazer o que se pede, eles vão dançar o que se pede. Eles vão vir, e se eu vou cantar uma coisa assim: [cantando] "*Mina ora aê, mina ora / mina ora aê, sou do angola*", eles não vão vir dançando um congo "compassadinho", (...). O ritmo é mais ou menos isso: [tocando e cantando com mais expressividade] "*Mina ora aê, mina ora / é mina ora aê, sou do angola*". Expressão! Balançando, pisando!

**Bruno:** O caboclo vem mostrando quem ele é, de onde ele vem, não é?

**Akueran:** É, ele vem com energia pura! Ele vem com aquela energia, o corpo vibrando, contrações abdominais, o balanço, o sapateado, o pisado no pé, expressão atacante.

**Bruno:** Tem um motivo de ser esse ritmo, o congo para essa música?

**Akueran:** Ele está dizendo! [cantando] "*mina ora é, mina ora*", ele está com toda honra dizendo isso [cantando] "*mina ora aê, sou do angola*". Sou eu! Sou do angola!

O *cabula/monjolo* apresenta uma proximidade estética ao *samba*, em termos rítmicos e também quanto ao sentido festivo, de alegria, festa, vadiação que ele carrega. O ogã Akueran descreve a sua percepção quanto aos sentidos dos dois ritmos em cantigas cantadas para caboclo:

**Akueran:** Aí, de repente, isso aqui eu vou cantar. O caboclo está na terra, aí ele quer louvar o santo, ele quer fazer uma homenagem ao santo, então eu vou tocar pra ele e falar assim: "*Sou da mina do santê, mucuendá mucuendequá / sou da mina do santê, mucuendá mucuendequá / oliê oliê, mucuenda mucuendequá*", o que é que nós vamos tocar pra ele? Ele vai vir dançando, dançando para o santo, ele vai vir louvando, porque ele tem a ver com aquele orixá também.

Essa cantiga, de acordo com ele, tocada no ritmo *cabula/monjolo*, é uma homenagem festiva do ancestral brasileiro, o caboclo, ao ancestral africano.

**Bruno:** Ele está fazendo uma homenagem ao inquice?

**Akueran:** É. Agora quando ele vai tocar o seu negócio, normalmente, ele vai cantar assim e vai vindo lá dizendo que ele é da mina do santê, ele é do inquice, ele é do orixá, do vodum! Ele está reverenciando o pai dele. Então como é que eu vou tocar: [A. toca o ritmo *cabula/monjolo*] *Monjolo*, ó [tocando o tambor]. (...) Então ele vai dançar como se dança para os orixás. Agora eu pego e faço isso: [toque *samba* no tambor e cantando] "*Ai ai meus amor ai ai / ai ai meus amor ai ai / não quebre a asa do pavão pra não voar / se você é de Madureira, eu sou de lá*". Eles sapateiam, fazem o que eles quiserem ó ["dobrando" o tambor], gira, ajoelha, salta, roda, pula...

Nisso aqui, ele está fazendo expressões, cantando para as mulheres, ele vai começar a cantar "*minha fulô, ocê vai, eu também vou*", [cantando] "*moça linda na janela...*"

Dois aspectos dos trechos acima citados merecem destaque. O primeiro refere-se ao conteúdo da letra das cantigas. Na cantiga cantada no ritmo *cabula/monjolo*, a mensagem comunicada remete a uma origem de ligação do caboclo com o ancestral africano, uma espécie de forma festiva de louvação ao espaço partilhado entre caboclo e inquice/orixá/vodum nos terreiros. Já na cantiga acompanhada pelo ritmo *samba*, percebe-se outro conteúdo narrativo, explicitamente ligado à louvação da figura feminina, que pode ser interpretado como um aspecto de brincadeira, característica que pode ser considerada contraditória se observada a partir de uma lógica dicotômica entre profano e sagrado, como discutido no capítulo anterior.

O segundo aspecto trata da transformação da forma rítmica, do *cabula/monjolo* para o *samba*, situação que apresenta, também, uma ligação intrínseca com o corpo, na dança, aspecto que será mais adiante discutido em destaque. Sobre essa transformação da estrutura rítmica, do *cabula/monjolo* para o *samba*, Akueran pontua a importância da relação entre o ritmo e a dança. Nessa relação um depende do outro, o ritmo da dança e vice-versa. Enquanto o *cabula/monjolo* exige uma particularidade corporal, que é observada com maior frequência na manifestação do inquice, para que haja uma sinergia da prática, no *samba*, uma sutil mudança da estrutura rítmica de um dos tambores<sup>66</sup>, o médio (rumpi), favorece a expressividade do ancestral brasileiro.

**Akueran:** Você muda a célula.

**Bruno:** Muda a forma?

**Akueran:** Como que um caboclo vai sapatear fazendo assim? [toca o monjolo] Pra sapatear é mais ou menos assim [toca o samba "dobrando" o tambor].

**Bruno:** Aí ele vai sambar?

**Akueran:** Aí ele vai fazer mil movimentos (...). Então, normalmente, os tambores estão interpretando a dança. A dança e o tambor, é uma liga, é um elo que tem que existir.

<sup>66</sup> Os tambores no candomblé são: lé, rumpi e rum, respectivamente o pequeno, o médio e o grande.

A música no terreiro, além desses aspectos interligados entre os ritos, ritmo e narrativas, apresenta também outro elo no campo relacional: o corpo. E é sobre esse aspecto de interseção entre corporeidade e musicalidade que será agora dedicado um espaço.

### 3.3 Corpo e som no candomblé

Do mesmo modo que a música se relaciona de modo orgânico às práticas rituais no candomblé, o corpo também o faz. Se a música é uma dimensão constituinte da ritualidade deste contexto, o corpo também é. Dissolvidos nessa dinâmica ritual, corpo e som constituem entre si significativos aspectos dialógicos que configuram um interessante campo relacional. Logo, corpo e som serão apresentados a partir de dois elementos que compõem as práticas rituais do candomblé – dança e transe.

#### 3.3.1 A música e o transe

Como exemplo inicial, apresento o relato de uma situação ocorrida em uma das visitas na casa de candomblé anfitriã desta pesquisa. A ocasião em questão se trata de um *toque* que foi realizado em obrigação ao orixá Obaluaiê<sup>67</sup>. De acordo com dos ogãs da casa, o inquice homenageado, correspondente do orixá nagô, apresenta características similares que, na tradição do candomblé de Angola, recebe outra denominação. “*Na nossa nação se chama Kavungo*”, segundo o ogã, um inquice ligado à saúde/doença. No evento em questão não haviam muitos convidados (acredito que eu tenha sido o único), e o ritual foi realizado de modo mais simples do que o de costume em comparação a um evento festivo público, sem maiores investimentos com enfeites no barracão, oferta de comidas e o uso de vestimentas especiais.

---

<sup>67</sup> Como apresentado no primeiro capítulo, o processo de constituição da tradição do candomblé banto perpassa por referências da tradição nagô, neste sentido, é muito comum entre os componentes de casas de candomblé de Angola o uso de referências terminológicas provenientes dos candomblés de matriz nagô para identificar divindades, cargos e práticas rituais.

Encontravam-se na sala alguns integrantes da casa (em número muito menor do que observado na festa de caboclo), mãe-de-santo, pai pequeno, alguns ogãs (três nos tambores e um acompanhando o ritual sem participação muito efetiva – às vezes ele tocava o agogô), uma parcela mais significativa de “rodantes” (filhos de santo que incorporam as divindades), dois meninos, aparentemente filhos de membros da casa, que entravam e saíam do barracão entre brincadeiras e participação no toque (inclusive um deles tocava os tambores com a mesma habilidade que os ogãs adultos), na assistência estavam duas senhoras, moradoras da região e frequentadoras da casa, e eu.

No fato ocorrido, o toque já estava chegando ao fim, a maioria dos inquices já havia sido saudada, com alguns deles ainda ali presentes, corporificados na forma do transe, foi quando iniciou-se a saudação ao inquice *Kaiaia*<sup>68</sup>. Uma mulher que estava dançando, filha desse inquice, dirigiu-se a alguns locais do barracão onde ela se deitava de bruços no chão e, ao fazê-lo, girava parcialmente o corpo de um lado para o outro. Esse é um movimento de saudação em que todos os “rodantes” não iniciados ou iniciantes (que ainda não completaram o período de sete anos de iniciação) realizam para saudar pontos específicos da casa de *candomblé* quando se toca para o inquice “dono” de sua cabeça. A mulher pediu a bênção, um por um, a todos os integrantes da roda que dançava, dirigiu-se à porta do barracão onde fez a saudação no chão, fez o mesmo no centro do barracão, e quando se dirigia para os tambores, ao mesmo tempo em que o ogã que tocava o tambor maior, o rum, executava formas sonoras que sobressaíam na execução musical, a mulher começou a apresentar certo “desconforto” com a situação.

O ogã tocava daquela forma, “dobrando do couro”, de modo intencional. Ele fazia as “dobras” olhando para a filha de santo, com uma expressão de satisfação, rindo, sabendo o que poderia ocorrer com a sua forma de tocar o atabaque. Ela levava a mão à cabeça, parecia se sentir tonta, mas mesmo assim chegou à frente dos couros. Pediu a bênção aos ogãs que tocavam, saudou cada tambor, tocando as mãos no corpo dos mesmos e levando-as à própria cabeça e, finalmente, dirigiu-se à mãe-de-santo, que estava sentada em uma cadeira especial localizada à direita dos tambores.

---

<sup>68</sup> Este inquice também recebe o nome de *Kaiá*, *Kaiala*, *Samba* ou *Kokueto*. É uma divindade feminina ligada à energia das águas do mar. Corresponde à *lemanjá* no *candomblé* queto.

Quando a mulher prostrou-se aos pés da mãe-de-santo, o ogã “dobrou o couro” com tal intensidade que a mulher entrou em transe, e do mesmo modo que ela se deitou no solo, ela permaneceu, imóvel, uma situação que as pessoas do candomblé denominam como “bolar no santo”. A maioria dos presentes, em especial a mãe de santo, demonstrou expressão de preocupação, e o ogã que fez “as dobras” no rum manteve sua expressão de satisfação. A mulher foi coberta por um *pano da costa*<sup>69</sup> e, após alguns instantes ela foi carregada, ainda em transe, para dentro de uma porta que se localizava atrás dos atabaques, com a ajuda do pai pequeno, do ogã que não tocava os tambores, de um “rodante” e uma senhora que, no momento estava em transe com seu inquice. O toque seguiu até o fim, as pessoas continuaram com expressão de preocupação, e só fui ver a mulher novamente no momento do *ajeum*<sup>70</sup>, do lado de fora do barracão, próximo à cozinha, quando todos pareciam estar aliviados ao vê-la “acordada”.

Ao ser questionado sobre o fato, um filho de santo da casa explicou-me as expressões de preocupação. De acordo com ele, se a mulher não “acordasse” do transe após ter “bolado”, ela deveria então passar pelo ritual de “feitura de santo”, que é o momento em que o filho de santo iniciante se torna habilitado a entrar em transe com o seu inquice. Essa obrigação de iniciação do candomblé exige muita preparação por toda a comunidade do terreiro devido à sua importância e complexidade. A partir desse ritual “nasce” um novo inquice e uma nova pessoa na casa de candomblé. É um processo que dura, no mínimo, vinte e um dias e envolveria muitos membros da casa, que deveriam se disponibilizar pelo maior tempo possível para a sua realização. E foi essa possibilidade de “a casa ter que entrar em obrigação” que preocupou todos no momento em que a mulher “bolou”, pois, muitos compromissos já haviam sido assumidos pelos membros do candomblé, e eles não poderiam ser cumpridos devido à mulher ter que ficar “recolhida” para a feitura, tomando o tempo e reestruturando as rotinas da casa. Dentre os compromissos, havia uma grande festa que seria realizada na semana seguinte à

---

<sup>69</sup> O pano da costa é uma peça fundamental no vestuário ritual do candomblé, em especial do vestuário feminino, podendo cumprir diversas funções rituais como, por exemplo, a identificação de divindades manifestadas na sala a partir da forma como ele é usado no corpo. Lopes (2004) o define como “*espécie de xale comprido que integra o antigo traje das mulheres africanas e crioulas na Bahia. Usado a tiracolo, sobre uma das espáduas, as extremidades cruzadas na frente, ou jogado negligentemente sobre o ombro (...)*”. (p. 512).

<sup>70</sup> Ajeum, também um termo em iorubá, que significa o momento dedicado à comida, o ato de comer, que pode ocorrer no decorrer das cerimônias públicas ou, como no caso citado, após o término delas.

qual todos estavam envolvidos na preparação e esperando ansiosamente para o evento – a festa do caboclo do pai T. relatada no capítulo anterior.

Preliminarmente a algumas considerações acerca do fato descrito, julgo ser importante apresentar uma descrição de Rita Amaral e Vagner Silva sobre o ato de “bolar no santo”, central no relato e importante para compor a descrição das possibilidades relacionais entre corpo e som no candomblé. De acordo com os autores,

“Bolar” ou “cair no santo” é indício da necessidade de futura iniciação. Geralmente acontece quando a pessoa participa de um “toque” e o orixá a incorpora, ainda no estado que os adeptos denominam de “bruto” (ainda não assentado ou “feito”). Bolar, aparentemente, é como desmaiar. Mas o orixá está ali. Tomou a cabeça de seu filho, mesmo contra a vontade desse, cobrando sua iniciação. A “bolação” geralmente acontece enquanto as pessoas cantam e dançam para os orixás, sendo significativa, para a identificação do orixá ao qual a pessoa pertence, a divindade para a qual se cantava quando a pessoa bolou. (AMARAL & SILVA, 1992)

Na ocasião relatada, o fato de a mulher bolar no santo, de acordo com as justificativas dos meus anfitriões e em consonância também com o apontamento de Amaral & Silva, se deve à necessidade de ela realizar o ritual da *feitura*, pois, o seu inquite estaria cobrando essa obrigação, e uma das formas de cobrança se revela na situação de transe sem controle. Contudo, um ponto dessa situação merece destaque – a influência da música, mais especificamente do tambor, para a indução do transe.

De alguma forma, o ogã que tocava o rum no momento em que a mulher bolou, sabia de uma possível fragilidade dela para o transe e, por isso, o induziu ou, no mínimo, potencializou as chances de ele ocorrer no ritual a partir da “dobra” utilizada no momento. Essa é uma das *habilidades* próprias da prática do ogã no contexto do candomblé – perceber as situações propícias ao transe e potencializá-las através da música.

A “dobra” feita no couro é um dos pontos cruciais, de maior tensão, da relação música e corpo, que potencializa uma “ligação direta” entre o corpo e a ancestralidade (inquite, caboclo etc.) revelada no transe como um componente da prática do candomblé.

O etnomusicólogo Ângelo Cardoso realizou uma pesquisa<sup>71</sup>, muito rica em detalhes, que trata da música do candomblé nagô como linguagem. Muitos dos aspectos por ele descritos servem como suporte para ilustrar essa noção de corpo e som, também no contexto do candomblé Angola. Em um de seus relatos, Cardoso aponta uma situação de favorecimento do transe, não pela dobra, como apresentei, mas pelas cantigas entoadas pelo ogã. De acordo com ele, em uma situação registrada numa festa de caboclo em Salvador,

A cada cantiga entoada pelo alabê<sup>72</sup> (...) uma pessoa era levada à possessão. A atitude (...) era visivelmente intencional. Contudo, quando o alabê se voltou para um rapaz presente, por razões que desconheço, uma senhora tomou partido do rapaz e se colocou entre os dois, para que esse se afastasse da influência do músico. Contrariado, (...) se voltou para a senhora e começou a cantar para que ela entrasse em estado de santo. Demonstrando-se aflita, a senhora saiu empurrando as pessoas para fugir do músico. A cena se repetiu mais umas duas vezes; quando a senhora voltava, o músico se virava para ela e ela saía correndo. (CARDOSO, 2006, p. 237)

Percebe-se por esse relato, também, a intencionalidade e o direcionamento do transe no ritual do candomblé, com o ogã na posição de protagonista em meio à relação música, corpo e transe, não com o “dobrar o couro”, mas com a entonação de cantigas pontualmente direcionadas às pessoas presentes.

As diferentes expressões rítmicas do rum na produção musical do candomblé não podem ser consideradas como meras variações dentro de um contexto rítmico base, ou seja, como uma simples execução de toques à deriva e sem sentido explícito dentro de uma “linha-guia” de suporte. Mais do que uma variação rítmica, as dobras no rum compõem um complexo relacional de percepção e ação no ritual do protagonista, o ogã, e o ambiente, composto pela música, em seus aspectos rítmicos, melódicos e narrativos (mensagens das cantigas), e os corpos presentes na sala, como possível suporte à ancestralidade através do transe, estejam eles dançando ou não.

Sobre a relação do “dobrar o couro” com o transe, os ogãs Hoxi e Ajàgúnà também fizeram alguns apontamentos sobre a sua forma de uso:

<sup>71</sup> Ver: CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. A linguagem dos tambores. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Música da UFBA, Salvador, 2006.

<sup>72</sup> Alabê é um tipo de cargo atribuído aos ogãs no candomblé queto. Refere-se aos ogãs responsáveis pela música ritual.

**Ajàgúnà:** É, mas você olha pra pessoa... não é só o toque. Você olha e tem a dobra...

**Hoxi:** Você mentaliza... é um conjunto...

**Ajàgúnà:** Porque você tem uma dobra... o atabaque é incrível, cara, porque você tem uma dobra pra você mandar embora e você tem uma dobra pra você trazer. E aí você começa: *"tum tá ca tum, ta cá tum..."* e a pessoa... você está fazendo uma dobra de puxar, aí você desce e dobra...

De acordo com meus parceiros, além da percepção do ambiente no contexto ritual em relação à provocação ou à dissolução do transe, os ogãs fazem o uso de "ferramentas rítmicas", na execução do rum, que funcionam como comunicadoras de diferentes situações durante o toque, das quais o transe é uma delas.

Existem também outras situações de relação do som com o transe. Para além das situações relacionadas ao ato de "dobrar o couro", o transe pode ser favorecido por outras situações no contexto de produção musical ritual no candomblé. Amaral & Silva (1992) relatam a situação das "cantigas de morte", que são as cantigas com as quais cada filho-de-santo "bolou" pela primeira vez. Cada filho-de-santo tem a sua cantiga, e toda vez que ela é tocada na sala, o "rodante" entra em transe. É uma marca identitária de cada "rodante". Existe também, no candomblé queto, um ritmo que "obriga" a possessão dos filhos de santo quando executado – o *adarrum*. Cardoso, sobre esse ritmo, apresenta um relato:

No Engenho Velho eu presenciei outro episódio que demonstra a força do adarrum. Certa vez, na casa dos ogãs, nesse candomblé, Papadinha estava me ensinando este toque quando um menino veio correndo, a mando da mãe-de-santo, para pedir que parássemos imediatamente de tocar o adarrum, pois ela já estava sentindo os sintomas de que seu santo estava querendo baixar. (2006, p. 241-242)

Nessa mesma perspectiva existem, além de ritmos ou dobras específicas, cantigas que também propiciam a possessão. No candomblé de caboclo não é diferente. Hoxi e Ajàgúnà fizeram algumas indicações quanto ao uso no ritual de algumas delas.

**Hoxi:** (...) você pode induzir. Vamos supor, você olha no barracão e vê uma pessoa que está indo e não vindo, indo e não vindo, num toque de boiadeiro, por exemplo. Aí você puxa: [cantando] *"Tava me chamando, me chamando ê, tava me chamando, me chamando á, tava me chamando, me chamando ê boiadeiro, chamando para vadiar ô"*. Aí você vai no barravento. Não tem um que não vá!

**Ajàgúnà:** É. Aí já emenda: [cantando] "*Ê ê boca da mata, deixa meu caboclo passar boca da mata!*" E aí, você começa a, também, bater na porta.

**Bruno:** É a mensagem chamando, não é?

**Ajàgúnà:** É, justamente. [cantando] "*Eu dei um tiro na sapucaia, quem tem caboclo quero ver que aqui não caia*". Aí você já joga um sotaque: [cantando] "*Eu bati na porta Oxalá mandou abrir, se tem santo, tem caboclo, tá na hora de cair*". Aí vem!

Nesse caso as cantigas do candomblé de caboclo, do mesmo modo que as dobras do rum no modo banto de execução dos tambores, ou o ritmo adarrum na nação queto, compõem como aspectos da relação entre corpo, som, os agentes humanos e os ancestrais em torno da manifestação do transe nos rituais.

A música no terreiro pode, portanto, ser considerada como uma dimensão comunicativa nos contextos rituais, conforme aponta Cardoso (2006):

(...) a música de candomblé é, em qualquer forma que esta se apresente em seus rituais, uma forma de linguagem; um meio de comunicação, cujos sons contêm significados culturalmente estabelecidos. (p. 185)

Entretanto, chamo a atenção a um aspecto dessa condição comunicativa. A música, ou o som dos tambores em si, não é um único polo indutor da função de comunicação na relação corpo e som. A musicalidade aqui, juntamente com a corporeidade no transe e na dança, e também o ambiente ritual, compõem diferentes dimensões propulsoras, dialógicas, dessa condição comunicativa. Esse é o campo relacional do qual emergem as inúmeras formas estéticas sonoras, corporais, que se produzem no contexto do candomblé.

E é sobre a dança, esta entendida como um elemento deste campo relacional, que me dedico agora.

### 3.3.2 Tambor, música e dança – uma perspectiva relacional

A relação corpo e som, ou corpo e música na prática do candomblé, além do transe, também é uma marca muito forte desse contexto, sendo ela revelada nos elementos da dança ritual. As formas que emergem a partir dessa relação entre o corpo e a música em movimento são, aos olhos de qualquer pessoa, algo fantástico de se presenciar. As “dobras” do rum e a expressividade da divindade que dança

não ocorrem ao acaso. Estão ali em diálogo, em jogo, as intencionalidades do ogã que toca, da divindade ou filho-de-santo que dança e as exigências momentâneas do ritual em execução.

O ogã Ajàgúnà me relata, nessa relação, o uso das “dobras” e as formas que emergem da dança como processo de comunicação tambor-corpo.

**Bruno:** Comunicação do tambor com a divindade?

**Ajàgúnà:** Sim. Você tem as dobras. Você tem a dobra da dança, que você vai demonstrar o ritual da dança... (...) Tem as dobras! Tem aquela que é mais agressiva... *“tum tá cá tum, tá cá tum, tum dum dum!”* Aí, cara, aquilo dali puxa!

De acordo com Ajàgúnà, as dobras são variações rítmicas reconhecíveis por quem toca e, principalmente, por quem dança. Existe a dobra que vai trazer a pessoa em transe, dançando, para perto dos atabaques, existe a que vai afastá-la, fazendo girar e dar a volta na sala, entre outras. E também, ao mesmo tempo em que as dobras podem produzir elementos da dança, a própria dança pode produzir a dobra. As formas estéticas do corpo na dança emergem a partir desta via de mão dupla.

O ogã Akueran relata esse aspecto com maior riqueza de detalhes. Nesse momento da entrevista ele estava tocando um tambor, utilizando sua produção sonora para exemplificar a forma de produção da relação corpo-som.

**Akueran:** Primeiro tambor, tambor menor [toca a célula do toque cabula para este tambor]. Tambor do meio: [toca a célula rítmica do cabula para este tambor]. Terceiro tambor, ele entra na hora que tem que entrar, ele entra no primeiro, ele entra no segundo e quando tem que expressar, dobrar, é com motivo, pra dança, com os iaôs, com as filhas-de-santo, ou com o próprio inquite: [toque no tambor] Cada dobrada dessa é uma expressão corporal [fala durante o toque].

**Bruno:** Essas expressões, elas são combinadas?

**Akueran:** Tá se cantando! A expressão aqui é porque o santo está fazendo alguma coisa, algum movimento. Tem que fazer.

**Bruno:** É o tambor quem manda no santo ou é o santo quem manda no tambor?

**Akueran:** (...) Se ele está dizendo, e traduz que ele está dizendo que ele tá repicando a mão aqui [faz o gesto balançando a mão] e o pé, ele tá fazendo alguma coisa, um movimento que está falando alguma coisa. Aquilo já vem do princípio até o momento, porque vem de lá do passado.

**Bruno:** O ogã tem que entender aquilo ali que ele [o inquice] está falando, que ele está expressando, e vai traduzir para o tambor?

**Akueran:** Tudo vai ser traduzido de alguma forma, é claro! Se ele está girando é giro, se ele está cortando, tá cortando. E o movimento de luta é luta. Abaixa, o vento, tudo está sendo lido ali, e o tambor está expressando, dobrando, para aqueles movimentos. Então, não existe dobrar à toa aqui.

Nesse sentido, Cardoso (2006) também aponta:

O diálogo entre músico e divindade é explícito. O dançarino recebe a mensagem em forma de sons e a responde na forma de movimentos, ou, ao contrário, o músico recebe a mensagem em forma de gestos e responde em forma de sons (...). (p. 233)

Assim, tanto o corpo, seja da pessoa em transe ou não, quanto os ritmos tocados, em diálogo na prática ritual, irão produzir diferentes formas a depender dos elementos que estejam ali em jogo. Para que ocorra sinergia no diálogo entre corpo e música na dança, as mensagens entre ambos devem estar sintonizadas, e o ogã deve estar atento às possibilidades de mudança e variação nesses enlaces. Nessa relação, se não houver sinergia, a divindade pode apresentar uma atitude de insatisfação e, como consequência disto, o ogã ser substituído por outro mais habilidoso para que se mantenha a sinergia corpo-som na prática ritual.

O próprio orixá, incorporado, pode repreender o músico por meio de gestos. A divindade não reconhecendo, por exemplo, os sons vindos do atabaque cessa sua dança. Também pode acontecer do músico não responder aos movimentos corporais do orixá e, novamente, ele interromper sua performance. Colocando os braços para trás, a divindade (...) se nega a reiniciar a dança até que os sons se tornem familiares, para que ele possa responder à música através de sua coreografia. (CARDOSO, 2006, p. 198)

Essa lógica relacional é observada, além do campo individual entre o ogã que dobra o rum e a divindade, também numa esfera coletiva, entre o conjunto musical e o corpo coletivo dançante na roda. Nos rituais do candomblé de Angola, pude perceber isso em diversos momentos, algumas dobras feitas no rum orientam o grupo a realizar determinados movimentos coreográficos. Nessa mesma lógica, os diferentes ritmos tocados propulsionam suas específicas organizações coreográficas. No samba de caboclo, por exemplo, quando é tocado o ritmo *congo*, todos os caboclos desenvolvem, coletivamente, uma coreografia em roda,

sincronizada entre as possibilidades expressivas que o ritmo pressupõe e, também, à narrativa proposta pela mensagem da cantiga.

Quando o ritmo tocado é o *cabula* ou o *samba*, o coletivo dançante se organiza em uma espécie de fila e, prontamente, um *jogo*<sup>73</sup> se estabelece onde, um a um dos caboclos dirige-se à frente dos couros para demonstrar suas habilidades na dança. Quando as cantigas são executadas no ritmo *barravento*, a organização coletiva varia entre a forma de jogo de habilidades e a coreografia em roda, isto a depender da mensagem que a cantiga carrega.

As formas corporais que emergem na dança, além dos ritmos tocados e das dobras no rum, também podem ser suscitadas pela mensagem proposta pela cantiga. Em um momento na festa de caboclo que acompanhei, uma cantiga cantada na sala me chamou a atenção quanto a esse aspecto. Um dos caboclos chega próximo aos ogãs e solta o seguinte verso: “*eu não sambo mais, já tô velho*”, que é prontamente acompanhado por eles, tocando o ritmo *samba* de modo bem lento, algo pouco comum para cantigas executadas nesse ritmo. Na mesma intensidade, o caboclo que iniciou a cantiga produzia suas evoluções corporais, de modo bem cadenciado, como na execução da música, e sempre em direção aos tambores.

Nessa evolução, o caboclo inicialmente simulava um corpo “velho e cansado” dançando, do mesmo modo que a mensagem da cantiga sugeria e, à medida que ele desenvolvia sua dança, o ritmo da música ia gradativamente acelerando, e o corpo “velho e cansado” transformando-se em um corpo ágil e desenvolvido em meio à complexidade rítmica de um samba no terreiro tocado de modo acelerado. Dando-se por satisfeito, o caboclo dava prosseguimento ao jogo indicando outro a assumir seu posto, que reproduzia, ao seu modo, a mesma sequência de seu predecessor.

Dentre as diversas formas corporais que emergem no contexto ritual de culto aos caboclos, destaco o *jogo* acima comentado. Essa forma estética da prática ritual em um samba de caboclo ocorre, como anteriormente dito, em diálogo com cantigas que geralmente são tocadas no ritmo *samba*, *cabula/monjolo* ou, em determinados momentos, no acompanhamento de cantigas tocadas em *barravento*. Nessa situação, que identifico como um *jogo* produzido entre os ancestrais brasileiros, cada caboclo, um de cada vez, apresenta-se à frente dos tambores. A partir de um

---

<sup>73</sup> Este “jogo” será melhor detalhado mais à frente.

diálogo estabelecido entre as expressões corporais e as dobras do rum, o caboclo produz suas evoluções. Cada “tapa” efetuado no tambor sugere uma reação corporal diferente, entre sapateios, jogadas de tronco e cabeça ou giros.

Na mesma proporcionalidade, as diferentes expressões de movimento, sugerem dobras específicas no rum. Nesse jogo o caboclo se mostra em termos de habilidade para a dança aos presentes no barracão. Quando se dá por satisfeito, ele convoca outro caboclo para dançar/sambar com um gesto corporal convidativo.

No terreiro visitado, os caboclos efetuam o gesto convidativo na forma de um “chute” na direção do companheiro que deve substituí-lo e, por vezes, esse gesto configurava-se por uma simples e abrupta interrupção na evolução, seguida de um expressivo olhar direcionado ao convidado à roda. Um desafio ao seu sucessor.

Santos (1995) apresenta esse jogo:

No samba de caboclo a participação é crescente, na medida em que o próprio caboclo que estiver dançando tira alguém para sambar no meio do barracão. O convite é feito, em meio ao samba, através de um gesto corporal, que pode ser um inclinar de ombro ou um dobrar da perna na direção da pessoa que deve dançar. (p. 109)

Essa forma de *jogo* constituída nas práticas rituais de um candomblé de caboclo, isto me arrisco a dizer, pode ser referenciada como uma das diversas variantes das danças de umbigada oriunda do Batuque dos negros banto, conforme postula Edison Carneiro (1982). O gesto convidativo à roda, ao desafio, é o elemento observável em diferentes outras práticas culturais na forma das “danças de umbigada” que o folclorista aponta – a *semba*, ou seja, a umbigada, registrada nos “chutes” ou nas “abruptas interrupções” dos caboclos. No contexto dos terreiros, esta forma estética de jogo compõe a dimensão ritual. Assim sendo, é possível visualizar o corpo, o jogo, a brincadeira como sacralidade, de um ponto de vista que não fragmenta a prática entre profana e/ou sagrada. Esse jogo, característico de práticas de samba em outros contextos, no contexto dos terreiros é sagrado, um sagrado aterrado, corporificado na prática.

Enfim, além dessas sinalizações acerca dos aspectos relacionais em torno da corporeidade e dos sentidos/narrativas produzidos a partir da multiplicidade rítmica do candomblé de Angola, trago um último aspecto ligado a esse campo relacional, constituído em torno das formas e conteúdos das cantigas produzidas no contexto dos candomblés, das quais destaco um tipo bem singular: os *sotaques*.

### 3.4 Entre o “muimbo” e o sotaque – história, comunicação e desafio

As mensagens carregadas pela palavra contida nas cantigas, as histórias textuais por ela relatadas, juntamente com os sentidos a ela conotados, são também, do mesmo modo como o corpo e o ritmo dos tambores, componentes de um aspecto da ritualidade do terreiro que merece ser explorado, contribuindo assim para a ampliação do olhar a ser lançado sobre esse campo relacional.

Durante algumas conversas com o ogã Hoxi, por diversas vezes ele recorria à expressão *muimbo* ao se referir às cantigas utilizadas no contexto ritual. O *muimbo* – uma referência à música banto, mas que também pode ser utilizada para as cantigas em português - como aponta meu parceiro - carrega consigo uma mensagem referendada no mito à divindade louvada, que compõe todo um complexo relacional, sugerindo interpretações e ações que se revelam na prática cotidiana do candomblé.

A importância da palavra, seja nas saudações às divindades ou nas cantigas a elas dedicadas, é de extrema importância para a produção dos sentidos da prática do candomblé, entretanto, essas formas de sentido que emergem da palavra no contexto do candomblé tornam-se algo contraditório quando postas em processos de livre interpretação gerados pela oralidade e pela marca de uma língua imersa em processos diaspóricos. Akueran se posiciona quanto a este aspecto da palavra:

**Akueran:** A partir do momento em que você está lá e você começa a decifrar algumas palavras em dialeto, a entender as coisas, (...) não pode ficar cantando... igual no omolocô<sup>74</sup>, que uma palavra, "oré", significava algum entendimento para uns como "homem". Aí eu brinquei com o pessoal do omolocô e falei: "Sabe o que significa oré? Oré é homem. E vocês ficam cantando *“me dai oré / me dai oré / me dai oré”* [risos].

**Bruno:** Estão pedindo homem! [risos]

**Akueran:** É, e foi uma gozação. E os caras: "eu não vou cantar isso mais não, só fulano, fulano que canta isso", e eu falei: "pois é, estão pedindo homem". (...) Para alguns oré é homem, então: [cantando] *“me dá homem / me dá homem / me dá homem...”* Quem sabe eles não ganham, estão pedindo! [risos]

---

<sup>74</sup> Do mesmo modo que o candomblé e a umbanda, omolocô é uma forma de prática religiosa de matriz afro-brasileira. Algumas pessoas do contexto a consideram como uma nação, como ocorre no candomblé ao classificar diferentes formas de culto como, queto, angola e jêje.

Diretamente relacionada às cantigas, a palavra contida cumpre a função de, além de narrar histórias, também, de situar no processo ritual a identidade das divindades louvadas, e essa contradição da palavra apresentada pelo meu parceiro se aplica, em menor escala, no trato com a ancestralidade brasileira no contexto dos candomblés. O ogã Akueran em seu relato me apresentou um exemplo sobre a presença de um tipo de ancestral brasileiro cultuado nos candomblés de caboclo, o marujo.

**Akueran:** (...) Então, você está lá num barravento. Existe um marujo. O marujo vem e puxa uma cantiga dessa assim: [cantando e tocando o tambor] *"A minha cama é a areia / o meu lençol é as ondas do mar / meu travesseiro é a pedra branca / onde a sereia vêm cantar"*. A minha cama é a areia, o meu lençol é as ondas do mar, meu travesseiro é a pedra branca, onde a sereia vêm cantar. Pelo amor de deus, é poesia pura! Esse é um marujo cantando. [cantando] *"Ê zum zum zum mauê mauê / zum zum zum mauê mauá / eu sou filho das águas claras / eu sou neto de lemanjá"*. Quem que é águas claras? Oxum. As águas, lemanjá. [cantando] *"Minha terra, ô minha terra / é minha terra onde eu nasci / tenho saudades da minha terra / ela lá e eu aqui"*. Olha só!

**Bruno:** Isso é um marujo?

**Akueran:** Um marujo cantando isso. [cantando] *"A embarcar ê rio arriba / a embarcar ê rio arriba / a embarcar ê arribá / eu vinha ver povo de França / eu vinha ver povo de França / a embarcar ê rio arriba / a embarcar ê arribá / na aldeia de Portugal"*.

**Bruno:** Conta uma história?

**Akueran:** Conta uma história! Quando o Brasil foi colonizado. É enorme a importância desses marujos que vinham em alto mar, popularizando o Brasil. (...) São tantas cantigas que existem que você canta com prazer de cantar. Porque elas não estão ali simplesmente...

A música no candomblé, como anteriormente dito, não existe por si só. Ela está inserida na dinâmica ritual e, dentro desta dinâmica, uma das funções que ela cumpre é a de produzir mensagens condizentes com esse contexto, que partilha histórias de outros tempos e locais, referendados no mito aos ancestrais cultuados.

**Ajàgúnà:** (...) A música de caboclo a gente tem que levar em consideração, como se fosse uma música sertaneja, do sertão. Ora o samba, ora o sofrimento, a perda. Tem, por exemplo, uma cantiga [cantando] *"Seu boiadeiro por aqui choveu / seu boiadeiro por aqui choveu / choveu que água rolou / foi tanta água que meu boi nadou"*, e tem uma hora que ele fala [cantando] *"foi tanta água que meu boi morreu"*. Aquela cantiga: [cantando] *"Campestres verdes, ó meu Jesus / campestres verdes, ó meu Jesus / Madalena prostrada ao pé da cruz..."* (...) Então, aí ele vem contando essa história, essa história triste. Tem a parte da tristeza também,

o sentimento do sertão. Do boi que morreu, da falta de água ou quando chove muito e mata o gado... tudo isso tem também.

Essas histórias partilhadas a partir das mensagens das cantigas no terreiro relatam, como na cantiga de marujo apresentada por Akueran, uma referência de tempo e espaço associada à imagem do ancestral.

Nesse sentido, uma cantiga registrada em entrevista com os ogãs Hoxi e Ajàgúnà, reproduzida no documentário “Redandá”, retrata uma imagem associada ao caboclo:

[trecho do vídeo Redandá] *“Sinhô moço, eu sou um velho, filho do rei curandeiro / pelo sertão da Bahia, pelo chapadão mineiro / ê Redandá eu vivi, no tempo do cativo / tava dormindo o tambor me chamou, acorda negro o cativo acabou...”*

As mensagens produzidas pela palavra na música dos terreiros de candomblé, além de reproduzir uma interpretação mitológica dos ancestrais, também funcionam como um aspecto condutor de ações no intercurso dos rituais, sejam elas entre os membros da casa, entre as divindades ou entre os visitantes do culto. Dentro desta lógica, um tipo particular de cantigas se posiciona para essa função – os *sotaques*.

O sotaque, para Santos (1995), é uma forma de comunicação do caboclo com a casa de candomblé. É também uma forma de produção de mensagens pela música próxima ao modo como os repentistas nordestinos o fazem.

O sotaque é a forma que cada caboclo tem de expressar sua autoridade e independência, e que encontra similaridade nos cânticos dos repentistas nordestinos. As mensagens do sotaque são transmitidas sem rodeios, pois “o caboclo é muito direto, não tem meias palavras”. (p. 110)

Edison Carneiro cita um fato<sup>75</sup> sobre o uso de uma dessas formas de cantiga que, no terreiro, são denominadas como *sotaques*. A citação em questão relata uma situação ocorrida em uma “roda de caxambu”, e serve como exemplo da funcionalidade da comunicação entre quem canta e o contexto:

Um ex-soldado da polícia militar fluminense, (...), destacado para manter a ordem nas rodas de caxambu, no município de Itaperuna (...). Certa vez, (...) chegou a uma roda de caxambu. A festa estava “enfezada”, com muita

<sup>75</sup> O fato citado é um relato de Byron Torres de Freitas e Tancredo da Silva Pinto [s.d.].

gente e um entusiasmo contagiante (...). Quando o soldado se aproximou, tiraram este ponto: “*nêgo de fora o que faz com ele?*”. O ponto fora tirado por uma senhora e o coro respondeu: “*bota no chão e pisa nele*”. Desconhecendo as manhas do caxambu, ingenuamente (...) ainda ajudou a bater palmas. Foi quando um senhor idoso chamou-o de parte e avisou-o: “*ô filho, você ta metido em lugar perigoso. Esse ponto é desafio contra você. A coisa vai ficar feia. Mas eu vou lhe ensinar a ‘desatar o ponto’*”. Obedecendo às instruções do inesperado amigo, (...) pulou no centro da roda, armado de faca e garrucha, e cantou: “*faca de ponta pra quem é? / pra barriga de homem e de mulher!*” A faca (...) relampejava, sinistra, ao clarão da fogueira. Foi um alvoroço, pois ninguém esperava aquilo. Todo mundo, atemorizado, repetiu o ponto tirado (...). (CARNEIRO, 1882, p. 51 e 52)

Ângelo Cardoso também cita um fato presenciado<sup>76</sup> em um samba de caboclo. De acordo com o autor, em um determinado momento da festa, uma “bela mulata” recebe uma “umbigada” de um caboclo que dançava na roda e, prontamente aceita o convite. Enquanto a moça se requebrava ao centro da roda, um dos membros da casa de candomblé se aproxima e lança sua carteira próximo ao local onde ela sapateava. A moça continuou sua evolução de modo que a carteira ficasse próxima aos seus pés. Foi quando outro rapaz saiu do lado oposto da roda, se aproximou da moça e pegou a carteira com as mãos. Ela continuou dançando, entretanto, deixou transparecer claramente uma expressão de surpresa frente ao gesto do rapaz. No mesmo momento, o homem que havia lançado a carteira reagiu cantando o seguinte *sotaque*:

*“Camarada eu também sou do mar  
 camarada eu também sou do mar  
 segura o remo da sua canoa  
 não deixe seu barco afundar.  
 Le lê, né cumigo não,  
 le lê, né cumigo não.”*

Após essa reação, o rapaz fez menção de devolver a carteira para o seu dono. Este não aceitou, indicando que ela fosse colocada no mesmo lugar. A carteira foi deixada no local de onde foi retirada, e a moça continuou seu samba, agora de modo mais descontraído, e tudo voltou ao “normal”.

Cardoso relata as explicações das reações surgidas nessa relação:

Ao tomar a carteira, de alguma forma, ele [o rapaz] estava declarando um interesse na dançarina, e ignorando o compromisso, assumido

<sup>76</sup> Ver Cardoso (2006), p. 194 - 196.

gestualmente, entre o dono da carteira e ela. A reação veio por meio de um aviso, não gestual, mas sonoro, através de um canto. (p. 195)

E a cantiga, segundo interpretação da própria pessoa que havia cantado seria, no relato de Cardoso:

*“camarada eu também sou do mar”* pode ser entendido como “eu também sou do candomblé, eu também conheço mistérios, você não é melhor do que eu; *“segura o remo da sua canoa, não deixe seu barco afundar”* é uma mensagem para que o rapaz tomasse cuidado com os “mares” pelos quais ele estava “navegando”; e finalmente, *“né cumigo não”* é uma expressão idiomática que teria como significado “eu não me responsabilizo”. (p. 195 - 196)

Os ogãs Ajàgúnà e Hoxi falam do sotaque como um recurso comunicativo na sala durante os rituais abertos do candomblé. Eles podem ser direcionados para pessoas específicas no barracão, para divindades incorporadas, para todos os presentes, ou pode ser também utilizado entre os próprios ogãs como forma de ordenação do toque ou desafio de habilidade em suas performances no “couro”.

**Ajàgúnà:** (...) o sotaque é uma criação ali, uma brincadeira, que você vai levar ali pra comunicar, pra comunicar com quem está na sala.

Nessa perspectiva da comunicação, Santos (1995), apresenta uma cantiga de sotaque observada em um candomblé de caboclo, que carrega algum conteúdo moral a ser comunicado em ocasiões rituais:

*“Quem pensa que o céu é perto  
Quem nas nuvens quer pegar  
As estrelas estão sorrindo  
Da queda que vai levar.”* (p. 110)

Hoxi me informou que alguns sotaques podem ser “jogados” com a função de regular a execução do toque dos atabaques. O trecho que segue da entrevista trata de um sotaque jogado entre os ogãs:

**Hoxi:** Vocês estavam falando de sotaque, eu lembrei até de um sotaque banto, de Lembá<sup>77</sup>. Porque os cambonos mais novos, eles têm o hábito, ou mania, de tocar muito rápido. E Lembá não dança rápido.

<sup>77</sup> De acordo com Lopes (2004), Lembá é a “representação de Oxalá os candomblés bantos. De lembá, divindade abunda da procriação; inquite congo ligado à paz, à tranqüilidade.” (p. 384)

**Bruno:** Tem que ser maneiro?

**Hoxi:** Nkasuté<sup>78</sup> até dança mais rápido, mas Lembá não.

**Ajàgúnà:** O rápido de Nkasuté perto de Ogum, de Xangô, é uma lesma! [risos]

**Hoxi:** “Slow...” Aí, se puxa assim: [cantando] *"ngoma ê / ngana paé, ngana paé"*, o ngoma tem que tocar lento, cadenciado, como se fosse a onda do mar, para Lembá. Então, na hora que o xicaringoma puxa essa cantiga, quem está no couro tem que estar sabendo o que está acontecendo.

**Bruno:** Tem que saber como é que é?

**Hoxi:** Às vezes ele canta e fala, ao invés de "ngoma", ele fala "xicaringoma", que é para o próprio xicaringoma ir lá e... “tum...” travar o pessoal que é para ficar mais tranquilo.

Um ponto chave do uso dos sotaques nos terreiros de candomblé é o seu uso como ferramenta de desafio. No trecho a seguir, Ajàgúnà explica o que é o sotaque utilizado como desafio:

**Ajàgúnà:** Viu o sotaque? Você entendeu o que ele falou?

**Bruno:** Não.

**Ajàgúnà:** *"Você diz que sabe muito / lagartixa sabe mais / ela sobe nas paredes / coisa que você não faz!"*

**Bruno:** Me explica melhor qual é o sentido do sotaque.

**Ajàgúnà:** Sotaque, para mim, é um desafio à improvisação. É a vadiação do negócio, é um sarro...

Nessa perspectiva, geralmente o desafio ocorre entre ogãs de casas diferentes. É comum, no contexto dos candomblés, que os rituais públicos sejam partilhados entre diversos terreiros. Quando uma festa é realizada, membros de outras casas de candomblé são convidados e, nesse movimento, os ogãs de uma casa visitam outras e vice-versa. Quando um ogã chega como convidado a uma festa em outra casa de candomblé, este deve, também, assumir as responsabilidades com o couro, ou seja, com a música do candomblé, mesmo não sendo na sua própria casa. Alguns ogãs que não se conhecem, por vezes, “topam” em uma mesma festa de candomblé, e desse encontro podem surgir os desafios lançados na forma de sotaques.

---

<sup>78</sup> Nkasuté seria uma forma “mais jovem” do inquite Lembá.

**Hoxi:** Normalmente os ogãs chegavam com muita pinta no terreiro, os ogãs de fora. Então, se tocava o candomblé, e tudo mais... e aí, estava tocando para caboclo.

**Bruno:** Chegam botando banca?

**Hoxi:** É, também, mas é questão de, às vezes, se impor dentro da casa das pessoas.

**Bruno:** Como se o cara quisesse mostrar que sabe tocar mais dentro da sua casa?

**Ajàgúnà:** É, às vezes ele está tocando... Sabe aquele jeito que a gente conversou que o cara toca "tumdumdum pá!" [T. demonstra um gesto do qual falamos anteriormente, que significa certa prepotência ao se tocar o tambor], e aí bate em baixo, bate em cima? Entendeu? E aí...

**Hoxi:** E a partir daí começa o sotaque. Porque o cara tenta se impor, e os ogãs da casa vão querer mexer com ele. Para saber se ele realmente é o cara.

Hoxi e Ajàgúnà citam um exemplo presenciado por eles por diversas vezes nos terreiros:

**Hoxi:** Aí, começa a coisa, [o ogã de fora] chega, faz as irreverências dele, e aí o ogã...

**Ajàgúnà:** [completando a fala] Mais experiente...

**Hoxi:** É, que tem mais experiência, que está bem atento ao assunto, puxa o desafio. J. era fantástico para puxar desafios, e no caso que estávamos comentando, foi o "desafio do pato no cerrado". A gente tocava um barravento, e aí ele bate no couro [C. simula um movimento que sugere a interrupção da música no candomblé, e canta] "*Fui numa caçada no morro de São Bernardo*", e aí ele vira para um dos ogãs e fala assim: "*Peguei um pato no cerrado!*" Quem conhece esse desafio já grita de longe: "*Barravento apressado!*" E aí ele começa... [toca o ritmo barravento na mesa] E canta de novo [cantando] "*Fui numa caçada no morro de São Bernardo / peguei um pato no cerrado / barravento apressado*". E aí ele já começa a dobrar [simula na mesa a dobra do barravento]. Na hora que ele canta a terceira vez, o pau tora! "*Tum tadá cum dum dum...*" para ver se o cara acompanha. Se o cara não acompanhar, ele vai dobrar, o pessoal vai ver, e o cara vai sair do couro.

**Ajàgúnà:** E às vezes ele já joga uma mandinga no cara do lado, certo? Que aí, não sei o que acontece, a mão fica dura, o couro fica duro e no barravento apressado o cara toca até espirrar sangue nos dedos! [risos]

**Bruno:** É mesmo?

**Ajàgúnà:** É a ideia é essa. Você faz uma cama para o cara, porque o atabaque é...

**Hoxi:** É mágico.

**Ajàgúnà:** É mágico, tem essa função. Então não tem só... você tem a reza, e aí você joga a cantiga já no...

**Bruno:** Não é só a cantiga, tem várias outras coisas por trás disso para sacanear o cara ali, não é?

**Ajàgúnà:** Sim.

Santos (1995) também cita uma cantiga de sotaque direcionada a ogãs arrogantes:

*“Ogã, ogã  
Eu vou jogar pro ar  
Eu joga você não joga  
O meu telhado pro ar”* (p. 110)

As cantigas de sotaque podem conter também mensagens diversas, alertas ou pedidos direcionados a pessoas específicas na sala, além da relação entre os ogãs no toque.

**Ajàgúnà:** E não é só quem está tocando, também, para quem você joga sotaque.

**Hoxi:** Uma pessoa que...

**Ajàgúnà:** Que está dançando, que está passando, que está na porta. E, às vezes, o sotaque não é nem o desafio propriamente dito, às vezes é um alerta.

**Hoxi:** Um toquezinho, uma brincadeira...

Nessa perspectiva de comunicação Hoxi e Ajàgúnà me apresentam algumas situações, por exemplo, quando o ogã quer ser servido de alguma bebida durante uma festa:

**Ajàgúnà:** Aí você vê um outro esquema... por exemplo, você está querendo tomar uma cervejinha, sabe? Aí você joga aquela cantiga: [cantando] *"Eu bebo vinho e também bebo mel / e da jurema eu bebo também..."* Aí a pessoa já... sabe? Você está jogando: "não, eu também bebo!"

**Bruno:** Você passou a mensagem.

**Ajàgúnà:** É. Em uma outra situação, o boiadeiro está dançando, com a garrafinha de cerveja dele, e aí você já canta: [cantando] *"Vamo beber mel / vamo beber mel com o papai"*, já joga aquela cabula, entendeu?

Em outra situação:

**Hoxi:** [cantando] "*Ô equede, você não é assim / ô equede, você não é assim / deu bebida para o exu e esqueceu de mim*", entendeu?

**Bruno:** Não serviu o ogã lá e...

**Ajàgúnà:** É. A própria cantiga já dá o toque.

Em uma situação de advertência direcionada a alguém da sala:

**Ajàgúnà:** (...) às vezes você pode queimar alguém que está falando...  
[cantando] "*na praia de Amaralina, eu vi dois camarão sentado / falando da vida alheia, falá camarão malvado*", e aí o cara está falando mal de você lá no canto, e aí você joga um sotaque ou outro, e o cara já olha.

Essa comunicação pode também ocorrer no sentido da brincadeira, ou até de uma paquera em meio à festa no terreiro, valorizando algo que está acontecendo no barracão:

**Hoxi:** Se tem uma morena que está sambando, que está sambando e você está doido, aí você fala: [cantando e batucando na mesa] "*Xô xô barata / das cadeiras da mulata / xô xô barata / das cadeiras da mulata*".

**Hoxi:** [cantando] "*Menina linda / por que me olhas / não me conheces / então me namora*" [risos]

Enfim, a dimensão comunicativa que emerge a partir da música no terreiro é também um campo relacional de onde diferentes sentidos das práticas musicais ritualizadas emergem. Dessa forma, a música dos terreiros compõe uma dimensão imersa em um contexto ritual a partir da qual se produzem relações comunicativas que envolvem, desde a atualização de mitos, passando por elementos constituintes do rito, como o transe e a dança, e chegando a aspectos mais triviais como troca de informações para a ordenação das práticas rituais, ou também, em situações como os "desafios" e "flertes" que ocorrem em meio à festa sagrada.

O complexo de práticas rituais produzidas no contexto dos candomblés apresenta-se como um conteúdo de ações orientadas a partir de um modo particular de produção da vida, uma forma não dissociada de elementos como os mitos, a tradição e a festa. Essa forma de existência, experimentada como totalidade, se produz em meio a uma sociedade marcada por uma lógica que comporta o homem e suas ações em um complexo de fragmentos de práticas, tempos e espaços. Nesse

sentido, o modo de produção da vida no contexto dos terreiros, e dentro deste encontra-se o samba aqui apresentado, sugere que existem outras formas de se orientar no mundo, e essas outras formas coexistentes merecem espaço no campo acadêmico do lazer.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste rico processo investigativo, busquei retomar o acesso a uma prática social que sempre teve presença em minha vida – o samba produzido no contexto dos terreiros. A posição assumida como pesquisador me permitiu vislumbrar este objeto e contexto a partir de uma perspectiva singular, com seus limites e facilidades de acesso.

Experiências pessoais anteriores com a música e, principalmente meus acessos ao contexto das religiões afro-brasileiras, conjugadas à experiência de campo na casa de mãe I. em diálogo com a rica contribuição dos parceiros Akueran, Hoxi e Ajàgúnà, proporcionaram um significativo acesso a essa prática social.

A “etnografia possível” apresentada possibilitou, a partir de um posicionamento bem particular do “eu pesquisador”, dar vazão aos diálogos, conceitos e práticas do contexto dos terreiros acerca do samba ali produzidos. Uma produção que revela olhares “meio de dentro” e “meio de fora” de uma experiência acadêmica relacionada ao contexto identitário do próprio pesquisador.

Busquei, nessa perspectiva antropológica, apresentar o samba a partir da dimensão relacional de música, corpo, aspectos mítico-rituais e festivos do contexto dos candomblés. Esses aspectos revelados a partir da contribuição da noção de *habilidade* proposta por Tim Ingold, na qual a dimensão relacional das práticas sociais é tomada como centralidade, registram uma maneira própria do povo-de-santo produzir seu cotidiano, maneira centrada em um modo, a meu ver, pouco fragmentado de se produzir a vida se comparado a uma lógica hegemonicamente estabelecida em nossa sociedade.

Os aspectos relacionais produzidos em torno das *habilidades* constituintes da prática do samba no terreiro revelam uma forma singular de engajamento do povo-de-santo com seu contexto de prática, no qual o samba se produz ritualmente a

partir de elementos da história mítica do contexto, e de formas estéticas próprias que possibilitam sua identificação.

Considerando os aspectos míticos como uma condição estruturante do contexto dos terreiros, é possível perceber uma forma de produção da vida que promove, no espaço-tempo dos ritos que constituem a prática, uma unificação entre o homem e uma ancestralidade divinizada, entre o natural e o transcendente. Um contexto em que, nesse sentido, “a vida é tocada” enquanto totalidade.

Pôde-se registrar, a partir do “pensamento nativo”, alguns aspectos da prática ritual que revelam o espaço-tempo de “fundação do mundo”, o “viver real”, no sentido que propõe Mircea Eliade, da experiência de atualização dos mitos produzida nas festas dos terreiros. A dimensão festiva, esta também com seu potencial estruturante desse contexto, revela uma forma estética, ritualizada, do exercício da cosmovisão do povo-de-santo, na qual seus mitos são atualizados e partilhados com a sociedade.

A ambiguidade entre uma perspectiva cerimonial e a dimensão da festividade, elementos constituintes e definidores da festa, são apontados nos relatos acerca da produção do transe e da “narração mítica” das cantigas, também como nos “sotaques” e nos “desafios de habilidades” da dança dos caboclos, contradições que compõem o contexto entre uma produção ritual cotidiana e a sua superação por “elementos livres”, como aponta Rita Amaral.

O candomblé se produz em meio à sacralidade, uma sacralidade que não remete somente a uma dimensão ancestral, transcendente, mas que se constitui a partir de um elo entre o elemento transcendental e o elemento físico, revelado no corpo, no transe, na dança, na música, na festa. É um sagrado “encarnado”, “aterrado”, manifestado na prática do candomblé.

O modo como os elementos *mito*, *festa* e *sacralidade* são abordados, sugere um movimento de compreensão do contexto do candomblé enquanto totalidade. Entendo o exercício acadêmico produzido como um movimento de diálogo com uma lógica de produção do conhecimento que predomina no campo do lazer. Ao buscar visualizar dentro das práticas rituais uma multiplicidade de sentidos orientados/produzidos em meio a esses elementos estruturantes do contexto, busco enfatizar um olhar sobre uma prática social que não produza “fragmentos de sentidos” isolados em si mesmos.

Esta investigação se posiciona como um exercício de abordagem do homem e suas práticas compreendidas como totalidade. O que é aqui observado como “fragmentos de sentidos” das práticas, ou seja, sentidos desconexos de algo mais amplo, como uma simples “vivência lúdica”, uma experiência centrada em sentidos como “descanso”, como algo que se “opõe ao trabalho” ou como “possibilidade de contraposição” a uma perspectiva de produção, não se aplica ao contexto dos terreiros. Sentidos como a diversão, a brincadeira, o desafio, elementos considerados no nosso campo acadêmico como essenciais à experiência do lazer são, no processo de produção da vida nos terreiros, sentidos que caminham lado a lado, que compõem as práticas que emergem ritualmente nos candomblés conjugados com sentidos como a “louvação à ancestralidade”, a “narrativa mítica”, a união em um mesmo espaço-tempo de “deuses e homens”.

O samba produzido e fruído no contexto dos candomblés pode ser lido como resposta a uma urgente necessidade no campo acadêmico do lazer, a necessidade de “sermos inteiros”. Supostamente profano e sagrado, cotidiano e sagrado, este se apresenta como uma possibilidade de se deslocar de uma posição hegemonicamente estabelecida neste campo acadêmico, um olhar que o vislumbra como prática dissociada de algo maior, como possibilidade pura e simples de descanso, de “desenvolvimento pessoal”, divertimento, de compensação de um período dedicado a ações centradas na produtividade.

Esta pesquisa se propõe como uma singular “porta de entrada” ao universo dos terreiros, mais especificamente ao universo do candomblé de Angola, acessando a dimensão relacional ali constituída em torno da musicalidade e corporeidade expressa em suas práticas rituais, uma dimensão extremamente complexa da qual o samba se apresenta como um elemento.

Apesar de o samba ser um elemento constituinte, uma forte marca desse contexto, ele é do mesmo modo difícil de ser conceituado dentro do próprio candomblé, e esta é uma importante referência, um belo exemplo sobre uma forma pouco fragmentada de produção da vida, que se constitui contraditoriamente entre o rito e o jogo.

Como demonstrado no último capítulo, o samba é facilmente observado a partir diferentes elementos estéticos rítmicos, de dança, de jogo, de desafio etc., o que permite sua caracterização como tal em comparação com outras expressões de samba produzidas em diferentes contextos da cultura brasileira, como o *samba de*

*roda*, as *danças de umbigada* e o *partido-alto* carioca. Entretanto, pelo fato de o samba no terreiro não produzir sentidos encerrados somente em si mesmo, e sim, referenciados nos sentidos mais amplos da prática do candomblé enquanto totalidade, a noção de samba ali constituída se mistura às essências do próprio candomblé, fato revelado pelos registros do *samba de caboclo* na casa de mãe I. e pelas falas dos meus parceiros.

Os aspectos relacionais em torno da produção musical no contexto do candomblé de Angola aqui descritos revelaram, ao se tomar o samba como uma perspectiva que orienta a análise, que coexistem na nossa sociedade diferentes lógicas que regem as práticas sociais, e a lógica interna do candomblé, conforma-se de modo pouco fragmentado em relação à lógica que rege a própria sociedade na qual ele está inserido. O samba, se observado em alguns outros contextos de prática, pode apresentar sentidos, de certo modo, “reduzidos” em si mesmos, enquanto no contexto dos candomblés ele se produz em meio a uma orientação “de maior magnitude”, pautada por referências no mito, na festa, na sacralidade, o que confere a ele um status de uma prática que compõe o candomblé enquanto totalidade.

Enfim, esta pesquisa cumpre sua função ao descrever os aspectos relacionais constituídos em torno de uma noção de samba produzido/fruído no contexto do candomblé de Angola, servindo como uma possibilidade de diálogo em um campo acadêmico que tem como marca uma visão hegemônica de ordem fragmentária acerca do homem e suas práticas.

Espero que este trabalho sirva como uma referência para a produção de novos olhares no campo acadêmico do lazer. Olhares que busquem dar visibilidade ao homem enquanto totalidade. Que o samba no terreiro aqui apresentado sirva de inspiração para uma nova perspectiva de debates acerca dos entendimentos sobre o lazer.

## REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2005.

AMARAL, Rita de Cássia. Cidade em festa. O povo de santo (e outros povos) comemora em São Paulo. In: MAGNANI, José Guilherme; TORRES, Lilian de Lucca (orgs.). *Na metrópole*. Textos de Antropologia Urbana. São Paulo: EDUSP, 1996, p. 252 - 298.

\_\_\_\_\_. *Festa à brasileira – significados do festejar, no país que "não é sério"*. 1998. Tese. (Doutorado em Antropologia Social). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

AMARAL, Rita de Cássia; SILVA, Vagner G. Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. [online]. In: *NAU-Núcleo de Antropologia Urbana da USP*. Disponível em: <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>>. Acesso em 30 abr. 2014.

BATESON, Gregory. *Mente e natureza*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1986.

BERGO, Renata S. *Quando o santo chama: o terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática*. 2011. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BERKENBROCK, Volney J. A festa nas religiões afro-brasileiras. IN: PASSOS, Mauro. *A festa na vida: significados e imagens*. Petrópolis: Vozes, 2002, p. 191 - 221.

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. In: *Afro-ásia*, n. 12, Salvador: CEAD, 1976. p. 129 – 140.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros: com origem das palavras*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CAILLOIS, Roger. *O homem e o sagrado*. 3 ed. Lisboa: Ed. Edições 70, 1988.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. Tese (Doutorado em Etnomusicologia). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CARNEIRO, Edison. *Folgedos tradicionais*. 2 ed. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF (Etnografia e folclore/clássicos, 1), 1982.

CASTRO, Ieda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. In: *Afro-Ásia*, n. 14. Salvador: CEAO, 1983. p. 81 – 106.

COSTA, Karla Tereza Ocelli. *Arturos, filhos do Rosário: nas práticas sociais, uma história que se revela na festa de Nossa Senhora do Rosário*. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos do Lazer). Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2013.

DE GRAZIA, Sebastian. *Tiempo, trabajo y ocio*. Madrid: Tecnos, 1966.

DINIZ, Flávia Cachineski. Samba de roda e samba de caboclo no candomblé em Curitiba desde a década de 1960. In: ENCONTRO DO GRUPO INTERDISCIPLINAR DE PESQUISA EM ARTES DA FAP, 1, 2008, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2008. p. 63–72. Disponível em: <[http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I\\_encontro\\_inter\\_arte\\_s/12\\_Flavia\\_Diniz.pdf](http://www.fap.pr.gov.br/arquivos/File/Arquivos2009/Extensao/I_encontro_inter_arte_s/12_Flavia_Diniz.pdf)>. Acesso em 11 abril 2012.

\_\_\_\_\_. *Capoeira angola: identidade e trânsito musical*. 2011. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

DUMAZEDIER, Joffre. *Sociologia empírica do lazer*. 3 ed. – São Paulo: Perspectiva: SESC, 2008.

ELIADE, Mircea. *Aspectos do mito*. Coleção Perspectivas do homem (as culturas, as sociedades). Lisboa: Ed. Edições 70, 1963.

\_\_\_\_\_. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

\_\_\_\_\_. *Tratado de história das religiões*. 4 ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ELIAS, Norbert; DUNNING, Eric. *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*. 2. ed., primera reimpresión. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.

FARIA, Eliene Lopes. *Aprendizagem da e na prática social: um estudo etnográfico sobre as práticas de futebol em um bairro de Belo Horizonte*. 2008. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

GARCIA, Sônia M. C. Um repertório musical de caboclos no seio do culto aos orixás em Salvador da Bahia. 2001. *Ictus – Periódico do PPGMUS/UFBA*. v. 3, p. 109 –

124, 2001. Disponível em:  
<<http://www.ictus.ufba.br/index.php/ictus/article/viewFile/27/33>> Acesso em 11 abril 2014.

GERRTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*. São Paulo: USP, v. 46, n. 2, p. 445 – 476, 2003.

\_\_\_\_\_. Histórias, Devires e Fetiches das Religiões Afro-Brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise Social* (Lisboa), 2009.

GOMES, Christianne L. Verbete: Lazer - concepções. In: GOMES, Christianne L. (Org.). *Dicionário crítico do lazer*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2004, p. 119 - 125.

\_\_\_\_\_. Estudos do lazer e geopolítica do conhecimento. *Licere*, Belo Horizonte, v. 14, n. 3, setembro, p. 1 - 25, 2011.

GOMES, Christianne L.; ELIZALDE, Rodrigo. *Horizontes latino-americanos do lazer*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2012.

GONÇALVES, Maria Alice Rezende. *O Candomblé e o lúdico*. Rio de Janeiro: Quartet: NEAB – UERJ, 2007.

HUIZINGA, Johan. *Homo ludens: o jogo como elemento da cultura*. 5. ed. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.

\_\_\_\_\_. From the transmission of representations to the education of attention. In: \_\_\_\_\_. *The debated mind: evolutionary psychology versus ethnography*. Oxford: Harvey Whitehouse, 2001.

\_\_\_\_\_. Da transmissão de representações à educação da atenção. *Educação*, v. 33, n. 1, Porto Alegre, jan. - abr., p. 6 - 25, 2010.

LANDER, Edgardo (Org.). A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. *Perspectivas Latino-americanas*. Buenos Aires: CLACSO – Consejo

Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2005. Disponível em: <<http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/lander/pt/lander.html>> Acesso em: 03 jul. 2014.

LARA, Larissa Michelle. *As danças no candomblé: corpo, rito e educação*. Maringá: Eduem, 2008.

LESSA, Fábio de Souza. Skholé e Práticas Esportivas entre os Helenos. In: MELO, Victor A. (Org.). *Lazer: olhares multidisciplinares*. Campinas: Editora Alínea, 2010. p. 19-32.

LODY, Raul Giovanni. Samba de caboclo. *Cadernos de folclore* (coleção), v. 17, 1977.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da diáspora africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

\_\_\_\_\_. *Partido alto: samba de bamba*. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2005.

LÜHNING, Ângela. Música: o coração do candomblé. *Revista USP*, São Paulo, setembro/novembro, p. 115 - 124, 1990.

MARCELLINO, Nelson C. *Lazer e educação*. Campinas: Papirus, 1987.

MARZANO, Andrea; MELO, Victor A (Orgs.). *Vida divertida: histórias de lazer no Rio de Janeiro (1830 – 1930)*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2010.

MELO, Victor A. O lazer (ou a diversão) e os estudos históricos. In: ISAYAMA, Hélder F.; SILVA, Sílvio R. (Orgs.). *Estudos do lazer: um panorama*. Rio de Janeiro: Apicuri, 2011.

MENDES, Norma Musco. Ócio: o que podem nos dizer os romanos? In: MELO, Victor A. (Org.). *Lazer: olhares multidisciplinares*. Campinas: Editora Alínea, 2010. p. 33 – 46.

MOURA, Roberto. *Tia ciata e a pequena África no Rio de Janeiro*. 2. Ed. Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura, Departamento geral de Doc. e Inf. Cultural, Divisão de editoração, 1995.

MOURA, Roberto M. *No princípio, era a roda: um estudo sobre samba, partido-alto e outros pagodes*. Rocco: Rio de Janeiro, 2004.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria C. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*. v. 20, n. 39, p. 167 - 189. São Paulo, 2000.

PRANDI, Reginaldo. De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião. *Revista USP*, São Paulo, n. 46, p. 52 - 65, junho/agosto, 2000.

\_\_\_\_\_. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova*. Ed. Ucitec / Ed. da Universidade de São Paulo: São Paulo, 2001a.

\_\_\_\_\_. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 16, n. 47, p. 43 - 58, 2001b.

\_\_\_\_\_. Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. *Estudos Avançados*, v.18, n.52, p. 223 - 238, 2004.

PREVITALLI, Ivete Miranda. Minkisi e inquices: cosmovisão banta e ressignificação do candomblé de Angola. *Anais dos Simpósios da ABHR*, v. 13, 2012.

SAHLINS, Marshall. O pessimismo sentimental e a experiência: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte I). *Mana*, v. 3, n. 1, p. 41-73, abr. 1997.

\_\_\_\_\_. O pessimismo sentimental e a experiência: por que a cultura não é um objeto em via de extinção (parte II). *Mana*, v. 3, n. 2, p. 103-150, out. 1997.

SANDRONI, Carlos. Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade. *Estudos Avançados*. v. 24, n. 69. São Paulo, 2010. Disponível em: <[http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142010000200023&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S010340142010000200023&script=sci_arttext)> Acesso em 11 abr.2014.

\_\_\_\_\_. *Feitiço decente: transformações de samba no Rio de Janeiro (1917 - 1933)*. 2. ed. Zahar: Rio de Janeiro, 2012.

SANTOS, Boaventura de S. *Para um novo senso comum: a ciência, o direito e a política na transição paradigmática*. 8 ed. São Paulo: Cortez, 2011.

SANTOS, Jocélio Teles dos. *O dono da terra: o caboclo nos candomblés da Bahia*. Ed. SarahLetras: Salvador, 1995.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2. ed. Mauad: Rio de Janeiro, 1998.

THOMPSON, Edward P. Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial. In: *Costumes em comum – estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das letras, 1998.

VELHO, Otávio. De Bateson a Ingold: passos na constituição de um paradigma ecológico. *Mana*, v. 2, n. 7, p. 133 - 140, 2001.

\_\_\_\_\_. *Trabalho de campo, antinomias e estradas de ferro*. Aula inaugural no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UERJ, março, 2006.

VELLOSO, Mônica P. As tias baianas tomam conta do pedaço – espaço e identidade cultural no Rio de Janeiro. *Estudos Históricos*. v. 3, n. 6, p. 207 - 228. Rio de Janeiro, 1990.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. Zahar: Rio de Janeiro, 1995.

## ANEXO – TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO

Prezado(a) Senhor(a),

Este é um convite para que o senhor(a) participe da pesquisa intitulada como “*O samba no terreiro – música, corpo e linguagem como prática social*”. Esperamos com esta pesquisa compreender o que se entende como samba e as relações constituídas a partir dele no contexto do Candomblé de Angola. Para isso, nós pesquisadores precisaremos nos envolver em algumas atividades referentes ao Candomblé, observando práticas, conversando e entrevistando pessoas ligadas a ele. Quaisquer dúvidas quanto à sua participação nesta pesquisa poderão ser tiradas antes, durante e depois da sua realização. Os dados coletados serão usados exclusivamente para gerar informações para a pesquisa aqui relatada e outras publicações dela decorrentes, quais sejam: revistas científicas, congressos, jornais, etc. Sua identificação não será revelada em nenhuma das vias de publicação das informações geradas, e o senhor(a) poderá deixar de responder a qualquer questão ou pergunta, assim como recusar, a qualquer momento, a participação na pesquisa, seja de forma temporária ou definitiva.

### RISCOS POTENCIAIS

É possível que o senhor(a) conviva conosco durante algumas atividades relacionadas ao candomblé e/ou que perguntas ou entrevistas sejam solicitadas no decorrer da pesquisa. Isso poderá causar alguma situação de “desconforto” a você ou a algum de seus próximos.

### BENEFÍCIOS POTENCIAIS

Por outro lado, acreditamos que esta pesquisa poderá contribuir com a valorização e visibilidade da prática do Candomblé de uma forma geral, também como das pessoas, instituições e práticas sociais a ele relacionadas.

### CONSENTIMENTO

Li e entendi sobre os objetivos desta pesquisa e o que será feito pelos pesquisadores. Aceitei participar desta pesquisa por minha própria vontade, sem receber qualquer incentivo financeiro, sem ter qualquer ônus e com a finalidade exclusiva de colaborar para o sucesso da mesma. Sei que posso não participar desta pesquisa ou que posso pedir para sair dela a qualquer momento. Entendo também que os pesquisadores podem decidir me tirar da pesquisa por motivos científicos e que ficarei sabendo caso isso aconteça. Autorizo que as entrevistas sejam gravadas e utilizadas na pesquisa. Tenho uma cópia deste formulário que foi assinado em duas vias iguais.

Dessa forma, desejo participar da pesquisa intitulada: “*O samba no terreiro – Música, corpo e linguagem como prática social*”.

Assinatura: \_\_\_\_\_

**Assinatura dos responsáveis pela pesquisa:**

***José Alfredo Oliveira Debortoli***  
***Pesquisador responsável***

***Bruno Silva Nigri***  
***Pesquisador Assistente***

Este termo juntamente com os dados coletados da pesquisa ficarão armazenados por cinco anos na EEEFTO/UFMG sob a responsabilidade dos pesquisadores. Maiores informações:

- **Pesquisadores responsáveis:** José Alfredo Oliveira Debortoli e Bruno Silva Nigri no endereço Av. Antônio Carlos, 6627 EEEFTO- Pampulha - Belo Horizonte/MG ou telefones 3243-6651 ou 9233-4698.

Para responder a questões éticas:

- **COEP/UFMG** no telefone 3409-4592 ou no endereço - Av. Antônio Carlos, 6627 Unidade Administrativa II - 2º andar - Sala 2005 Campus Pampulha, Belo Horizonte. Endereço eletrônico coep@prpq.ufmg.br.