HILTON FERNANDO DA SILVA PINHEIRO

AO SOM DE UM BATUQUE:

CORPOREIDADE E ANCESTRALIZAÇÃO SONORA DE *OGANS* EM COMUNIDADES TRADICIONAIS DE MATRIZES AFRICANAS

FLORIANÓPOLIS, SC

2021

HILTON FERNANDO DA SILVA PINHEIRO

AO SOM DE UM BATUQUE:

CORPOREIDADE E ANCESTRALIZAÇÃO SONORA DE *OGANS* EM COMUNIDADES TRADICIONAIS DE MATRIZES AFRICANAS

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Centro de Ciências Humanas e da Educação, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Orientador: Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues.

FLORIANÓPOLIS, SC

2021

Ficha catalográfica elaborada pelo programa de geração automática da

Biblioteca Setorial do FAED/UDESC,

com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

Pinheiro, Hilton Fernando da Silva
Ao som de um Batuque : Corporeidade e ancestralização sonora de Ogans em comunidades tradicionais de matrizes africanas / Hilton Fernando da Silva Pinheiro. -- 2021.
224 p.

Orientador: Rogério Rosa Rodrigues
Tese (doutorado) -- Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis, 2021.

1. Ancestralidade. 2. Cosmosentidos. 3. Corporeidade. 4. Musicalidade. 5. Ogan. I. Rodrigues, Rogério Rosa. II. Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Ciências Humanas e da Educação, Programa de Pós-Graduação em História. III. Título.

HILTON FERNANDO DA SILVA PINHEIRO

AO SOM DE UM BATUQUE:

CORPOREIDADE E ANCESTRALIZAÇÃO SONORA DE *OGANS* EM COMUNIDADES TRADICIONAIS DE MATRIZES AFRICANAS (FLORIANÓPOLIS, 2005 – 2020)

Tese apresentada ao curso de Doutorado em História, da Universidade do Estado de Santa Catarina, como requisito parcial para obtenção do grau de Doutor em História.

Banca Examinadora:

Orientador: _____

Prof. Dr. Rogério Rosa Rodrigues
Universidade do Estado de Santa Catarina

Membros: _____

Prof. Dr. Wanderson Flor do Nascimento
Universidade de Brasília

_____

Prof.ª Drª. Fernanda Oliveira da Silva
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

_____

Prof.ª Drª. Cláudia Mortari
Universidade do Estado de Santa Catarina

_____

Prof.ª Drª. Viviane Trindade Borges
Universidade do Estado de Santa Catarina

Florianópolis, SC, 25/05/2021

Dedico a toda ancestralidade que nos acompanha nas encruzilhadas das nossas vidas, aos que já foram, aos que já são e aos que virão.

AGRADECIMENTOS

Peço *agô* e agradeço inicialmente a toda orixalidade e a toda a ancestralidade coletiva da comunidade de terreiro que faço parte.

Primeiramente agradeço a minha ancestralidade direta na figura dos meus genitores, Maria Nazaré da Silva Pinheiro e Oscar Pinheiro Neto. Para nós negros a dificuldade é histórica e pautada em estruturas que nos deslocam, desestabilizam e desorganizam. Por isso, a busca por momentos como estes não ocorre isoladamente. Momentos estes que são balizados por um planejamento coletivo, ancestral e familiar.

Agradeço também ao conjunto discente- principalmente aos/as colegas discentes do ano 2016; aos docentes - orientador, docentes das disciplinas, banca de qualificação; técnicos administrativos; funcionários terceirizados; entre outras pessoas que me fizeram permanecer no curso durante estes anos e possibilitaram vivenciar um ambiente físico e estrutural para o desenvolvimento da pesquisa. Estendo este agradecimento a todo o Centro de Ciências Humanas e da Educação – FAED/UDESC, bem como o Programa de Pós-Graduação de História do Tempo Presente/PPGH.

Agradeço ao Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros / NEAB – UDESC, principalmente aos discentes bolsistas dos anos de 2015 a 2018, ou seja, dos anos que acompanhei com uma proximidade de construir amizades até hoje.

Agradeço a Universidade Federal de Santa Catarina, em especial a Secretaria de Cultura e Arte, principalmente aos colegas de trabalho que incentivaram e se esforçaram para que eu pudesse me afastar integralmente, podendo, assim, fazer o curso.

Agradeço ao FUMDES/UNIEDU pela bolsa concedida para o desenvolvimento da pesquisa.

Agradeço a todas as pessoas entrevistadas, bem como toda família religiosa (*Ojisé Ifé*) envolvida na pesquisa e que através dos muitos aprendizados que tive e tenho com eles, puderam contribuir imensamente com a pesquisa.

Agradeço a toda família do terreiro de *Oxalá* (GEAPAZ) – mãe, filhas, irmãos e irmãs, madrinha, sobrinhas, tias, primas- que deram estrutura para que pudesse aguentar emocionalmente as dificuldades do cotidiano.

Agradeço aos meus familiares consanguíneos que de alguma maneira puderam acompanhar e apoiar minha trajetória acadêmica. Agradeço as minhas filhas que

acompanharam constantemente os êxitos e as frustações que é uma escrita de tese, elas motivaram a retomar a escrita da tese em momentos de conflito e dúvidas que passei.

Agradeço a minha amiga e companheira (para além do conjugal) Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro, sem ela nada disso seria possível. Palavras não expressam a minha felicidade por sermos intercruzantes nas nossas caminhadas.

Por fim, num momento pandêmico complicado como o que passamos atualmente, ter equilíbrio para agradecer e continuar é fundamental, e sem todas as pessoas citadas acima nada disso seria possível. Esta tese é COLETIVA.

Axé!!!

Busca sua raiz. Ou morra pela raiz.

THIAGO ELNIÑO

RESUMO

Esta tese tem por objetivo propor uma análise mais aprofundada sobre aspectos conceituais e históricos relacionados à ancestralidade, corporeidade e musicalidade ritualística, que compreendem as experiencias das comunidades tradicionais de matrizes africanas de batuque na região sul do Brasil, a partir da historicização das experiências do Pai *Ogan* Luiz Moreira Marques, conhecido também por Pai Tesoura de *Ogun*, que passou por seu processo de ancestralização em 2004 na comunidade *Ilê Ojisé Ifé*, localizado em Florianópolis. Suas vivências podem exemplificar como se definem e se mantém práticas e saberes tradicionais, cujas reminiscências remetem aos cosmosentidos que organizam as sociabilidades e as experiências individuais e principalmente coletivas das populações de origem africana no Brasil. Como metodologia, propõe-se, a partir de pressupostos teóricos ligados à História do Tempo Presente e de propostas epistemológicas decoloniais e afroperspectivistas, busca-se o entendimento de como essas comunidades se organizam em torno de conceitos interligados e pluralizantes, que percebem os indivíduos dentro de uma coletividade que permite a compreensão de valores diretamente ligados às noções de corpo, de musicalidade e de valorização dos saberes ligados às experiências de vida e de tempo, dos membros mais velhos de sua comunidade. Assim, este processo de ancestralização é validado diretamente pelas pessoas pertencentes à comunidade, que procuram perpetuar e reciclar esses saberes que se encontram não só nas expressões do corpo, mas também na sonoridade e nas interações provenientes destas relações, onde o *axé*, enquanto energia vital, é gerado a mantido a partir do movimento, da comunicação e da valorização dos ciclos da vida e do tempo cíclico, bem como da dinâmica plural que se desenvolve a partir dessas premissas. Sob o espectro conceitual da encruzilhada, percebe-se os sujeitos afro-diaspóricos em uma dinâmica cujos princípios fogem das armadilhas binárias, generalizadoras e categóricas impostas pelo ideário colonial, já que a encruzilhada e seus múltiplos caminhos ampliam as possibilidades de perceber o mundo. Assim, entende-se que as comunidades de terreiro e seus sujeitos são protagonistas de experiências de vida que colocam em xeque perspectivas únicas de historicidade, que, muitas vezes forjada pelo pensamento hegemônico ocidental e colonial, definem-se enquanto movimentos de resistência a partir da pluriversalidade de suas práticas culturais.

Palavras-chave: Ancestralidade. Cosmosentidos. Corporeidade. Musicalidade. *Ogan*.

ABSTRACT

This thesis aims to propose a more in-depth analysis of conceptual and historical aspects related to ancestry, corporeality and ritualistic musicality, which comprise the experiences of traditional communities of African matrix (*batuque)* in the southern region of Brazil, based on the historicization of father *Ogan* Luiz Moreira Marques experiences, also known as *Pai Tesoura de Ogun*, who went through his ancestralization process in 2004 in the *Ilê Ojisé Ifé* community, located in Florianópolis. Their experiences can exemplify how traditional practices and knowledge are defined and maintained, whose reminiscences refer to the cosmosenses that organize sociability, individual and mainly collective experiences of populations of African origin in Brazil. As methodology, it is proposed, based on theoretical approach linked to the History of the Present Time and from decolonial and afroperspectivist epistemological proposals, seeking to understand how these communities are organized around interconnected and pluralizing concepts, which perceive individuals within a collectivity that allows the understanding of values directly linked to the notions of body, musicality and the valorization of knowledge linked to the experiences of life and time of the older members of their community. Thus, this process of ancestralization is directly validated by people belonging to the community, who seek to perpetuate and recycle this knowledge that is found not only in the expressions of the body, but also in the sound and interactions arising from these relationships, where *axé*, as vital energy, is generated and maintained from movement, communication and the enhancement of life cycles and cyclical time, as well as the plural dynamics that develops from these premises. Under the conceptual spectrum of the *Crossroads* (*Encruzilhadas*), Afro-diasporic subjects are perceived in a dynamic whose principles run away from the binary, generalizing and categorical traps imposed by colonial ideas, since the notion of crossroads and their multiple paths expand the possibilities of perceiving the world. Thus, it is understood that the *terreiro* communities and their subjects are protagonists of life experiences that question unique perspectives of historicity, which, often forged by western and colonial hegemonic thinking, define themselves as ‘resistance movements’ based on the pluriversality of their cultural practices.

Keywords: Ancestrality. Cosmosenses. Corporeality. Musicality. *Ogan*.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Ilustração 1 - Linha Cruzada numa perspectiva ancestral 25
Ilustração 2 - Mapa do município de Florianópolis (direita); Mapa do bairro Tapera (esquerda) 38
Ilustração 3 – Cumprimentos aos Orixás: o ato de bater cabeça no quarto de santo (direita) e entre pertencentes (esquerda) 42
Ilustração 4 – Espaço Físico do terreiro: Corredor que dá acesso ao salão (esquerda, acima); Salão do terreiro (direita, acima); Decoração quarto de santo (esquerda, abaixo); Área externa (pátio) que a direita dá acesso a servidão verde (unidos); 43
Ilustração 5 - Início do *Xirê*: Mãe Lurdes no centro da roda. 44
Ilustração 6 - Mãe Lurdes (à esquerda, de costas) fazendo o engorossi. 45
Ilustração 7 – Foto de Pai Tesoura. 46
Ilustração 8 - Foto de Mãe Lurdes; Foto de Mãe Bárbara. 46
Ilustração 9 - Foto de Pai Tesoura em preto e branco 47
Ilustração 10 - Mapa de Porto Alegre de 1930: territórios negros e deslocamentos migratórios 58
Ilustração 11 - Convite para o xirê no ano 2015 73
Ilustração 12 - Convite para o xirê no ano de 2019 74
Ilustração 13 - Breve "árvore genealógica" dos antepassados religiosos de Pai Tesoura de *Ogun* 78
Ilustração 14 - Ave conhecida como Tesourinha 99
Ilustração 15 - Pintura representando a entidade Zé Pelintra 103
Ilustração 16 - Mãe Lurdes e Pai Tesoura dançando. 110
Ilustração 17 - Mãe Lurdes na década de 70, como rainha de carnaval de um clube(não identificado) em Porto Alegre – RS. 112
Ilustração 18 - Convite público para a festa religiosa em homenagem à Maria Padilha 116
Ilustração 19 - Mãe Bárbara e Mãe Lurdes homenageando Tia Jô de *Oxum* 122
Ilustração 20 - Inauguração do Ilê Ojisé Ifé em 1992 124
Ilustração 21 - Relação entre os *oripés* da *Goa* 125
Ilustração 22 - Relação consanguínea entre as *oripés* 126

Ilustração 23 - Relação matrimonial entre os oripés **126**
Ilustração 24 - Dança aforiba no xirê **127**
Ilustração 25 – Imagens de Ogun (esquerda) e Oyá (direita) **128**
Ilustração 26 - Pai Tesoura com Mãe Bárbara **138**
Ilustração 27- Pertencentes a *Goa* durante o xirê/ pertencentes em ritualística externa ao espaço físico do terreiro. **141**
Ilustração 28 - Pai Tesoura, durante ritual de Quimbanda **149**
Ilustração 29 - Ilus utilizados nas ritualísticas **162**
Ilustração 30 - Pai Tesoura tocando durante um xirê no Ilê Ojisé Ifé, no ano de 2000 . **164**
Ilustração 31 - Transcrição de áudio de axé kassum (ritual de balança) cantado por Pai Tesoura **166**
Ilustração 32 - Pai *Ogan* Antônio Carlos de *Xangô* **185**
Ilustração 33 - Transcrição do trecho do oriki para Bará (Legba) cantado por Pai Antônio Carlos de *Xangô* **186**
Ilustração 34 - Transcrição do trecho do oriki para Bará cantado por Pai Tesoura **186**
Ilustração 35 - Ogan Capoeira antes de iniciar um xirê **187**
Ilustração 36 - Transcrição do trecho do oriki para *Bará* cantado por Ogan Capoeira **189**
Ilustração 37 - *Ogan* Cristiano (o primeiro da esquerda) com Pai Tesoura no terreiro de Mãe Eloá **190**
Ilustração 38 - *Ogans* Capoeira e Cristiano durante um xirê no Ilê Ojisé Ifé **192**
Ilustração 39 - *Agê*: instrumento musical e ritualístico **193**
Ilustração 40 - Pagodô com ilus e agês **194**
Ilustração 41 - Mãe Débora (esquerda) e Mãe Bárbara durante um *xirê* **196**
Ilustração 42 - Pai Tesoura e Mãe Bárbara tocando durante um *xirê* (Ano2000) **199**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO **15**

1 (RE)CONHECENDO PAI *OGAN* TESOURA DE *OGUN* **37**

1.1 O *ILÊ OJISÉ IFÉ*: PRIMEIRAS IMPRESSÕES 37

1.2 A ANCESTRALIZAÇÃO DE PAI TESOURA 48

1.3 ANTES DE TESOURA ERA LUIZ: O NASCIMENTO E OS PRIMEIROS ANOS DE VIDA 55

1.3.1 Territórios negros em Porto Alegre: caminhos entre bairros da mesma encruzilhada 55

1.3.2 A bacia do Monte Serrat: arqueologia das comunidades negras de Porto Alegre 60

1.4 PAI TESOURA E A INICIAÇÃO EM SEU *ORI*: O ODU REDIRECIONADO 70

2 A AFRO-CORPOREIDADE DE LUIZ MARQUES **76**

2.1 PAI TESOURA E A INFÂNCIA 79

2.2 O CORPO QUE FALA, A FALA DO CORPO: LUIZ MARQUES E SUA CORPOREIDADE 90

2.2.1 A corporeidade no futebol 94

2.2.2 “É no samba que encontro uma canção”: Pai Tesoura na boemia da encruzilhada 101

3 FLORIANÓPOLIS E PORTO ALEGRE: ENTRE BATUQUES DE DIFERENTES ENCRUZILHADAS **122**

3.1 PAI TESOURA E MÃE LURDES: INTERSECÇÕES ENTRE *OGUN* E *OYÁ* 124

3.2 PAI TESOURA E (MÃE) BÁRBARA: O *AXÉ* DE *OGUN* ANCESTRALIZADO 137

3.3 O *ILÊ OJISÉ IFÉ*: LAÇOS DE FAMÍLIA DE SANTO 140

3.4 A RETERRITORIALIZAÇÃO DE PAI TESOURA NA *GOA* 148

4 À PROCURA DA BATIDA PERFEITA: CAMINHOS DA ANCESTRALIDADE SONORA DE PAI TESOURA **159**

4.1 FORMAÇÃO DE UMA IMAGEM SONORA DE PAI TESOURA 160
4.2 TRAÇOS SONOROS ANCESTRAIS DOS OGANS DA *GOA* 181
4.2.1 Pai Tesoura e seu "anteprojeto" musical 195

CONCLUSÃO: VOLTANDO À ENCRUZILHADA 206

REFERÊNCIAS 211

INTRODUÇÃO

A presente pesquisa surgiu da curiosidade em compreender aspectos conceituais sobre ancestralidade e corporeidade nas religiões de matrizes africanas, a partir das experiências do *Babalorixá*, ou Pai *Ogan*[1] Luiz Moreira Marques, conhecido por sua comunidade religiosa como Pai Tesoura de Ogun[2] ou somente Pai Tesoura[3]. No período de quinze anos em que convivi com comunidades de terreiro, dentre as quais, o *Ilê Ojisé Ifé*[4], a qual Pai Tesoura pertence, aprendi que o respeito aos mais velhos era condição precípua para um vínculo ancestral neste espaço coletivo. Em muitas comunidades de tradição oral africanas, são atribuídos aos mais velhos a detenção dos saberes e transmissão dos conhecimentos que fundamentam os cosmosentidos e as noções de ancestralidade, dimensões conceituais e práticas de existência que, mesmo ressignificadas, se perpetuam nas comunidades de terreiro. E dessa forma, percebi que Pai Tesoura tinha esta importância ancestral na comunidade a qual estava iniciando como pertencente.

---

[1] *Babalorixá* ou Pai *Ogan* é o nome dado a um determinado cargo hierárquico no terreiro, cujo indivíduo possui duas funções – a de *babalorixá* ou pai-de-santo, e *Ogan*, sendo, também, responsável pela organização, evocação e condução musical das ritualísticas. Babal*orixá* é proveniente do idioma iorubá é tem o mesmo sentido de "pai", neste caso, relacionado ao zelo pelos *orixá*s da sua comunidade/terreiro. Para esta pesquisa, optou-se utilizar o termo "Pai Ogan", pois é o mais utilizado pelas comunidades religiosas. Este termo é utilizado principalmente nos cultos de Batuque, que por sua vez é uma das modalidades religiosas de matrizes africanas existentes no Brasil, especialmente na região sul e que será frequentemente citada nesta pesquisa. Saliento que os termos utilizados pelas comunidades religiosas de matrizes africanas possuem expressões e vocabulários provenientes de idiomas do tronco linguístico iorubá e bantu, entre outros. Muitas dessas terminologias estarão presentes ao longo do texto, sendo destacadas e explicadas em nota de rodapé à medida que surgem inicialmente, dentro do contexto da narrativa que compõe esta pesquisa.

[2] *Orixá* que representa os artefatos em ferro, especialmente utilizados em contexto de guerras e de trabalhos agrícolas e tecnológicos. Por isso é apelidado de "Ferreiro", por representar a forja de metais como ferro.

[3] Nome pelo qual será referido ao longo desta pesquisa. A apresentação deste Babal*orixá* será realizada ao longo desta introdução, porém interessante salientar que algumas pessoas, ao citá-lo em registros escritos, escrevem seu nome com a grafia *Tizora*, enquanto outros, provavelmente pela pronúncia (sonora), escrevem *"Tesoura",* tal como o substantivo que define determinado objeto cortante. Outras pessoas entrevistadas ainda se referiam ao Babal*orixá* como "Tesourinha", ou ainda utilizando outros termos relativos a seu grau de parentesco mesmo dentro da comunidade, como, por exemplo, "Tio Tesoura" ou "Seu Tesoura". Nenhum dos entrevistados referiu-se a ele pelo seu nome de registro. Assim, como não se trata de um nome formalmente registrado, e sim um apelido, utilizarei a grafia que está mais próxima da pronúncia utilizada pela maioria das pessoas entrevistadas. Chamarei ele de Pai Tesoura apenas, omitindo a relação com sua orixalidade direta (*Ogun*), e mantendo o termo "Pai", pois apesar do mesmo não ser meu pai na hierarquia da *Goa*, esta escolha semântica ocorre por opção e respeito à sua função/cargo religioso, mas que poderia ser substituída por *Ogan* ou mesmo por mestre. A palavra "Pai" tem referência direta ao termo "*Baba*" – "pai" em iorubá, e que compõe a palavra "*Babalorixá*" – "pai", "tutor", "zelador" dos *orixá*s - que define um dos cargos máximos de muitos terreiros que tem como base a religiosidade iorubá. Também optei por retirar o diminutivo do apelido Tesourinha, e neste caso a opção se baliza em entender que este apelido era dado por pessoas mais próximas, que conviveram diretamente com ele, e com vínculos afetivos mais estreitos. Este apelido foi citado por boa parte das pessoas entrevistadas, durante nossas conversas.

[4] Comunidade religiosa de matriza africana localizada no bairro Tapera, sul da ilha de Florianópolis, Santa Catarina.

Antes de começarmos a apresentar a trajetória de Pai Tesoura é necessário pontuar que ao longo destas narrativas serei além do sujeito pesquisador, o sujeito que é também testemunha e pertencente à *Goa*. Não somente pela necessidade de contextualizar a pesquisa e as minhas justificativas acadêmicas pela escolha do tema, mas também como pedido de permissão à *Goa* que hoje pertenço. Por isso, faz-se necessário apresentar os motivos que me levaram chegar até o *Ilê Ojisé Ifé* no ano de 2005 e como a minha condição de pertencente irá acompanhar esta busca por Pai Tesoura.

Compreendo que essa posição transitória de ser um visitante para um deslocamento como pertencente à *Goa* deve ser considerada. *Exu*[5] como *orixá* da abertura também abre caminho para os ressignificados no acontecimento, já que é ele a figura central no *itan*[6] "*Exu* matou um pássaro ontem com a pedra que jogou hoje". Neste provérbio o jogar a pedra é a reinvenção do passado, é a compreensão que as coisas podem ser repensadas, reconhecidas, reinauguradas, como é o caso do terreiro e da *Goa* em questão. O ponto que liga o provérbio de *Exu* e a leitura que hoje faço da experiência vivida implica em revisitá-la atribuindo ao fato novos olhares, deslocando, portanto, os sentidos do jovem do passado, para atualizá-lo com a perspectiva do presente. Com bem afirmado por Renato Noguera "não se trata exatamente de mudar o que aconteceu, mas, de intervir na nossa percepção, interpretar o que vivemos e a partir da intervenção e da interpretação surge uma maneira de narrarmos o acontecimento" (NOGUERA, 2020, p. 541).

Os capítulos acompanham diversas narrativas que estão relacionadas com estas reinterpretações dos acontecimentos que nos foram contados ao longo dos anos. As narrativas terão ligação com um passado que não vivemos, mas do qual hoje pertenço. Como traz Renato Noguera:

> A relação com o tempo é simples: a experiência do tempo passa pela maneira que narramos os acontecimentos. Ou ainda, são as narrativas que estabelecem a nossa relação com o tempo, fazem com que o próprio tempo não deixe de ser uma narrativa. (2020, p.541)

Estas narrativas são relacionadas ao gradativo aprendizado que tive e que ainda estou tendo como pertencente. Parafraseando o provérbio, seria reconhecer no presente como pertencente aquele passado como visitante. Mas quem era na época aquele visitante?

---

[5] No Batuque, *orixá Exu* é nomeado como *Bará*, utilizarei a primeira por opção semântica já que *Exu* é pluralizado nas diversas ritualísticas de matrizes africanas. Mas não desconsiderando a importância que tem para nós do Batuque o orixá *Bará*.

[6] Os *itans* são conhecidos como histórias de tempos imemoriais, mitos, recitações, transmitidos oralmente de uma geração a outra, muitos deles com passagens sobre os *orixá*s.

Naquela época, início dos anos 2000, eu participava de *giras* de Umbanda[7] restritas aos meus familiares. Nesses encontros não tínhamos instrumentos percussivos, os pontos cantados eram acompanhados por palmas. Esta ausência da percussão nas *giras* de Umbanda realizadas em casa se dava pela falta de um *Ogan*. Desde jovem eu me interessava pelos instrumentos rítmicos, mas não tinha quem pudesse ensinar a tocar. Como adolescente coloquei o aprendizado do instrumento percussivo como uma meta, pois desejava inseri-los na nossa gira, aprender os toques para ritmar os pontos cantados. Aqui cabe uma narrativa que ilustra esse meu interesse por esta função nos terreiros:

> *Aos 16 anos, acompanhando minha mãe, estivemos no terreiro frequentando pela minha tia, Mãe Clarice, na cidade de Joinville. Ao chegarmos ao espaço e sermos apresentados por ela ao dirigente do terreiro fomos recepcionados e alocados na parte dos visitantes. Durante a gira teve um momento em que as entidades, no caso os caboclos, davam a consulta e descarregavam os visitantes. O caboclo Ogun, chefe do terreiro, me conduziu ao centro do salão e começou a me descarregar. Fechei os olhos como por intuição, ou mesmo por reflexo de quem vai receber uma limpeza da cabeça aos pés e durante este processo senti uma vibração, como falamos quando alguma entidade está próxima, uma vibração que não me deixava controlar os atos. Os sons dos atabaques foram sobressaindo cada vez mais nos meus ouvidos e por orientação do caboclo Ogun foi colocado um atabaque na minha frente e comecei a percutir efusivamente, de olhos fechados e sentindo a forte vibração, era primeira vez que tive contato físico com este instrumento. O caboclo justificou para a minha mãe que o ocorrido era uma confirmação da minha caminhada como Ogan e que o nosso lugar era outro, não seria naquele terreiro que ficaríamos.*

Este fato que guardo com ternura nas minhas memórias, permaneceu escondido por muitos anos, quase esquecido. A narrativa desse trabalho o trouxe de volta. Entendendo que a condição de um sujeito escolher algo não condiciona o futuro. Mas analisando em retrospectiva, reconheço a importância daquela experiência e como ela marcou minhas experiências, minhas escolhas, os sentidos que tomei nas diversas encruzilhadas da vida. Não foi no terreiro que minha mãe me levou que firmei o ponto da minha trajetória anunciada pelo caboclo, tive que

[7] A Umbanda é considerada por muitos autores (ORTIZ 1999; DANTAS 1988) uma religião brasileira ou afro-brasileira. Na Umbanda não se cultua diretamente *orixá*s, o culto é direcionado as chamadas entidades das Sete Linhas (1. Linha de Oxalá 2. Linha de Iemanjá 3. Linha de Xangô 4. Linha de Ogun 5. Linha de Oxóssi 6. Linha das Ibejadas 7. Linha dos Pretos –Velhos), apesar de se utilizar a nomenclatura dos *orixá*s, sendo as entidades tendo relação com caboclos, com Preto-velhos, com crianças, que já estiveram em algum momento encarnados, novamente a relação ancestral se faz presente. Na Umbanda ocorre cultos iniciáticos de batizados, obrigação, reforço de cachoeira e coroação de Caboclos, todos relacionados com o pertencimento e o tempo de terreiro da pessoa, ou seja, quanto mais tempo de terreiro, mais necessidade de se realizar estas iniciações.

percorrer outros caminhos para que pudesse ressignificar o meu *odu*[8] como *Ogan*, o aprendizado ocorreu de forma diversa da que eu imaginara.

Fazendo um paralelo e relacionando com outro ponto importante na minha trajetória como *Ogan*, cabe contextualizar a minha caminhada como músico. Quando conheci a *Goa* estava finalizando a graduação em pedagogia e exercia atividades de docência como professor de trombone de vara e iniciação em teoria musical[9] eurocentrada[10]. Esta condição contribuiu para o direcionamento da música como um eixo norteador das minhas escolhas, neste caso como possibilidade de pesquisa. Esta descrição em conjunto com o que foi citado nos parágrafos anteriores justifica o afunilamento do meu olhar para a parte musical do terreiro. A minha formação musical abrangia aspectos teóricos e práticas musicais eurocentradas, conduzindo a uma pré-concepção acerca do que seria esta musicalidade dos terreiros.

No início como pertencente, minhas certezas estavam condicionadas em aprender os toques mais simples e assimilar as técnicas dos instrumentos. Avaliava na época que por ser músico poderia aprender rapidamente. Ocorre que o aprendizado requer não somente o domínio técnico na execução dos instrumentos. Em pouco tempo percebi que as escolhas feitas por mim não seriam suficientes para acelerar o processo de ser *Ogan*. Percebi que a temporalidade para quem adentrava num terreiro não seguia os ritmos acelerado e produtivista do tempo capitalista que revê nossas vidas. Por experiência, vivenciei um deslocamento das minhas necessidades para as necessidades do coletivo. O *Ogan*, enquanto cargo ou função não é um indivíduo, ou seja, não se constitui sozinho. Funções individuais não existem em comunidades de terreiro. A responsabilidade do *Ogan* só tem sentido a partir da coletividade onde ele está inserido em relação com os outros e principalmente com a comunidade.

Com relação à musicalidade do terreiro, a atenção que dava à parte cantada e ao *ilus* era muito maior do que qualquer outro aspecto. Cabe ressaltar o panorama dos *Ogans* naquele ano de 2005. Após a saída do luto, com a ausência de Pai Tesoura, o *Ilê Ojisé Ifé* não teria um *Ogan* de *Alabe* responsável. Tinha *Ogans* que participavam, mas que não estavam vinculados diariamente ao terreiro. Assim, *Exu* me pregava mais uma peça. Como iria aprender? Quem seria o *Ogan* para eu vivenciar e ter uma relação de antiguidade? Como aprender com *Ogans* que só tinha contato nos *xirê*s que ocorriam no máximo duas vezes por ano? Toda esta

---

[8] Relacionável a destino.

[9] Ministrava aulas na Sociedade Musical Recreativa Lapa localizada no bairro Ribeirão da Ilha (Florianópolis-SC).

[10] Esta demarcação é importante, já que esta teoria musical por si só não abrange a pluriversalidade do ensino de música em variados regiões não ocidentais. Assim é necessário demarcar como uma teoria musical eurocentrada, já que ela carrega consigo uma condição colonial de ser o modelo justamente por sua influência opressora e violenta.

dificuldade possibilitou um crescimento pessoal e um giro de perspectiva que acompanhando as ansiedades de um jovem filho de Ogun, promoveu um ressignificado sobre o pertencimento e a condição de *Ogan.*

Como músico, mas principalmente como *Ogan,* minhas experiências foram me conduzindo a escolhas que até então não tinha dado conta que vivenciava e que a história do tempo presente seria um campo para discuti-las. Vislumbrando algo que o historiador Carlos Fico no artigo comentara em *"A História que temos vivido"* os desafios e potencialidade de historicizar o vivido no campo da História do Tempo Presente pude refletir e redimensionar meu projeto de pesquisa no âmbito do PPGH/UDESC. A opção por fazer uma história em que sou ao mesmo tempo testemunha, sujeito e objeto permite apresentar, de forma reflexiva e responsável, a perspectiva de quem vive, narra e pesquisa, numa dinamicidade interessante. Neste sentido acompanho Carlos Fico, já que para ele "a particularidade estará, talvez na circunstância de que a história do tempo presente mescla política e pesquisa acadêmica" (FICO, 2012, p.84), ressaltando como este testemunho tem seu sentido teórico, com subjetividades presentes na narrativa e com uma relação de relevância condizente com o que é importante numa análise científica. Ou seja, pesquisar algo que estou inserido é político e contribui para dialogar com perspectivas que trazem o terreiro como um espaço transversalizante e plural.

Esta possibilidade de estar num espaço e poder falar sobre música no terreiro em que sou pertencente, circunscreve tudo isso na noção de pertencimento, abrangendo o eu-pesquisador e o eu-participante nestas narrativas coletivizadas pela *Goa*. Sabendo desta amplitude vivida no terreiro, serei sincero sobre a possibilidade de silenciamentos quando existirem momentos que são intrínsecos ao *eró*[11] da *Goa*. O que não quer dizer que este tipo de situação infrinja alguma questão de ordem ética como pesquisador. O central nesse processo é maturar as narrativas a partir de um recorte reflexivo que transite entre o mundo acadêmico e o de terreiro, ou seja, da musicalidade nos terreiros que é o que motiva este trabalho.

A música no terreiro não adquire sentido somente ao ouvir, mas interfere também em outros sentidos, seja no paladar, no olfato, no tato[12]. Nos terreiros, não se canta parado, ou não se aprecia a sonoridade apenas ouvindo ou visualizando a performance dos *Ogans* ou dos médiuns, ou seja, a movimentação corporal é algo imprescindível para quem quer ser de *axé*[13]**.**

---

[11] Relacionável ao segredo.

[12] Citada por Noguera (2019), a autora Oyeronké Oyewumi nos apresenta esta amplitude nos sentidos, no qual para ela além da visão de mundo (cosmovisão) coexistem a audição de mundo; tato de mundo; odor de mundo; paladar de mundo; como sentidos de mundo que constroem outros tipos de pluriversalidades.

[13] Fazer parte do *axé* se configura para os povos de terreiro como um termo de pertencimento, o mesmo que a expressão "ser de terreiro".

A escolha pelo tema não faz parte de uma escolha individual, posso dizer que também fui escolhido por ele, isso porque a presença da sonoridade, do corpo e da dimensão da importância de Pai Tesoura como sujeito central desta tese se impôs de mansinho. Falar da sonoridade na *Goa* é, portanto, falar de Pai Tesoura, falar da comunidade de terreiro e falar da minha própria trajetória como *Ogan* e pesquisador. Como já afirmei anteriormente, a condição de Ogan e participante ativo de terreiro potencializou um interesse pessoal numa produção que sistematizasse essa vivência, mas que também me colocasse como um pesquisador que não fala pelas pessoas de terreiro, nem da voz, mas dialoga com todo esse complexo de sentidos de mundo presente nos terreiros. Ou seja, os sons possibilitam o diálogo.

Ocorre que este diálogo com os sentidos de ouvir e falar permeavam a figura de Pai Tesoura, *Babalorixá* e *Ogan* de *Alabe* da *Goa* pesquisada. Caracterizando a situação é necessário mencionar que nunca tive qualquer contato presencial e visual com Pai Tesoura de *Ogun*. Ele era alguém inalcançável inicialmente, a sua importância vinha pelos discursos dos pertencentes e como (re)significavam sua ausência. Não era possível estar com ele, mas a ansiedade era tanta que chegava a sonhar com ele conversando comigo. Esses sonhos não tinham sons, ele falava, mas não conseguia ouvi-lo, ele tocava e os instrumentos não saiam sons. A relação com Pai Tesoura teria que remontar um quebra-cabeça musical que gradativamente garantia que as narrativas dos pertencentes e suas lembranças sobre Pai Tesoura seriam imprescindíveis.

Mas no início a problemática que balizava a pesquisa não tinha a presença direta de Pai Tesoura. Ele estava internalizado nas minhas reflexões, mas não era o mote inicial da pesquisa. Não porque tinha esquecido dele, até mesmo porque ele estava presente nos ensinamentos da *Goa*, mas porque ele estava inserido na coletividade ancestral da *Goa* e acabou diluído na problemática proposta inicialmente apresentada para a tese. Entretanto, assim como *Exu* e suas artimanhas de voltas necessárias para a encruzilhada, o deslocamento da problematização constantemente reforçava algo que busquei nesta trajetória acadêmica: a temática da musicalidade no terreiro. Era uma busca que acompanhava a própria condição de necessidade pessoal, mas que se readéqua a uma necessidade da coletividade. Esta musicalidade tem nome e este nome é Pai Tesoura, não na sua unicidade como sujeito, mas na sua pluralidade como ancestral. São variadas histórias de como conheci Pai Tesoura nestes quinze anos, como conheci Pai Tesoura na sua ausência material e na sua presença ancestral.

Ser uma *pessoa do axé*[14] significou um reconhecimento em discursos e sentimentos da importância desse ancestral na musicalidade corpórea ritualizada nos terreiros. Logo, a escolha e a delimitação do tema se basearam na minha identificação como uma pessoa pertencente a uma destas comunidades, e que na *Goa*[15] ocupava juntamente com outros mais velhos e mais novos o cargo de *Ogan*. A condição de *Ogan* e participante ativo de terreiro potencializou um interesse pessoal numa produção que sistematizasse essa vivência, mas que também me colocasse como um pesquisador que não fala pelas pessoas de terreiro, mas fala em conjunto com a comunidade. Esta premissa define, assim, a escolha deste tema. Percebi que este diálogo com os sentidos de ouvir e falar na *Goa* permeavam a figura de Pai Tesoura, o *Ogan-ancestral* mais antigo da *Goa* que se tornou o sujeito central da nossa narrativa.

Se incialmente a pesquisa direcionava sua problemática sobre a musicalidade e a performatividade sem que tivesse a centralidade na sua figura ancestral, com o passar do tempo ele foi pedindo passagem. Sua importância na comunidade era bem evidente. Dentre muitos aspectos de sua vida, pontuo alguns que estão relacionados a sua importância na comunidade de terreiro: a sonoridade e o timbre da sua voz; a afinação dos instrumentos; o andamento (velocidade) e a melodia na entoação dos *orikis*[16]; as trocas de conhecimento e as argumentações intuitivas; o conhecimento solidificado pelas experiências de décadas; a maneira de tocar o instrumento; a percepção do que se estava tocando e cantando; o diálogo com as outras pessoas durante os cantos; o respeito as entidades e *orixá*s; o carinho, advindo de uma experiência pessoal, com o *orixá Xapanã*; as características físicas; objetos e amuletos pessoais; os assentamentos referentes aos seus *orixá*; suas entidades na Umbanda e na Quimbanda; os *orikis* específicos dos seus *orixá*; a maneira de "se ocupar[17]" com o *orixá* Ogun;

Apesar desta proximidade ancestral, a investigação sobre detalhes de suas experiências se tornou um desafio, porque apesar de fazer parte deste coletivo de terreiros, nunca tive qualquer contato presencial e visual com Pai Tesoura. Por isso, a escrita da tese se baseia em

---

[14] Termo utilizado principalmente pelas pessoas que fazem parte de um terreiro. Seria uma espécie de autodefinição a partir das formas como comungam as experiências, ideologias e visões de mundo que tem como base as perspectivas africanas e afro-brasileiras.

[15] Referente à família religiosa, podendo compreender um ou mais terreiros.

[16] Orikis são histórias contadas de forma poética e entoadas como cântico. Tem como conteúdo passagens mitológicas sobre os *orixá*s.

[17] Ocupar-se de um *orixá*, dentro dos preceitos do Batuque, é a forma como se refere ao transe, durante as ritualísticas. Os "cavalos de santo", ou médiuns, podem ser tomados pelas energias de seus *orixá*s correspondentes. No caso do Batuque, um médium se ocupa somente de seu "*orixá* de cabeça", que seria seu principal *orixá*, o que zela diretamente de seu *Orí* (cabeça, em iorubá), ainda que todos os iniciados possuam mais *orixá*s que farão parte de seu *Odú* (destino, em iorubá) e zelarão pelo corpo e espírito de cada um dos iniciados.

pós-memórias[18], como define Beatriz Sarlo (2007, p. 93), já que qualquer menção e relato sobre sua vida será com base no aspecto das narrativas dos pertencentes ao terreiro que conviveram ou conheceram as experiências, fatos e histórias vividas por Pai Tesoura.

A perspectiva histórica da presente pesquisa foi compreendida neste cenário, onde além das narrativas, o campo da performance e da musicalidade presentes nos terreiros também refletem as lembranças sobre Pai Tesoura. Assim, a partir da figura imagética e ancestral de Pai Tesoura, a pesquisa intencionou perceber as articulações sonoras e performáticas, juntamente com as narrativas que possibilitaram entender os terreiros como microterritórios[19] negros onde os elementos advindos da diáspora africana permanecem nas suas variadas reminiscências. Dessa forma, o aspecto religioso é um dos mais relevantes nesse processo, mas ele não se constitui de forma isolada, por isso, as considerações colocadas nesta pesquisa também passam por outros aspectos da vida de Pai Tesoura. Ampliando sua compreensão também por suas redes de relacionamentos, sociabilidades, formação artística, política, entre outros, diversificando e pluralizando os campos que interagem e, por isso, não podem ser analisados isoladamente.

Importante salientar, contudo, que esta pesquisa não tem a intenção de se tornar um trabalho biográfico. Entende-se que as biografias buscam evidências comprovadas sobre aspectos da vida do biografado, levando muitas vezes em questão as memórias, mas sempre em contraponto com a busca pelos fatos mais plausíveis e, se possível, comprováveis. A intenção desta pesquisa é justamente analisar as "representações" de Pai Tesoura, a partir de aspectos presentes em suas narrativas memorialísticas e pós-memorialísticas[20] que o colocam na condição de ancestral de sua *Goa*.

Interessa-nos mais entender as formas como são narrados aspectos de sua vida que acabam sendo mais relevantes do que, necessariamente, o registro de fatos comprovadamente vividos por este *Babalorixá.* Justifica-se esta escolha pelo fato de que, de acordo com as perspectivas de boa parte das comunidades de terreiro, a ancestralidade é uma condição

---

[18] Beatriz Sarlo (2007) entende que as pós-memórias são reconstituições memorialísticas de fatos não vividos diretamente pelo sujeito que os reconstitui.

[19] Conceito utilizado para definir os espaços afro-diaspóricos que tiveram ou permaneceram com referenciais de valores e práticas advindas de África. Como afirma Muniz Sodré: "A comunidade de terreiro é, assim repositório. É núcleo reinterpretativo de um patrimônio simbólico explicitado em mitos, ritos crenças, valores, formas de poder, culinária, técnicas corporais, cânticos ludismos, língua litúrgica e outras práticas sempre suscetíveis de recriação histórica" (SODRÉ, 1988, p.170)

[20] Destaco o uso deste conceito pois alguns entrevistados não conviveram diretamente com Pai Tesoura e, por isso, trouxeram conhecimentos acerca de sua existência, a partir das memórias de quem conviveu com o Babal*orixá*. Ressalto, também, que a escolha dessas pessoas foi intencional, pois assim poderia obter informações mais amplas e contundentes do que se tem como representações da ancestralidade e de como o pertencimento à comunidade transcende a convivência com aqueles que foram primordiais para sua fundação.

“presente”, ou seja, ela se “encaminha” de acordo com a contemporaneidade da comunidade e, portanto, as memórias de seus ancestrais são “renovadas” e até mesmo modificadas juntamente com as gerações que vão ocupando temporalmente os terreiros. Por isso fala-se em uma temporalidade espiralar existente nas comunidades de matrizes africanas (MARTINS, 2003) já que este tempo ocorre de forma espiral, circular, nunca estático.

Para exemplificar este conceito, procura-se entender as próprias formas ritualísticas dos terreiros. Em uma sessão de Umbanda, por exemplo, as pessoas geralmente ficam dispostas em formato de roda, e a organização litúrgica possui ordenação ritualística pré-definidas, onde o contato com a ancestralidade se faz de forma direta, a partir da evocação de entidades, da sua presença e, posteriormente, a finalização, encaminhando-as, novamente, para seus locais míticos de origem. Após determinado período (semanal, quinzenal, mensal ou até mesmo anual) a ritualística volta a acontecer, com a mesma organização, porém em outra temporalidade, e até mesmo levando em consideração os fatores naturais que definem os ciclos da vida: o envelhecimento dos médiuns, surgimento de novas vidas ou falecimentos, bem como a reorganização dos espaços e objetos perenes que são substituídos, como velas, por exemplo.

Assim, o culto ao ancestral é sempre retomado (e por isso é cíclico), mas nunca exatamente da mesma forma, pois elementos naturais vão se modificando e o tempo, tal como conhecemos em suas definições no ocidente, também não retorna. Tal como uma espiral, que é circular, porém nunca retorna ao seu primeiro ponto de origem.

Na nossa *Goa* temos presente como práticas litúrgicas o Batuque, a Umbanda e a Quimbanda. A priori, o culto desses três lados ocorre em momentos distintos, sendo denominado esse conjunto de práticas como linha cruzada, práticas provenientes nos terreiros no Rio Grande do Sul. Norton Corrêa comenta sobre essa especificidade dos terreiros advindos desse Estado:

> A grande maioria das casas de culto no Rio Grande do Sul pertencem à Linha-cruzada. Sua característica principal é reunir, no mesmo templo, ocupando divisões espaciais separadas, e cultuadas em momentos também separados, entidades da Umbanda e do Batuque, acrescentando ainda a “parte dos *Exus* na própria Linha cruzada, de possível inspiração na macumba do Rio de Janeiro. (CORREA, 1992, p.61)

A configuração do Batuque, da Umbanda e Quimbanda se dá pelas evidentes diferenças ritualísticas, pelos discursos de identificação e nos exercícios comparativos. Entretanto, esta configuração também se caracteriza pelas similitudes. As linhas cultuadas têm características que se hibridizam e relacionam. Acrescento a definição trazida Norton Correa (1992) quanto

ao aspecto que define a utilização do termo “linha cruzada”, que por sua vez remete às intersecções entre estas três modalidades de culto. José Carlos dos Anjos (2006) ressalta que a encruzilhada, lugar pertencente ao *orixá Bará*, tem sua representação deslocada para outras entidades de acordo com a modalidade de culto na qual ela pertence. Portanto, em terreiros de linha cruzada, a encruzilhada é lugar de *Bará* pelo culto de Batuque, é lugar dos *Exu*s de Quimbanda e lugar de *Ogun* pela Umbanda[21]. Assim, há um jogo de diferenças e da multiplicidade das formas de culto ancestral e das dinâmicas que denotam os cruzamentos e as subjetividades presentes nos conceitos epistemológicos que norteiam a encruzilhada (ANJOS, 2006, p. 18). Defino, então, o cruzamento como o espaço comum entre caminhos diferentes, entre liturgias diferentes, mas no qual a aproximação ocorre também pelas semelhanças, num jogo não binário que se define pelas pluralidades existenciais que se fazem a partir desses cruzamentos. Assim, no âmbito da linha cruzada, um culto não exclui o outro, porém é fundamental perceber suas nuances separadamente e compreender como na perspectiva científica se dará a definição deles, premissas que serão desdobradas ao longo dos capítulos.

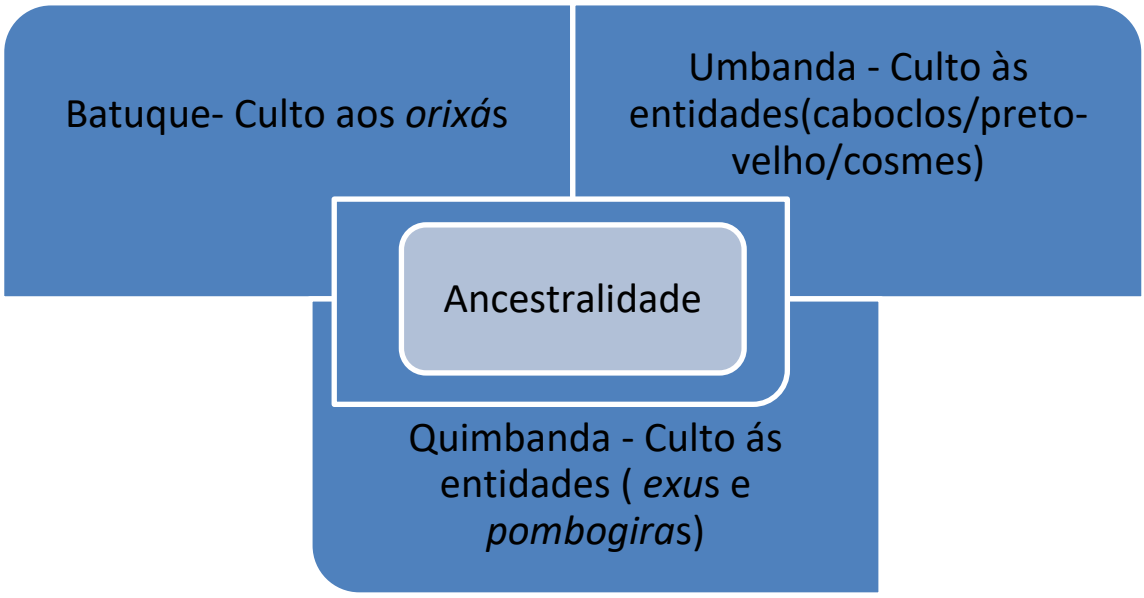
Compreendo que as vivências relatadas nos capítulos são fruto das minhas experiências na *Goa* que resultam também na possibilidade de explicar o que significa esta linha cruzada na minha perspectiva, principalmente a partir do aprendizado que tive com as pessoas mais velhas do terreiro, e mesmo com as mais novas, pois para as perspectivas cosmológicas das comunidades de matrizes africanas, nem sempre é a idade que determina o arcabouço de saberes que uma pessoa pode carregar consigo. De antemão, pode-se perceber que estas ritualísticas se cruzam numa região comum: a ancestralidade, ilustração 1, de maneira que sua conceituação está intrínseca às experiências das comunidades de matrizes africanas, delineando, assim, as dinâmicas ritualísticas e cosmo sensitivas presentes na *Goa*.

A encruzilhada da pesquisa é refletida a partir da *Goa*, com nuances e elementos para discutir uma perspectiva mais plural das vivências nos terreiros. Sendo a ancestralidade de Pai Tesoura o centro encruzilhante e foco diretivo das narrativas, no qual as práticas a partir das minhas vivências na *Goa* possibilitaram a formatação de um contexto trazido por quem é pertencente a essa mesma *Goa*.

---

[21] Batuque, Quimbanda e Umbanda, são três modalidades de cultos de matrizes africanas mais difundidos na região sul do Brasil. Basicamente, essas modalidades se diferenciam pelas formas ancestrais que são cultuadas. Enquanto no batuque se cultua *orixá*s do panteão iorubá, se aproximando dos cultos de candomblé; já a Quimbanda é o culto de *exus* e *pombagiras*; e a Umbanda, trata do culto aos caboclos, pretos velhos e cosmes (ibeijada), sendo caboclo *Ogun* o responsável pelas ruas e encruzilhadas, já que não há culto específico para Bará ou Exus dentro de seus ritos. Convém salientar, porém, que nos terreiros de linha cruzada, mesmo cultuando as três modalidades acima citadas, há espaços e dias específicos para a realização dos rituais. Alguns detalhes sobre cada uma dessas modalidades de culto serão esmiuçados ao longo da tese, pois serão pertinentes para compreender aspectos da ancestralização de Pai Tesoura validados por sua comunidade religiosa.

Ilustração 1 - Linha Cruzada numa perspectiva ancestral



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Neste sentido, o recorte temporal intercorre em vários períodos. Como pertencente à comunidade de terreiro, meu vínculo à *Goa* ocorre desde o ano 2005. As narrativas que serviram como base norteadora sobre Pai Tesoura compreendem este período, pois são falas experenciadas durante as minhas vivências, não como pesquisador, mas como uma pessoa de *axé*. Porém, como pesquisador, a sistematização dessas memórias, bem como a seleção das pessoas que seriam entrevistadas, o contato e autorização perante o Comitê de Ética, ocorreram nos anos de 2019 e 2020. Por fim, percebi que para analisar aspectos da ancestralização de Pai Tesoura, exigiria ampliar o recorte temporal incluindo nessa escrita o período de 1937-2004, respectivamente os anos de nascimento e falecimento do mesmo.

Ao escrever sobre algo ou alguém próximo e vivenciado cotidianamente corremos o risco de nos aproximar de efusividades emotivas que acabam afetando o direcionamento da pesquisa. A relação com a *Goa*, ou seja, a família de terreiro, foi condição central para a concretização dessa pesquisa. Como pertencente ao terreiro, ou seja, uma pessoa vinculada afetivamente ao ambiente e pessoas que fazem parte de uma família religiosa, compreendo que fui direcionado na escolha da temática a partir deste vínculo. Para Monique Augras (2009), o grau de pertencimento contribui para uma melhor interpretação de aspectos mais subjetivos de

determinados grupos ou situações vividas, pois estão mais propensos a aprofundar diversas características intrínsecas e subjetivadas nas relações. Logo, não se trata de excluir e dicotomizar esta relação de pesquisar e pertencer, mas reconhecer que a imparcialidade e a objetividade exigida outrora pelos trabalhos científicos, não se aplica a este processo de escrita.

Sabina Loriga (2012) percebe que a subjetividade deve ser reconhecida pelo historiador e transformada em fonte de conhecimento. A historicidade do "eu" do historiador permite a geração de uma energia viva que gera os sentidos. Por isso as dinâmicas da escrita e da narrativa histórica podem ser ampliadas e pluralizadas sob vários pontos de vista. São perspectivas diferentes que permitem maior amplitude na compreensão dos processos históricos que norteiam as experiências sociais. Percebendo então, que esta condição de pertencimento e pesquisador é uma relação colocada numa encruzilhada, conceito importante para a tese.

Entendo que se não fosse pertencente à comunidade de terreiro, essa busca por um diálogo com o referido grupo geraria uma postura e uma perspectiva diferente dos sujeitos envolvidos. Por estarem vivenciando experiências similares, as memórias narradas permitem que se perceba essas dinâmicas conceituais e filosóficas das comunidades de terreiro a partir de uma endoperspectiva[22] (SODRÉ, 2017).

Mas no caso desta pesquisa, desconsiderar este pertencimento seria desperdiçar o que já tenho como fontes da *Goa* a qual já tenho uma relação familiar, ou seja, desperdiçar os registros escritos e as memórias pessoais, realizados e vivenciados a partir de 2005. Estes registros foram feitos antes mesmo de estar pleiteando qualquer forma de pesquisa sobre terreiro no campo acadêmico. Foram registros de um adepto de terreiro que me instigou a relatar e dialogar com outras fontes. É por esse processo que se definiu a busca por esta temática, num estar na encruzilhada perfazendo um campo que sofre modificações e que coloca o pesquisador nessa encruzilhada como sujeito e objeto, pois a realidade que pertenço é dos terreiros.

No terreiro a encruzilhada é o lugar que irradia de forma não binária e concomitante, aspectos dinâmicos da movimentação coletiva. A interação entre as pessoas no âmbito das encruzilhadas permite centralizações, descentralizações, interseccionalidades, circulação, desvios e novos rumos, bem como as múltiplas possibilidades de perceber e interpretar o mundo que se vive. O cruzo também permite a ampliação da linguagem e das formas de comunicação, e é a partir das figuras de *Exu*/Legba/*Bará*/Aluviá/Pambu Njila[23], e sua representatividade

---

[22] Muniz Sodré (2017) classifica o processo de análise e pesquisa a partir da intimidade do pesquisador com seu objeto de estudo, como endoperspectiva, tratando-se de um "olhar que vem de dentro".

[23] Todas as denominações remetem à determinados *orixás*, *voduns* e *nkisis* cultuados nos terreiros de matrizes africanas e que tem a encruzilhada como um símbolo vital, dentre outros aspectos que são correspondentes entre si. Os nomes se modificam de acordo com o segmento religioso, que na maioria das vezes tem relação com a

comunicacional, que todos os elementos energéticos na encruzilhada personificam na sua tradução um lugar de operação de linguagens e discursos pluralizados nas relações dos pertencentes aos terreiros (RUFINO, 2019).

Assim, dentro da perspectiva desta pesquisa, compreender a ancestralização de Pai Tesoura como exemplo da pluralidade não dicotômica das experiências do corpo afro-diaspórico no âmbito do cruzo/encruzilhada, confronta as perspectivas coloniais que a percebe como um lugar de incertezas e, portanto, execrável, repulsivo e obstacular para as dinâmicas do desenvolvimento da sociedade ocidental contemporânea. Essas perspectivas hegemônicas se constituem basicamente pelos binarismos, dicotomias e pela linearidade (inclusive temporal) do pensamento colonial. Para Leda Martins, a conceituação do termo encruzilhada é condição importante para o entendimento dessa temporalidade na diáspora,

> A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (MARTINS, 2003, p.69).

A encruzilhada é o lugar do improviso e da busca de uma temporalidade dinâmica, retrospectiva e prospectiva. A partir desta perspectiva de encruzilhada, a tese acompanha uma linha teórica que dialoga com a proposta do programa de pós-graduação na qual está vinculado, já que é voltado para o campo da História do Tempo Presente. Neste sentido, os pressupostos teóricos levam em consideração a pluralização do presente (PEREIRA; MATA, 2012), num campo que se delineia a partir das transformações na temporalidade da contemporaneidade. Nesta temporalidade, com seus marcos temporais, exige-se compreender como a sua fluidez permite dialogar com diversas realidades que diversificam e pluralizam as historicidades a partir dos processos sociais.

As bases epistemológicas e a metodologia utilizada procuram dar conta de estruturar a pesquisa de modo que determinados parâmetros acadêmicos - que por sua vez se convertem na configuração das narrativas - não prejudiquem ou distorçam dados e até mesmo as formatação do pensamento dos sujeitos que estruturam o tema desta pesquisa. Historicamente é sabido que a construção de um saber eurocêntrico, que se organiza e pensa toda a humanidade a partir de suas próprias experiências, estabelece parâmetros que reforçam as relações hierárquicas da lógica colonial/imperialista, como a própria noção de modernidade (QUIJANO, 2005).

"nação", grupo étnico e/ou linguístico de matrizes africanas na qual se origina, como os *orixás* do panteão iorubá, os *voduns* da "nação" jeje-fon ou *nkisis*, cultuados nos candomblés-angola.

A partir destas percepções, compreendo que os terreiros por se constituírem historicamente numa realidade colonial de influência e enraizamento das ideologias europeias, exigem uma percepção crítica que amplie as percepções das historicidades presentes em tal estudo. Assim, a partir das narrativas e historicidades a base teórica que envolve tal tema delineou-se para as discussões que procuram retratá-la de maneira diferenciada do contexto eurocêntrico.

A partir dos pressupostos trazidos por Renato Noguera (2014; 2015) e Muniz Sodré (1988; 1998; 2017), que ampliam o pensamento epistêmico sobre a presença afro-diaspórica no Brasil a partir de seus modos de perceber e se organizar socialmente, seria necessário transpor a visão colonial ocidental de representação dos sujeitos, compreendendo as populações que historicamente tem a sua episteme construída a partir de visões de mundo que diferem daquela imposta pela cultura ocidental. O colonialismo agiu violentamente através do epistemicídio[24] que determinou um processo de dominação em várias esferas: territorial, cultural, filosófico, que culminou na estruturação de uma colonialidade do poder e do saber (QUIJANO, 2007; MIGNOLO, 2007; MENESES, 2009).

A presente pesquisa situada no campo História do Tempo Presente permitiu que houvesse a aproximação com teorias não-eurocentradas, ou seja, de uma epistemologia decolonial que focalizasse a crítica sobre este poder entre colonizador e colonizado, bem como as estruturas do saber que são legitimados pelo pensamento eurocentrado (QUIJANO, 2007; MIGNOLO, 2007; MENESES, 2009). As teorias decoloniais contribuem neste sentido, como afirmam Costa e Grosfroguel:

> Os sujeitos coloniais que estão nas fronteiras - físicas e imaginárias - da modernidade não eram e não são seres passivos. Eles podem tanto se integrar ao desenho global das histórias locais que estão sendo forjadas como podem rejeitá-las. É nessas fronteiras, marcadas pela diferença colonial, que atua a colonialidade do poder, bem como é dessas fronteiras que pode emergir o pensamento de fronteira como projeto decolonial. (COSTA e GROSFROGUEL, 2016, p.18).

No campo afro-diaspórico, a partir de uma discussão conceitual decolonial, levaremos em conta a crítica ao "pensamento abissal" que Boaventura de Souza e Santos (2010) define como sendo um sistema de distinções que são visíveis e invisíveis, onde as últimas balizam as

[24] A partir da perspectiva do sociólogo Boaventura Sousa Santos (1995), atribui-se ao conceito de epistemicídio, ações que perpetuam a dominação étnica/racial, negando as formas de conhecimento e de produção deste conhecimento pelos grupos dominados: "o genocídio que pontuou tantas vezes a expansão europeia foi também um epistemicídio: eliminaram-se povos estranhos porque tinham formas de conhecimento estranho e eliminaram-se formas de conhecimento estranho porque eram sustentadas por práticas sociais e povos estranhos" (SANTOS, 1995, p. 328).

primeiras. As distinções invisíveis se estabelecem com linhas que radicalmente opõe-se a tudo que está oposto a ela. Tal divisão é tão violenta que a outra parte da linha inexiste. O autor frisa que a inexistência se dá no aspecto da relevância ou compreensão no real. Este pensamento abissal se caracteriza principalmente por não aceitar a presença e coexistência de outros lados nessa linha (SANTOS, 2010, p.73). Sendo assim, a visibilidade dos sujeitos, dos conhecimentos e sua dinamicidade é negada a qualquer sistema que se oponha a essa prática colonialista e hegemônica, partindo do que Frantz Fanon define sobre o que foi este epistemicídio colonial, cita o autor: "o povo colonizado- isto é, todo povo no seio do qual nasceu um complexo de inferioridade devido ao sepultamento de sua originalidade cultural – toma posição diante da linguagem da nação civilizadora, isto é, da cultura metropolitana." (FANON, 2008, p.34)

No caso das expressividades afro-diaspóricas sua negação se dá através da produção argumentativa que corrobora para sua invisibilidade. Com isso, o que queremos é estabelecer em diálogo com outras produções, concebendo os territórios afro-diaspóricos como espaços que produzem conhecimento e não somente objeto para o conhecimento eurocentrado, como afirma Pai *Ogan* Borel de *Xangô* (Walter Calixto):

> É que hoje eu tenho a graça de dizer pra senhora [...] de conversar com esses antropólogos. O que é o antropólogo? Porque antropologia não é outra coisa a mais do que busca de um saber e de um desenvolvimento, então ele quer saber isso que a senhora quer saber, ele precisa saber. Mas ele não conhece os anais da história que eu vivi com os meus avós, então ele vai em busca. Só que cada conhecimento que eles adquiriam, eles escreviam de acordo com a visão deles. E é por isso que eles me agarravam, assim, me levavam pra cá, pra isso e tal, eu sabia que isso tudo da parte deles era uma questão de ir em busca de alguma coisa, eu pensava comigo: como é que esses brancos podem saber? (CALIXTO, 2010, 1min08seg).

Em consonância à crítica do Pai *Ogan* Borel sobre este contato com o outro e suas nuances afirmativas de detentores do conhecimento acadêmico, a autora Marimba Ani trata a supremacia branca como uma rede complexa que atua tanto na violência física quanto no monopólio de bens materiais e imateriais, o que perpassa por um controle físico e mental, pois criamos essa concepção de "ideias, teorias e conceitos europeus como universais, normais e naturais" (ANI, 1992, p.112). Nesta linha de descolonização intelectual, a antropóloga Marimba Ani, cita que este tipo de ação epistêmica e consequentemente política possibilita a reconstrução destas concepções engendradas nos discursos:

> (...) o segredo que os Europeus descobriram cedo em sua história é que a cultura traz regras para o pensamento, e que se você puder impor a sua cultura em suas vítimas

> você pode limitar a criatividade de sua visão, destruindo sua capacidade para agir com vontade e em seu próprio interesse (ANI, 1992, p.1).

Para a autora, esta imposição cultural promove, principalmente pelas subjetividades, um jogo de poder e exclusão opressor e violento, no qual o colonialismo irá promover formas de controle corporais, pela linguagem e pelas maneiras de sentir o mundo.

Assim é um desafio para o campo da História do Tempo Presente de interagir com referenciais conceituais que estejam nesta linha de ação conflituosa e que na presente pesquisa é realçada a partir das narrativas, performatividade e musicalidade afro-diaspórica. Pensando nos escritos e sua concepção no momento dessa pesquisa, temos que considerar as subjetividades presentes nas narrativas. Essas subjetividades estão inseridas nesse processo metodológico de percepção deste passado, sendo a história dos sujeitos escrita a partir de algo que faça sentido a seu discurso de vida, da história de vida, ao que dá sentido de pertencimento, com fatos que acontecem no espaço da comunidade e que tem uma relação de significação e relevância para quem narra.

Para isso a noção de diáspora africana e a aproximação do terreiro como um espaço afro-diaspórico se fez necessária. De maneira que estes elementos musicais e performáticos se delinearam num território visto como religioso e caracterizam aspectos que não somente religiosos, mas principalmente num campo conceitual afro-diaspórico. Neste caso as teorias em torno da diáspora africana (HALL, 2011,2013); GILROY (2001) possibilitam ampliar a discussão acerca dos terreiros e a historicidade presente na constituição destas comunidades.

Quando concebemos a diáspora africana e suas relações conceituais com os grupos que atribuem seu pertencimento a esse movimento migratório, possibilita pensarmos a globalização e a desterritorialização destes sujeitos afro-diaspóricos. A diáspora africana é o que "a África se tornou no Novo Mundo, no turbilhão violento do sincretismo colonial, reforjada no *panelão* colonial". (HALL, 2013, p.45). Utilizar este conceito para retomar a desterritorialização dos afrodescendentes é perceber como o terreiro, bem como outras expressões e grupos afro-diaspóricos, tem no corpo e no som o seu conteúdo territorial. Veremos como a corporeidade de Pai Tesoura será construída a partir do seu território, sua forma de adquirir sobrevivências, adquirindo no sentido de consumo, novos rearranjos que exigem atitudes performáticas com intento político para negociar a sua sobrevivência. Sendo assim, a justificativa de inserção deste conceito está na necessidade atual de que pesquisadores que tem o terreiro como seu campo de pesquisa, em tratar este território como um espaço de reminiscências afro-diaspóricas.

É interessante refletir que a definição do terreiro como religião é significante e está presente nos terreiros, porém para o sujeito africano e afro-diaspórico a religiosidade está em

todas as práticas e principalmente no cotidiano. Embora a palavra “religião” não esteja presente enquanto vocábulo em nenhum dos idiomas africanos conhecidos, o fenômeno existe. Assim, os africanos são religiosos sem necessariamente se identificar como tais (WIREDU, 2010). No que tange às comunidades religiosas fundadas pelos negros em diáspora, mesmo havendo as influências - muitas vezes impostas de forma arbitrária – dos dogmas religiosos dos colonizadores, percebemos ainda algumas reminiscências dessas formas de compreender o mundo, percebendo para além de categorizações dicotômicas que encerram aspectos litúrgicos, ritualísticos e até mesmo filosóficos, a partir dos conceitos de “bem e mal”, “sagrado e profano”, entre outros.

Ainda assim, nas últimas décadas, o uso do termo “religião”, para definir as práticas culturais negras acabou sendo fundamental dentro da linguagem da administração pública e das organizações sociais, já que estas são amparadas pelos pressupostos jurídicos, a começar pela Constituição Federal de 1988, que permitem colocá-las no âmbito das prerrogativas para pleno exercício dos direitos culturais.

Logo, a definição dos terreiros como sendo o espaço efetivamente religioso, onde acontecem as práticas e as manifestações atribuídas a concepção religiosa, não será tomada como absoluta. Esta pesquisa se permitirá na definição, a critério de facilitar o entendimento, de terreiro como o espaço físico e simbólico de toda a Comunidade de Povos de terreiro. A Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável dos Povos e Comunidades Tradicionais através do Decreto nº 6040/2007, define os povos de terreiro como sendo:

> grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. (BRASIL, 2007)

Tomando por base o texto citado, as possibilidades e amplitudes inseridas no contexto de um terreiro, espaço esse de resistência e legitimação da cultura afro-brasileira, devem ser consideradas não somente no âmbito religioso, mas como uma rede de relacionamentos e práticas educativas que socializam saberes e valores simbólicos importantes para se compreender a história do africano trazido escravizado, numa rede de relacionamentos entre africanos de diversas etnias e as práticas de resistência para com as culturas envolvidas neste ambiente e que tiveram que se hibridizar para dialogar entre elas e desvirtuar as intenções da cultura colonizadora.

Dessa forma, concebe-se os terreiros não somente como um espaço religioso, mas sim como um espaço de sociabilidade e de práticas afro-diaspóricas, que permeiam toda a estrutura de vida de seus sujeitos em âmbito individual e coletivo. Considerando o aspecto religioso, mas ampliando a rede de relacionamentos, de sociabilidade, de arte e de política, ou seja, os diversos campos que dialogam e não podem ser analisados isoladamente, é possível ampliar e refletir sobre essa amplitude acerca do papel das práticas ritualísticas para além do sagrado, ou seja, para além de uma visão eurocêntrica de religiosidade. Além disso, é necessário perceber aspectos como arquétipos, corporeidade, performance, enfim, diversas personificações que complementam o sujeito histórico e político presente nesse espaço, todos estes questionamentos a partir de perspectiva teórica que compreenda a corporeidade negra e suas influências das culturas africanas.

É neste cenário de pertencimento que se delineou a pesquisa, destacando, portanto, a sonoridade e performatividade nos terreiros, a partir do corpo afro-diaspórico que possibilita o desenvolvimento de linguagens e dinâmicas de sociabilidades que transcendem aspectos da comunicação verbal. A discussão está baseada no campo da corporeidade, da memória trazida através da performática corporal, com elementos oriundos da estética e performance afro-diaspórica nesta *Goa*. Essa corporeidade contribuiu para compreender a dinâmica nos terreiros, dando auxílio ao entendimento sobre os aspectos ritualísticos. Neste sentido, a partir da vivência num conjunto de terreiros do qual eu sou pertencente, denominado de *Goa*, a partir da sonoridade e performance de Pai Tesoura procurei identificar os aspectos presentes nas memórias dos pertencentes a *Goa* que formam a figura imagética e sonora deste *Babalorixá* e *Ogan*.

No que tange à metodologia, foi imprescindível recorrer ao campo da história oral e dos conceitos que permeiam aspectos da oralidade inerentes às comunidades tradicionais, bem como alguns pressupostos metodológicos do gênero biográfico, assim como análise de registros sonoros e escritos relativos à presença de Pai Tesoura e sua atuação junto à comunidade de terreiro.

O pesquisador no campo historiográfico intenta realizar uma produção escrita pautada no passado e sobre este passado, numa relação com a memória. A memória não deve ser concebida somente como uma local onde se arquiva dados mnemônicos, ela deve sim ser entendida como processo de ressignificar as coisas, considerando a representação das coisas que já ocorreram, através desta reconfiguração apresentada pela memória, possibilitando uma (re)interpretação sobre o passado. Paul Ricoeur (2007) demonstra como esta capacidade de relembrar alguma coisa não está somente no campo da imaginação, já que a mente humana é

um importante alicerce informacional sobre esta ação de se remeter ao passado. Segundo ele, a memória organiza e nos traz os dados do passado, na medida que esta relação entre representação do passado e sua ausência no presente retrata um uso da memória, por meio da lembrança, também na sua relação com o esquecimento.

O papel significativo da memória sobre algo que aconteceu, antecedendo a noção do que lembramos, é fundamental para esta ação de lembrar; sendo que a lembrança traz uma exigência para que com esforço se faça conhecimento do que ocorreu no passado e está no campo da memória. De maneira que, a memória não deve ser entendida como uma busca pictórica sobre algo fantasioso, ela deve estar num campo de compreensão que reconecta o campo da imaginação com o que é considerado real. Os pressupostos teóricos da memória corporal são relevantes para pensar as relações entre expressões da tradição oral e memória das comunidades de terreiro. Como afirma Antonieta Antonacci, o corpo negro é o suporte da memória ancestral, contendo em si divindades, ancestrais e até mesmo integrantes da comunidade, que divide experiências pautadas em costumes, tradições, artes e ofícios (ANTONACCI, 2015, p. 145).

A história do tempo presente nos permite trazer uma abordagem plural a partir de uma realidade da diáspora africana, com noções que permeiam as diversas temporalidades e historicidades. Isto nos permite dialogar com este conhecimento pautado a partir das suas experiências, num cenário onde as comunidades negras da diáspora serão o foco central das narrativas, neste sentido:

> O tempo presente constitui-se como realidade temporal propícia à construção de relatos e registros de lembranças [...] podem ser identificados como documentos que, por trazerem em si diversidade de visões do mundo e de registros das experiências vividas, valorizam a heterogeneidade em detrimento de uma homogeneidade que usualmente simplifica e distorce o mundo real. (DELGADO; FERREIRA, 2014, p. 9)

Logo, as narrativas não seguem uma cronologia linear. Os próprios capítulos, seguindo nesta linha, não tem um sentido linear contado do passado para o presente. O passado é revisitado, porém o presente também. Como já mencionei, a pesquisa é fruto desta minha formação imagética e sonora de Pai Tesoura, a partir das narrativas que permearam minhas vivências, mesmo sem conhecê-lo em vida. Ao adentrar nos aspectos de sua vida, mesmo não tendo a intenção de ser uma pesquisa biográfica, como já explicado ainda nas primeiras considerações deste texto, o uso de metodologias que embasam pesquisas bibliográficas foi importante.

Assim, a relação explicativa de um grupo, bem como a relação com a individualidade ilustrada pela figura de Pai Tesoura davam sentido a esta necessidade de pontuar momentos da sua vida, bem como acentuar as especificidades da *Goa* em questão.

As fontes utilizadas, a partir do campo da história do tempo presente, foram selecionadas sob a perspectiva que a pluralidade das fontes está para além do que a realidade atual nos apresenta (DELGADO; FERREIRA, 2014). A história oral, como procedimento metodológico possibilitou esse conhecimento do que foi vivido, a partir dos registros das narrativas pude ter as impressões, lembranças, vivências daquelas pessoas pertencentes a *Goa*. Sendo a história oral um método que privilegia as entrevistas com pessoas que estiveram em acontecimentos como testemunhas, o que a aproximam ao objeto de estudo, compreendendo a sua importância para estudar acontecimentos históricos, ou mesmo a organização de grupos sociais. (ALBERTI, 1989, p. 52).

Neste sentido, as fontes utilizadas compreendem principalmente os recursos orais, por meio das narrativas e da memória dos pertencentes à *Goa*. Partindo do princípio de que estes pertencentes estão inseridos num contexto em que a oralidade é o principal, mas não o único, meio de troca e transmissão de conhecimento, as narrativas serão a própria construção do conhecimento acerca das trajetórias e das memórias percebidas por estes sujeitos. A partir da *Goa*, observei e registrei através de recursos audiovisuais e observações *in loco* a presença performática e sonora dos pertencentes à *Goa*. Sendo assim, é necessário contextualizar a comunidade que pertenço, bem como os critérios de escolha das pessoas que foram contatadas e que permitiram a constituição memorialística das experiências de Pai Tesoura, sua corporeidade e sua ancestralização.

A pesquisa abrangeu três terreiros, que são ligados pelo pertencimento à mesma *Goa*. O *Ilê Ojisé Ifé* é o terreiro de referência, já que foi fundado em 1992 pelo Pai Tesoura juntamente com sua esposa, a *Iyalorixá* Lurdes de *Oyá*, e tendo como sucessora, após a ancestralização de Pai Tesoura, a *Iyalorixá* Bárbara de *Ogun*. Os outros dois terreiros, *Ilê* Mensageiros das Matas, fundado pelo *Babalorixá* Neco de *Odé*, e o terreiro de *Oxalá*, fundado pela *Iyalorixá* Nilza de *Oxalá*, que é zeladora direta de minha vida enquanto *pessoa de axé*. A escolha das pessoas entrevistadas seguiu este critério primordial de pertencimento a um desses três terreiros – que compõem a mesma *Goa*, em um segundo momento, o contato direto ou indireto com Pai Tesoura. Ou seja, foi importante selecionar pessoas que conviveram com Pai Tesoura, principalmente *Ogans* e filhos de santo, bem como os pertencentes que ingressaram em um dos respectivos terreiros da *Goa* após a sua ancestralização. Por isso, a metodologia utilizada também

precisou ser definida a partir de critérios temporais, ou seja, do tempo como pertencente e contato com Pai Tesoura, ainda em vida.

As entrevistas realizadas tiveram, em boa parte, um caráter que denominaria como "informal". Coloco este termo, pois mesmo havendo agendamento para um contato mais direto, de forma a justificar as motivações que levaram ao contato para fins de pesquisa, bem como autorização para uso de seus depoimentos, as pessoas contatadas já faziam parte da minha convivência na *Goa*. Cabe ressaltar que se por um lado este fator demanda um maior cuidado por parte do pesquisador em impor algumas limitações por conta da intimidade com o "objeto de pesquisa", por outro lado, é justamente esta intimidade que trouxe à tona questões menos introdutórias e mais aprofundadas sobre a temática. Por isso a narrativa desta pesquisa fluiu a partir de um processo endoperspectivista.

Assim, a metodologia utilizada acompanha os pressupostos da história oral, entendendo as narrativas como a continuação deste aprendizado sobre ser pertencente. De maneira que as narrativas transcorrem principalmente durante a pesquisa, mas elas também serão lembranças que tive ao longo dos anos convivendo na *Goa*. Neste momento já posso delinear que a própria construção da narrativa durante os capítulos será, também, das minhas memórias e do gradativo entendimento sobre a importância de Pai Tesoura para a *Goa*. Este conhecimento estaria atrelado não a individualização dele, mas ao invés disso, interpreto que os ensinamentos sobre ele foram ensinamentos coletivizados pela comunidade de *axé*.

Necessário salientar também o critério de escolha dos *Ogans* da *Goa*, para embasar a metodologia da história oral, já que a pesquisa também trata da musicalidade nos terreiros. Assim, tivemos catorze pessoas selecionadas, todas pertencentes a *Goa*. Desse total de entrevistados, quatro são *Ogans*. Doze pessoas tiveram convívio com Pai Tesoura, e com relação às duas pessoas que não tiveram contato com o *Babalorixá*, um é *Ogan*. Ainda, dentre os participantes, temos seis com faixa etária acima dos cinquenta anos, o restante se encontra entre os vinte e quarenta anos.

Mesmo sendo a história oral o principal método de pesquisa, as fontes abrangeram os recursos digitais que passam principalmente pelos audiovisuais e informativos digitalizados. Com relação às fontes digitais, foram realizadas transcrições de entrevistas e depoimentos cedidos para documentários disponibilizados em modo público. A partir de consultas em páginas pessoais e institucionais existentes na rede social Facebook[25], bem como a plataforma de conteúdo audiovisual Youtube[26], acessamos, por exemplo, a entrevista de *Ogans* que são importantes referências para a

[25] Facebook é uma mídia social e rede social virtual com mais de um bilhão de usuários ativos em todo o mundo. Endereço eletrônico: https://www.facebook.com.
[26] YouTube é uma plataforma digital de compartilhamento de vídeos.

Goa. Além dessas fontes, também foram utilizados registros audiovisuais e fonográficos *in loco*, durante as festividades anuais da *Goa*, como o calendário anual construído conjuntamente entre os terreiros que fazem parte da comunidade.

A partir da consulta das fontes citadas, pude analisar historicamente a relação destas pessoas não somente como um depoimento, mas através da concepção do conhecimento e sua relação com a oralidade, elas se configuraram em falas que representam a ruptura epistêmica que confrontam esta noção colonialista sobre o conhecimento presente nas tradições de matrizes africanas. Assim, a tese parte de uma (des)construção minha como sujeito pertencente, através do convívio com estas e diversas pessoas que não foram selecionadas, mas que contribuíram para este aprendizado na *Goa.* Sendo assim, a própria disposição dos capítulos segue uma linearidade que terá sentido com a minha inserção como neófito e o gradativo aprendizado sobre Pai Tesoura. Assim, a partir destas fontes e metodologias utilizadas, estruturei a tese da seguinte maneira.

A pesquisa foi organizada em quatro capítulos, desenvolvidos através dos conceitos da diáspora africana: ancestralidade, corporeidade, encruzilhada, temporalidade e sonoridade, tais conceitos serão trazidos durante os capítulos. Os capítulos não seguem uma cronologia linear da biografia de Pai Tesoura, eles têm justamente esta temporalidade que se relaciona entre o presente-passado. Neste sentido, a relação entre os capítulos é de complementaridade a partir das ressignificações sobre a figura imagética e ancestral que Pai Tesoura representa.

O primeiro capítulo se inicia a partir de um evento ocorrido no ano de 2005. Tal evento se torna simbólico por representar para a *Goa* a primeira festividade após o falecimento de Pai Tesoura. Apresentarei a narrativa sobre o nascimento de Pai Tesoura, assim como o contexto histórico e social em que ele viveu os primeiros anos de vida. O segundo capítulo remete a infância e juventude de Pai Tesoura em comunidades de batuque em Porto Alegre (entre as décadas de 1930 a 1970). A partir desta rede de sociabilidades trarei aspectos da corporeidade de Pai Tesoura, na qual se formará sua figura imagética presente nas narrativas dos pertencentes a *Goa.* Também neste capítulo desenvolverei a relação entre Pai Tesoura e Mãe Lurdes e como esta relação influenciará sua vinda para a cidade de Florianópolis- SC, na década de 1980. O terceiro capítulo é dedicado à vinda de Pai Tesoura e Mãe Lurdes para Florianópolis e a formação do *Ilê Ojisé Ifé* por eles (inaugurado no ano de 1992). Além disso, discutirei a ancestralização de Pai Tesoura e a herança ancestral que ele deixou na *Goa*. O quarto capítulo em diálogo com os capítulos anteriores, trará a formação sonora ancestral de Pai Tesoura na *Goa*, bem como a relação dos *Ogans* da *Goa* com o conhecimento ancestralizado pela coletividade que se transfigura na sonoridade destes novos *Ogans.*

1 (RE)CONHECENDO PAI *OGAN* TESOURA DE *OGUN*

1.1 O *ILÊ OJISÉ IFÉ*: PRIMEIRAS IMPRESSÕES

Em 23 de Novembro de 2005 ocorreu a festa de reinauguração e de saída de luto do *Ilê Ojisé Ifé*[27]. Após 364 dias de luto em respeito ao *Babalorixá* mais antigo daquela *Goa*, o pai O*gan Alabe*[28] Tesoura de *Ogun*, ocorria o primeiro ritual coletivo e aberto à comunidade externa. Focando neste acontecimento e recorrendo as minhas lembranças e anotações[29] dos primeiros anos como pertencente à *Goa*, trarei uma narrativa contextualizando as primeiras impressões que tive sobre o Batuque[30].

Nossa história começa naquele ano de 2005, no bairro da Tapera, localizado no sul do município de Florianópolis[31] (ilustração 2). A Tapera no início dos anos 2000 era um bairro constituído por servidões de chão batido bem estreitas, na largura para passar um carro. Uma dessas estradas era a servidão verde (atualmente conhecida como servidão unidos). Entrando na servidão verde, aproximadamente uns 500 metros depois chega-se ao *Ilê Ojisé Ifé*. Como não havia nenhuma identificação visual na entrada, fiquei em dúvida se lá dentro havia um terreiro. Era um muro branco de 1 metro de altura e que tinha uma grade de ferro de 1 metro sobre o muro. Porém, ao adentrar no pequeno portão tive os primeiros indícios de que estava num espaço peculiar, principalmente pelas roupas que as pessoas estavam usando. Lembro que

---

[27] Ojisé Ifé vem da língua ioruba e significa mensageiros (*Ojisé*) do amor (Ifé).

[28] Grau máximo de um *Ogan.*

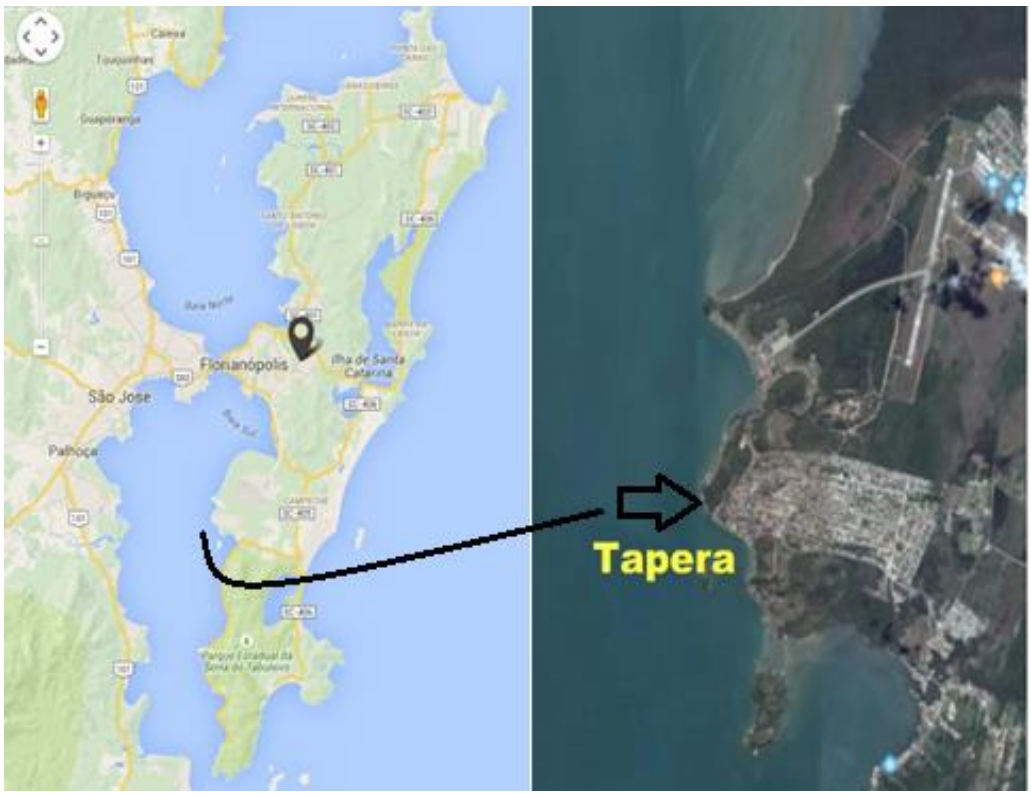
[29] A nossa *Goa* tem o hábito de registrar as ritualísticas em cadernos de anotações, cada pessoa ao ser iniciado no Batuque pode ter um caderno onde anotará as orientações do seu *Babalorixá* ou *Iyalorixá*, também poderá anotar alguma observação advinda de suas experiências no terreiro.

[30] O Batuque também pode ser chamado por Nação, palavra utilizada pela maioria dos adeptos e pertencentes aos terreiros deste tipo de culto. Para esta pesquisa iremos utilizar com mais frequência a denominação Batuque. Os primeiros registros de Batuque nos estudos científicos dão indícios que ocorreram a partir do início do século XX, trazendo escritos que identificam e diferenciam o Batuque de outras religiões de matrizes africanas. São cultuados treze *orixá*s distintos: Bara, *Ogun*, *Iansã* (*Ọya*), Xangô, Odé, Otin, Obá, Ossanha, Xapanã, Ibeji, Oxum, Iemanjá e Oxalá. Uma interessante definição trazida por Jacques Raimundo, no ano de 1933, aborda uma definição do que seria o Batuque, BATUQUE, sm. Dança de negros, com sapateados, palmas, cantigas e toque de tambor. // Qualquer barulho com pancadas repetidas e frequentes. // Etim.: é bailado originário de Angola e do Congo, mas, em que pese a opinião do Cardeal Saraiva não lhe chamavam os negros *batuque*, m as os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão *kubat'uku*, nesta casa aqui. Daí proveio *batucu*, que se altera para *batucum*, *batecum* e *batecu*. De *bat'uku* originou-se o verbo *batucar*: *batuco* + *ar*; de *batucar* o deverbal *batuque*, que, levado à Contra-Costa foi adoptado pelos ladinos sob a forma *batchuque* (P. Raposo, *Dic. Land.*). // Ders.: *batucada*, *batucador*, *batucante*, *batuqueira* (SILVEIRA 2014).

[31] Com os seus 12.962 habitantes (censo IBGE 2010) o bairro da Tapera se encontra na região sul do município de Florianópolis, tendo o seu nome atrelado a população indígena que habitavam na região e que nomeavam suas casas de tapera.

o ambiente me chamava muita atenção, com as pessoas aparamentadas com *axós*[32], *filás*[33], turbantes, de um colorido e uma variedade que chamaria atenção até de *Oxumaré*.[34]

Ilustração 2 - Mapa do município de Florianópolis (direita); Mapa do bairro Tapera (esquerda)



Fonte: Elaborada pelo autor (2019).

A participação no Batuque no ano de 2005 foi originada pela minha relação com Mãe Lisa de *Iemanjá*, naquela época namorada e hoje minha companheira conjugal. Com o início da nossa relação houve o convite para ir a um *xirê* de Batuque naquele dia, acompanhado de um amigo, fui assistir o meu primeiro *xirê* neste terreiro que viria a ser a minha família como pertencente.

O *xirê* é retratado pela sua variedade de cores motivada pelos *axós*, variando essencialmente entre pessoas que usam calças e camisas, e outras que usam batas e saias, tudo

[32] Relacionável a roupa.
[33] Relacionável a cobertura de pano na cabeça.
[34] *orixá* que tem como um dos símbolos o arco-íris, citado pelas pessoas de *axé* como uma referência ao colorido presente nos *xirê*s, porém isto não tem relação efetiva com a presença do *orixá* na ocupação/incorporação naquele dia.

com muito colorido: vermelho, azul, branco, verde, amarelo, rosa, roxo, azul marinho, azul piscina, tecidos estampados etc. Com o passar dos anos pude perceber que esse colorido motivava o ambiente festivo. Esta festividade também consiste num conjunto de práticas motivadas pelos sons dos *ilus*[35], pela entoação dos *orikis*, pelo movimento corpóreo expressado na dança, pela alimentação variada. Não lembro com detalhes como estava decorado o espaço físico, mas ressalto que por experiências que sucederam a este primeiro contato, deveria ser uma decoração com os seus detalhes brilhantes e também coloridos, pois é costume do terreiro[36].

Naquele dia o ambiente festivo era também de recomeços, eram reencontros, eram maneiras diferentes de se lidar com a ausência de uma pessoa significativa para a ancestralidade coletivizada pelo terreiro. Pude vivenciar esse ambiente carregado de discursos emocionados, com falas que envolviam não somente a tradição ritualística que marca a cerimônia do *xirê*, mas também a ansiedade pela reinauguração deste terreiro que estava saindo do luto[37].

Já estava informado que o momento era doloroso, pois nos discursos eles deixavam evidente que o falecimento de Pai Tesoura significava uma grande perda para a comunidade terreirística, mas também que sua passagem o colocava como ancestral daquela comunidade. Entretanto, não havia motivo para tristeza, mas sim de celebração da sua memória. Importante pontuar que estar alertado não significou compreender a complexidade de tudo que acontecia ali. Era tudo novo para mim.

Eu estava lá para conhecer o que era o tal Batuque. Assim, meu objetivo era de olhar e ficar mais próximo do local específico onde iria ser realizado o ritual. Ao passar por aquele pequeno portão e percorrer o pátio principal, fiquei na parte coberta que fazia fronteira com o salão do terreiro, local onde iria acontecer a ritualística.

O salão é organizado para que não tenha nenhum objeto no solo que possa obstruir o movimento. Essa ampliação do espaço possibilita o rodar das saias, que devido ao seu tamanho ocupam uma grande circunferência, também possibilita dinamicidade na roda com movimento cíclico constante, além de permitir a *ocupação*[38] de variadas pessoas que formam a grande roda.

---

[35] Os *ilus* são instrumentos bimembranófonos (duas membranas nas extremidades na base), tocados com as mãos. Eles podem ser percutidos também com *aguidavis* (varetas). Por questões da praticidade se convencionou tocar entre as pernas, porém pode ser tocado horizontalmente sob o colo do *Ogan*.

[36] As cores que predominam numa decoração terão relação ou com o *orixá* que rege o ano, ou seguir um colorido referente ao *orixá* homenageado naquela festa. Por exemplo, se a homenagem for para Oxum, o amarelo predominará.

[37] O tempo de luto dependendo o lado que se cultua terá variação, pelo Batuque é um ano de luto quando ocorre o falecimento de uma pessoa respeitada e com grau iniciático elevado, que condiz com o tempo de pertencimento no terreiro. Já a Umbanda e a Quimbanda seguem 32 dias de luto.

[38] Relacionável com incorporação.

Assim, os visitantes, que estavam presentes somente para assistir, foram alocados num espaço que fica externo ao salão.

Fiquei perto de uma janela, num banco grande de madeira e por lá permaneci até o início do ritual. Queria discrição, preferia não ser notado, entretanto, assim como todos os demais visitantes, era notado e frequentemente interpelado por alguém da casa para saber se precisava de algo. Tudo era feito para acolher com afeto quem ali se encontrava. De maneira que era comum durante o *xirê* ser oferecido comida e bebidas. Eu não tinha a dimensão da fartura e da diversidade da culinária servida num terreiro. Era churrasco de cabrito, ovelha, porco; carne de frango envolto por uma farofa; pirão com carne desfiada e um molho; canja de galinha; canjica; um suco com frutas chamado de *atan*[39]. Essa variedade era muito diferenciada do que estava acostumado a comer, tanto no nome dado aos pratos, quanto no modo de prepará-los.

Para o povo de terreiro o cuidado com a comida[40] é a representação de toda uma comunidade juntamente com a sua orixalidade[41]. Wanderson Flor do Nascimento (2005) assinala que para as sociedades tradicionais africanas o equilíbrio entre os seres vivos e as divindades exige a manutenção de trocas sem que ocorra excessos ou a falta de algo, e isso envolve a comida. A ausência desse equilíbrio pode desencadear situações catastróficas. Para o autor a manutenção da força vital que habita nos seres é um fator importante para manter este equilíbrio. Assim, a alimentação é um dos processos em que se possibilita a manutenção do equilíbrio social. Mesmo que cada sujeito faça a ingestão individualmente, a característica principal e que está expressa nestas práticas de *ajeun*[42] no terreiro é "que a própria alimentação ocorra não apenas em um âmbito coletivo, mas que fortaleça os laços comunitários – e se distribuam as responsabilidades pelos processos que geram a alimentação." (NASCIMENTO, 2015, p.63).

Os alimentos oferecidos no *xirê* provêm de ritualísticas específicas e exclusivas para os pertencentes. Como bem sintetiza Wanderson Flor do Nascimento "a comida é sempre pública e comunitária. É uma maneira de socializar a existência no mundo, independentemente de sua origem religiosa, de sua condição social ou financeira" (2015, p. 66). Por isso, os visitantes eram servidos com tanta frequência, não podiam passar fome, tinham que celebrar com a comunidade. Ainda não tinha o conhecimento disto, mas fui percebendo que este processo

---

[39] Bebida característica do *orixá Ogun*.
[40] Sobre a comida nos terreiros de Batuque ver Correa (1992).
[41] Orixalidade é um termo que remete àquilo que é inerente ao *orixá*, ou seja, são qualidades, ensinamentos, arquétipos, características e princípios filosóficos que estão ligados ao conceito de *orixá* e às suas mitologias.
[42] Relacionável a comer junto.

comunitário de se ritualizar seria algo imprescindível no terreiro. Este caráter comunitário identificou para mim o terreiro como um espaço de ressignificados que ampliaram e modificaram outras perspectivas de sociabilidades, como no caso da expressão *bater cabeça*.

Naquele *xirê*, antes mesmo de começar propriamente o ritual, sentado naquela localização pude observar as pessoas entrando. Lembro-me de estranhar aquele comportamento dos pertencentes ao chegar. As pessoas entravam sem cumprimentar ninguém, iam diretamente para dentro do salão, tiravam seus sapatos, e descalços iam em direção a uma abertura de uns 2 metros de comprimento. Neste local, elas se prostravam deitadas com a barriga em direção ao chão e a parte da testa tocando levemente o chão. Esta ação era chamada de *bater cabeça*, uma saudação de reverência, no sentido de ser o máximo que se consegue abaixar para os *orixá*s.

O local para *bater cabeça* se chama quarto de santo, é onde se encontra materializado os *orixá*s, não na sua figuração ilustrativa como uma pintura, mas nos assentamentos que representam objetos ritualizados em referência a cada *orixá*, nele só entrarão pessoas permitidas e já iniciadas no Batuque. Nele também estão localizados os *boris* de iniciação dos pertencentes aos terreiros. Os *boris* se caracterizam por serem representações de cada pertencente e da iniciação da pessoa no culto aos *orixá*s[43].

Prosseguindo o meu estranhamento, observava que as pessoas se dirigiram a cada pertencente de acordo com algum critério hierárquico[44]. Dentro do salão este cumprimento variava entre bater cabeça também para a outra pessoa ou reverenciar com um curvar quase em 90 graus corpóreo e por fim, elas se cumprimentam beijando a parte superior da mão. Este ato de beijar a mão significa uma reverência ao *ori*[45] e toda a ancestralidade presente naquele momento.

Beijar a mão tem essa relação com o reconhecimento do passado da pessoa, dos muitos feitos e do seu atual momento como indivíduo-coletivo. Este tipo de concepção não se refere à pessoa, mas sim às pessoas ancestralizadas no indivíduo, como a dizer: cumprimento aos que

---

[43] Nesta observação não tínhamos constatado estas informações explicativas sobre quarto de santo, assentamento, *bori*, bater cabeça, o que nos atentávamos era nas ações destes pertencentes. As observações foram se consolidando com o tempo, como pertencente. Existem três ritualizações centrais na visão do historiador e *Babalorixá* Hendrix Silveira o de iniciação, o *borí*; o de restituição e renovação da sacralização, o *osẹ́;* e o ritual fúnebre, o *asese (axexé)*. O *borí* é considerado a iniciação, é através dele que a pessoa faz a cosmologização iniciática, é quando a pessoa é reintegrada ao cosmo a partir de um rito específico. O *Ọ̀sẹ́* é o definido como o rito anual que se renova temporalmente e de maneira cíclica, é durante esse momento que o terreiro é aberto festivamente para as pessoas externas a bacia. O *Axexé* é o ritual fúnebre de religamento da pessoa, do ancestral e da bacia. O primeiro contato que tivemos com o Batuque foi justamente no *Osé*, por meio do *xirê*.

[44] Como pertencente fui aprender que a relação com o mais velho seria este critério hierárquico, quem vem antes será o meu mais velho.

[45] Referente a “cabeça”.

estão contigo e te respeito por isso. Após os cumprimentos as pessoas ficavam conversando nos diversos espaços e principalmente dentro do salão, aguardando o início do *xirê*.

Ilustração 3 – Cumprimentos aos Orixás: o ato de bater cabeça no quarto de santo (direita) e entre pertencentes (esquerda)

Fonte: Barbosa (2014)

Nas paredes internas do salão encontram-se as espadas em referência a *Oyá* e *Ogun*, bem como duas pinturas similares as representações que encontramos também no corredor paralelo ao salão, com a *orixá Oyá* ilustrada como uma mulher negra magra e com o raio na mão dando noção de uma tempestade. *Ogun*, por sua vez, representado por um homem negro e musculoso segurando uma espada e bigorna.

Ilustração 4 – Espaço Físico do terreiro: Corredor que dá acesso ao salão (esquerda, acima); Salão do terreiro (direita, acima); Decoração quarto de santo (esquerda, abaixo); Área externa (pátio) que a direita dá acesso a servidão verde (unidos);

Fonte: Russi (2018).

Ao iniciar o *xirê*, a responsável, Mãe Lurdes, realiza o *engorossi*. As pessoas pertencentes formam um semicírculo no salão, prostram-se de joelhos e aguardam as palavras de agradecimento e solicitações aos *orixá*s para que ocorra tudo bem durante as festividades. A *Iyalorixá* que realiza o *engorossi*, ou seja, o ato de realizar a saudação, pedidos e agradecimentos, faz devido a sua representação coletiva. O que se quer é iniciar um diálogo e uma permissão com/dos *orixá*s, para que tudo ocorra corretamente. Nestas palavras iniciais proferidas por Mãe Lurdes de joelho na frente do *peje*, ou quarto de santo, são utilizadas saudações e referências diretas aos *orixá*s.

Ilustração 5 - Início do *Xirê*: Mãe Lurdes no centro da roda.

Fonte: Marques (2015).

Para isso, além da *Iyalorixá* estar de joelho, as pessoas do *xirê* ficam também de joelho e participam verbalmente dele, como é o caso das saudações de referência a cada *orixá* que é repetido em coro após ação feita pela *Iyalorixá*: *ogunhê*[46] meu pai (*Iyalorixá*), *ogunhê* (todos os presentes repetem efusivamente).

Durante as festividades no ano de 2005, pude perceber o quanto aquele momento festivo promovia reencontros, eram maneiras diferentes de se lidar com o terreiro e com as formas de sociabilidades presentes nele.

Retomando o local onde fiquei, à esquerda estava o espaço restrito destinado aos assentamentos dos *orixá*s *Bará* Lodê e *Ogun* Avagan do terreiro. Todos os terreiros terão esses assentamentos, são eles os *orixá*s da rua que farão a proteção do *Ilê*. Naquele momento não tive acesso ao que estava dentro ou qualquer noção do que ali se encontrava, mas o que chamou atenção foi a placa que identificava o nome do terreiro: *Mensageiros do Amor*, e logo abaixo os dizeres, "*Ilê* de *Ogun* e *Oyá*", além de duas espadas referentes à espada de *Ogun* e *Oyá*.

[46] Saudação ao *orixá Ogun*.

Ilustração 6 - Mãe Lurdes (à esquerda, de costas) fazendo o engorossi.

Fonte: Marques (2015).

Lembro que ao perguntar para Mãe Lisa[47] de *Iemanjá*, ela explicou que a placa era a atribuição dos *orixá*s que comandam o terreiro, no caso *Ogun* em referência ao Pai Tesoura (ilustração 7) e *Oyá* em referência a Mãe Lurdes[48] (ilustração 8). Aquele momento era uma retomada sem a presença de uma das partes, o *Ilê* ainda era de *Ogun* e *Oyá*, pois Mãe Bárbara[49] (ilustração 8), na época apenas Bárbara, era a sucessora de Pai Tesoura. Sendo que Pai Tesoura iniciou o terreiro em conjunto com Mãe Lurdes. Foi com ela, sua companheira conjugal, que na década de noventa os primeiros passos em forma de dança foram acontecendo ao som do *ilu* de Pai Tesoura, e é a partir da sua figura que iremos direcionar a nossa narrativa.

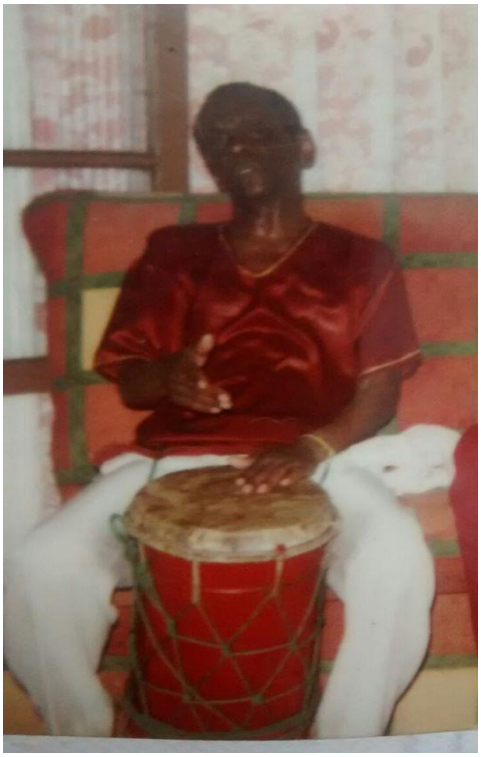
---

[47] Mãe Lisa de Iemanjá – Natural de Porto Alegre Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro é *Iyalorixá* e doutora em história, cuja pesquisa atua no campo temático da musicalidade negra, samba e terreiros.

[48] Mãe Lurdes de *Oyá*- Mãe Lurdes de *Iansã* ou Maria de Lurdes da Silva Marques é a *Iyalorixá* matricarca da *Goa*. Sua participação nesta pesquisa será constante já que é pessoa que conviveu por mais tempo Pai Tesoura. Começou a frequentar terreiro aos 14 anos, com seus 62 anos é muito respeitada na Comunidade de terreiros.

[49] Mãe Bárbara de *Ogun* - Bárbara Furlan Marques é natural de Florianópolis/SC. *Iyalorixá* e *Ogan*, ela é historiadora e participante ativa dos movimentos que combatem a intolerância religiosa. Para a pesquisa ela se configura como um importante elo sanguíneo e de herança do *axé* de Pai Tesoura.

Ilustração 7 – Foto de Pai Tesoura.



Fonte: Acervo pessoal de Mãe Bárbara.

Ilustração 8 - Foto de Mãe Lurdes; Foto de Mãe Bárbara.

Fonte: Marques (2019)

Pessoalmente, o ano de 2005 significou o início desta formação ilustrativa sobre quem seria Pai Tesoura. Fui apresentado a sua fotografia (ilustração 9) no ano de 2006, mesmo ano que entrei como pertencente à *Goa*. Trata-se da imagem que consta no espaço do terreiro e a única disponível para a comunidade. De maneira que o meu contexto de aprendizado era gerenciado por esta necessidade de conhecer a representatividade do *Ogan Alabe* Tesoura de *Ogun*.

Ilustração 9 - Foto de Pai Tesoura em preto e branco, imagem emoldurada e colocada nas dependências do terreiro

Fonte: Acervo pessoal Mãe Bárbara.

Mas quem é essa figura ancestral? Que tipo de som ele produzia que repercutia numa continuidade mesmo após o seu falecimento? Como compreender a sua materialização simbólica na *Goa*? No meu caso, o primeiro contato com o Batuque no ano de 2005 estava relacionado não com o começo de algo que tinha sido finalizado, mas de uma continuação. Posteriormente o meu interesse pelo som dos *ilus* significou uma maior proximidade com o ancestral Tesoura de *Ogun*. Não conhecer ele na sua materialidade foi uma grande ausência para a minha experiência, porém ressignificou sua ancestralização desenhada pelos discursos

de seus descendentes no terreiro. Estava conhecendo o terreiro justamente quando o indivíduo Pai Tesoura se tornava um ancestral por esta coletividade.

1.2 A ANCESTRALIZAÇÃO DE PAI TESOURA

Gostaria de citar uma narrativa[50] contada na *Goa* entre os pertencentes sobre a última participação de Pai Tesoura num *xirê*:

> *No ano de 2003, conta-se que ocorreu o último Batuque que Pai Tesoura participou. O xirê era conduzido por Pai Tesoura no ilu, nas últimas rezas, nos orikis dedicados a Oxum, seu Ogun se manifestou. Após saudar as pessoas ele pega Mãe Bárbara, na época com 14 anos de idade, coloca no colo e apresenta ela a todos. As pessoas ficaram sem compreender o que significava.*

Pai Tesoura já com idade avançada e devido ao glaucoma, tinha limitações visuais, o que ocasionou na dificuldade de enxergar as pessoas. Conta-se que ele tinha conhecimento das pessoas que estavam se aproximando somente através da visão periférica. Como relatam alguns pertencentes, "ele me olhava de ladinho e já me chamava pelo nome"[51] relembra Mãe Lisa, ou como diz Tia Jô[52] "o padrinho estava tocando, mas mesmo não enxergando quando se aproximava um *orixá* ele já sabia quem era"[53]. Mas por fim, seu corpo já estava exausto, ele demonstrava um cansaço e já não conseguia participar ativamente da organização das festividades no terreiro. Como observou Mãe Lurdes "ele estava partindo e sabia disso"[54]. Pai Tesoura sentia que estava debilitado e que não tinha muitos anos de vida.

No dia 27 de março do ano de 2004, Tia Jô conta que Pai Tesoura tinha conversado com ela sobre os dias que antecediam o recolhimento deles, já que ambos iriam *deitar*[55] no dia 20

---

[50] Estas narrativas são lembranças coletivas. Elas serão inseridas ao longo do texto, por não se tratar de depoimentos individuais, irei citar elas dando destaque em itálico e atribuindo um caráter *ilus*trativo de como a *Goa* assimilou Pai Tesoura como ancestral nas suas narrativas.

[51] Mãe Lisa – Entrevista realizada no dia 23/11/2019.

[52] Tia Jô de Oxum – Georgina da Cruz Barbosa, conhecida como Tia Jô na *Goa*, é uma das pertencentes mais antigas, como amiga próxima acompanhou de perto os últimos anos ao lado de Pai Tesoura.

[53] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

[54] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[55] Deitar ou recolher, é como dizemos quando algum pertencente irá fazer a ritualização do ori(cabeça). As obrigações ou feituras-de-santo são os períodos em que a pessoa recolhe, isto é, fica confinada, para o cumprimento de tarefas relativas ao agrado de seus *orixá*s e a seu desenvolvimento espiritual.

de abril. Mas ela confessa que já encontrava sinais de que ele estava prenunciando algo diferente do planejado:

> Ele faleceu finalzinho de março. E nós íamos *deitar*, seria no feriadão de 20, 21 de Abril. Faltava 20 dias. Até no sábado, no último contato, que ele já tava assim ruim. Eu me lembro que tinha aquela saidinha estreita do salão, nós saímos e ele assim: "Preta velha nós dois vamos? Então quer dizer que vamos fazer obrigação juntos?". Pois então padrinho, nós já estávamos fofocando no sábado à noite [sobre isso]. [56]

Tia Jô explica que mesmo havendo a possibilidade de ele se recolher no mês seguinte, eles sabiam que aquele fato ocorrido em novembro de 2003 significava a última vez que o *orixá* de Pai Tesoura iria chegar, "ele estava avisando que seu filho estava partindo" [57]. Assim, para muitos dos pertencentes Pai Tesoura já prenunciava a sua partida. A própria Mãe Lurdes menciona que "foi feito *serviços*[58] para segurá-lo até os sessenta, passando disso ele dizia que estava no lucro"[59]. Tia Jô relembra sobre os últimos momentos antes da notícia do seu falecimento:

> A gente teve contato com ele no sábado, e acho que ele faleceu numa quarta, numa terça. Ele tava como uma gripe muito forte, uma gripe mal curada e começou a passar mal por causa daquela gripe. Tanto que a Mãe Lurdes também tava com uma gripe. Mas daquelas gripes sabe, tosse de cachorro louco. E aí ele passou mal, levaram ele, sabe, tipo assim, uma gripe muito forte, não conseguia respirar direito, uma coisa assim. Levaram ele no hospital, aí tá, botaram um oxigeniozinho, deram uma ingestão, ele veio pra casa. Aí quando chegou tipo assim hoje de tardinha ele veio pra casa, quando chegou no outro dia de manhã ele tava ruim, de madrugada, tanto que antes do João sair para o serviço, cinco horas da manhã, levaram ele pro HU e aí ele não voltou. [60]

Pai Tesoura faleceu em 31 de março do ano de 2004 por insuficiência respiratória e enfisema pulmonar. As lembranças do dia seu falecimento percorrem o momento que Mãe Lurdes é noticiada sobre o seu falecimento. Tia Jô, a primeira filha de santo de Mãe Lurdes e também uma confidente da mesma, resume bem esse momento:

> [...] Ela veio umas três horas da tarde e ia voltar por volta de cinco. Ela veio pra levar, tipo assim, sabonete, shampoo, creme dental, essa coisa assim. Aí eu lembro que ela chegou e ainda comentou, que ele mesmo ruim ele ainda disse pra ela "não esquece meu perfume", uma coisa assim, porque ele era muito vaidoso, aí ela bem assim "não pediu pra levar a cueca, mas o perfume". [...] Quando a Mãe Lurdes ouviu, ela já embargou, ela já falou pra nós chorando, foi a primeira vez que vi a Mãe Lurdes chorar. Quando ela desliga o telefone ela disse o Tesoura se foi [...] todo mundo ficou

---

[56] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[57] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[58] Trabalhos espirituais que são realizados para diversas finalidades, em benefício individual ou coletivo.
[59] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[60] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

> paralisado. Eu me lembro que ela pegou o telefone móvel, ela veio lá de trás caminhando pra frente. A assistente social que ligou perguntou, "é dona fulana, a senhora está em casa, a senhora está com quem?". Aí ela pegou e veio caminhando pra frente. Aí ela escorou no balcão e falou "não, não, pode falar, não sei o que é", aí ela ouviu, ouviu e desligou e falou isso. [61]

Esta mesma situação na perspectiva de Mãe Débora[62], que cresceu junto com Mãe Bárbara, reforça este momento de surpresa e dor vivido naquele dia:

> Eu lembro que estava eu e a Bárbara. Lembro de como a gente soube, a Tia meio que tinha vindo em casa para buscar a roupa porque ele tinha que ficar hospitalizado. E aí ela recebeu uma ligação. Aí eu lembro de novo do corredor. Eu tenho essa coisa muito com os espaços. Ao mesmo tempo que há uma memória de ele passando no corredor e todo mundo dando espaço, entre aspas, ou cumprimentando o *Ogan* que está passando ali, naquele corredor. Também essa memória de que a gente estava na frente onde o bar dos *Exu*s tinha um telefone. Aí a tia teve a notícia lá na frente. [...] a notícia de que ele se foi, uma coisa assim, e no primeiro impacto não conseguir chorar[...] aí eu volto no corredor, vou naquela pia do corredor. Da gente entender o que era. [63]

Através das falas pude perceber que a ausência da figura de Pai Tesoura era dolorosa e emocionada. Os entrevistados falaram deste momento para conjecturar as lembranças passando pelo dia do seu falecimento, mas também para trazer os aspectos desta ancestralização de Pai Tesoura. Cabe ressaltar que a pergunta sobre o dia do seu falecimento não foi formulada e estava ausente qualquer menção deste dia, as pessoas entrevistadas que foram trazendo estas lembranças por necessidade, conforme veremos posteriormente.

Na situação como a relatada estava presente o sentimento de lembrar-se de algo ou de esquecer que podia envolver situações traumáticas, já que o "trauma pode convocar ao esquecimento, convocar à obliteração da expressão, ele pode provocar a incapacidade de dizer [...]" (JÚNIOR, p. 56, 2012). Neste sentido, percebo o relato sobre o momento do seu falecimento como um processo gradativo em que eles foram ressaltando aspectos de quem vivenciou esse momento. Nesses relatos estavam presentes momentos reflexivos dos pertencentes sobre o que significava o seu falecimento para o terreiro, retomando a última frase da citação anterior citada por Mãe Débora "a gente entender o que era", que no contexto mencionado se referia a compreender o que era Pai Tesoura e o que significava o seu falecimento para a *Goa*, já que para ela,

---

[61] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020

[62] Mãe Débora de Odé – Débora Nunes Barbosa é natural de Florianópolis/SC. *Iyalorixá*, assistente social e mestranda em Serviço Social, cuja pesquisa trata de aspectos migratórios em diáspora africana. Ela é filha de santo de Mãe Bárbara de *Ogun*.

[63] Mãe Débora - Entrevista realizada no dia 23/06/2020

> [...]de fato eu quero me referir, era sobre pensar o rito, em viver essa ritualística mesmo, do axexê de fato. É a primeira vez que essa comunidade, essa *Goa* vive. E tem isso, como é um ritual longo né, pensando que chegou à noite, vai até outro dia. [...] [64]

Para as comunidades tradicionais de terreiro as formas de lembrar aquela pessoa ou de outros momentos é através dessa articulação entre si. São diferentes momentos que a expressividade performática e de narrativa que se apreendem contatos efusivamente rítmicos e transversalizados nos que estão e nos que já faleceram, mas que na verdade nunca sairão desta expectativa da lembrança. O importante para a *egbe*[65] não é esquecer o falecido, mas lembrá-lo como um antepassado, de muitos feitos, de muitas memórias que o remetem a algo grandioso e participativo. Será uma pessoa para lembrar e cultuar, ou seja, ritualizar ancestralmente naquela *Goa*. Os *eguns*, espíritos ancestrais, necessitam de uma ritualização distinta, tanto a sua partida do *aiyê*[66] quanto de sua permanência entre nós.

O *egun* é considerado uma pessoa que falece e que ainda circunda pelo espaço material. Ele deve ser coletivizado e ritualizado no terreiro do qual fez parte, através de ritos específicos, para que permaneça o *axé*. Após o falecimento de Tesoura, a pausa, o luto, o aguardo em respeito a alguém que já não estava mais fisicamente entre os adeptos no terreiro, exigiu um maior respeito e cuidado com o *egun* para que fosse feito tudo o que é de costume e real necessidade no *axexe*[67] e para que esse retorno após o luto fosse também de muito *axé*. No caso, mesmo tendo essa orientação quanto ao *egun*, certos objetos de Pai Tesoura poderiam ficar para algumas pessoas se fosse decidido no ifá.

Neste sentido, pensar o luto num terreiro é no sentido de entender a reconfiguração que ocorre a partir de uma modificação de alguém que estava no *aiyê* e que já não estará mais naquela condição. Assim o processo de luto, que dependendo da ligação afetiva e hierárquica dura sete dias ou um ano, requer uma nova relação com esse ser que passou a ser um *egun*.

Monique Augras cita que "a função dos grupos ancestrais parece ser essencialmente de regulamentar as relações entre os membros do grupo formado por seus descendentes" (2009, p.64). Para a autora essa morte é necessária à vida, a comunidade necessita dos *eguns* para que estabeleça o princípio ativo do *axé*. O caráter hierárquico presente no terreiro é uma reconfiguração que individualiza, mas que também contextualiza toda esta vivência individual e que só terá sentido naquela coletividade, é neste direcionamento de experiências valorizadas

---

[64] Mãe Débora - Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[65] Relativo à comunidade.
[66] Relativo ao mundo material.
[67]Relativo à ritos fúnebres.

que o sujeito irá ser respeitado e ser considerado ancestral para aquela *Goa*. Afirma a autora: "a morte inscreve-se necessariamente na trajetória vital" (AUGRAS, 2009, p, 88), quanto maior o grau de relação de experiência, maior são as necessidades que a pessoa falecida seja ancestralizada.

Joana Elbein dos Santos reflete também sobre o aspecto ancestral, diz a autora que "quando se passa do àiyé para o òrún, tendo sido celebrados os rituais pertinentes, transforma-se automaticamente em ancestre, respeitado e venerado e poderá inclusive ser invocado como égún" (2012, p.254). Esta colocação realça a necessidade de se cultuar corretamente e garantir que nos seus descendentes aquele que passou possa estar presente como elemento coletivo. Segundo a autora, sem o rito de *Asese* ou *Arasun*[68] não existe recomeço. O indivíduo que falece se torna coletivo pela ação ritualística de ancestralização.

Para Fábio Leite os aspectos ancestrais irão transcender ao aspecto religioso que se baseia numa visão imediatista em que o desligamento está atrelado exclusivamente a poderes celestiais e a sublimação da condição humana. (LEITE, 2008, p. XIX) Segundo o autor, o tempo necessário para ocorrer a ancestralização do sujeito a partir do desligamento dos elementos vitais acontece em dois momentos. O primeiro é relativo a ritualização durante o processo da morte até a inumação do corpo. O segundo momento compreende o desligamento gradativo dos elementos vitais. (LEITE, 2008, p. 105).

O filósofo ganense Kwasi Wiredu quando apresenta um estudo sobre a sociedade africana Akan, argumenta que a relação com os antepassados não é de veneração, mas de respeito e da continuação de relação que as pessoas terão com o antepassado. Para isso, as pessoas têm o cuidado de estabelecer as relações necessárias que envolvem rituais repletos de lisonjeio. Os antepassados, assim, ocupam uma posição especial. Segundo este autor, eles não têm a alcunha de poder e onipresença, mas são, na grande maioria das sociedades africanas, amados e respeitados. "O mundo dos antepassados é entendido como contínuo e análogo ao dos vivos, e as interações entre os dois reinos são, por avalição comum, base regular do dia a dia." (WIREDU, 2010, p.2).

A partir de uma base ancestralizante proveniente dos terreiros observo que para além dos campos das aparências o terreiro irá conservar singularidades com o passado ancestral que são desviantes da lógica ocidental-cristã. O ancestral se configura a partir de um campo analítico que interpreta como fazendo parte de uma comunidade, de sua ligação afetiva,

[68] Também relativo aos ritos fúnebres, *ara* (corpo) e *sun* (dormir).

consanguínea (às vezes ausente), de um "ser ritual" (SODRÉ, 1988) que não se limita a uma ação de um religar[69].

Assim, nenhum dos meios de produção do real e que ideologiza a favor de uma posição compartimentalizada dos terreiros como religião irá perceber e dominar o que se considera realmente como ritual, desta escala de troca ritualística. Logo, o ancestral será não o outro do contato transcendental e espiritual, mas irá fazer parte da *Goa*, esta pessoa será o ancestral ritualizado nas diversas práticas deste terreiro. Esta pessoa era como encarnado e é como *egun*, Pai Tesoura de *Ogun*, o *Ogan Alabe* do terreiro, além de pai de santo e *oripé*[70] do *Ilê Ojisé Ifé*.

Se para alguns a saída do luto era um redesenhar de significações através dessa ancestralização de Pai Tesoura, para mim era uma ligação introdutória com um ancestral tão vivo e recente na memória destas pessoas, que não conheci em vida. Utilizando uma definição de Fábio Leite (2008), é um estabelecimento de uma relação ontológica com o ser humano capaz de torná-lo histórico e atribuir a ele uma condição ancestral (2008, p.58). Neste sentido, a busca pelo aprendizado dos saberes musicais na *Goa*, era uma busca por Pai Tesoura de *Ogun*, na sua caracterização ancestral desta comunidade.

Esta personificação de uma ancestralidade nos traz elementos que caracterizam os terreiros não como espaços de indivíduos que estão juntos somente pela sua fé e sua unicidade religiosa, mas numa comunidade que se forma a partir de ligações afetivas, sensitivas, cognitivas e expressivamente relacionáveis, ou seja, mantém uma ligação que os definem como um local em que se pratica a dita liturgia, mas também um espaço comunitário plural.

O *xirê* de 2005 representaria esta volta, esta relação com a ancestralidade, com uma ausência que se perfazia na presença. Retomando ao ano de 2005, ressalto as nuances daquela noite que caracterizaram a modificação de uma pessoa visitante para um pertencente, como foi o meu caso. Era como se *Exu* com o seu chapéu pudesse nos confundir sobre os sentimentos contraditórios daquele momento. Na passagem em questão conta-se que *Exu* vestiu um chapéu vermelho de um lado e branco de outro e caminhou numa estrada que dividia dois campos. Depois de algum tempo, um dos amigos comentou sobre o viajante de chapéu vermelho. O outro homem retrucou que o chapéu era, na verdade, branco, mas o primeiro voltou a insistir que era vermelho, mantendo sua afirmação de forma ríspida. O segundo também permaneceu firme em sua convicção de que o chapéu era branco, sustentando-o com veemência. Os dois amigos acabaram entrando em luta corpo a corpo e matando um ao outro. No *xirê* em questão

---

[69] O intuito é utilizar este termo em aproximação com o *religarem* (latim) e *religione* (latim/italiano), no qual uma das definições semânticas de religião tem a sua proximidade.
[70] São os responsáveis ritualísticos pelo terreiro.

o que temos é de um lado, pertencentes que sem a figura de Pai Tesoura tem um retorno acompanhado de lembranças e com muita emoção. Por outro lado, a minha vivência, que naquele momento era de uma felicidade e euforia, que não percebia a ausência de Pai Tesoura, pois não enxergava sua figura. Entretanto ambos os lados terão uma completude e um significado que estreitarão laços permeados pela figura de Pai Tesoura. Tanto na lembrança da sua presença ancestral, quanto na sua ausência material Pai Tesoura na sua ancestralidade será o chapéu que nos liga a esta rede comunitária nomeada como *Goa*.

Assim, naquele dia Pai Tesoura não estava presente entre nós na sua materialidade, bem como não conseguia perceber ele no terreiro já que as paredes não tinham o seu nome, os *orikis* ouvidos não tinham qualquer referência a ele, os *ilus* não eram percutidos pelo seu corpo. Porém, deslocando para a perspectiva dos pertencentes, havia outras maneiras de sentir Pai Tesoura. As paredes não tinham o seu nome, mas tinham pessoas que se lembravam da sua importância; as palavras pronunciadas e sua maneira de tocar eram lembrados a cada entoação de um *oriki*; os *ilus* não tinham o seu corpo, mas a maneira como ele tocava era lembrada a cada momento que os *Ogans* realizavam a ação do toque sobre os *ilus*. Pai Tesoura estava presente em outros sentidos que não o visual, não víamos ele, mas as pessoas sentiam sua ancestralidade. Toda essa ancestralidade ficou ainda mais evidenciada nas variadas falas que pude perceber nos anos seguintes ao *xirê* do ano de 2005. Uma das falas notórias é que Pai Tesoura tinha como marca o seu respeito ancestral ao *orixá Xapanã*, passagem confirmada por Tia Jô:

> O padrinho tocava com sentimento, ele pedia sempre com mais intensidade nos axés de *Xapanã*, era um lamento, fazia sem pressa, era como se chorasse ao cantar, ele sempre nos ensina que *Xapanã* é um *orixá* muito importante na vida dele.[71]

Esta característica foi relembrada por outras pessoas, principalmente na identificação deste prolongamento ao cantar os axés de *Xapanã*. Mas antes de adentrarmos nos aspectos sonoros e corporais que remetem a figura de Pai Tesoura na sua ancestralidade, gostaria de adentrar na narrativa sobre Pai Tesoura pelas mãos do seu primeiro *Babalorixá* e da sua mãe consanguínea, ambos filhos de *Xapanã*, que como já foi mencionado é o *orixá* primordial para compreender os fatos marcantes da sua vida. O respeito a este *orixá* advém de uma gratidão que lhe proveu a vida, conforme a narrativa a seguir.

[71] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

1.3 ANTES DE TESOURA ERA LUIZ: O NASCIMENTO E OS PRIMEIROS ANOS DE VIDA

Começarei trazendo outra narrativa da *Goa* que demonstra a relação de proximidade com Pai Tesoura e o terreiro:

> *Tesoura nasceu no terreiro, sua mãe grávida de sete meses percebeu através das contrações do parto que a hora tinha chegado, mas na época não havia tempo para ir para um espaço considerado apropriado. Mas pensando esta formação do ancestral no terreiro que espaço seria mais apropriado do que um terreiro? Correndo risco de vida o bebê tinha que nascer naquele momento. Foi assim que Luiz Moreira Marques veio ao Aiyê, durante uma ritualística que envolvia a sacralização de animais, na qual seus pais Amélia Moreira Marques de Xapanã e Otavio Marques de Ogun participavam. Era 18 de novembro de 1937. Luiz Moreira nascia prematuramente, com o seu obé.* [72] *Pai Manoelzinho de Xapanã*[73] *cortou o cordão umbilical e colocou o recém-nascido na pele de um carneiro recém imolado, contam alguns que ele foi posto dentro do animal servindo de incubadora pelo seu calor interno propício.*

Luiz Marques Moreira, mais conhecido como Tesoura de *Ogun*, nasceu em 18 de novembro de 1937. Era filho único. Sua mãe chamava-se Amélia Marques e seu pai Otávio Marques. Na época do seu nascimento a família Luiz Marques Moreira residia na região conhecida como bacia do Monte Serrat. Conforme veremos essa região é uma importante referência para o Batuque vivenciado pelos negros de Porto Alegre do início do século XX.

1.3.1 Territórios negros em Porto Alegre: caminhos entre bairros da mesma encruzilhada

O Monte Serrat fazia parte de um conjunto de bairros de coletividades periféricas que tinha sua formação atrelada à migração de moradores de outros bairros mais antigos que sofriam com desapropriações e especulações imobiliárias. Durante o século XIX, principalmente na segunda metade, o centro de Porto Alegre, com suas praças, ruas e becos, assim como no mercado público e no cais do porto, eram locais em que os negros livres ocupavam

---

[72] Relacionável a faca.

[73] Manoel Antônio Matias**,** o Manoelzinho de Xapanã, nascido em 17 de junho de 1896, numa localidade denominada Caconde. Teve sua iniciação feita por Pai Paulino de Oxalá Efan, da Nação Ijexá, veio a falecer em 30 de março de 1948.

expressivamente. O contexto histórico desses locais da cidade era de um panorama pós-abolição e de acolhimento de uma população negra que determina ao poder público um olhar altamente crítico a organização espacial e social desses espaços ocupados por esta população.

No período inicial de sua formação, caracterizado como pós-abolição, a cidade de Porto Alegre, assim como outras localidades no cenário brasileiro, teve a sua formação espacial segregando os negros libertos e recém-libertos[74]. Porto Alegre, desde o final do século XIX, apresentou uma configuração política e de organização urbanística pautada nos ideários positivistas e progressistas denominadas no Rio Grande do Sul de castilhismo[75]. Do início do século XX até meados da década de trinta, o planejamento urbano promovido pelo governo porto alegrense teve medidas de ampliação das vias públicas, higienização do centro urbano, com a consequente retirada das populações de baixa renda (em sua maioria negros) deste centro.

Esse tipo de ideário é percebido nas políticas de reordenamento populacional, na medida em que os castilhistas propunham organizar a moradia da população, eliminando os cortiços que se localizavam no centro econômico de Porto Alegre e obrigando os moradores a procurarem outros locais mais periféricos. Começaram a serem cobradas altas percentagens no aluguel dos cortiços do centro cidade, com a justificativa de que a intenção era obrigar aos donos dos cortiços a construírem moradias mais adequadas para serem alugadas. Tais aumentos eram revertidos pelos proprietários aos seus inquilinos com o aumento do aluguel invariavelmente inadequados aos bolsos das famílias de baixa renda, ocasionando dentre outros fatores, num deslocamento para regiões mais periféricas da cidade. As medidas dos órgãos públicos são de uma política que retira estas pessoas desses locais, destruindo e modificando os espaços de maneira que a organização territorial negra não tenha uma fixação na parte comercial e central da cidade.

O historiador Marcus Vinicius de Freitas Rosa (2014) realizou uma pesquisa com base na formação histórica dessas regiões e a tentativa de inviabilização destas comunidades negras pelo poder público. Os locais conhecidos como Campo do Bonfim (atual Parque Farroupilha), Colônia Africana (o atual bairro Rio Branco), Areal da Baronesa (atuais bairros da Cidade Baixa, Menino Deus e Praia de Belas), foram locais inicialmente ocupados por esta população.

---

[74] Para maiores aprofundamentos ver: GERMANO, Iris. Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40. Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre, 1999; KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. Negros e a modernidade urbana em Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920). Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1998; MATTOS, Jane Rocha de. Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921). Dissertação de Mestrado. PUCRS. Porto Alegre, 2000;

[75] O Castilhismo é entendido como a experiência política e econômica sob uma perspectiva positivista, tendo como lideres Júlio Prates de Castilhos (1860- 1903) e Borges do Partido Republicano Rio Grandense (PRR) representantes nos cargos políticos do Estado do Rio Grande do Sul.

Assim, em Porto Alegre a mobilidade territorial dos negros foi marcada por ações de exclusão social, com famílias forçadas a mudarem de lugares e não terem vínculos territoriais, ocasionando migrações para regiões limítrofes da cidade. O que é fundamental ressaltar é que foram nestes territórios que se desenvolveram intensamente os cultos de matrizes africanas. (BITTENCOURT JR, 2005, p. 36). No caso, o território conhecido como bacia do Monte Serrat se forma com pessoas que residiam anteriormente nas regiões como Cidade Baixa, na Baronesa do Gravataí, na Redenção e principalmente da Colônia Africana.

A Colônia Africana tem seus primeiros vestígios a partir da segunda metade do século XIX. Segundo o pesquisador Sérgio da Costa Franco, a Colônia Africana foi uma

> Área da cidade em que se estabeleceram, em torno da época da Abolição, numerosas famílias negras. Compreendia os altos do atual Bairro Rio Branco, ou, mais precisamente, das ruas Castro Alves, Casemiro de Abreu, Vasco da Gama, Cabral e Liberdade. [...] Na legislação municipal, aparecem referências ao arrabalde da Colônia Africana pelo menos desde 1896 [...]. Na imprensa local, entretanto, desde o princípio da década de 1890, podem ser encontradas referências à "Colônia Africana", e não raro desairosas (FRANCO, 2006, p. 114).

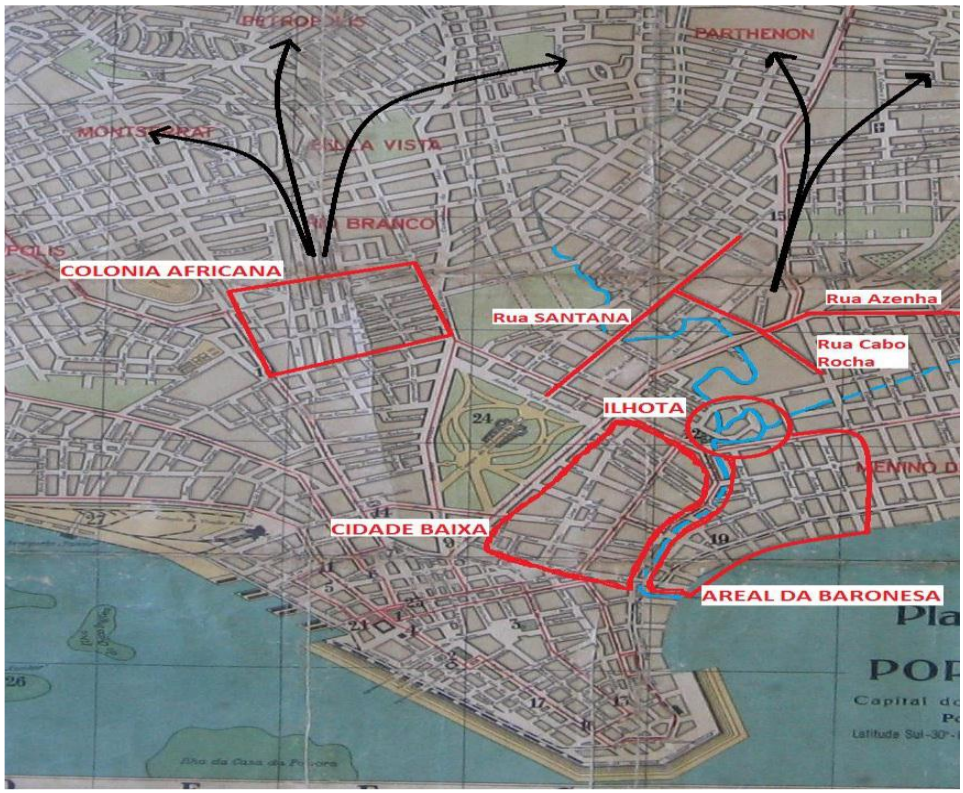
Rosa (2014) ainda ressalta que “a expressão ‘Colônia Africana’ não deixa de parecer contraditória em si mesma, pois a posse da terra no Rio Grande do Sul foi preferencialmente facilitada a trabalhadores europeus (...)” (ROSA, 2014, p. 166). Para ele a elevada quantidade da população negra e a condição de vida rural caracterizaram esta região e contribuíram para ser conhecida como Colônia Africana.

No início do século XX, a Colônia Africana se tornou internamente um espaço de disputas entre os imigrantes europeus que lá residiam e as populações negras, bem como a expansão da urbe que exigia repensar novos espaços que “invadiam” os limites destes territórios, “num contexto de pesada taxação de habitações coletivas e elevada procura por residências, a moradia foi-se tornando gradualmente um grande pivô de dissensões entre vizinhos” (ROSA, 2014, p.192). No ano de 1913 as medidas de urbanização implicaram modificações gradativas, tanto que nesse ano a Colônia Africana passa a ser denominada pelo poder público de Bairro Rio Branco[76]. Porém, em 1918 tivemos indícios de que essa

[76]Embora não tenha sido reconhecida oficialmente como uma área da cidade, são feitas menções à Colônia Africana na condição de arraial (o equivalente a um bairro) em pelo menos dois documentos do poder público municipal: em 1896 e 1898 (KERSTING, 1998, p. 105). O ato 6 de 9/4/1896 da legislação municipal corrige algumas ruas que tem o mesmo nome, incluindo duas localizadas na Colônia Africana: Considerando que a existência de oito ruas nesta Capital tendo duas o mesmo nome, traz entre outros inconvenientes o de originar dúvidas que podem embaraçar ou perturbar as relações sociais, decreta Art. 1º - A rua Boa Vista, na Colônia Africana, se denominará Cabral, em comemoração a Pedro Álvares Cabral, descobridor do Brasil; conservando o nome de Boa Vista a de igual nome no arraial de S. Miguel. Art. 2º - A rua Venâncio Aires, na mesma Colônia Africana, se denominará Vasco da Gama, em comemoração do descobridor da Índia, digno precursor de Cabral;

nomenclatura ainda necessitava de outras medidas, um deles são os relatórios da Intendência Municipal que cita esta área como o Bairro Rio Branco, mas entre parênteses é colocado “antiga Colônia Africana”. Este tipo de cuidado explicativo denota uma possível dificuldade em reconhecer o espaço por si só, tendo necessidade de remeter ao como é conhecido popularmente. Gradativamente, a Colônia Africana foi sendo reconfigurada e as famílias negras que lá residiam tiveram que se deslocar para regiões próximas, principalmente a região do Monte Serrat, uma zona mais alta que se encontra mais afastada do Centro Urbano. (KERSTING, 1998, p. 101).

Ilustração 10 - Mapa de Porto Alegre de 1930: territórios negros e deslocamentos migratórios



Fonte: Arquivo Histórico Municipal Moyses Velhinho [Mapoteca].

Esta delimitação que divide e define os bairros é importante para fins de explicação sobre a espacialidade da região. Entretanto quando os territórios negros são abordados, suas definições espaciais sofrem alterações e acompanham uma complexidade advinda da ocupação

conservando o nome de Venâncio Aires a de igual nome nesta cidade (...) (Ato n. 6 de 9/4/1896. Legislação Municipal. Porto Alegre, 1896 *apud* KERSTING, 1998, p. 105).

destes espaços por estas comunidades, tendo uma relação bem estreita que vincula as famílias sobre outros critérios geopolíticos.

O conceito de território negro neste tipo de cenário que envolve os terreiros rompe a sequência dos laços explicativos entre lugar, posição e consciência, consequentemente rompe também com o poder do território para determinar a identidade, no caso um território definido pelo poder público. Para Paul Gilroy (2001) a rede de comunicação na diáspora cria uma nova topografia de lealdade e identidade que desconsidera as estruturas e os pressupostos do Estado e redefine as formas de ligação e identificação no tempo e no espaço. Sobre o diáspora o autor cita:

> Sob a ideia-chave da diáspora, nós poderemos então ver não a "raça, e sim formas geopolíticas e geoculturais de vida que são resultantes da interação entre sistemas comunicativos e contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem". (GILROY, 2001, p. 25)

Para o autor o modelo do atlântico negro evidenciado na diáspora remete ao sentimento de desterritorialização cultural. Esta desterritorialização encontra nas comunidades negras oriundas da diáspora, novos rearranjos políticos de territorialização a partir dos corpos negros. Stuart Hall repara que as perspectivas afro-diaspóricas das culturas podem indicar deslocamentos dos padrões culturais nacionalistas, denotando que "a globalização cultural é desterritorializante nos seus efeitos" e que "as suas compreensões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o lugar" (Hall, (2003, 36)). As relações estabelecidas em decorrência da diáspora favoreceram a formação de um circuito comunitcativo que extrapola as fronteiras do Estado, permitindo às populações dispersas conversar, interagir e efetuar trocas culturais. Neste sentido, mesmo a referência continental que o termo "África" apresenta é "uma construção moderna, que se refere a uma variedade de povos, tribos, culturas e línguas cujo principal ponto de origem comum situava-se no tráfico de escravos" (Hall, p. 34). Ou seja, esta "África" é o resultado desses diferentes elementos culturais africanos, ameríndios, asiáticos e europeus. (Hall, p. 34)

Estas comunidades negras, no caso os terreiros, têm na sua disposição histórica microterritórios reconhecidamente reconfigurados e negociados para permanecerem e rexistirem. Como é o caso destes terreiros mais antigos que se localizavam em regiões onde a comunidade que estava presente expressivamente era negra, mesmo com toda a intervenção do poder público em afastá-los dos espaços centrais. Comunidades estas que são relembradas pelos mais antigos como espaços de grande sabedoria e aprendizados.

Localizar territorialmente e socialmente a Colônia Africana e, posteriormente, a bacia do Monte Serrat, é importante para entender seus papéis na formação e nas experiências da Família Marques. Era a bacia, com o seu conjunto de terreiros inter-relacionáveis que permitia outra configuração política e espacial. Não excluindo as linhas administrativas impostas pelos bairros, mas dispondo de outra visão acerca dos territórios ocupados pela população negra de Porto Alegre. Ilustrando essa argumentação vamos compreender como a bacia é compreendida entre os pertencentes e qual a sua relevância para a *Goa* pesquisada.

1.3.2 A bacia do Monte Serrat: arqueologia das comunidades negras de Porto Alegre

A bacia do Monte Serrat faz parte de um conjunto de territórios negros, que remetem a noção da autoridade que tinham os pais e mães de santo sobre esse espaço, dando a devida importância histórica da bacia. De maneira que mesmo no panorama das pessoas que ficaram famosas nos discursos de diversos pertencentes e outras que no anonimato são lembradas por algumas pessoas, a bacia tem uma participação territorial nas narrativas sobre as comunidades negras em Porto Alegre.

O que reflete um conjunto de práticas que permanece nas memórias dos pertencentes mais antigos e que ainda estão vivos. Assim, esta configuração possibilitava uma manutenção dos terreiros entre eles, um contato relacional e conflitante em alguns momentos, mas que creditavam ao Batuque um espaço estruturado de territórios negros instrumentalizados pelas vivências e pelos sujeitos nos terreiros. Pai João[77] conta que:

> Na bacia tinha variados terreiros, Joãozinho do *Bará*, Antonieta lá na Pedro Ivo, sempre quem tocava pra ela era a Evinha de *Xangô*. Era só Batuqueiro feiticeiro e de respeito, o negócio tinha fundamento. Só ficava olhando, nego não ia chegando e já colocando os pés, tinha que ter cuidado e respeito. [...] As casas eram de madeira e muitas tinham chão batido. O mercado era comum (alimentos ritualísticos que se entregava para as pessoas no final do Batuque). Ele vinha enrolado no jornal, pipoca, laranja, bolo, tudo que era o *axé* das comidas dos *orixás*, agora se põe frutas, efó (farinha com amendoim), galinha enfarofada, doces, tudo isto posto num papel mais bonitinho de papelão. Antes era mais simples, mais humilde, mas tinha um *axé* maior, tinha um fundamento.[78]

---

[77] Pai João de Oxalá – João Macedo, o Pai João é uns dos Babal*orixá*s mais antigos da *Goa* . Foi um dos poucos filhos de santo de Pai Tesoura, que teve três no total.
[78] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.

Esta prática de participar das festividades era bem comum, ainda mais comum era as pessoas irem para se alimentar, como explica Pai João: "as pessoas iam não só para dançar, mas também para comer, antigamente as pessoas ganhavam bastante comida no final" [79]. Na fala de Pai João de *Oxalá* pode-se perceber como esses aspectos relacionados com esses terreiros contribuem também para entendermos como o cotidiano destas pessoas permeavam suas vivências e sobrevivências.

Quando as pessoas de terreiro relembram essas comunidades mais antigas, estão presentes falas como a valorização da simplicidade e a sua relação mais direta com o fator fundamento. O fundamento será um legitimador da historicidade e validação de como um terreiro ou um pertencente tem conhecimento longevo sobre as práticas ritualísticas presentes nos terreiros. A mudança gradativa destes fundamentos do Batuque é comentada por Mãe Nilza de *Oxalá*[80] como um aspecto característico de quem viveu aquele período. Para ela a manutenção destas tradições já é bem difícil, sendo perdidas na sucessão de gerações,

> Havia muito fundamento que não tem hoje. Havia prova de *orixá*s que hoje não tem como você fazer, porque se perdeu o fundamento, o como fazer, já é tudo muito glamour. As pessoas misturam muita coisa. Lá no Monte Serrat tinham os negos da antiga, gente que sabia o que fazia. As festas duravam um mês. Hoje já não conseguimos mais ficar tanto tempo junto e também os mais velhos já se foram, aí fica difícil. O respeito também era grande, as pessoas sabiam que era pra se respeitar, não tinha que pedir respeito, só em fulano chegar, a gente já sabia que tinha que baixar a bola.[81]

O fundamento é citado como aspectos que demonstram a presença de tradição naquele terreiro, ou seja, de onde "tu veio, de quem tu é filho, qual é a tua *Goa"*. Conforme veremos o Pai Tesoura se tornará para nós da *Goa* uma das referências por demonstrar que nosso terreiro tinha/tem fundamento. Constantemente ouço entre os meus mais velhos[82] "fulano tem fundamento, ele vem de tal bacia e tal mãe", essas expressões se tornam um caminho para verificar de onde procediam e se poderia ser seguida a voz daquela pessoa. A casa mais simples, o chão batido, a comida colocada no papel de jornal, as pessoas que estavam em tal *xirê*, tudo isto representa fatores de fundamento. Como passado, a bacia do Monte Serrat é uma das localidades em que apresenta este fundamento.

---

[79] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[80] Mãe Nilza de Oxalá - Nilza da Cruz Barbosa é natural de Porto Alegre. *Iyalorixá* e cantora profissional, é uma das filhas de santos mais velha que já tem terreiro aberto.
[81] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
[82] Expressão recorrente para se referenciar a pessoas que são mais velhas com relação ao tempo de pertencimento.

A visão trazida, deste Batuque mais antigo e com fundamento, nos demonstra como esta relação preconizava uma vivência constante no terreiro. Intrinsicamente está na relação com o mais velho, com os terreiros mais antigos, como cita Pai João: "Eu só ficava olhando, nego não ia chegando e já colocando os pés, tinha que ter cuidado e respeito" [83]. O respeito era relacionado não somente com o ato de reverenciar tal pessoa, mas também saber o seu lugar, não ultrapassar os limites impostos pelo seu tempo vivenciado nos terreiros. Isso inclusive é estendido para a relação com os *orixá*s, conforme nos rememora Pai João:

> A relação das casas era bem melhor do que hoje, porque tudo tinha fundamento na época, tinha muita prova para ver se o *orixá* era realmente ele ou não era a pessoa, quando chegava um *orixá* novo não deixavam dançar na roda com os *orixá*s mais antigos, era só antigo com antigo[84].

A antiguidade estaria relacionada com o fator legitimador de conhecimento daquela comunidade acerca do *orixá* e da pessoa que se ocupava[85] dele. No terreiro não é a pessoa individualizada que irá criar vínculos com a comunidade. É a comunidade que permitirá tais vínculos e externalizará gradativamente o que espera do sujeito, os vínculos são criados coletivamente. Para isso, o seu pertencimento a tal terreiro e a sua procedência de tal Pai ou Mãe de Santo permite uma aceleração de tal processo. De tal maneira que a legitimação ocorre, muitas vezes, com a referência a tal pessoa que tem um fundamento, como reflete Mãe Nilza:

> Era uma religião mais séria, levavam as coisas muito a sério, e os *orixá*s eram mais firmes, os pais que não me castiguem, mas eram mais verdadeiros. Se você tinha alguma coisa não precisava pedir, eles vinham nos teus ouvidos e te falavam, tem que fazer isto, tem que fazer aquilo, pergunta pro teu pai de santo que tem que fazer isso, ou aquilo. Agora, hoje, o *orixá* diz: vai na casa do meu filho, eles puxam brasa para eles mesmos. Antigamente era tu e teu pai de santo. Antigamente se tu saísse de uma casa e ia pra outra casa eles mandavam tu volta pra casa de tua mãe ou pai de santo, hoje eles batem palma. [86]

Os terreiros tinham, por conseguinte, um aspecto de proteção que limitava a sua utilização a pessoas que respeitassem tal espaço e que "só entrasse se fosse chamado"[87] como diz Mãe Lurdes. Este tipo de vivência também é citado por Mãe Lurdes, quando ela comenta

---

[83] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[84] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[85] Relacionável com incorporação.
[86] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
[87] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

que era difícil pessoas brancas serem aceitas neste espaço, para ser aceito a pessoa tinha que provar que merecia estar lá.

As casas eram simples e tinham acesso restrito, não podia chegar qualquer pessoa para participar. Sendo que a própria ocupação[88] dos *orixá*s não era comum entre todos os que participavam no *xirê*: "hoje as pessoas se ocupam com mais frequência, é muito *orixá* na terra. Mas naquela época não, pra chegar *orixá* tinha que ser bem verdadeiro, não era qualquer um" [89]. Mãe Lurdes afirma com isso a relação comunitária e uma espécie de normativa que era baseada na experiência da pessoa e na força ancestral que ela trazia.

Os meus mais velhos contam que na bacia residiam batuqueiros das antigas que tinham muita sabedoria, eram feiticeiros dos bons. Pai *Ogan* Turéba de *Ogun* foi uma importante referência como *Ogan* para Pai Tesoura. Em entrevista para a pesquisadora Maria Helena da Silva, Pai Turéba ilustra esta relação com o fundamento da bacia:

> [...] havia muitos negros na bacia do Monte Serrat. Eu conheci uma mãe de santo que vinha da casa do Príncipe. Ela era filha do Antoninho do Conselho de Chefes do Custodio. Os pais dela vieram da África com ela. A velha Maria do Rosário, a Maria do *Oxalá* Bochum, era muito braba. Um dia eu resolvi pregar uma peça nela, mas também foi a primeira e a última vez. Ela tinha um santo, que foi dado pelo Príncipe, que era todo de madeira. Tu olhava de cima, era uma pirâmide; de baixo era um abajur; ela possuía três lados, todos com rosto, mas sem olhos, sem boca e sem nariz. O 1º trazia um formato bonito, de paz; o 2º era algo, muito ruim, e o 3º não se sabia definir direito. Este santo, era para fazer serviços para o bem e para o mal, e para saúde. Eu roubei o santo da velha do Rosário. Ela nada disse, e eu não sabia nada ainda o que significava os três rostos. Ela foi na minha casa e me disse que eu ia pegar bicho de pé em minhas pernas. Ora isto era impossível porque eu não ficava descalço. Ela disse: 'daqui oito dias tu não vai aguentar a dor. Dito isso, dali oito dias fui na casa da velha pedir clemência e devolver o tal santo. Dois dias depois eu estava curado. Ela era muito querida por sua gente e também muito respeitada. Avelha Mana do Rosário, fez curas Incríveis, que nem deus acredita [...] (SILVA, 1999, p.65)

A história contada por Pai Turéba retrata esta relação de organização entre os terreiros, de contato e de proximidade, num conjunto de redes, que como veremos posteriormente, será um importante alicerce para a manutenção destes terreiros. A mesma autora ao entrevistar o filho do icônico príncipe Custódio[90] relata que era na bacia que se encontravam muitos dos chefes do conselho de Custódio:

---

[88] Relacionável a incorporação.
[89] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[90] Joaquim de Almeida Custódio, conhecido como Príncipe Custódio, foi uma autoridade real da região do Golfo da Guiné em África conhecido como Osuanlele Okizi Erupe. Sua participação na cidade de Porto Alegre entre o final do século XIX e início do XX, é constantemente atrelada como uma representatividade importante na afirmação do Batuque no Estado do Rio Grande do Sul. VER SILVA (1999).

> Quando eles queriam chamar alguém, era só largar, se fosse homem um cabrito e se fosse mulher uma cabra, vestidas com as roupas de santos da tal pessoa que se queria chamar. Dito e feito, em pouco tempo a tal pessoa estava batendo na porta de quem havia chamado. Isto eles faziam muito bem. Outra coisa que eu me lembro, é de quando eles queriam terminar com um determinado casamento. Eles vestiam um casal de cabritos e largaram um para cada lado. O macho eles vestiam de noivo e a cabrita com direito a véu, grinalda e luvas. O casamento jamais se realizava. Estas coisas causaram muitos problemas para aquele povo, e este foi o principal motivo das perseguições policiais sofridas por aquela gente. A bacia, como a Cidade Baixa e a Baronesa do Gravataí, foram muito importantes, porque nestes bairros, o negro fez a sua história, a sua cultura e a sua tradição [...] (SILVA, 1999, p.64).

Esta citação realizada pelo filho de Príncipe Custódio de *Xapanã* demonstra como a bacia do Monte Serrat faz parte de um conjunto de territórios negros, que remetem a noção das autoridades sobre esse espaço, dando a devida importância histórica da bacia, como cita Pai *Ogan* Turéba:

> [...] o Mont Serrat é um bairro que teve muitas casas importantes de religião, eram fortes e famosas. Me lembro da Dorvalina, uma negra bonita, muito respondona, que vivia lá. Eia tinha uma casa de religião, bem aos moldes de papai, fazia religião como ninguém. Nos dias de festa, que era no mês de novembro, a casa ficava cheia de gente importante da sociedade e da política do Rio Grande do Sul. Tinha muitos filhos-de-santo e de sangue também. Morreu muito velha, atropelada [...] (SILVA, 1999, p.64).

A bacia era repleta de lideranças religiosas que eram procuradas pela sua longevidade e fama na comunidade de terreiros. Logo, esta localidade se configurou como um espaço onde diversos terreiros mais antigos que tem a sua ligação ancestral com diversos terreiros atuais. Nela nomes como Manoelzinho do *Xapanã*, Jovita de *Xangô*, Miguela do *Bará*, Taio do *Bará*[91], são citados como importantes referências do "Batuque das antiga".

A bacia do Monte Serrat era um ambiente onde as práticas religiosas de matrizes africanas sempre foram citadas como um dos berços do Batuque. Sanhudo relata que naquele território:

> [...] havia pontos da cidade onde aos domingos, o "batuque" era infalível. O Beco do Poço, o do Jacques e a Rua da Floresta eram sítios de eleição para o "batuque". [...] já de longe se ouvia a melopeia monótona do canto africano e o som cavo de seu originalíssimo tambor. [...] Todavia, [...] o "batuque" sempre prosseguia pelo dia e

[91] Ressaltamos que o sobrenome onde constam a sua referência de *ori*, referência de quem caracteriza a pessoa é algo importantíssimo para caracterizar o indivíduo e sua participação na comunidade. Por exemplo, Manoelzinho do Xapanã liga o primeiro nome a sua relação colonial e o sobrenome a sua relação ancestral. Fica evidente que não importa para os pertencentes trazer a referência ao sobrenome do colonizador, mas sim trazer a relação com a sua orixalidade, com sua afro-diasporicidade. Esses nomes serão uma importante relação com os *orixá*s e com o reconhecimento gradativo de pessoas antigas, valorizando sua participação nos espaços do terreiro e trazendo como referências do Batuque. A relação com cada *orixá* definirá também as características da pessoa, por exemplo, filhos de *Ogun* são mais agressivos, filhos de *Oyá* são impetuosas e briguentas, filhos de Bará são brincalhões, ou seja, são arquétipos que irão contribuir para compreender tal personalidade de determinada pessoa.

> pela noite adentro, Não havia, porém algazarra. [...] em geral as casas onde eles se realizavam não eram assoalhadas, o arrastar pesado de muitos pés no chão não atordoavam a vizinhança. Havia também os "batuques" ao ar livre. Um dos mais populares era o do Campo do Bom Fim, em frente à capelinha então em construção. Cada domingo que Deus dava era certo um batuque ali, [...] (SANHUDO, 1975, p. 112-113).

Era um território alvo dos discursos eugenistas e racialistas da cientificidade da época, que o caracterizava como um espaço onde existia os perigos promovidos pela malandragem, dominados por desordeiros, boêmios, ou, como define Sanhudo (1975), local conhecido como o mundo medonho da bacia (SANHUDO, 1975, p.112-113). Mas, como ressalta o próprio autor, a modificação da bacia também está atrelada a lugar de aspecto alegre em que o grande número das casas modestas identifica seus humildes moradores, e onde já se pode encontrar uma organização urbana. Apesar de seu caráter discursivo estereotipado que caracteriza a bacia como um ambiente com "uma certa vadiagem" e "ociosidade", o registro merece destaque pela intenção de demonstrar o quanto essa região tinha influência e presença das comunidades negras. Sanhudo enfatiza essa presença negra e o quanto fora caracterizada na contramão da cultura urbana da época. Nas palavras dele: "se o leitor se der ao trabalho de percorrer as ruas ainda em estado primitivo desse bairro da cidade, verá uma paisagem *sui generis"* (SANHUDO, 1975, p. 112).

Segundo Sérgio Franco, Monte Serrat aparece com mais evidência no início do século XX, no ano de 1915 a imprensa da época trazia notícias sobre este espaço como a pedreira do Monte Serrat e na planta municipal do seguinte encontramos o traçado inicial do bairro, o quadrilátero entre as ruas Anita Garibaldi e Eudoro Berlink, a Av. Maryland e a Rua Arthur Rocha (Franco, 2006, p. 279). Se tratando, na definição de Eduardo Kersting:

> [de uma] Zona insalubre, localizada nas bordas de chácaras e propriedades que ali existiam, de baixa valorização e de pouco interesse imediato para seus donos, que foi sendo ocupada por escravos recém-emancipados. (KERSTING, 1998, p. 111).

O bairro Monte Serrat teve o seu desenvolvimento urbano ao redor das capelas. Esta localidade inicia com a construção da igreja de Nossa Senhora da Auxiliadora, no início do século em paralelo com o limite norte do bairro Monte Serrat teremos o bairro auxiliadora como o seu bairro adjacente e correlacionável. Estes bairros foram se desenvolvendo em torno da paróquia local. Um (o bairro Auxiliadora) nasceu e se criou ao lado da igreja, e o outro (o bairro Monte Serrat), na bacia propriamente dita. (SANHUDO, 1975, pp. 111-112). Hilário Franco (2006) não relaciona o aspecto identitário desta comunidade como um território negro, porém

encontra-se em outras referências aspectos que denotam o quanto ela tinha uma representatividade deste tipo população, tanto em reportagens de carnaval, quanto em crônicas[92].

Sobre a bacia Eduardo Kersting traz o registro do início do século XX em que retrata as práticas de cultos relacionados aos territórios negros. No caso, ele cita o primeiro sacerdote da igreja de Nossa Senhora da Piedade, cônego Matias Wagner, que "aponta para a presença desses cultos e para o fraco número de católicos realmente fiéis" (KERSTING, 1998, p. 184). No livro Paróquia de N. S. da Piedade de Porto Alegre de 1916-1958, o cônego escreve: "Encontrei certa vez um homem que, dizendo-se muito católico, apostólico e romano, era também dono e Pai Santo de uma casa de batuque [...]" (KERSTING, 1998,186).

A palavra bacia, segundo Sanhudo, teria uma relação com o relevo do território, que apresentava um declive, uma depressão que foi popularizada com o nome de bacia (SANHUDO, 1975, p. 112). Para as comunidades de terreiro a palavra bacia tem a sua interpretação relacionada a comunidade de terreiro, tanto que atualmente a expressão *Goa* tem o mesmo sentido de bacia, ou seja, identificam uma família religiosa. Norton Correa explica que [...] após a Abolição, principalmente, as famílias negras foram se instalando na então Colônia Africana, hoje bairro Rio Branco e na bacia (Auxiliadora- Monte Serrat), naquele tempo subúrbios da cidade, onde também surgiram muitas casas de batuque (2005, p.112).

Historicamente a bacia do Monte Serrat se tornou palco de uma grande quantidade de terreiros em Porto Alegre, ficando cada vez mais evidente que o bairro Monte Serrat fica conhecido como “bacia” para os batuqueiros[93], devido ao número expressivo de casas de religião, onde se praticavam os cultos de origem africana (ORO, 2002). Sendo assim, o nome bacia ganha um novo significado para nós de terreiros.

Se até a primeira metade do século XX a geografia original dos terreiros de Porto Alegre já sofria mudanças destes territórios próximos a zona central de Porto Alegre, a partir da segunda metade deste século a desterritorialização dessas comunidades se faria sentir com o a gentrificação[94] que se iniciava no período:

---

[92] Na crônica intitulada "A bacia do Monte Serrat", Sanhudo relata a existência de moradores na área ainda antes de 1910, ano em que se consideraria o início oficial do bairro marcado pela construção da Igreja Nossa Senhora Auxiliadora, localizada na Rua 24 de Outubro, oficialmente dentro dos limites do Bairro Auxiliadora.

[93] Como são conhecidos os pertencentes aos terreiros de Batuque.

[94] Por gentrificação, entende-se as dinâmicas de enobrecimento urbano que se verificam em um conjunto de processos de transformação do espaço urbano que, com ou sem intervenção governamental, aspiram a sua melhoria e consequente valorização imobiliária, quase sempre a partir da retirada de moradores tradicionais, que geralmente pertencem as classes sociais menos favorecidas economicamente (BIDOU-ZACHARIASEN, 2006).

> Assim, tanto o que a breve história da ocupação negra indica quanto àquilo que os dados disponíveis revelam sobre a territorialidade atual das casas de santo, atesta que a geografia ancestral dos terreiros acompanha em linhas gerais os processos de gentrificação da cidade de Porto Alegre. (TADVALD, 2015, p.284)

Percebe-se então que esse cenário de formação de comunidades negras em Porto Alegre irá se modificar constantemente até depois da metade do século XX, principalmente no aspecto geográfico. Logo, as próprias Colônia Africana, Areal da Baronesa, Cidade Baixa e bacia do Monte Serrat foram sendo desocupadas e estas populações sofrendo novamente com um cenário de desocupações. Estes novos espaços foram sendo reorganizados e segregados em chamadas vilas populares. Esta foi a maneira segregadora que governo porto alegrense encontrou para abrigar estas pessoas recém-desempossadas, em sua maioria população negra (FILHO, 2006, p. 86)

Pai João relata como houve modificação dos terreiros com o passar dos anos e inclusive resultou na dispersão da bacia do Monte Serrat, ficando somente o território conhecido como bairro do Monte Serrat. Diferentemente do início do século XX, que tinha um número expressivo de terreiros, com uma organização territorial que atestava uma identificação legitimada como bacia. Atualmente temos uma bacia do Monte Serrat reconfigurada e renomeada como bairro Monte Serrat, este é caracterizado pela quantidade de terreiros inexistentes na região, comprovando que as modificações e as reconfigurações urbanas descaracterizaram a região que em determinado período histórico foi conhecido como bacia.

Com estas modificações seja por falecimento dos Pais e Mães de Santo antigos, seja pelo deslocamento para outras localidades, bem como outros fatores externos demandou uma modificação das configurações territoriais da bacia. De maneira que tanto a ausência dos corpos negros nestes espaços, pois estas pessoas estavam se deslocando para outros territórios, quanto à ausência de terreiros, pois não se encontrava mais terreiros próximos como antigamente, configurou a bacia uma gradativa diluição territorial. Mas trouxe também uma fala de prestígio e de valorização dos que mantém um vínculo de discurso e ancestral com os antigos. Marcada por tensões e disputas, sua ausência geográfica recai sob as modificações urbanas que negaram o seu desenvolvimento como um importante território negro, como ocorreu na Colônia Africana e na Cidade Baixa, como afirma Pai João:

> O Monte Serrat mudou muito, nossa, a transformação foi imensa. As casas de santo eram bem próximas, era praticamente uma rua de santo, depois as casas ficaram ruins,

> os batuqueiros mais antigos foram se mudando ou morrendo e aí já tinha mais aquela quantidade, restaram poucos e os poucos não conseguem manter o que era a bacia[95] .

A bacia, como território negro, terá uma configuração histórica de não ter mais uma localização física, mas uma localização ancestralizada pelas lembranças. A família Marques nos ajuda a compreender essa relação entre um ambiente que as redes de sociabilidades evidenciavam o espaço dos terreiros como uma relação ritualística, com uma relação de famílias. Levando em conta que existiam relações de poder entre grupos e as disputas por legitimação, mas num nível mais macro gostaríamos de evidenciar como estas comunidades formaram as diversas comunidades negras de Porto Alegre surgidas durante o século passado. De maneira que a bacia do Monte Serrat foi um dos espaços onde a estrutura do Batuque teve a sua historicidade evidenciada, participando no Batuque com os seus conhecidos terreiros presentes nas lembranças dos pertencentes, mas que já não existem mais como é o caso do terreiro de Pai Manoelzinho do *Xapanã*. O terreiro se torna um espaço físico plural, de acolhimento e de troca de saberes.

O que é central abordar é que essa perspectiva contrapõe a visão do terreiro somente no campo religioso, trata-se de espaços de sociabilidade, de afetos, de relações políticas e familiares fundamentadas em lógicas herdadas de antepassados africanos. São possibilidades de conceber os rituais considerados sagrados e os espaços de manifestações profanas conjuntamente nos terreiros, com uma multiplicidade. Trazendo a religiosidade como parte de um cotidiano que ressalta individualidades e coletividades interessantes para diversos tipos de amplitudes analíticas.

Para isso, a noção do terreiro como um espaço de trocas simbólicas, onde a ritualística estará constantemente presente, demandará uma conceituação que se pense a coletividade como um fator legitimador fundamental nas relações entre os pertencentes. Kwasi Wiredu (1997) reflete que nas sociedades africanas a diferenciação entre religião indivíduo e religião instituição é fundamental, para ele a religião é para o indivíduo uma metafísica unida a um tipo particular de atitude, apresentando nuances não de controle de um grupo, mas uma escolha individual sobre este aspecto que transcende o sujeito, ou seja, de um indivíduo que não é religioso na acepção mais da ética e moral, mas é principalmente ritualístico e que sacraliza tudo ao seu redor e a si próprio, podemos dizer numa espécie de culto pela totalidade.

A família Marques exemplifica o que seria esse espaço e como sua relação entre as pessoas era uma questão não somente de escolha, mas também de sobrevivências. Para eles a

---

[95] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.

religião seria um aspecto dentro das variadas nuances que permeariam seu cotidiano e suas necessidades quanto família.

Mesmo que a família Marques estivesse situada no cenário de localidades como o bairro Monte Serrat, o que temos é uma relação diversa que envolve a geopolítica dos terreiros, com a bacia do Monte Serrat. Esta geopolítica visibilizará os territórios negros como espaços de movimentações e de relações que ampliam a compreensão sobre as características urbanas de Porto Alegre, *ilus*trada pelos bairros, mas também pela relação nos territórios negros, que extrapolam os limites administrativos presentes nos bairros.

Neste sentido, o terreiro de Pai Manoelzinho do *Xapanã* será uma importante referência. Não somente se restringindo ao seu terreiro, mas principalmente no coletivo do terreiro deste bairro e suas nuances que caracterizavam esta *Goa*. Mãe Lurdes conta que a família Marques mantinha uma relação de frequência e de extrema confiança, eram momentos em que eles iam com a família para agradar aos pais (*orixá*s) e também se encontrar com os amigos e com muitos que vieram a ser o alicerce de Pai Tesoura como veremos no segundo capítulo. Especificamente Pai Manoelzinho do *Xapanã* era uma autoridade importante para eles.

Cabe salientar que Pai Manoelzinho do *Xapanã* é citado como um importante sacerdote no lado[96] cabinda e no ijexá entre a comunidade Batuque, tal como aparece em Correa nesta citação:

> Renomados *babalorixás* históricos (já falecidos) como Manoelzinho do *Xapanã* e Tati do *Bará*, ambos iniciados na Cabinda, passaram mais tarde para o Jeje e seus descendentes ingressaram todos no Ijexá, dizendo-se então Jeje-Ijexá. Segundo um depoimento colhido por Norton Correa junto ao já falecido tamboreiro Donga de Yemanjá, o Ijexá predominava nas regiões negras de Porto Alegre como o Monte Serrat e Colônia Africana (CORREA, 1992, p 76).

Pai Manoelzinho era um grande conselheiro da família Marques, tanto que a confiança em seu *orixá* e o agradecimento ao *Xapanã* se torna uma marca de Pai Tesoura. De maneira que não somente a figura do Pai de Santo, mas todo esse contexto do terreiro será o campo de

---

[96] A terminologia Batuque representa de certa maneira uma generalização das ritualísticas, e no caso o termo "lado", ou "nação", são expressões utilizadas de maneira a especificar a genealogia religiosa das comunidades de terreiro, bem como algumas diferenciações ritualísticas, mas que por sua vez não altera estruturalmente os conceitos e os cosmosentidos inerentes ao Batuque. Norton Correa (1992) apresenta as especificações destes lados, citando Oió, Ijexá, Jeje, Nagô, Cabinda, Moçambique, mencionando o que seriam as características que enfatizam as diferenças entre eles. Segundo o etnomusicólogo Reginaldo Gil Braga, esta diferenciação ocorre devido a necessidade de caracterizar as diferenciações das tradições religiosas africanas do Estado do Rio Grande do Sul. Ele cita que lados como Jeje (em referência a região de Benin), o Ijexá e o Oió (em referência a região da Nigéria (iorubana)), Cabinda (ou cambinda) e Moçambique (em referência ao grupo linguístico Banto), são lados específicos que encontravam sua identificação a partir do tipo de ritualística realizada, da ordem dos orikis entoados.

formação e de fundamentação ritualística da família Marques. Ampliando a análise sobre esse contexto social em que a família viveu, é notório que a influência destes terreiros mais antigos localizados na bacia e consequentemente dos territórios onde eles se encontravam nos possibilitam ilustrar essa paisagem em que a nossa narrativa se constrói.

1.4 PAI TESOURA E A INICIAÇÃO EM SEU *ORI*: O ODU REDIRECIONADO

Esta relação ritualística coletivizada no terreiro será, desde o nascimento, fator fundamental para compreender como Pai Tesoura foi iniciado e como foi sua relação com os terreiros. Antes de ser um corpo-ancestral, ele era um corpo-negro. Esse corpo vivenciará uma pluralidade de situações que o farão ser conhecido e respeitado futuramente como *Ogan* e pai de santo, e principalmente como ancestral. Para isso citarei novamente a passagem final do acontecimento do seu nascimento no terreiro de Pai Manoelzinho de *Xapanã*:

> *Pai Manoelzinho notou que pela forma prematura que nasceu o bebê necessitava de cuidado maior. Seus pais aconselhados por Pai Manoelzinho foram consultar o ifá para ser orientados do que fazer. Após a consulta a conclusão que se chegou foi que seria necessário ele se aprontar assentando todos os orixás, o que significava uma responsabilidade das grandes para o recém-nascido.*

Para a comunidade de terreiro o *odu* é o seu guia, é quem conduzirá por toda a vida tanto no aspecto individual quanto no coletivo. O Pai Manoelzinho, ao seguir a orientação do *ifá*, seguiu uma orientação dos *orixá*s, de toda uma ancestralidade que lhe falava o que deveria fazer. Assim, a organização da vida da pessoa se torna responsabilidade do *Babalorixá* em decifrar como seguir tais orientações, mas também da responsabilidade da família sanguínea, em se tratando de uma criança, como no caso de Pai Tesoura.

Mãe Bárbara vivenciou algo semelhante quando foi sendo identificado o seu odu e direcionada ao caminho de seguir como *oripé*, tanto que ela herdou o que era do aspecto litúrgico de Pai Tesoura, principalmente os assentamentos.

Essa responsabilidade advinda dos *odus*, materializado nos assentamentos identifica Pai Tesoura como um sujeito que “nasceu pronto”, ou seja, já tinha assentamentos. Isto seria uma situação temporal ápice de pessoas que vivenciam o terreiro. O assentamento é uma iniciação que geralmente preconiza pertencentes mais antigos. Para Mãe Bárbara o assentamento significa:

> O momento em que aprendemos a cultuar muito mais que nós mesmos, se é o assentamento de um *orixá*, outros não devem ser assentados ao redor ou ao lado dele, porque cada um é um poder realizador em si mesmo, e dois ou mais assentamentos dentro de um mesmo ambiente criam dois pontos distintos que farão a mesma coisa e o recomendado é que, caso alguém queira assentar dois ou mais guias ou *orixá*s, então deve reservar um ambiente para cada um, separando-os e isolando-os para que suas vibrações, irradiações, ações e atuações não se misturem e não se confundam. Por isso existem assentamentos e firmezas. [97]

Ogan Cristiano[98] retrata que o assentamento do Pai Tesoura "significou para a *Goa* uma comprovação da sua ancestralidade, da sua presença física e do aprendizado, ele se foi, mas nós continuamos parte do que ele deixou" [99]·. Os assentamentos inicialmente, antes de serem ritualizados serão objetos. Este processo de ritualização e feitura dos assentamentos denota o quanto se diferencia quando eles efetivamente serão parte do terreiro e serão consideradas representações advindas da orixalidade. Os objetos rituais que estão no terreiro devem ser consagrados, ou seja, serem portadores de *axé*. Sendo que objetos que reúnem condições estéticas e materiais necessários para a ritualização, mas que não foram consagrados, não podem ser ritualísticos e constituem uma expressão artesanal e artística.

Entretanto, o que validará estes objetos não é propriamente o alto grau fetichista atribuído a eles, mas é a relação de contato com os herdeiros ancestrais de tais objetos, isto trará a significação hereditária e continuação do *axé*, como os assentamentos. Esses mesmos assentamentos que seriam feitos em 1937 e que até hoje são relembrados.

No terreiro aprendemos uma expressão: "respeitar o tempo de cada um". Mas quem define este tempo? Como se orientar por este tempo? Através do *odu*. Esta questão é fundamental para entender a relação do tempo com a experiência.

O *odu* guiará as pessoas, além de definir os *orixá*s e entidades pertencentes a elas. Por ele também saberemos qual a necessidade de realizar determinada iniciação ou feitura[100]. Esses problemas geralmente estão relacionados ao chamamento que os *orixá*s ou entidades permitiriam aos seus "filhos" para que se iniciem na religião. Os motivos podem ser os mais diversos: questões de saúde, de estagnação material ou financeira, problemas familiares ou conjugais, entre outros.

---

[97] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020

[98] *Ogan* Cristiano de Xangô– Pai *Ogan Alabe* Cristiano de Xangô, ou Cristiano Franco, é natural de Porto Alegre-RS. Foi filho de Santo de Mãe Eloá de Oxalá e após seu falecimento passou a ser filho de Mãe Lurdes.

[99] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

[100] Iniciação religiosa.

É comum encontrar nos espaços religiosos, pessoas que necessitam fazer o assentamento de todos os *orixá*s com pouco tempo "de casa" ou de feitura, enquanto outros podem levar muitos anos para a realização desta feitura. Ainda há aqueles que, mesmo tendo muitos anos de casa ou de permanência no terreiro, não necessitarão de feituras completas, como o assentamento de *orixá*s, por exemplo.

Essa questão da feitura é importante para entender que a noção de futuro em larga escala, presente nos sentidos de mundo no terreiro, está atrelada ao passado, não ocorrendo de modo linear e evolucionista como é concebido pelas religiões cristãs. Este futuro está atrelado ao que se faz no presente, principalmente nas formas como se evoca a ancestralidade. Se o ritual é bem feito, seus reflexos serão sentidos no futuro, e interferirão nos destinos de cada um.

A questão do *odu* também é relevante para entender a relação das comunidades religiosas com o futuro. O destino está traçado e a perspectiva do "horizonte de expectativa" (KOSELLECK, 2006) se faz a partir daquilo que os *orixá*s reservaram àquela pessoa. Salientamos, contudo, que o *odu* se restringe à trajetória de vida de cada um, não interfere numa projeção de vida eterna ou de reencarnação, pois as pessoas que morrem viram ancestrais, morando apenas em outro local ou plano e convivendo harmoniosamente com suas gerações futuras através dos ritos, atuando na proteção da comunidade de terreiros. Leda Martins traz a perspectiva do tempo da ancestralidade e a importância dela nas vivências:

> Nós que estamos no presente somos todos, em potencial, mães e pais daqueles que virão depois. Reverenciar os ancestrais significa, realmente, reverenciar a vida, sua continuidade e mudança. Somos os filhos daqueles que aqui estiveram antes de nós, mas não somos seus gêmeos idênticos, assim como não engendraremos seres idênticos a nós mesmos. (...) Desse modo, o passado torna-se nossa fonte de inspiração; o presente, uma arena de respiração; e o futuro, nossa aspiração coletiva. (THIONG'O apud MARTINS, 2002, p. 84).

Nas imagens, ilustração 11 e ilustração 12, tem-se uma *ilus*tração de como esse tempo de assentamento é interpretado pela *Goa*. Nesses convites entregues a pessoas externas à *Goa* são rememorados o período em que Pai Tesoura teve seus *igbás* (assentamentos) [101] concebidos, 78 anos de *Ogun* Onira no ano de 2015 e 82 anos em 2019. Exprimindo essa ligação com este passado, com o momento em que o *odu* através do *ifá* orienta a necessidade de iniciação para Pai Tesoura, ou seja, exatamente no seu nascimento. "O Pai Tesoura já tinha nascido no terreiro, tinha sido acolhido nas partes interna de um animal, depois tinha que ser urgentemente iniciado, era um cara nascido para o terreiro" [102] conforme relata *Ogan* Cristiano.

---

[101] São objetos rituais simbólicos que tem relação com cada *orixá* cultuado no Batuque.
[102] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

Retomando ao aspecto territorial, estas relações entre os territórios negros estavam num outro campo que não era relacionado à fixação e posse de algo, mas sobre o momento vivido e o que era produzido naquele espaço. Espaço era para ser vivido, praticado, relacionado e coletivizado. Pai Tesoura estava sendo iniciado nessa coletividade.

Sodré (1988) irá argumentar que os sujeitos pertencentes a um determinado terreiro não será um ser sozinho, pois a sua relação com outras forças hierárquicas o torna fluido em vários campos. Pela história da família Marques e sua relação com os terreiros, principalmente de Pai Tesoura, podemos perceber o que se considera realmente como ritual, desta escala de troca ritualística entre os pertencentes e as historicidades presentes nestas comunidades.

Ilustração 11 - Convite para o xirê no ano 2015

Fonte: Acervo *Ojisé Ifé*

Ilustração 12 - Convite para o xirê no ano de 2019

Fonte: Marques (2019)

Comemorar o assentamento de Pai Tesoura para a *Goa* é relembrar do seu nascimento, é celebrar a ancestralidade e o contexto em que variadas pessoas, algumas conhecidas, outras desconhecidas, participaram daquele momento no ano 1937 e, por conseguinte, nos rituais do seu assentamento.

Os territórios negros em que Pai Tesoura estava inserido produziu articulações e relações que sobrepujaram demandas externas e criaram um enraizamento internalizado nos pertencentes e na lógica da comunidade. Tendo como referências uma historicidade centralizada nos terreiros, manifestada em diversas expressões, como no campo das sonoridades e das relações corpóreas, bem como objetos e momentos coletivos ritualísticos, como no *xirê*.

Numa perspectiva ancestral Pai Tesoura e sua presença a partir do ano de 1937, nos trouxe um corpo territorializado em espaços com significados para a história de vida dele. Esta foi sua forma de adquirir sobrevivências, já que se tratou de variadas ações coletivas e plurais. Adquirindo novos rearranjos que exigiram atitudes ritualísticas desde o seu nascimento. Sendo assim, a narrativa acompanhará essa identificação de Pai Tesoura como um ser ritualístico,

tendo a partir de agora a necessidade de tratar seu corpo ritual a partir desta ancestralidade presente no contexto dos terreiros conforme veremos a seguir.

2 A AFRO-CORPOREIDADE[103] DE LUIZ MARQUES

No ano de 1949 faleceram os pais de Luiz Marques. Sua mãe faleceu ainda no início daquele ano, e seu pai, em dezembro. Como seus pais não tinham familiares próximos que pudessem acolher o pequeno Luiz Marques, que tinha então doze anos, ele criou vínculos ainda mais intensos com os terreiros:

> Ele foi criado por uma madrinha, aí a mãe (Lurdes) falava que ele era terrível. Porque ele falava que essa madrinha era a pior coisa que existia no mundo, né!? Mas a mãe dizia que ele também era terrível. Então a gente não sabe se a madrinha era ruim mesmo, castigo e várias coisas, ou se ele era terrível e que ela era assim (o criava) numa criação antiga.[104] [105]

Mãe Lurdes diz que "o Tesoura sempre se lembrava dos pais, tinha uma saudade imensa deles, mas não conviveu muito com eles, perdeu eles cedo".[106] Esta observação de Mãe Lurdes ressalta as constantes lembranças dos pais, mesmo com pouco período de convivência. Memórias que se destacam ao longo da vida religiosa de Pai Tesoura, demonstrando o apreço que nutria por Amélia de *Xapanã* e Otávio de *Ogun* através dos ritos de Batuque:

> Ele se lembrava dos pais dele. A relação deles era de muito Batuque. Ele sempre se questionava por que eles foram tão cedo. Mas não tem como falar da mãe e do pai, ele era muito pequeno. O pai dele não se *ocupava*[107], porque ele falava mais do *Xapanã*. [...] Ele chorava no (*axé* de) *Xapanã*. Ele fazia uma melodia quase chorando. Ele chorava mesmo, fazia lágrimas nos olhos. [...] Aí o sentimento dele de amor, o que dava pra gente entender que ele tocava para mãe dele, não era tanto para o *Xapanã*,

---

[103] Utilizamos aqui o termo "afro-corporeidade", que estaria atrelado aos termos "corpo afro", ou ainda, "corpo negro", como forma de entender que o corpo negro, ou, ainda, dos sujeitos pertencentes às comunidades religiosas de matrizes africanas, possui algumas particularidades quando trabalhadas também pela perspectiva ancestral. É o corpo que carrega memórias dos antepassados, que remetem às práticas culturais, cosmologias, sentidos e representações de mundo. E não só o passado se faz presente neste corpo a futuridade também faz parte, ou seja, o corpo afro-diaspórico também tem responsabilidades no que se refere à aquilo que irá deixar para as gerações futuras. Nesse sentido, o corpo carrega a memória ancestral e é encarregado de manter e difundir os fundamentos, perspectivas e sensações de mundo para aqueles que o sucederão. Para maiores considerações sobre o tema, ver Noguera (2014) e Antonacci (2015).

[104] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

[105] As lembranças sobre sua criação não englobam a madrinha de Pai Tesoura, assim como seu nome é desconhecido. Não há intenção de minimizar a importância dela na vida de Pai Tesoura, mas como a pesquisa é sobre as lembranças dos pertencentes, entendemos que a partir destas lembranças, fica evidente que a relação de Pai Tesoura com seus pais nos seus doze primeiros anos de vida, é algo a ser destacado. Estas poucas lembranças, entretanto, foram muito enfatizadas, possivelmente em decorrência do falecimento precoce dos seus pais.

[106] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[107] O termo "ocupar", "ocupado/a" é muito comum entre as comunidades afro-religiosas de Batuque, pois corresponde ao transe que seria provocado pela presença do *orixá* no corpo dos iniciados. Não cabe neste momento fazer uma discussão aprofundada sobre transe e/ou incorporação nos ritos religiosos de matrizes africanas, Mas podemos informar que "ocupar", ou "receber" o *orixá* seria similar ao termo "incorporação", em outras práticas religiosas como a Umbanda, apesar de não se tratar, exatamente da tomada do corpo por algum tipo de espírito ou entidade cultuada nessas comunidades.

> era pra mãe dele. Ele lembrava da mãe dele ocupada. Ele nunca me falou, eu que estou falando isso. Porque ele falava pouco dela, mas ele lembrava do *Xapanã*.[108]

As lembranças dos pais, suscitadas pelo toque e canto das rezas dos *orixá*s correspondentes, merece destaque, pois denota o caráter de aproximação e manutenção dos laços ancestrais perpetuados pelos ritos de Batuque. Cantar para os *orixá*s de seus pais, era uma forma de trazê-los novamente àquele espaço familiar. Além disso, com relação aos arquétipos, ou características de cada *orixá*, destacamos o culto ao *orixá Xapanã*, que é respeitado e ao mesmo tempo temido no Batuque, justamente por ser atribuído a ele o poder da doença e da cura. Esses arquétipos são fundamentais para entender inclusive como a orixalidade está atrelada às características, pensamentos e destinos daqueles que são iniciados e pertencentes à comunidade de Batuque. Assim, Pai Tesoura definia *Xapanã* a partir das experiências e sentidos de mundo de sua mãe carnal:

> Ele falava que quando alguém ficava doente, *chegava* o *Xapanã* [na mãe dele] em casa, e o *Xapanã* ia na casa das pessoas doentes. As pessoas abriam a porta e o *Xapanã* ia fazer a cura. O *Xapanã* chegava, ninguém sabia o porquê e eles iam atrás dele pra ver aonde ele ia.[109]

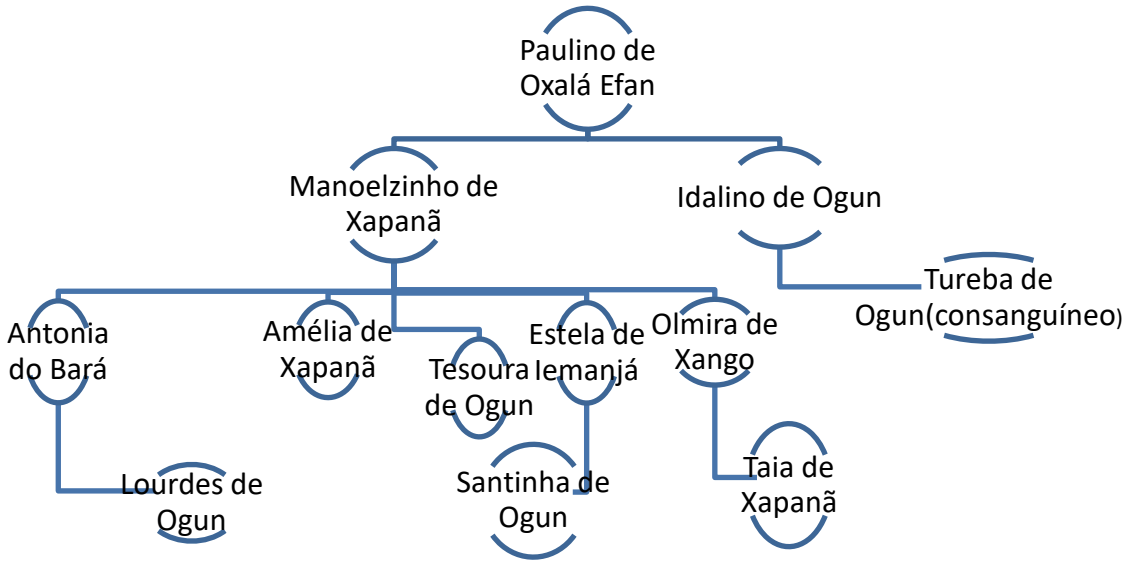
Estas histórias sobre sua mãe denotam o quanto estar no terreiro era lembrar de seus pais. Lembrar-se do terreiro era trazer seus pais, era esse contato com o ancestral materializado no espaço do terreiro. O terreiro se torna um aconchego familiar, "ele era acolhido pelo pessoal de terreiro. Ficava dias em determinada casa e depois ia para outros."[110] Dessa forma, Pai Tesoura é ressaltado nas lembranças da sua infância como um sujeito que tinha os terreiros como a sua morada, mas também de suas lembranças familiares:

> Ele sempre foi envolvido com gente de religião O que ele fazia. Ele ia para um lugar, ficava sentado assim, bem bobinho. Ficava cuidando. Aí ele esperava oportunidade, deixava os nego (*sic*) conversar e ele ia pra perto pra escutar. Era onde ele aprendia. Antigamente era assim, se tu perguntasse para o pai de santo, o pai de santo ia te dizer pra te colocar no teu lugar. Vai aprender quando tiver a hora. Aí ele ficava no cantinho observando.[111]

---

[108] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[109] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[110] *Ogan* Cristiano- Entrevista realizada no dia 03/06/2020.
[111] Mãe Lurdes - Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Ilustração 13 - Breve "árvore genealógica" dos antepassados religiosos de Pai Tesoura de *Ogun*[112]



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Pai Tesoura experienciou o cotidiano dos terreiros com muitos pais e mães de santo antigos da bacia do Monte Serrat. Nomes como Manoel do *Xapanã*, Ondina de *Xapanã*, Antônia do *Bará*, Idalino de *Ogun*, Taia de *Xapanã*, Estela de *Iemanjá*, Santinha de *Ogun*, Turéba de *Ogun*, entre outros. Todas estas pessoas são lembradas através das memórias de Pai Tesoura. "Meu pai dizia Taia de *Xapanã*, Santinha de *Ogun*, Lourdes de *Ogun* que é filha da *véia* [113]Antônia de *Bará*...essas são "tauras" na religião. Ele se referia às grandes mães assim."[114]

---

[112] Aqui o termo "árvore genealógica" é simbólico pois não existem parentescos sanguíneos e sim laços a partir da religiosidade. É comum que nas comunidades religiosas o sentido de família seja ressignificado, porém com as denominações similares ao que são mantidas no contexto das famílias sanguíneas (pai/mãe, filho/a; avô/avó; tio/a, entre outros). Existem mais familiares nessa linha genealógica, porém o critério para a inserção foi a citação nas lembranças dos pertencentes. Na genealogia acima o fator hierárquico entre filhos e pais de santo fica bem evidente, mas outra questão seria a hierarquia entre os irmãos/irmãs de santo, algo que dever ter acontecido de acordo com o tempo como pertencente. Entretanto não coloquei este tipo de parâmetro na genealogia feita, já que teria que ter mais informações acerca de cada pessoa mencionada. Vale destacar que Pai Tesoura fica localizado abaixo das demais irmãs somente porque para nós pertencentes os pais consanguíneos serão sempre acima dos filhos/filhas. Sendo os dois, Amélia do Xapanã e Tesoura do *Ogun*, irmãos de santo, Pai Tesoura na hierarquia estará abaixo na relação entre os dois (nota do pesquisador).

[113] Termo utilizado pela entrevistada, Mãe Bárbara, que remete à idade, e à ancestralização de Mãe Antônia. Seria algo como um "adjetivo" que demonstra proximidade e intimidade, não necessariamente por ter convivido, ou terem sido contemporâneas, mas por partilhar do mesmo "passado ancestrálico", já que ambas são pertencentes à mesma "linhagem ou família religiosa", ou seja, da mesma comunidade de Batuque.

[114] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 14/06/2020.

Estas pessoas tinham relações comunitárias e familiares muito próximas, como mostra a ilustração 13. Manoel do *Xapanã* era irmão de santo de Idalino, os dois foram filhos de Paulinho de *Oxalá* Efan; Taia era filha consanguínea de Ondina; Estela de *Iemanjá* foi filha de santo de Manoelzinho e irmã de santo de Pai Tesoura; Santinha filha de Estela de *Iemanjá*; e por fim, Turéba, filho consanguíneo de Idalino. Para nós da comunidade religiosa, estas pessoas são referências históricas do Batuque, já para Pai Tesoura, essas seriam pessoas de convívio diário. Por essas relações com outras pessoas mais antigas, e principalmente por ser justamente uma pessoa que "nasceu no terreiro", ele teve seu conhecimento modulado por essas práticas ritualísticas vivenciadas na comunidade.

2.1 PAI TESOURA E A INFÂNCIA

Pai Tesoura, desde seu nascimento, é um corpo ritual que é parte do terreiro. Tendo a sua iniciação ao nascer, ele é iniciado também no culto aos *orixá*s através dos assentamentos. Sua iniciação no *ori* logo ao nascer, nos dá a noção de que sua história e sua relação com o terreiro eram definidas como uma espécie de duplo nascimento. Por orientação do *ifá,* ele nasceu e se criou a partir das perspectivas cosmológicas dos *orixá*s, se conectando com os processos ritualísticos do terreiro, onde ele mesmo era o "ser ritual". (SODRÉ, 1988).

Muniz Sodré (1988) aborda que o africano tradicional e as reminiscências advindas da diáspora possibilitam pensar o sujeito como um ser ritualístico por natureza, a todo momento o corpo é ritualizado. Segundo o autor, pesquisador iniciado no *axé* do terreiro *Opo Afonjá* (localizado no Estado da Bahia), "todo ritual implica num conjunto de procedimentos (verbais e não-verbais) destinados a fazer aparecerem os princípios simbólicos do grupo." (SODRÉ, 1988, p.131). Os sujeitos partícipes dos terreiros reconfiguram esses sentidos de mundo, inserindo o ser social numa lógica das aparências e estigmatizações. Mas principalmente um ser ritual, um ser que se redescobre no outro e na coletividade intrínseca nessas práticas.

No caso de Pai Tesoura, os pertencentes das comunidades de terreiros contribuem para formar este ser ritualístico desde sua infância. Ele se configura como um sujeito pertencente à uma comunidade de matrizes africanas e por isso, também ela ocupa um lugar essencial para defini-lo como parte importante para sua manutenção e perpetuação. Seu *ori* o colocava como um sujeito efetivamente ritualístico:

> Ele nasceu no meio, os negos tudo velho, antigo. Tinha nego da África ali né. Então o que que acontecia, falavam ioruba naquela época não era muito em português não. Ele aprendia em português por causa daqui. Como ele dizia se fosse cantar como é realmente, ninguém cantava, já estava tudo aportuguesado, era bem difícil cantar em ioruba, ele sempre dizia isso. Ele falava em ioruba quando ele era criança, no meio dos negros[115].

Vale ressaltar que para os pertencentes da *Goa* o culto ao *ori* é uma das premissas fundamentais para quem está se vinculando como iniciado no Batuque. "Uma pessoa sem cabeça, sem direção, não consegue seguir" [116] relata Mãe Bárbara.

Ori, palavra iorubá que significa cabeça, é o conceito que guarda todas as emoções no campo mental, transferindo ao sujeito uma responsabilidade em saber cultuá-lo, ou seja, cultuar a si mesmo. A iniciação ao *ori* consiste em equilibrar o *ori odé* com o *ori inú*, respectivamente cabeça física e espiritual. Iniciar em tal perspectiva corresponde a se compreender e cultuar sua mente numa busca incessante do seu *odu*. Acredita-se que o *ori* como orixalidade é o primeiro a ser cultuado no sujeito, desde o nascimento. Assim, o ritual do *bori* (*bo*-alimentar e *ori*-cabeça), ou seja, de alimentar a cabeça, compreende toda uma complexidade que concebe o sujeito como que renascendo para o mundo sob a perspectiva da orixalidade. Para Litiane de *Ogun*[117] "o *bori* é um recomeço, é estar sintonizado consigo, com a sua vontade e com o que é do seu destino".[118]. *Ogan* Mateus de *Xangô*[119] relata "logo após que fiz o *bori* fiquei bem diferente, estava mais sensível ao mundo externo, fiquei bem mexido." [120]

Sendo que, a noção de pertencimento é fundamental para ocorrer uma atitude sobre a percepção do sujeito acerca de seus sentidos de mundo, pautada em colocações corporais e de preservação do *ori*, que culmina no fato de se colocar no tempo-espaço independentemente de estar fisicamente no terreiro. Para Mãe Bárbara, o pertencimento percorre "a maneira que a pessoa de *axé* participa e se envolve no terreiro, como ela vive o terreiro."[121] Mãe Débora também corrobora com essa afirmação anterior, "pertencer é estar em algo sem que espere um retorno imediato, é participar com toda a intensidade, é se entregar e confiar naquela coletividade" [122].

---

[115] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[116] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[117] Litiane de *Ogun* – Litiane Barbosa Macedo é natural de Porto Alegre – RS, foi primeiramente filha de santo de Pai Tesoura, após o falecimento de Pai Tesoura, Mãe Bárbara se torna sua Iyal*orixá*. É a filha de santo mais antiga de Mãe Bárbara.
[118] Litiane – Entrevista realizada no dia 17/11/2019.
[119] *Ogan* Mateus de Xangô – Nascido em Florianópolis- SC, Mateus Filipe da Cunha é *Ogan onilú* e filho de santo de Mãe Nilza de Oxalá.
[120] *Ogan* Mateus– Entrevista realizada no dia 13/06/2020.
[121] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[122] Mãe Débora - Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

O pertencimento é um importante processo, basilar para perceber o indivíduo e sua relação com os sentidos de mundo presentes na comunidade. Mãe Lurdes ressalta que Pai Tesoura ensinou muitos fundamentos de Batuque para ela "coisas que eu não tinha conhecimento e que talvez nem meu Pai de Santo, o Tesoura me passava"[123]. A vivência em diversos terreiros proporcionou a ele um conhecimento sobre a cosmologia e perspectivas filosóficas do Batuque. O sujeito que pertence a este tipo de comunidade apreende uma compreensão de mundo pelos sentidos, em atitudes, em comportamentos, em experiências de sociabilidades diferentes do que seria vivenciado externamente. Estes sentidos serão fundamentados em *cosmosentidos*, princípios norteados pela pesquisadora nigeriana Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí:

> El término "visión del mundo" que se usa en Occidente para sintetizar la lógica cultural de una sociedad, expresa adecuadamente la prerrogativa occidental de la dimensión visual. Pero resulta eurocéntrico utilizarlo para referirse a las culturas que posiblemente den prioridad a otros sentidos. El calificativo "sentido del mundo" es una alternativa de mayor apertura para describir la concepción del mundo por parte de diferentes grupos culturales. Por lo tanto, en este estudio "visión del mundo" se aplicará exclusivamente en la descripción del sentido cultural de Occidente y se usará "sentido del mundo" en referencia a la sociedad Yorùbá u otras culturas que puedan privilegiar otros sentidos o inclusive una combinación de ellos. (2017, p.39)

Sendo assim, uma pessoa pode frequentar/participar num terreiro de diversas maneiras. Participar assistindo, ajudando em alguma atividade logística e de infraestrutura, entretanto é com a iniciação que o pertencimento se inicia, principalmente sua iniciação no *ori*. Segundo Mãe Nilza de *Oxalá*:

> a sensação, depois do *bori*, eu posso descrever, é como se você tivesse carregando um peso nas costas durante um dia inteiro e quando chega a noite e você tira esse peso das costas e o que acontece? Você sente vontade de descansar, sente um alivio [124].

De maneira que o pertencimento, com a iniciação ao *ori*, não é uma relação lógica e racional de tempo, como diz Mãe Nilza "você pode estar com o corpo no terreiro, mas nada garante que esteja com a cabeça no terreiro" [125]. Isto demanda uma relação de troca, de estar no espaço se relacionando e motivando ensinamentos e aprendizagens constantes. Para Mãe Nilza

[123] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[124] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
[125] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.

"o ritual de *bori* é importante, é a representação da ligação entre o filho e sua orixalidade"[126]. E é pelo *bori* que Pai Tesoura é iniciado ao nascer, ele já nasce pertencendo ao terreiro.

Nestas experiências Pai Tesoura vivenciou inicialmente um processo de acolhimento de uma criança pela comunidade. Não somente no ato de cuidar e de alimentar, mas também na formação de um arcabouço filosófico peculiar, que englobava uma compreensão das dinâmicas, dos saberes e dos sentidos de mundo a partir de uma perspectiva afro[127]. Os terreiros, leia-se as pessoas que faziam parte destas comunidades, foram parte importante na infância/adolescência de Pai Tesoura, sendo os maiores responsáveis pelo seu desenvolvimento pessoal ainda na juventude.

A situação de pertencimento comunitário, ou seja, da criança ser filha sanguínea de alguém de terreiro, e assim se tornar filha de toda a comunidade, denota o quanto a valorização da criança é um importante alicerce de continuação do *axé*. As crianças não são obrigadas a participar ativamente da comunidade, como, por exemplo, ser iniciadas nos ritos; entretanto, a vivência no terreiro transcende este aspecto religioso como algo a ser seguido de forma arbitrária. Neste tipo de entendimento as crianças desempenham atividades não como adeptos a algo, mas como pertencentes. A criança é um sujeito tutelado pelo terreiro, conforme nos fala Mãe Bárbara:

> Antigamente era assim os filhos cuidados pela comunidade. Tu é o pai e aquela era a mãe, mas a comunidade é que educa. Dá comida e tudo. Não existia tua casa, tua comida, a comida era central. Cozinha era de todo mundo. As crianças que nascem no terreiro, ou seja, que desde bebê vivenciam o terreiro é bem diferente. Sempre falamos que o filho de alguém no terreiro é filho de todos, claro que algumas pessoas não conseguem compreender, mas que se permite fica muito mais fácil. As crianças participam de todo o momento, elas não são obrigadas a participar, elas ficam naquele meio, brincando, se relacionando com outras crianças, trocando o *axé*. Ficamos às vezes pensando o aprendizado começa nas Giras, nas festas, mas ele é a todo o momento, quanto mais estamos no terreiro, mais aprendemos.[128]

No cotidiano nos terreiros, de um modo geral, circulam saberes de diferentes historicidades[129], saberes ritualísticos em que estão inclusas diversas experiências com saberes

---

[126] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.

[127] Para Renato Noguera a noção de afroperspectiva compreende uma abordagem em que o conhecimento se pluraliza a partir de um território epistêmico que não seja o ocidental, mas dialogando com esses territórios. (NOGUERA, 2014).

[128] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

[129] É importante ressaltar que os terreiros resistem como territórios que procuram manter dinâmicas e historicidades próprias, porém não isoladas. Ou seja, elas estão em constante diálogo como "mundo exterior", que seria, majoritariamente, as dinâmicas do mundo ocidental contemporâneo e cada vez mais globalizado, sendo que, principalmente nos últimos séculos, interferiram em diferentes níveis, as dinâmicas sociais e culturais de populações e/comunidades que possuem outras formas de compreender a vida e o mundo em que vivem.

ancestrais, saberes míticos, segredos específicos de cada terreiro, *ebós*[130] e combinações energéticas oriundas de diferentes composições químicas. As vivências no terreiro são permeadas pelo desenvolvimento de múltiplos sentidos de mundo, com saberes ancestrálicos de matrizes africanas. Além disso, percorrem aspectos ligados às experiências cotidianas, principalmente aquelas que ocorrem fora do terreiro e que passam inclusive pelas formas de se defender dos frequentes ataques discriminatórios na qual muitos são submetidos com certa frequência[131]. Ressaltando que nos terreiros as crianças terão uma formação educacional no cotidiano, nos afazeres, na dinâmica ritualística. Sendo precípuo nesta formação o relacionamento com o outro e também a confiança da comunidade nas crianças. Isto permitirá perceber os terreiros enquanto espaço de práticas coletivas, em que aspectos da religiosidade se tornam um dos pontos a serem analisados:

> Antigamente tinha esse costume, comprava um terreno e ia trazer toda a minha família e eles ficavam tudo amontoado no mesmo terreno. Viviam numa comunidade. Ficavam a família toda, iam fazendo, aí um cuidavam um do filho outro. No Monte Serrat era assim, moravam assim, como comunidade. Assim era muito difícil também tu abrir uma casa. Porque não tinha necessidade, a comunidade vivia dentro de um terreiro. Então aquele terreiro ia passar sucessivamente pra alguém, geralmente consanguineamente. Não tinha necessidade de abrir uma casa. Sendo que tu morava na tua casa, que era tua casa também. Então todo mundo compartilhava da mesma casa. [...] Não precisa fazer tanto assentamento. O assentamento era da comunidade. Os *orixá*s [são] da comunidade, mesmo da mãe de santo. O *orixá* é sempre da comunidade.[132]

O terreiro terá uma relação direta com a orixalidade coletiva das crianças, que podemos representar pelo assentamento dos *Ibejes*[133] presente nos terreiros. Ele não é uma responsabilidade individual, o assentamento é de cuidado coletivo, ele é do terreiro. O *igbá* de *Ibejes* representará este cuidado com a figura coletiva do infantil, não de uma infantilização e objetificação, mas como sujeitos que são tempo presente dos terreiros. A figura infantil é necessária para as permanências da comunidade, não pelo futuro, mas pela necessidade de se contar do passado para alguém no presente, "as crianças são uma espécie de elo entre essa

---

[130] Relativo a comida de *orixá*s.

[131] Não sou poucos os relatos de crianças e adolescentes de terreiro, que são discriminados e até mesmo atacados de forma violente, por conta da demonstração pública de sua religiosidade, principalmente atrelada à questão do uso de trajes e objetos ritualísticos nos ambientes fora do terreiro, como escolas, por exemplo. Para maiores informações ver Caputo (2012).

[132] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

[133] *orixá*s gêmeos que são representados como crianças, se tornando, assim, representantes do universo infantil e de tudo o que se relaciona com a infância. O "assentamento" se refere à sacralização de determinados objetos que passam a representar a presença simbólica do culto desses *orixá*s no terreiro, somando-se aos demais *orixá*s "assentados" naquele espaço.

dimensão histórica do passado e o presente das comunidades. São, não o símbolo de seu futuro, mas a expressão de sua continuidade no presente." (NASCIMENTO, 2018, p.592).

Temos como exemplo, o fato de haver algumas atividades ritualísticas que causam, muitas vezes, estranhamento para um adulto neófito que começa a frequentar o terreiro. Já para uma criança de terreiro, esses rituais são naturalizados. Caputo afirma que "crianças de terreiros crescem entre *orixá*s, entre 'as coisas do santo' e se preparam para receber cargos na hierarquia do culto e para, se for o caso, incorporar os *orixá*s" (CAPUTO, 2012, p. 96).

Irei exemplificar pelo aspecto do canto. Quando se aborda os *orikis* cantados no Batuque entramos num viés de uma assimilação, por mínima que seja, da língua que será cantada nas ritualísticas, no caso o iorubá[134]. Nesse sentido é importante a observação de Mãe Lisa para ilustrar e conceituar:

> Quando uma pessoa entra, ela já quer cantar, falar e entender ioruba. Alguns até tentam fazer uns cursos externos. A questão é que é uma língua arcaica, o ioruba falado por nós já não é africano na sua totalidade, ele tem influência e se hibridiza com outras línguas. Tem o Quimbundo, tem o fon, tem várias influências, é muito criolizado. A pessoa vai cantar algo, mas precisa sentir principalmente, sentir pra quem e pra que se vai cantar. Nós adultos temos mais dificuldades por já ter uma concepção de língua, o que é diferente das crianças. Quando uma criança nasce no terreiro e vivência, pra ela, aquela língua tem a ver com a ritualística e com seu cotidiano, tem relação com algo que ela sente sem que precise explicar.[135]

Assim, a partir dessa perspectiva concebo que os sentidos que formam esta comunicação advinda dos *orikis* estarão permeados por corpos que já são iniciados nesse cotidiano, por uma relação comunitária e através de um ser ritualístico que experimenta formas de pertencimento plurais. Além dos cânticos, diversos aspectos de manipulação e internalização sobre a orixalidade evidenciam e remetem a um discurso do que é ser de terreiro e o que são os *orixá*s. A ancestralidade está na criança e ela perpetua esta comunicação acerca da história ancestral daquela comunidade, como nos fala Lívia de *Iemanjá*[136], com então sete anos, pergunto para ela "Tu sabe o que é ebó?"; ela responde "Sei, mas ainda estou aprendendo."

---

[134] O iorubá é uma das línguas cantadas nos terreiros de Batuque, porém consideramos que esse iorubá é uma expressão temporal e histórica desenvolvida no Batuque. Os iorubás são, de certa forma, uma abstração que foram ressignificado diáspora africana; o que existiu em Afrika de fato foram os reinos e o povos de Ifé, de Oyo, de Ilesha, de Ketu, etc., todos eles produtos particulares de combinações socioculturais ao longo de suas histórias. Assim, falar e definir o que é ioruba é tão difícil quanto falar em religião afro-brasileira no singular, já que existem diferentes práticas religiosas onde as próprias pessoas adeptas não se definem como iguais.

[135] Mãe Lisa – Entrevista realizada em 23/11/2019.

[136] Lívia Macedo Pinheiro é natural de Florianópolis –SC. Filha carnal de Mãe Lisa e filha de santo de Mãe Débora de Odé.

Saber algo não encerra a possibilidade de aprender mais. O que interpreto como uma necessidade de se colocar como um sujeito aprendiz na sua continuidade, ainda que suas experiências possam colocar este sujeito em lugar de destaque, ou ainda, mesmo mais velho e/ou com destacada sabedoria nas práticas e nos processos ritualísticos. Mãe Lurdes relembra como era feito o aprendizado das ritualísticas por Pai Tesoura:

> Muito pouco perguntava. Aí ele geralmente quando chegava no Batuque, quando chegava num lugar, que tava a massa reunida, ele ficava ali escutando. Eles trocavam ideia ali mesmo e ele ficava. Como é [que] tu aprendeu isso Tesoura? Ué, tu vai para o Batuque pra fazer farra e eu fiquei escutando, entendeu agora?! Então ele aprendeu muito. A humildade fazia com que ele aprendesse.[137]

Compreender que se deve estar em constante aprendizado, é uma qualidade muito apreciada pelas comunidades tradicionais de matrizes africanas. E esta é uma das principais características atribuída a Pai Tesoura, destacada por diversas pessoas que o definiram não só nas entrevistas, mas em vários momentos em convivência com pessoas da comunidade, durante a minha participação nos terreiros. Mesmo Lívia que não teve contato físico com Pai Tesoura, mas que está inserida na comunidade, coloca em prática estes saberes relacionados ao aprendizado constante, ou seja, um aprendizado espiralar. Como diz Pai Neco[138] "o Pai Tesoura falava que só iria parar de aprender quando morresse. Ele tinha uma humildade que deixava a gente envergonhado. Se ele estava aprendendo, imagina a gente?!"[139]

Assim, entendo que no cotidiano de um terreiro o processo de ensino-aprendizagem ocorre através de uma multiplicidade de fatores. O conhecimento dos *itans* é transferido oralmente, através de rodas de conversas que ressaltarão aspectos que são inerentes à vivência no terreiro. As experiências individuais serão sim particulares, porém estas experiências serão consolidadas no contato com o outro, com a coletividade. Obter conhecimento não é algo definitivo. É um processo acumulativo, transformador e que não possui limitações ou finitude.

As pessoas mais velhas do terreiro têm esse papel de, inicialmente, ensinar para os mais novos a maneira com que o terreiro se mantém, bem como seus princípios, filosofias e práticas. O ensino no terreiro tem como perspectiva colocar a pessoa iniciante dentro de um determinado

---

[137] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[138] Pai Neco de Odé– Nelson dos Passos Cunha é Babal*orixá* e lidera o Ilê Mensageiros das Matas. É um dos filhos mais antigos de Mãe Lurdes.
[139] Pai Neco – Entrevista realizada no dia 16/06/2020.

caminho que se principia no terreiro. Dentro dele um aprendizado contínuo, informal e dinâmico.

É notório que as crianças que têm uma relação com o cotidiano dos terreiros, criam vínculos plurais e desmistificadores sobre outra égide epistêmica, ou seja, não percebem o espaço do terreiro como somente um local para prática de determinada religião. São crianças que desenvolvem uma percepção de uma orixalidade e de uma coletividade no campo dos sentidos, que por sua vez norteia diversos âmbitos da vida desses indivíduos, ampliando-os, assim, para além dos conceitos de fé e de preceitos religiosos.

Pai Tesoura, a partir destes sentidos de mundo presentes nas comunidades religiosas de matrizes africanas, transmutava essas significações no terreiro. Numa espécie de jornada que passava pelas "encruzilhadas simbólicas" que permeiam o cotidiano dessas comunidades, ou seja, dos momentos cruciais onde se tinha que tomar resoluções que justificavam, na maioria das vezes, a necessidade de se elaborar determinados ritos, *ebós*, oferendas e demais práticas afro-religiosas. Seu corpo se tornou a principal morada desses saberes.

Pai Tesoura foi se constituindo como um mestre dos conhecimentos e das práticas ritualísticas, sendo respeitado e consultado por muitos membros de diversas comunidades de matrizes africanas. E sendo a ancestralidade o princípio das experiências coletivas, que compõe as tradições e a manutenção das práticas ritualísticas, compreendemos os sujeitos mais experientes nos terreiros e a valorização de seus saberes como "uma colaboração que pedimos ao nosso passado para resolver nossos problemas atuais" (ZUMTHOR, 1997, p. 13).

De maneira que os saberes ditos tradicionais são basilares para uma constituição identitária de um grupo, com um modo de pensar e pertencer ao espaço-tempo, eles são também dotados de uma constituição corpórea que, ainda que individuais, demonstram como os terreiros se mantêm enquanto espaços coletivos. Este aspecto comunitário não contrapõe, e sim dialoga com outras perspectivas ideológicas que compõe e muitas vezes fundamentam as culturas ocidentais contemporâneas.

Pai Tesoura, através de sua afro-corporeidade, demonstra que os conhecimentos presentes nos terreiros também se constituem a partir de outras formas de concepções e posições existentes no mundo, pressupondo o diálogo e as influências que permitem ao corpo negro, ser plural, como um elo ou uma ponte entre a existência na sociedade global e as comunidades de matrizes africanas que por sua vez se definem por temporalidades e historicidades específicas[140].

---

[140] Quando nos referimos às dinâmicas da temporalidade e da historicidade intrínsecas às comunidades de matrizes africanas, falamos de suas relações com o tempo, bem como os sentidos que não só o definem, mas que também

Segundo Amadou Hampaté Bâ, a educação africana, de uma maneira geral, não armazena saberes e conhecimentos. Enquanto numa lógica ocidental a educação prima pelo individualismo acirrado pelo aspecto competitivo na aquisição de saberes, ressaltando o aspecto da escrita e não atribuindo a corporeidade uma parte importante na produção de conhecimento. Nas tradições africanas e paralelamente na diáspora, a palavra é condição estruturante para o conhecimento. Sendo a tradição oral um processo formativo, o aprendizado se dá pelo contato com o coletivo. Logo, a educação está fundamentalmente ligada à convivência em grupo. Ela envolve uma visão particular do mundo, ou, melhor dizendo, uma presença particular no mundo - concebido como um todo onde todas as coisas se religam e interagem. (HAMPATÉ BÂ, 2010, p.170)

Numa comunidade, Pai Tesoura representa muitos terreiros que ele vivenciou, ou seja, a tradição coletivizada pelo terreiro. Jan Vansina contribui para esta reflexão:

> Uma sociedade oral reconhece a fala não apenas como um meio de comunicação diária, mas também como um meio de preservação da sabedoria dos ancestrais, venerada no que poderíamos chamar elocuções chave, isto é, a tradição oral. (2010, p. 03).

A tradição oral mantém a sua ligação com o sagrado, pautando-se em aspectos iniciáticos e de empiria, produzindo novas formas de aprendizagens peculiares ao que é vivenciado nos terreiros. Hampaté Bâ define a tradição no contexto africano:

> [...] a tradição oral, tomada no seu todo, não se resume à transmissão de narrativas ou de determinados conhecimentos. Ela é geradora e formadora de um tipo particular de homem. Pode-se afirmar que existe a civilização dos ferreiros, a civilização dos tecelões, a civilização dos pastores, etc. (HAMPATÉ BA, 2010, p.190)

Histórias, lendas, provérbios, mitologias são temas que formam conteúdos fundamentais para isso. Hampaté Bâ (2003) ressalta que o entendimento dessa tradição viva é fundamental, pois ela abrange tanto um contexto social, econômico ou cultural, já que é a partir dela que a comunidade se organiza. Logo, a educação também tem na tradição a sua base epistêmica, ou seja, a tradição oral é uma forma imprescindível para se conceber esta amálgama de fatores.

---

percebem como se relacionam os tempos passado, presente e futuro. Assim como as experiências das comunidades e das gerações que sucedem e direcionam conceitos, perspectivas e dinâmicas dos terreiros e das vivências coletivas dentro dessa temporalidade circular. Como exemplo, destacamos que a temporalidade para essas comunidades, é definida como uma espiral, pois procura sempre voltar ao tempo ancestral, a partir de suas ritualísticas, do culto à orixalidade e da valorização das experiências dos sujeitos, que, cientes dessa outra forma de ver o mundo, na ação do tempo e das relações com a natureza, constroem suas vidas e deixam seu “legado ancestral” para aqueles que os sucederão.

Neste tipo de entendimento, a tradição se aproxima com a expectativa sobre as culturas locais e as formas de se conviver na sociedade comunitária. A memória é expressa nessa tradição através da oralidade, pois nessa perspectiva, a própria vida, a existência como um todo é a oralidade. O autor contribui também com críticas à discussão generalista do que é a África, distinguindo e conceitualizando o que a chamada "tradição viva" remete quando se fala em África:

> Quando se fala da "tradição africana", nunca se deve generalizar. Não há uma África, não há um homem africano, não há uma tradição africana válida para todas as regiões e etnias. Claro, existem grandes constantes (a presença do sagrado em todas as coisas, a relação entre os mundos visível e invisível e entre os vivos e os mortos, o sentido comunitário, o respeito religioso pela mãe etc.), mas também há numerosas diferenças deuses, símbolos sagrados, proibições religiosas e costumes sociais delas resultantes variam de uma região a outra, de uma etnia a outra; às vezes, de aldeia para aldeia. (HAMPATÉ BA, 2003, p.14).

A relação da tradição e da oralidade nas comunidades afro-diaspóricas denotam que o conhecimento não é repassado somente através das palavras, pois elas são partícipes de um contexto. De maneira que as palavras são evidências do cotidiano daquela comunidade. Para o Pai *Ogan* de *Alabe* Borel de *Xangô* o falar e a troca de saberes são imprescindíveis nos terreiros "então você tem um conhecimento que você adquiriu sem transmitir o conhecimento para outras pessoas, você também esquece". (2010, 47min). Este conhecimento preconiza as experiências e o convívio dos sujeitos com o grupo e consigo mesmo. O ensinamento não é sistemático, mas ligado às circunstâncias da vida. (VANSINA, 2010, p.183)

A partir da tradição oral e de suas dinâmicas nos terreiros, compreendemos que a noção de pertencimento contribuiu para que Pai Tesoura seja entendido como um corpo ancestral na *Goa*. Por meio dessa experiência é que se desenvolvem os sentidos de mundo e de identidade nos relacionamentos e nos aspectos socioculturais presentes nos terreiros, relacionando diretamente as experiências não só no âmbito individual como também na coletividade. De maneira que a manipulação dos objetos simbólicos, como as plantas, bem como o entendimento de como se relaciona com os elementos da orixalidade, denota o quanto elas se constituem como fundamentais para configurar experiências que por sua vez estão atreladas a uma maneira de ser e estar no mundo a partir de uma afro-perspectiva. A presença de Pai Tesoura, tanto a física, quanto de sua existência, e sua presença ancestralizada, após a morte de seu corpo físico, deixa marcas dessa afro-corporeidade. Onde seus saberes se perpetuam não pelas palavras que foram proferidas em vida, mas sim a partir de sua gestualidade. A sua presença corpórea era ressaltada por Mãe Lisa como "energia ancestral":

> O tio Tesoura tinha uma presença marcante, ele vinha devagarzinho, lentamente. Ele fazia a diferença para nós. Talvez nem percebíamos isso, mas lembro que ficamos felizes quando ele chegava. Era uma apreensão, será que ele vai tocar? Será que ele não vai participar hoje? Aí ele chegava pegava o *ilu* e sentava para tocar. Era uma alegria tão confortante. Uma coisa que não sabíamos explicar.[141]

Esta afro-corporeidade de Pai Tesoura ressalta uma presença que é vinculada ao seu passado-presente. Um corpo em que era performado a partir de suas experiências, ou seja, do seu passado que era vivenciado naquele presente. O andar devagar, possivelmente em decorrência de sua cegueira parcial, e o fato de chegar perto do *ilu*, era como se fosse um rito. Quando chegava ao espaço ritualístico, pegando e tocando o *ilu*, Pai Tesoura não precisava "falar". Seu gesto já dizia muito sobre mais um momento em que deixaria, através das rezas cantadas e tocadas por ele, como um ensinamento, pois naquele momento, muitos estariam observando, aprendendo a tocar e cantar as rezas junto com ele. Ele não precisava demarcar o momento do aprendizado. Essa formalização das transmissões de saberes não se configura na formalidade. A participação ativa no terreiro já é o suficiente para que a comunidade conceba e compreenda os fundamentos, histórias e as perspectivas do Batuque. Por isso, esse conhecimento adquirido não se define de uma forma "racional" e "categorizada". Isso percebemos quando Mãe Lisa de *Iemanjá* expressa "uma coisa que não sabíamos explicar". É uma transmissão dos saberes que ocorre na maioria das vezes, de forma "inconsciente".

O que podemos afirmar, a partir dos depoimentos, é que Pai Tesoura conviveu com diversas pessoas mais experientes que ele, pela perspectiva do Batuque, "os mais antigos" como ele mesmo dizia. E havia uma valorização significativa da convivência com essas pessoas. Mãe Lurdes relembra "às vezes ele saia de manhã ele ia pra casa dos batuqueiros e almoçava com os batuqueiros [..]. O Tesoura era muito vivo, muito esperto"[142]. Estas experiências ocasionaram ao Pai Tesoura uma maturidade relevante com relação ao Batuque. Sua vida religiosa não se resumia à participação em apenas um terreiro, ele frequentou vários espaços ritualísticos de matrizes africanas, principalmente aqueles vinculados à territorialidade compreendida como bacia do Monte Serrat de Porto Alegre.

Tanto é notório essa sabedoria e essa variedade nas pessoas que o orientaram, que ele não é relembrado por ser filho de santo de tal pai ou mãe de santo. O sentido que temos é que Pai Tesoura não tinha uma pessoa que "seguia", ele seguiu variadas pessoas antigas que propiciaram uma variedade coletivizada na sua corporeidade. De maneira que a ligação entre o

---

[141] Mãe Lisa – Entrevista realizada no dia 23/11/2019.
[142] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

sujeito Pai Tesoura e a palavra proferida coletivamente de diversos *Babalorixás* e *Iyalorixás* encontram na transmissão oral uma cadeia ancestrálica de dinâmicas individuais e coletivas na *Goa*. Lembrar faz parte do ser e estar no terreiro, a todo o momento estamos lembrando e ancestralizando. Os saberes de Pai Tesoura eram frutos desses contatos com variados terreiros, e também como uma pessoa iniciada no *ori* e na sua proximidade com seus ancestrais. Mas também ele era um corpo negro que percorria outros campos externos aos terreiros, hibridizado nesta forma mercantilizada e estigmatizada, que ao longo da história permitiu aos corpos negros negociarem suas permanências.

2.2 O CORPO QUE FALA, A FALA DO CORPO: LUIZ MARQUES E SUA CORPOREIDADE

Neste ponto da narrativa é necessário perceber através das memórias sobre ele, para além da ótica eurocentrada, como se dá esta relação entre os aspectos externos aos terreiros na vida de Pai Tesoura. Entendemos que os sentidos de mundo, numa perspectiva das comunidades de matrizes africanas, percorrem espaços hibridizados, mas que neste processo estão também evidentes as estratégias de resistências às mudanças e às influências das dinâmicas do mundo ocidental. Para Mãe Lisa "o terreiro não está presente somente no espaço físico, quando estamos juntos, em qualquer lugar, já trazemos o terreiro".[143] Pai Tesoura ainda criança já carregava este *axé*, a energia que é princípio fundamental para as relações sociais no terreiro, que levou seu corpo ritualizado ao mundo externo, fazendo-o ressignificar a sua própria perspectiva acerca da sua multifacetada identidade (HALL, 2013).

Para compreendermos Pai Tesoura neste imaginário se faz necessário conceber seu corpo e suas nuances identitárias. O corpo será ressignificado de acordo com esta rede de relacionamentos que por sua vez são marginalizados por um sistema-mundo eurocentrado que invisibiliza o corpo negro. Os processos de invisibilização do negro (LEITE, 1996) são evidências de como ocorriam os relacionamentos e a manutenção dos sentidos perante as sociabilidades hegemônicas. O corpo que é marginalizado, subjugado e excluído, tem nas negociações com o mundo exterior, uma maneira de sobreviver perante uma cultura opressora, conforme veremos na sequência.

Pai Tesoura é lembrando por suas características físicas, principalmente no biotipo e no seu comportamento no espaço-tempo, ou seja, no modo como andava, falava e silenciava. Por

[143] Mãe Lisa – Entrevista realizada no dia 23/11/2019.

ser fenotipicamente de pele preta, alguns realces nas características físicas se direcionavam a sua pele e seu tom mais escuro. “Ah, o Pai Tesoura era bem pretinho, tinha uns dentes bem brancos e aquela pele escura”[144] relembra Tia Jô. De vez em quando ocorriam situações de racismo que denotavam o quanto a presença de seu corpo incomodava, principalmente em situações que envolviam a união matrimonial[145] com Mãe Lurdes, que é fenotipicamente branca.

Mãe Lurdes ao insistir no relacionamento com Pai Tesoura teve resistência da sua família. Ela conta que seus pais não aprovavam a sua escolha por Pai Tesoura, justamente por ele ser negro. Ela conta “tinha vez que minha família pegava no pé dele, mas era só porque ele era negro, eles tinham implicância com ele”.[146] Situações que demonstram como a questão corpórea é invariavelmente sustentada pelos sentidos de mundo e pelos conflitos ocasionados pelas diferenças e preconceitos, como neste caso, pelo racismo.

É notório que os corpos negros têm na sua movimentação e ocupação de espaços, vicissitudes que tornam seu convívio em sociedade uma sucessão de relacionamentos que resultam muitas vezes na negação destes corpos em diversos ambientes, como cita Mãe Bárbara, “meu pai me ensinou a ter orgulho, mas a responder racista[147] foi ela [Mãe Lurdes]. É porque as situações de racismo eu passava com ela. Ela como branca”.[148]

Nesta questão da afro-corporeidade, a presença histórica das visões estigmatizadas e racistas acabam por promover atitudes de autoproteção por parte da população negra, como lembra Mãe Bárbara:

> Ele falava sobre racismo tipo no sentido das origens dos alemães, no caso dos nazistas, que pra essa gente eu tinha que me impor. Ele falava “os brancos sempre vão querer te colocar no teu lugar, mas eu quero que tu estude, tua mãe tá te dando oportunidade. [...] Não adianta chora porque isso não vai resolver, isso ia só me amargurar. Não adianta chorar, chora em casa, sozinha. Mas na frente dessas pessoas tem que ser às vezes rude, às vezes maluca, às vezes esquentada e meter bronca. Porque senão vão passar por cima de ti enquanto mulher, enquanto negra, enquanto jovem”. Ele falava isso.[149]

---

[144] Tia Jô–Entrevista realizada no dia 08/11/2019.

[145] Antes de sua relação conjugal com Mãe Lurdes, Pai Tesoura teve 6 filhas consanguíneas Heloisa Helena Guimarães Marques, Carmem Lucia Guimarães, Edelmira Guimarães Marques, Júlio Cesar Guimarães Marques, Gerson Luís Guimarães Marques, Jorge Roberto Guimarães Marques. Nenhum deles mantém um vinculo de parentesco religioso com a *Goa*.

[146] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[147] Aqui no sentido de retrucar quaisquer comentário ou ato racista que Mãe Bárbara enfrentasse.

[148] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

[149] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

Além desta presença corporal visível através do fenótipo de Pai Tesoura, podemos perceber nesta corporeidade, linguagens em que a ancestralidade está presente, não uma ancestralidade reativa, ou seja, que somente é lembrada nas situações de preconceitos e racismos. Mas uma ancestralidade subjetiva, calcada em vivências e ensinamentos que dinamizam e ensinam Pai Tesoura a ser e estar a partir da sua corporeidade, uma ancestralidade constantemente presente.

Esta dinamicidade do pertencimento é (re)criado a todo o momento. É a ancestralização a partir dos vínculos interpessoais e trocas de *axé* que fazem com que o tempo espiralar (MARTINS, 2003) e as novas movimentações sejam a todo o momento reconstituídas. É pela ancestralidade que o corpo que é violentado se fortalece e desenvolve estratégias de proteção individual e coletiva. São linguagens que trazem movimentos e expressões trazidas pelos antepassados, onde o que é vivido está marcado por uma corporeidade ancestral. Com Pai Tesoura não ocorreu o contrário, seu corpo era de terreiro, era ancestralizado, era um corpo ritualístico. Entretanto, externamente a este ambiente na sua expressão corpórea estava imbricada toda esta bagagem colonial e imbuída de práticas racistas. Stuart Hall explica que "dentro de toda exclusão e opressão sofrida na colonização, restou às populações de descendência africana o seu corpo como forma de expressão e identificação na diáspora."(HALL, 2013, p. 324).

Esta dimensão da corporeidade faz com que se ampliem a importância da expressividade do corpo a partir da perspectiva ancestral. O corpo ancestral terá na sua performatividade e comunicação corpórea um ato comunicativo, um ato que denota entendimento dos sentidos atribuídos ao campo das experiências nos terreiros. É pela ancestralização que os corpos ritualizados e performados retomam e produzem novas referências relativas a um passado, assim como inferências no sentido do que virá a ser, e do que podemos refletir a partir do presente.

A fala dos corpos negros, que adquiriram sinais dessa violência advindo do colonialismo, necessita ser abordada em âmbitos e contextos que retomam os sentidos de mundo numa afro-perspectiva. Nesses corpos, as performances corporais são transgressões contra a violência colonial, onde as formas de atuação desta violência incidem sobre o estar no mundo, sobre esse corpo ancestral. Entendendo que esses corpos pluralizados, foram colonizados e necessitaram de novos paradigmas que os fez serem repensados para além da violência colonialista, justamente para darem conta da sua diversidade sociogeográfica e cultural. Bell Hooks (1995) ressalta este aspecto da resistência através do corpo em contraponto a violência física e simbólica. Ela traz a crítica a concepção de corpos negros como ausentes de

pensamento, reduzidos a mera expropriação física, ou objetos de prazer e de desejo, no caso dos corpos femininos. Como afirma Mãe Bárbara, “meu pai sempre falava para cuidar do meu corpo, era um corpo dos *orixá*s, eu não poderia deixar que me tocassem ou fizessem algo sem o meu consentimento”[150]. Percebemos que em Pai Tesoura temos presente no mesmo corpo uma negação e marginalização [do outro], mas também uma compreensão corpórea da sua negritude e proteção dessa sua corporeidade.

Para uma consideração da corporeidade negra temos que ter em vista que a separação entre as partes vitais não existe, ou seja, a ideia de um corpo que tem uma fala, de um corpo que não está ligado à mente, mas que engloba a mente. A corporeidade, através da sua linguagem, invoca expressões estéticas e de sensibilidades, que por muitas vezes foram e ainda são estereotipadas, como uma marca característica dos corpos negros. No âmbito das culturas hegemônicas, essas expressões são ressemantizadas, de forma que esses corpos, assim, precisam se adaptar para negociar suas existências.

Utilizar este conceito para retomar a territorialização dos afrodescendentes é perceber como o terreiro tem no corpo o seu conteúdo territorial e de afirmação identitária. Para Antonieta Antonacci esses corpos:

> [...] fortaleceram-se na diáspora, reatando laços entre si e antepassados, renovando crenças e expectativas, aliviando males físicos e mentais em coros uníssonos. Além esculpir performances, marcas vocais estão impressas em corpos negros. (2015, p. 312-313)

A rememoração, advinda da performatividade corpórea se torna um importante campo de análise que oferece à grafia da gestualidade, ao movimento plural que acompanha este corpo ritualizado, aos ritmos e ênfases corporais coletivas, uma referência epistêmica que denota o quanto o corpo ancestral é transversal. É por meio deste corpo ancestral que os processos de ritualização, nas suas diversas facetas, possibilitam que esse caráter identitário esteja (re) existindo nos terreiros, e também para além destes.

Assim, esses discursos, em diálogo, se modificam afetando os sujeitos, numa forma de ser identificado a partir dos discursos interiorizados nos terreiros. Voltando ao aspecto corpóreo, focalizaremos a seguir, nessa relação entre o que é propriamente o terreiro, bem como o que é externo a ele.

---

[150] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

2.2.1 A corporeidade no futebol

Luiz Marques não conseguiu estudar com muita longevidade, parou nos primeiros anos escolares. Profissionalmente ele ajudava como pedreiro, pintor, auxiliando e aprendendo os afazeres. Ele "não gostava muito, mas tinha que tirar um troco, o que ele queria é jogar futebol. Ele trabalhava numa fábrica de tintas. Mas era só fachada para ele poder assinar a carteira e jogar profissionalmente pela empresa".[151] Para compreender este aspecto de Pai Tesoura, traremos uma lembrança de Mãe Bárbara:

> Meu pai gostava muito de música, mas nunca foi músico, foi O*gan*. Gostava também de beber e da boemia, era muito mulherengo. Mas ser jogador era o que ele queria ser desde mais novo, ele relembrava seus dias de jogador e se emocionava[152]

Assim, Pai Tesoura é identificado no imaginário da *Goa*, em dois sentidos, não opostos, mas complementares. Um aspecto está no apreço pelo futebol, onde atuou por um tempo, chegando a ser profissional; o outro aspecto remete ao gosto pela boemia.

Pai Tesoura começou a jogar nos campos varzeanos da Vila Jardim[153] e bairros adjacentes em meados da década 50. Ele jogava geralmente descalço e em campos improvisados, com estrutura bem precárias, comparado aos espaços esportivos ocupados pela elite da época.

Inicialmente, no início do século XX, o futebol era jogado em organizações elitizadas que não ofereciam oportunidades de participação das populações de baixa renda. Cidades como Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro tinham no futebol contradições interessantes. Se por um lado o futebol era um esporte de elite e urbano, por outro lado, ele se difundia em zonas mais precárias, principalmente no contexto operário destas urbes que se formavam de um contexto de crescimento industrial e das comunidades que se construíam em torno dessas indústrias. Dessa forma, até a década de 1930, o futebol se tornava um esporte popular, mesmo com os clubes de futebol ainda não aceitando determinadas classes sociais e principalmente pessoas fenotipicamente mais escuras.

---

[151] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[152] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[153] A Vila Jardim atualmente faz parte de uma região de classe média. No início da década de 30, ela foi ocupada por diversos loteamentos populares. Tendo como inspiração o modelo das cidades-jardins, este bairro se localizava próximo a bacia do Monte Serrat.

Os territórios negros foram palco de uma efervescência do esporte, onde as pessoas ditavam seus ritmos diários e tinham suas estratégias legitimadas pela historicidade e pelo conhecimento advindo dos seus antepassados. Gradativamente a inserção do negro no futebol permitia discussões acerca do tipo de participação que seria permitida para estes novos jogadores. Nestes corpos os antepassados são representados por uma rede de negociações e de imposição de suas práticas corpóreas até então negadas pelos discursos excludentes, como no caso do futebol.

Neste cenário de modificações a formação de uma classe operária e consequentemente de uma mão de obra negra ficava evidente. O futebol, utilizando a própria definição de Eric Hobsbawm, tornou-se um importante constructo social, de classe (HOBSBAWM, 1991, p. 170), mas também racial. Estas novas condições de vida urbana possibilitaram a classe operária a incorporação de uma outra forma de subsistência. Nas palavras de Fátima Antunes:

> Da Várzea do Carmo, os campos se alastraram por toda a cidade, sobretudo nos bairros operários, situados ao longo das estradas de ferro (...) A cidade vivia intensamente a experiência do trabalho fabril e passava a conhecer a necessidade imperativa de sociabilidade e lazer; sobretudo aos domingos. Os clubes de várzea mantinham equipes de futebol e promoviam atividades sociais (...) Além destes, tornavam-se comuns os clubes formados a partir de empresas, fábricas ou grupos profissionais. (ANTUNES, 1998 92)

A exemplo da existência da Liga dos Canelas Pretas[154] a prática do futebol acontecia de maneira segregada e em constante disputa territorial. Durante as primeiras décadas do século XX, não era permitido que pessoas fenotipicamente negras jogassem pelos clubes, somente a partir da década de 50 é que tivemos uma maior participação de negros no futebol.

Mesmo ainda sendo incipiente, naquele período, a organização de um mercado futebolístico[155], Pai Tesoura profissionalizou-se pelo Esporte Clube Internacional no início da

---

[154] Criada na cidade de Porto Alegre - RS, por volta de 1910 e que viveu seu auge na década de 20, a Liga dos Canelas Pretas foi uma organização futebolística que só permitia jogadores negros nos times associados. Foi uma das formas para driblar e inserir os negros que eram excluídos de participar dos times elitistas da época. Na década de trinta, com a profissionalização gradativa dos jogadores de futebol, times como Internacional, Grêmio, entre outros, começaram a contratar jogadores oriundos da Liga dos Canelas Pretas. (SANTOS, 2018)

[155] Termo que hoje resume o cenário atual deste esporte, a partir do expressivo volume de instituições (clubes e agremiações, ligas e entidades, bem como a profissionalização e mercantilização que tem envolvido o futebol sobretudo nas últimas décadas. A profissionalização do esporte masculino no Brasil ocorreu durante o início do século XX, este processo foi paulatinamente sendo disposto em paralelo com situações de preconceito que envolviam racismo, elitismo e a consequente exclusão de jogadores negros onde dirigentes Conservadores e racistas faziam com que o futebol continuasse sendo amador (AFIF, BRUNORO, 1997; BRETAS, 2006). É oficializado o ano de 1933 como o período em que o futebol foi profissionalizado no país, ainda muito precário, mas já tendo uma situação de retorno financeiro e condições mínimas para um jogador de futebol ser considerado como uma profissão.

década de 60[156]. Devido ao glaucoma[157], ele não pode prosseguir jogando como profissional no futebol. Apesar de acabada a breve carreira de Pai Tesoura, seu talento era inegável e bem reforçado nas narrativas.

Pai João fala que "Pai Tesoura tinha talento, era um jogador muito habilidoso"[158], assim como afirma Mãe Bárbara:

> Meu pai gostava de futebol, sua frustração por não ter conseguido ficar muito tempo jogando era enorme. Ele tinha muita vontade de seguir jogando. Ele era muito rápido, diziam que ele tinha uma velocidade e uma agilidade de impressionar. Jogava de atacante, pelas pontas. [159]

O talento é uma categoria que circunda as características identitárias do futebol brasileiro. Considerado uma característica inata, singular, exclusiva do jogador, ele serve como uma carta de validação dada a tamanha qualidade técnica e falta de explicações substanciais e racionais sobre como adquiriram este domínio com a bola. Sendo notório que esta marca como jogador do Internacional e também da sua efetiva ligação com o clube, segue na família e nos discursos, como informa Mãe Bárbara:

> Meu pai jogou no Internacional, ele era colorado de coração, tinha jogo do Inter lá estava ele pra ver. Chegava a brigar se alguém falasse algo. Por isso eu gosto do Inter, tenho até camisa que ele me deu, claro não sou uma fanática como ele era, mas fica a lembrança dele, como jogador. O Inter também né, foi um dos primeiros a colocar jogadores negros. [160]

O Sport Club Internacional, em comparação com o seu principal "rival" Grêmio Football Porto Alegrense[161], tem uma característica de ser o "time do povo", por justamente aceitar num determinado período jogadores fenotipicamente mais escuros. "Era difícil os negros jogarem, tinha que ser muito bom para que os brancos deixassem jogar, mesmo no Inter"[162], conta Mãe Bárbara. Para Pai Tesoura o futebol também apresentava esta realidade de conflito, de relações sociais e raciais, com limites impostos socialmente.

---

[156] Fato comprovado através dos depoimentos, tanto Mãe Bárbara quanto Mãe Lurdes não possuem nenhum registro fotográfico ou documento de Pai Tesoura como profissional desse esporte.
[157] Doença ocular causada principalmente pela elevação da pressão intra-ocular que provoca lesões no nervo ótico.
[158] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[159] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[160] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[161] O Sport Club Internacional foi fundado no dia 04 de abril de 1909, na cidade de Porto Alegre. Juntamente com o Grêmio Foot Ball Porto Alegrense (fundado em 15 de setembro de 1903), são os clubes mais populares do estado e que formam uma rivalidade que divide o estado do Rio Grande do Sul.
[162] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

A negação de jogadores fenotipicamente mais escuros era comum entre os clubes de futebol, e o fenótipo realçou o caráter elitista do esporte futebol praticado na época. A partir da formação de um discurso pós-abolicionista e de um projeto de nação que mantinha a concepção racialista e de diferenciação entre os ditos negros e brancos, ocasionou no futebol uma divisão racial que provocou no esporte diversas medidas segregacionistas em todo o território brasileiro[163].

Segundo Roberto Da Matta (1981), o futebol tem um aspecto dramático que demanda um olhar para o contexto da realidade vivida. O futebol se caracteriza como um esporte em que as representações dos sujeitos negros são vinculadas a uma noção equivocada e preconceituosa, tais como "irracionalidade, impulsividade, excesso, musicalidade, ginga, arte, malícia" (GORDON JR., 1996, p. 77). Esta marca que mistura o inusitado, a espontaneidade, com aspectos de uma corporeidade fluídica institui uma identificação com uma brasilidade que desloca as identificações que são estigmatizadas como sendo dos negros, para um sentido mais nacionalista e miscigenado. Edward Telles, que pesquisou a questão racial e sua relação com o futebol no sul do país, traz uma interessante definição estereotipada feita por seu entrevistado sobre o sujeito negro que joga futebol, "eles não querem aprender [outra profissão], são preguiçosos e desistem rapidamente. Eles só querem saber de samba e futebol. Está no sangue" (TELLES, 2003, p. 241).

Compreendendo, assim, que a mestiçagem e o discurso de contribuição do negro colaboram para uma estigmatização dos corpos negros. Sua dolência, malemolência, gingado característico destes corpos, são enfatizadas como fundamentais para o sucesso do negro no futebol. Estas foram identidades forjadas para suprir qualquer outro entendimento sobre as práticas dos corpos negros. Segundo Schwarcz:

> Para além do debate intelectual, tudo leva a crer que, a partir dos anos 1930, no discurso oficial "o mestiço vira nacional" ao lado de um processo de desafricanização de vários elementos culturais, simbolicamente clareados. Esse é o caso da feijoada, naquele contexto destacada como um prato típico da culinária brasileira. A princípio conhecida como comida de escravos, a feijoada se converte em prato nacional, carregando consigo a representação simbólica da mestiçagem. Era, portanto numa determinada cultura popular e mestiça que se selecionavam os ícones desse país da cozinha à oficialidade, a feijoada saía dos porões e transformava-se num prato tradicional (SCHWARCZ, 2002, p.59).

[163] No ano de 1921, o presidente da república Epitácio Pessoa se reuniu com diretores da Confederação Brasileira de Desportos (CBD) e exigiu que somente jogadores de pele mais clara e cabelos lisos fossem convocados para os selecionados brasileiros. Como o estatuto das Ligas ditas oficias proibiam jogadores amadores mais escuros, surgem as Ligas Negras em diversos Estados brasileiros, como a Liga Nacional de Football Porto Alegrense (Rio Grande do Sul) e Liga Brasileira de Desportos Terrestres (Bahia). (SANTOS,2013)

A partir do discurso de mestiçagem e de uma identidade nacional, é que os corpos negros se tornaram um importante alicerce desse ideário nacional baseados em considerações estereotipadas e generalizadas que ainda permeiam a figura do jogador "negro", assim como da identificação do jogador brasileiro.

A noção do ser corpóreo quando concebida no âmbito de uma eurocentricidade não permite a compreensão de como são possíveis estes movimentos efusivos, principalmente em espaços reduzidos, conforme relembra Mãe Lurdes:

> O Pai Tesoura era muito bom, tinha uma habilidade que assustava os adversários, podia pegar a bola e sair driblando que era certa a sua jogada. Uma curiosidade que até eu não sei ao certo, seu apelido vem de um passarinho chamado tesourinha, não da tesoura, dado quando jogava futebol. Na realidade quando ele era criança o nome[apelido] dele era facão, porque ele incomodava, ele enchia o saco de todo mundo ne. Ele só queria comer. Aí era facão, facão, facão. E aí ficou. [164]

O drible é uma dessas qualidades que exige uma capacidade de controle corporal, que preenche determinados espaços dentro do esporte e se torna uma marca identitária, consolidada pelo senso comum como parte do nacionalismo brasileiro. Através do futebol arte, o drible atrelado a ginga é a expressão de uma corporeidade dos sujeitos negros.

A corporeidade expressada por estes sujeitos estariam ressemantizando a prática futebolística, resistindo ao que é imposto e normatizado desde a sua prática no Brasil a partir do início do século XX. Por mais efêmero que possa parecer, a importância que teve o futebol para Pai Tesoura, identificado inclusive nas lembranças sobre ele, denotam que existe no imaginário a figura de um corpo, para além do aspecto esportivo, lembrado na sua malemolência, com seu gingado, com seu malandreado. Tanto que essa característica contribui para que Luiz Marques fosse conhecido por tal apelido:

> Por ser rápido e pequeninho, começaram a comparar o Tesoura com o passarinho do mesmo apelido. Que parecia calmo, mas do nada o passarinho se enfezava e ninguém segurava, que nem o Tesoura. [165]

[164] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[165] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Ilustração 14 - Ave conhecida como Tesourinha

Fonte Wikipedia

Os movimentos e as adaptações corporais dos corpos negros para além do estereótipo, trazem uma linguagem corporal que visa a comunicação ancestrálica, ou seja, de reminiscências de suas características físicas identificadas na sua maleabilidade e diálogos corporais em que as gestualidades ressignificam a prática do futebol. A partir deste contexto:

> São muitas as ações repetidas das tradições ancestrais, outras foram adaptadas, algumas criadas ou fundidas, mas têm sempre no corpo possível, no corpo do trabalho, o principal elemento-base para realizar, nos momentos permitidos, a celebração da pessoa com a sua história, sempre marcada pela música e dança. (SABINO; LODY, 2011, p.80)

No caso das habilidades corporais de Pai Tesoura, as narrativas denotam que ele tinha ginga. Era uma habilidade que colocava os espaços futuros, através do drible com muita facilidade. Até a metade do século XX a ginga era algo relacionado aos corpos negros e em decorrência considerado subversivo, rebolado era associado contrário aos bons costumes, associado diretamente à classe popular (LANDES, 2002). O acesso a este tipo de subversão foi gradativamente sendo reconfigurado pela indústria cultural e colocado como produto a ser consumido. Segundo Hall:

> Dentro de toda exclusão e opressão sofrida na colonização, restou às populações de descendência africana o seu corpo como forma de expressão e identificação na

> diáspora". Mais uma vez o corpo se torna um espaço de significação. Os sistemas de representação impostos pela cultura estão neste momento internalizados na corporeidade. (HALL, 2013, p. 324)

A corporeidade do negro é objetificada e colocada como uma zona de consumo para este futebol que cada vez mais estava consolidado pela indústria dos esportes. Roberto Da Matta (1981) nos traz a definição do futebol brasileiro exibicionista e de uma beleza na sua prática, na capacidade de improvisar seus praticantes teriam uma marca que seria a criatividade no campo da estética. Os jogadores brasileiros têm inatamente um talento individual que vem expresso na sua habilidade, gingado e espontaneidade, que são na verdade caraterísticas de uma corporeidade advindas das expressões afro-diaspóricas, expressões como a capoeira, o samba e os próprios terreiros.

Paola Berestein Jacques (2002) diz, ao contextualizar os movimentos da favela da Maré (RJ), que a ginga é parte do espaço em movimento, já que o corpo também é considerado como espaço. Estes espaços periféricos, onde a presença negra é expressiva, remete também às manifestações culturais de matrizes africanas. A ginga é uma representação da experiência de se percorrer percursos, por muitas vezes tortuosos, e por isso, o espaço está diretamente ligada à ginga corporal:

> relação entre a ginga do espaço e do corpo, através de gestos cotidianos, também pode ser vista na capoeira e no futebol. Várias rodas de capoeira de mestres importantes acontecem em terrenos completamente desnivelados, ou na areia das praias. Em favelas também é comum ver-se campos de peladas inclinados, o time de cima contra o de baixo, e as vezes se joga futebol nas lajes, em cima das habitações. (...) Percorrer no cotidiano os espaços mareados, gingados, implica o aprendizado indireto da ginga, e consequentemente, da dança. Um ritmo próprio surge dos percursos, uma nova temporalidade surge do próprio caminhar. A ginga e a dança parecem diluir os espaços, transformando o espaço em movimento, pois temporalizam o espaço. (JACQUES, 2002, p. 61)

Não podemos deixar de destacar que durante a existência física de Pai Tesoura, o futebol, a música e a dança foram significativas em seu processo de ancestralização. Ele é lembrado por ser jogador de futebol, mas também O*gan*, responsável por conduzir a musicalidade dos *orikis* do Batuque, e consequentemente, também as danças ritualísticas. É a ginga que se faz presente nas experiências de Pai Tesoura, bem como em boa parte da população negra que efetivamente conduziu as mais diversas manifestações culturais de matrizes africanas no Brasil.

Esta história do negro e sua aceitação no futebol brasileiro é também um discurso sobre como as estratégias e redes de negociações culminaram numa ocupação de espaços que refletem as permanências dos antepassados. Assim, a episteme encruzilhante e agenciadora de conflitos de *Exu* se coloca novamente à prova. O movimento, a ginga, a destreza de se desvencilhar dos percalços que muitas vezes estavam atrelados à condição de ser negro, é mais uma prova das negociações e dos processos de resistência. Frente aos discursos e práticas que culminavam nas expressões estereotipadas sobre o que é ser esse jogador negro, com sua malandragem e movimentos inusitados. Do outro lado, a colocação do corpo negro significava outras formas de inserção numa lógica mercantilista e de trocas capitalistas, para além disso uma ocupação que lhes garantia uma outra forma de sobrevivência, ou seja, pelo esporte. Pai Tesoura transita por estes estereótipos, com o seu gingado e talento "natural", bem como o seu "malandrear", sua forma de ser, por sua vez, remetidas ao preconceito de estigmatiza-lo como uma pessoa que "não quer nada com a vida".

Os corpos negros sofreram e sofrem com estas ações, que não deixam de ser ações epistemicidas, na medida em que o corpo para o terreiro é uma base de conhecimento. Quando nos deparamos com um sujeito que viveu sob outras formas de educação, como é o caso do Pai Tesoura, nas suas relações de aprendizado nos terreiros, estavam presentes uma externalização do terreiro através do movimento corpóreo, tanto jogando futebol quanto ao que era vivenciado na boemia. A negação desta expressão corpórea, ou seja, da fala dos corpos negros através de diversas expressividades e tradições, como danças, músicas, etc., denota o quanto a violência proveniente do engendramento do racismo nas facetas de sociabilidades, provoca a exclusão, como ocorreu durante boa parte do século XX com as comunidades negras em Porto Alegre. Vamos perceber que estes são processos de um discurso pautado nos sentidos de mundo eurocentrados e que muitas vezes contrastam com as concepções que são trazidas pelas comunidades de terreiro, conforme veremos a seguir.

2.2.2 "É no samba que encontro uma canção": Pai Tesoura na boemia da encruzilhada

Conforme falamos anteriormente, partindo do futebol, outra característica marcante no imaginário ancestralizado de Pai Tesoura foi a figura de boêmio, de um malandro. Pai Tesoura era boêmio e gostava de sambas-canções, trazendo principalmente no aspecto corpóreo esta marca identitária. "Ele gostava de samba-canção, bolero, às vezes ele sentava aí ficava

cantando” [166]. *Ogan* Cristiano comenta sobre este aspecto relacionado ao gosto musical de Pai Tesoura:

> Eu sei que o Pai Tesoura gostava de algumas músicas, tipo naquela mesa[167], ele adorava aquela música. [...] Que pelo que eu pude saber ele era muito do samba. Ele gostava muito dessa coisa do samba cantado. Daquela coisa corda e pandeirinho[168].

Para ele, Pai Tesoura trazia na sua corporeidade este estilo musical, no caso do samba:

> O pai Tesoura era magrinho, bem esguio. Por ser velhinho, andava devagar, mas diziam que nas antigas também ele era assim, andar compassado, andar de malandro. Ele tinha uma malemolência natural, que fazia com que considerássemos ele sempre como devagar, mas era o jeitão dele, bem devagar e compassado.[169]

Esta ideia de uma lentidão percorre essa imagem de uma pessoa mais velha que tinha movimentos mais ritmicamente compassados. Não estamos tratando especificamente do aspecto sonoro, mas da corporeidade e sua amplitude relacional.

Mãe Lurdes conta que ele gostava de andar perfumado, “ele era muito vaidoso, não saia de roupa amassada, o Tesoura era muito vaidoso. Andava com aqueles coletes, sabe o Bezerra da Silva? Que nem o Bezerra”[170]. O vestuário denota toda uma linguagem simbólica que traz significantes de um constructo identitário. Significa dizer que por meio da sua roupa podemos ver aspectos fundamentais dessa construção da corporeidade. Essa roupa denota uma expressividade estética que permite no campo da performance realçar a figura do malandro e toda sua historicidade. Ela será um símbolo de uma identidade que na verdade se exprime numa corporeidade assumidamente de inserção numa sociedade em que estigmatização dos corpos negros se fazia presente.

A malandragem é vista como uma figura em que a esperteza e a sabedoria no uso das palavras são notórias. O samba é o reflexo e um dos porta-vozes da figura do malandro, e para que melhor figura histórica do que a do Zé Pelintra?

---

[166] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020
[167] Música composta em 1969 por Sérgio Freitas Bittencourt, filho de Jacob do Bandolim. Foi gravada por diversos artistas, sendo que a gravação que *Ogan* Cristiano se refere é feita por Nelson Gonçalves no ano de 1974 que consta no LP Passado e Presente.
[168] *Ogan* Cristiano- Entrevista realizada no dia 03/06/2020.
[169] *Ogan* Cristiano- Entrevista realizada no dia 03/06/2020.
[170] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Ilustração 15 - Pintura representando a entidade Zé Pelintra

Fonte: Pintura de Jerry de *Oxóssi*

Pai Tesoura incorporava na Quimbanda[171] com o Zé Pelintra, entidade esta que traz a característica identitária da malandragem e da boemia. "Era uma entidade bem da malandragem, chegava cambaleando, vinha devagarzinho e com sua bengala e chapéu"[172] relembra Tia Jô. "O velho era da boemia, gostava de beber, tinha tudo de malandro"[173], essa frase mencionada por Pai João poderia caracterizar novamente a entidade Zé Pelintra, mas no caso ele estava citando as características de Pai Tesoura. Tanto que Mãe Lurdes fala que ele não gostava de incorporar com o Zé Pelintra, "era muito raro o Zé Pelintra chegar. O Zé chegava quando a festa estava muito boa, aí tinha que vestir ele todo, trazer e voltar para o meio do salão. Ele chegava bem pouco".[174] O mais notório é que permanecemos cantando e

[171] Nesse culto se apresenta como entidades diversas classificações e subdivisões relacionados a esse aspecto do movimento, do negativo, da rua, que seria atribuído a *exu*, relacionados com ambientes inóspitos ou de alto grau de negatividade no sentido cristão/kardecista. *exu* Tranca rua, *exu* Caveira, *exu* Tiriri, *exu* Tranca Tudo, *exu* do Lodo, *exu* Maré, *exu* Capa Preta, entre outros que tem o seu foco energético em vários pontos, como o Cemitério, o Lodo, Mar, Estradas, Cruzeiro. A Quimbanda tem especificamente uma referência a contracultura, a uma resposta ao preconceito e a subalternização na Sociedade, a Quimbanda é atribuído um aspecto do que não se deve querer socialmente numa pessoa, com seus valores, seus desejos, suas respostas que não condiz com os bons costumes.

[172] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

[173] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.

[174] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

reverenciando a entidade, inclusive o ponto cantado que é entoado nas *giras* e ainda hoje é lembrado como o ponto "do Zé Pelintra do Pai Tesoura". O ponto tem como letra:

> Na minha encruzilhada quem manda sou eu (2x)
> Eu faço e desfaço em nome do que é meu (2x)
> De terno branco, sua bengala, na encruzilhada
> Zé Pelintra dá risada (2x)

Sendo um retrato de como a roupa (terno branco), a boemia (encruzilhada) e elegância (bengala) estão presentes nesta corporificação das entidades através das vestimentas, nessa caracterização do que é ser malandro. Os pontos de Quimbanda, principalmente os direcionados a linha da malandragem, visto de uma maneira histórica, representam as ditas passagens de vida, ou seja, de um passado e de uma descrição, com modo de falar, comportamentos e vestimentas.

Quimbanda provém de palavra *kimbanda*, que na língua quimbundo significa sacerdote, já Umbanda teria relação com o ato, a magia de curar (ORTIZ 1999). Fica evidente que a modificação que transcorre em território brasileiro é no sentido de ressemantização destas palavras, que neste panorama serão relacionadas com aspectos cristãos de oposição binária entre o que faz o bem e o que faz o mal.

A Umbanda em cenário brasileiro é o lado que pratica o bem, que faz a aproximação com santos católicos e com conceitos do espiritismo kardecista. Já a Quimbanda é a relação com o negativo e com necessidade de se ir a pontos obscuros e energeticamente baixo. Segundo Renato Ortiz (1999) com a relação da Umbanda e da Quimbanda fica evidente como elas foram separadas, sendo postas em lados contrários, ou seja, do bem preconizado pela Umbanda e do mal, atribuído a Quimbanda. Para Ortiz, "*exu* é a única divindade que conserva ainda traços de seu passado negro" (1999, p.133), é por ele que ocorreu diversas formas de violência simbólica quando se define o que seria essa relação sincrética com o catolicismo.

Marco Aurélio Luz e Georges Lapassade (1972) também irão discutir essa referência ao diabo como atribuição da Quimbanda. Os autores demonstram como historicamente a Quimbanda é construída por sua negação, pela referência ao mal e o mais próximo da negatividade. Além disso, para os autores, a Umbanda se alia às instituições repressoras para coibir qualquer manifestação de rituais que significam a degeneração e mau exemplo das

religiões de matrizes africanas. Pela explícita referência aos aspectos s*exu*ais implícitos, como é o caso dos seguintes pontos cantados[175]:

> Boêmio que nem eu, tem que ter sete mulher
> Uma anda perambulando
> As outras estão no Cabaré
>
> Eu Juro que vou matar essa andorinha
> Eu juro que vou amar essa mulher

Também em relação às entidades bissexuais, em contraste com a abordagem anterior, como no seguinte ponto:

> *Exu* que tem duas cabeças
> Ele faz a ronda na pontinha dos pés
> Uma é protetor do cruzeiro
> E a outra é *pombogira* mulher

Assim, para os autores, existe na Quimbanda um projeto de liberdade sexual e de variações de gênero, numa dramatização dos desejos *sexuais* promovidos pelos *exu*s e *pombogiras* (LUZ & LAPASSADE, 1973, p.21). A Quimbanda faz referência a uma contracultura, como resposta ao preconceito, marginalização e a subalternização na sociedade. À Quimbanda é atribuído um aspecto do que não se deve querer socialmente numa pessoa, com seus valores, seus desejos, suas respostas que não condiz com os bons costumes pregados pelas culturas hegemônicas.

A reverência e homenagem a Pai Tesoura se faz justamente nesta aproximação que fazemos entre Pai Tesoura, malandragem e a entidade Zé Pelintra. Na encruzilhada de Zé Pelintra e Pai Tesoura, ambos se intersecionam a partir das características alusivas à malandragem. No caso, o Zé Pelintra é identificado como uma figura da boemia, apreciador da vida noturna, do samba, principalmente os sambas-canções dos morros e das mulheres. Assim, Zé Pelintra representa a malandragem e as ruas, através das encruzilhadas. A encruzilhada não é estática, ela possui fluidez e é dotada de uma espacialidade que permite uma subversividade aos padrões comportamentais impostos pelos pressupostos ocidentais, pois é nela que as dinâmicas presentes nos terreiros expressam suas singularidades. É um espaço negado pelas culturas eurocentradas e cristãs, já que para estes, muitas vezes a encruzilhada representa dúvidas, inseguranças por ter, na frente, as várias opções de caminhos a serem seguidos. Já para

[175] Referente aos cânticos entoados na Quimbanda e na Umbanda.

as culturas negras da diáspora, a encruzilhada representa a pluralidade da vida humana, não precisa escolher um caminho, pode-se percorrer todos, e ao mesmo tempo nenhum. É um entre-lugar (BHABHA, 2013), visto como campo de múltiplas possibilidades, onde não precisa se ter uma identidade, mas várias, tal como o sujeito pós-moderno definido por Stuart Hall (2011). Identidades que se alternam em tempos diferentes e, por vezes, se entrecruzam, rompendo os conceitos de espaço-tempo. Assim se constitui, por exemplo, o corpo ancestral, que carrega consigo não só suas próprias experiências, mas as experiências de seus antepassados. Um corpo, várias memórias, várias existências[176], mas que também se torna um espaço assumido e apropriado pelas culturas afro-diaspóricas.

As experiências de Pai Tesoura enquanto pertencente a um terreiro, convivendo com pessoas mais velhas, por sua circularidade em outros ambientes da vida cotidiana, esportivos e de lazer, denotam esse caráter múltiplo de sua identidade, onde a encruzilhada, reverenciada no ponto de Quimbanda de sua entidade (Zé Pelintra), se torna não um ponto de partida, mas um ponto de morada, onde o próprio percurso e as possibilidades de caminhos é que constituem a pluralidade de sua existência. Segundo Lisandra Macedo Pinheiro:

> E lá na encruzilhada, nossa população vive sua espiritualidade em todas as suas dimensões, com suas particularidades, com sua cosmovisão singular, e ao seu modo, com todas as pluralidades inerentes às práticas afrodiaspóricas e em constante movimento. (2019, p. 121)

Encruzilhada como o local do deslocamento, do tempo que inicia, mas que também pode ser o final. A encruzilhada será o local dos entroncamentos que une, mas que também diverge, pois nada permanece estático na encruzilhada. Para os terreiros a encruzilhada é o local onde se recebe primeiro, é onde a comunicação com *Exu* deve ocorrer. Logo, o aspecto temporal que se denota é uma fluidez que recoloca a todo o momento os sujeitos em situações que engendram uma comunicação com o outro, no caso, de *Exu* com os sujeitos afro-diaspóricos.

Para os terreiros, a encruzilhada é o lugar do movimento, que irradia uma centralização e ao mesmo tempo uma descentralização, interseccionando e multiplicando as possibilidades de percursos. Ela personifica, na sua tradução, um lugar de operação de linguagens e discursos pluralizados nas relações destes sujeitos rituais.

Na prática, a noção de encruzilhada passa pela perspectiva de se consagrar como um campo efervescente, onde tempo e espaços são potencializados pelo movimento. Em outras palavras, são diferentes experiências que se encontram nestas dinâmicas cruzadas, na qual cada

[176] O corpo negro é o suporte da memória ancestral, como define Antonieta Antonacci (2015).

entrecruzamento significa a emergência de outros possíveis caminhos transculturais (GYLROY, 2001) que se interseccionam.

Se utilizando da metáfora da encruzilhada, onde caminhos podem ser comparados com as identidades e até mesmo com as práticas culturais dos sujeitos da diáspora negra, entendemos que a dinamicidade de *Exu*, como o dono dos caminhos, é pautada no rompimento de uma percepção dos caminhos da encruzilhada como opostos - ou se escolhe um, ou outro. Na verdade, o simples fato se estar na encruzilhada possibilita olhar ao mesmo tempo para as variadas direções, percorrendo-as e percebendo-as como complementares. Ou seja, cada caminho percorrido, bem como seus entrecruzamentos, gera outras movimentações, pautadas na imprevisibilidade e na multiplicidade cultural que eles nos colocam.

Exu, mesmo ressemantizado pelas práticas cristãs, onde é comumente confundido com o diabo e sendo refém dos estereótipos que o definem, não perde, entre as comunidades que o cultuam, o caráter subversivo, dinâmico e comunicacional. Ele se alimentará e regurgitará outras formas realocadas na encruzilhada. *Exu* "é a boca que tudo come", o que, simbolicamente, representa essa onipresença de *Exu* no mundo. Tanto seu caráter subversivo, quanto a s*exu*alidade reforçada pela sua expressividade e maneiras de representação, reforçam esta necessidade de os terreiros terem ele presente como princípio epistêmico para seus pertencentes. Trabalhar com este *orixá* nos põe em constante conflito, ressaltando o terreiro com um local de dinamicidades e fluidez nas dinâmicas da vida, do tempo e da ancestralidade.

Sendo assim, a encruzilhada é o local subjetivado que todos estão ou passam por ela, mas que não podem permanecer, ou seja, a encruzilhada personifica um passado presentificado que já não se faz mais presente pelo processo de movimentação espiralar. Esta temporalidade na encruzilhada remete a um passado que é experienciado através de saberes acumulados, refletidos e vivenciados num presente e futuro relacionáveis. Assim, a encruzilhada não significa repetições, mas sim uma retomada do passado ancestralizante, que é fundamental para a constituição do presente e do futuro. Não se nega a temporalidade, mas sim a perspectiva de existir somente a relação linear com o tempo.

Neste caso, ainda tem o aspecto do tempo do cotidiano da concepção cristão/ocidental, de um tempo pautado pela clareza e iluminação (matutino/vespertino) em contraposição há um tempo escuro e tenebroso (noturno). Para os terreiros o tempo noturno é o tempo praticado, é o tempo necessário para driblar e gingar sobre as discriminações que permeiam as práticas ritualísticas. A complexidade nas relações e nos embates dos pertencentes a estas comunidades, que transitam entre as dinâmicas sociais do mundo exterior, e as experiências nos terreiros, impuseram uma forma de organização onde a participação nos terreiros pudessem ocorrer no

período da noite, pois muitos estão executando outras atividades laborais no período diurno. O *ebó* é feito geralmente durante a noite. Mãe Lurdes fala que "os *exu*s não gostam de luz, eles preferem a noite"[177]. Não se sabe até que ponto esta observação, recorrente entre muitos *Babas* e *Iyás*[178] de matrizes africanas, trata de um princípio desta orixalidade, ou se acabou sendo uma forma de justificar o resguardo dos cultos perante uma sociedade altamente excludente e preconceituosa. Compreendemos que esta organização notívaga acompanha este discurso de que a noite é o período ideal juntamente com a organização do subversivo e mundano que acontece com os sujeitos notívagos, que percorrem também outros ambientes marginalizados ou vistos com restrição moral pela sociedade, tais como bares, boates, casas de prostituição, apenas para citar alguns. Na encruzilhada, seara de *Exu*, a noite é das entidades mais controversas para ocidente, que são os *exu*s[179] e *pombogiras*.

É notório que não somente o Zé Pelintra tem essa relação com a encruzilhada, mas variadas entidades que tem na encruzilhada seu espaço-tempo de centralidade energética. Trazendo para o aspecto analítico da vida boêmia de Pai Tesoura, entendemos que essa relação com a boemia se faz juntamente com a encruzilhada, já que, para *exu* (entidade da Quimbanda), onde tem boemia, tem encruzilhada.

É nesse ambiente, e a partir desta concepção, que se deslocam valores cristãos/eurocentrados de vida promíscua e desregrada para um personagem boêmio e encruzilhante que a imagem de Pai Tesoura se perfaz. Num contexto em que os comportamentos virão de encontro ao que é aceito como valores de um bom cidadão, a boemia trará uma forma de lidar com o mundo ideologicamente subversivo. Mãe Lurdes conta que, ainda em Porto Alegre, na década de 70, como O*gan*:

> O Tesoura saia quase todo dia para tocar, quando não estava tocando estava conversando sobre com outras pessoas, ele e o Antônio Carlos saiam pelos Batuques. O Tesoura e o Antônio Carlos se divertiam muito, iam para as Giras para tomar umas cachacinhas que os *exu*s ofereciam, tinha vezes que os dois tocavam em terreiros próximos e um ficava controlando a duração do *xirê* comandado pelo outro para ver quem terminava primeiro.[180]

Pai Tesoura tinha esse caráter de se portar como um malandro, de ser simpático, mas também sofria com essa fluidez da boemia, tanto que era muito discreto e parecia distinguir a vida boêmia da vida religiosa. Longe daquela figura de uma pessoa mais velha que tinha no

---

[177] Esta fala de Mãe Lurdes foi proferida durante a minha participação no terreiro numa determinada ritualística.
[178] Corruptela utilizada para fazer referência aos *Babalorixás* e *Iyalorixás*.
[179] Na pesquisa *exu* entidade da Quimbanda, será escrito com a inicial minúscula somente para diferenciar de Exu (*orixá*).
[180] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

silêncio e nos conselhos uma valorosa figura imagética de ancião e mestre. Pai Tesoura tinha peculiaridades que o caracterizam como um sujeito, talvez não antagônico, mas como um representante desse caráter plural dos corpos afro-diaspóricos, além dessa "humanização" dos ancestrais e de todos os entes que são sacralizados. Não são deuses imaculados, são mestres que nos ensinam a partir de seus acertos, mas também com seus "erros". Sua sabedoria era alcançável e fluída, ou seja, passível de ser ou não apreendida, assimilada ou ainda, modificada de acordo com a temporalidade e os paradigmas das gerações que o mantém vivo, em memória.

O que percebi pelas observações dos entrevistados, é que as características pessoais que fariam sentido para Pai Tesoura são diferentes e singulares, de acordo com cada detentor de suas memórias. O aprendizado com ele percorre por esses aspectos, ainda que haja alguns sensos comuns que o colocam como ancestral no âmbito da coletividade e do pertencimento, pois ela passa pela valorização da sua experiência. Pai Tesoura nasceu no terreiro, tinha sabedoria e era valorizado por isso. Sua história de vida permitiu que ele pudesse se considerar como pertencente, ou seja, alguém que sempre fez parte da comunidade de terreiro, e "ser" O*gan* era uma consequência estritamente ligada a seus arquétipos, formas de ver o mundo, gostos e hábitos. Não foi um "cargo" que se adquiriu por opção. Pai Tesoura retrata este sentido de pertencimento como algo contínuo, mesmo após o seu falecimento, ou seja, faz parte da sua ancestralização. Seus legados como O*gan* ainda se perpetuam nas mãos daqueles que seguem "tocando os Batuques[181]" em sua comunidade religiosa. Mas a boemia parecia ser outro aspecto da sua contracultura, de estar nos espaços que o faziam ter outra ocupação de espaços, outras encruzilhadas que percorria.

O contexto do casal que estava se conhecendo em meados da década de 70 tinha na figura de Mãe Lurdes uma jovem que vinha de uma família branca de classe média. Mãe Lurdes nasceu no ano de 1957, portanto quando conheceu Pai Tesoura tinha por volta de 18 a 20 anos[182]. Este início de relacionamento era conflituoso por justamente ela ser, para a sociedade gaúcha da época, uma jovem branca que estava se relacionando com uma pessoa mais velha e negra.

Pai Tesoura não vinha de um núcleo familiar comumente aceito para a sociedade ocidental, já Mãe Lurdes tinha justamente na família um dos seus maiores críticos a sua relação com Pai Tesoura, "então, a crítica era muito grande. Inclusive eu tive a rejeição até da família por causa disso. Por ele ser negro e eu ser branca. Mas superei, fomos indo que até minha

[181] Conduzindo a parte musical dos ritos de Batuque. (Nota do Pesquisador).
[182] Idade aproximada, calculada pelo pesquisador a partir de evidências encontradas durante a entrevista.

família ficou apaixonada depois por ele, por conhecê-lo."[183] Esta rejeição é configurada na não participação dos familiares de Mãe Lurdes na festa de casamento deles, ela conta "meu casamento, casei no civil e religioso. A rejeição foi grande. Eu só tive uma irmã que foi no meu casamento e mais os meus sobrinhos"[184].

Ilustração 16 - Mãe Lurdes e Pai Tesoura dançando.

Fonte Acervo pessoal de Mãe Bárbara

Pelo tom da nossa narrativa já é possível perceber como situações de preconceito, machismo e racismo foram frequentes nas histórias lembradas por Mãe Lurdes. Como ela mesmo afirma ter ouvido de seus irmãos de santo "tu, branca bonitona, casada com um negro desse aí, neguinho pequeninho. Eu dizia uai o gosto é meu, foi eu, quem vive com ele sou eu, não é vocês."[185] Os conflitos raciais foram vivenciados também em espaços públicos, Mãe Lurdes diz:

> O preconceito era muito grande. De nós ir dançar num lugar, que eles botavam uma corda no meio, assim branco de um lado negro do outro. Nós por desaforo fomos

[183] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[184] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[185] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

> dançar, ele dançou na parte negra e eu na parte branca. Os dois agarrados no meio da quadra.[186]

O aspecto de um relacionamento inter-racial demonstra um preconceito e discriminação racial com Pai Tesoura, entendendo que Mãe Lurdes sofria as consequências do preconceito sofrido por Pai Tesoura.

Mãe Lurdes relembra sobre as vezes que iam aos bares numa mesma noite e como farreavam "Eu e Tesoura saímos, entrávamos num bar. Bebíamos bastante, depois íamos num outro, olha, nós pulávamos de bar em bar. Chegávamos em casa de manhã cedo."[187] Pai Tesoura bebia cerveja, mas na maioria das vezes ele consumia bebidas destiladas, o prazer da bebida o fazia "esquecer" de retornar para casa. Era comum que, ainda na juventude, ficasse por horas, ou dias longe de casa, como afirma Mãe Lurdes "Ele era muito boêmio. Ele tocava lá, nuns inferninhos. Ele ia pra lá e ficava tocando, pandeiro, não sei o que lá"[188].

Uma visão que coloca os *Babalorixás* e *Iyalorixás* num cotidiano que se vive constantemente o terreiro, pode prejudicar uma análise mais ampla e que oportunize perceber outras formas de relacionamento em outros espaços. No caso, um aspecto que permeava juntamente com esta vivência deles no terreiro seria o da boemia. Tinham no seu convívio uma situação de cumplicidade, mas também de uma individualidade e história de vida que gostavam de estar neste tipo de ambiente, como relata Mãe Lurdes:

> Saímos nas noites, íamos de bar em bar, bebendo, cantando, conversando com outras pessoas coisas variadas. Tinha vezes que os homens vinham mexer comigo e eu já dava um chega pra lá, comigo não tinha isso não, como mulher eles tinham esse preconceito, achando que eu era fácil, mas eu colocava respeito, não tinha essa não.

Este aspecto que nos remete ao machismo e a resistência de Mãe Lurdes pelo direito de frequentar ambientes considerados impróprios para mulheres é fundamental para perceber sua colocação como *Iyalorixá.* Para explicar melhor esta relação conflituosa das mulheres com a boemia, gostaríamos de trazer novamente o aspecto de *exu* e sua relação transversalizante com a encruzilhada e a boemia.

---

[186] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[187] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[188] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Ilustração 17 - Mãe Lurdes na década de 70, como rainha de carnaval de um clube(não identificado) em Porto Alegre – RS.

Fonte: Acervo pessoal de Mãe Bárbara

A *pombogira* é considerada uma figura feminina na Quimbanda. Se anteriormente trouxemos esta palavra ligada a explicação sobre *exu*, gostaríamos de separadamente repensar as nuances que fizeram com que a noção de *pombogira* na Quimbanda denotasse variados aspectos que explicam o empoderamento feminino sobre a noção do papel da mulher.

As referências etimológicas da palavra *pombogira* são variadas, a que mais se aproxima com uma referência plausível é a relação desta palavra com a língua kikongo, através do nkici[189] Pambu Njila, que tem características similares ao *Exu* iorubano.(MARQUES, 2015). Em kikongo, *pambu* ou *mpambu* significa encruzilhada e *njila* é o próprio caminho. Como intermediário entre os seres humanos e os nkisis, é ele que faz a comunicação entre estes dois espaços. Desta relação com a palavra *mpambu njila* que acreditamos que viria, com a hibridização e influências linguísticas externas, a palavra *pombogira*. Esta entidade terá relação

[189] Relacionável com o *orixá* (ioruba), o *nkisi* é a referência energética que se cultua no Candomblé. Nos candomblés com influência da língua kikongo, chamados de Candomblé de Angola, se cultua o nkisi Pambu Njila, ele é definido como um *nkisi*, traduzido como "Senhor dos Caminhos" (Ngana Pambu Njila).

com a subalternidade na realidade social, ou seja, as prostitutas, cafetinas, transfiguradas em nomes de entidades como *pombogira* Maria Padilha, *pombogira* Sete Saias, *pombogira* Rosa Vermelha, *pombogira* Maria Mulambo, entre outras.

Para Prandi (1996), esta entidade tem uma grande fama no contexto popular, como representação do *orixá* masculino *Exu*, ela é procurada para resolver conflitos amorosos. Para ele a *pombogira* "trata de casos de amor, protege as mulheres que a procuram, é capaz de propiciar qualquer tipo de união amorosa e sexual" (PRANDI, 1996, p.7). Com isso, a sua relação com uma figura imagética que põe a tona a moralidade, ressaltando uma sensualidade e um jogo de poder que utiliza da sensualidade para dominar seus parceiros, sendo ávida por fama dinheiro e ostentação de bens materiais.

Segundo Andréa Mendonça da Cruz (2007), a *pombogira* surge no aspecto das representações sociais como uma mulher que seduz, de temperamento autoritário, independente. Sua imagem, para a autora, é de uma figura que carrega um espectro viril. Esta entidade retrata espíritos que, quando em vida, frequentavam ambientes promíscuos em que suas experiências para sobreviver nestes espaços são uma demonstração das estratégias de resistências em que as mulheres encontraram ao longo de suas vidas para poderem viver. Por justamente elas transgredirem as normas instituídas socialmente, que regulam o uso dos espaços públicos e privados pelas mulheres, as *pombogiras* se configuram como o rompimento desta lógica.

A *pombogira* se torna, portanto, uma entidade de constante conflito com os padrões impostos socialmente. Suas histórias que remontam à presença e morada em espaços públicos demonstram que ela mesma pode se proteger do temido ambiente das ruas, sendo que a sua segurança não depende de uma figura masculina. A incorporação de tal entidade denota uma imponência ou uma segurança, onde sua feminilidade é proeminente a partir de sua força e independência. Ainda assim, o papel feminino que compete as *pombogiras* num contexto social, não será generalizado. Cada *pombogira* tem a sua forma de lidar com suas energias e com o espaço em que melhor se adapta. Percorrendo espaços até então designado aos homens, mas também rompe com as barreiras machistas que são impostas socialmente, principalmente na relação com o espaço público em que as mulheres são coibidas de frequentar, como ocorreu com Mãe Lurdes.

A figura de *pombogira* na Quimbanda não está atrelada à entidade masculina, eles se relacionam, porém não terão este tom hierárquico que Prandi (1996) coloca, e sim de complementaridade – são diferentes, mas se entrecruzam e geram outras formas simbólicas para

compreensão da vida humana. Gostaria, portanto, de trazê-las como são definidas por Birman e Capone. Segundo Birman (2005) a relação das figuras femininas nos terreiros ocorre identitariamente com uma noção do maternal, de mãe, para a autora "o ideal de maternidade e sua perfeita adequação às relações de gênero fazia as mulheres dessas comunidades de terreiros serem um tanto ass*exu*ados, dedicados ao trabalho doméstico e subordinados às normas da vida em família e sua hierarquia patriarcal" (BIRMAN, 2005, p. 406).

De maneira similar Capone (2004) interpreta que a imagem da *pombogira* não está ligada aos aspectos estigmatizados sobre a figura feminina, "ela é a negação da mãe de família" (CAPONE, 2004, p.117). Sendo assim, suas características a tornam uma entidade s*exu*alizada, onde esta s*exu*alidade objetiva o prazer feminino e não a procriação. As *pombogiras* são entidades sedutoras, que fazem gracejos, mas que no fundo tem uma grande sabedoria, um grande exemplo do que podemos considerar como uma figura feminina que subverte a ordem patriarcal.

A passividade em que a mulher numa sociedade patriarcal é colocada se desloca para um enfrentamento a esta superioridade colocado pelo machismo. Com isso, ela não irá precisar de um direcionamento ou legitimação do homem para ser aceita ou ser ouvida. A *pombogira* será autônoma, trabalha junto, mas a partir das suas escolhas de potencialidade, será uma figura protagonista. A essa figura da *pombogira* aproximaremos a Maria Padilha, entidade na qual Mãe Lurdes incorpora. Mãe Lurdes nos conta:

> Antes fazíamos tudo junto, Umbanda, *xirê*, *giras*. Tudo no salão, até porque não tínhamos muito espaço para fazer em outros lugares. Um dia o *Ogun* do Tesoura chegou e discutiu com a Padilha. E os dois acordaram que não se tocaria mais para *exu* no salão, os *exu*s teriam um salão deles.[190]

Com este acontecimento podemos compreender como as disposições físicas do terreiro se alteraram, chegando aos espaços de culto que observamos hoje, no *Ilê Asé Ojisé Ifé*, mas também podemos perceber que o próprio acontecimento acima citado, que culminou em uma distinção dos espaços de culto aos *exu*s e aos *orixá*s e entidades de Umbanda, não foi pontual, ele ocorreu por uma série de fatores anteriores.

Como já dissemos, Mãe Lurdes começou no Batuque na sua juventude, percorrendo por caminhos que a levaram para um aprendizado com a população negra que constituía as principais comunidades de Batuque da região de Porto Alegre, e, assim, experienciando as

[190] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

dinâmicas ritualísticas deste tipo de culto. Mesmo assim, paralelamente Mãe Lurdes teria outro tipo de culto que ela necessitava desenvolver.

Personificada na entidade Maria Padilha, sua necessidade de trabalhar com ela foi visto como imprescindível por Pai Vinicius de *Oxalá* para poder amenizar os excessos alcoólicos que Mãe Lurdes tinha, "eu bebia muito, depois que comecei a trabalhar com a Padilha as coisas foram acalmando"[191]. Entretanto Pai Vinicius de *Oxalá* não cultuava a Quimbanda, assim ele não poderia preparar ela para conduzir esses rituais. Sendo assim, Mãe Lurdes encontrou em outra pessoa, com a permissão de Pai Vinicius, para ser feito seus *exu*s. Ela costuma contar para os pertencentes à *Goa* (filhos, sobrinhos, netos, bisnetos, entre outros) sobre a origem da sua iniciação na Quimbanda:

> Fui iniciada pelo Omulu da Eloá, minha irmã de santo, ele que me fez. Meu pai, Vinicius do *Oxalá*, não trabalhava com a Quimbanda e por isso ele me orientou para que a Eloá fizesse. Ele [o Omulu] fez os assentamentos e o que precisava.[192]

Esse desenvolvimento do culto na Quimbanda e a veneração de Mãe Lurdes pela sua protetora, a *pombogira* Maria Padilha se materializa na *Goa* no grande acontecimento que é a festa em homenagem a ela (ilustração 18). Isso nos afasta de uma visão pejorativa acerca das entidades da Quimbanda. Estas entidades não serão, na visão dos pertencentes, entidades que trabalham para o que é considerado mal ou uma energia negativa, elas serão tratadas como guias que direcionam alguns aspectos das suas vidas. Conforme declara Mãe Lurdes:

> A Padilha é quem me guardou. Ela me ajudou muito quando eu precisava. Em muitos momentos que estava numa situação ruim ela estava do meu lado, eu sentia isso. Se eu estou aqui hoje é porque ela me ajudou. Sempre que pode ajudar os outros ela me diz, me fala, me abre os olhos, também não deixa ninguém passar por cima de minha posição.[193]

Esta festa desde que estou como pertencente nunca deixou de acontecer no mesmo período e com a mesma proporção, já que é uma festa aberta ao público e que tem a presença de cerca de 100 a 200 pessoas. Mãe Lurdes conta sobre a sua relação com a festa e Maria Padilha:

---

[191] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[192] Esta fala de Mãe Lurdes foi proferida durante a minha participação no terreiro numa determinada ritualística.
[193] Mãe Lurdes - Entrevista realizada no dia 12/12/2019.

> Nunca fiquei de dar a festa pra ela. Já que ela me ajuda tanto é o mínimo que posso fazer, se não fosse a Padilha eu nem estaria aqui agora, ela segurou muita coisa. Pode até não ser sempre do mesmo tamanho, mas sempre tem
> que acontecer a homenagem a mulher. [194]

Esta reverência e sentimento de gratidão que Mãe Lurdes evidencia, a partir de suas falas sobre Maria Padilha, tem referência principalmente aos momentos que ela se encontrava na vida boemia e que a colocavam em perigo momentaneamente. Ela delega a proteção que tinha de sua *pombogira*, que, segundo ela, muitas vezes "ficou na sua frente" e a protegeu das diversas situações em que ela se encontrava desamparada. Uma dessas situações se refere a vida boêmia que Pai Tesoura e Mãe Lurdes levavam:

> Teve uma vez que eu e o Tesoura estávamos num bar e uns caras implicaram comigo. Apesar de ser nova eu não dava mole. Eles começaram a zombar de mim, ficaram rindo porque eu estava com um cara como Tesoura, eu fui lá e briguei com eles. Começamos a quebrar as coisas no bar, a delegacia de polícia ficava próxima, os policiais vieram com tudo, me chamando de um monte de coisas. Nos levaram para a delegacia, a sorte é que eu tinha conhecido, que me viu na situação e nos tirou de lá. [195]

Ilustração 18 - Convite público para a festa religiosa em homenagem à Maria Padilha

Fonte Acervo existente na página pessoal de Mãe Bárbara na rede social Facebook.

[194] Esta fala de Mãe Lurdes foi proferida durante a minha participação no terreiro numa determinada ritualística.
[195] Esta fala de Mãe Lurdes foi proferida durante a minha participação no terreiro numa determinada ritualística.

Neste sentido, os próprios pontos de Quimbanda nos colocam as situações de acolhimento em que as entidades nos protegem e nos fortalecem. O ponto abaixo cantado nas *giras* reflete bem esse agradecimento:

> Salve Maria Padilha, Salve Maria Padilha
> Salve Maria Padilha que ilumina o meu caminhar
>
> Perambulava pelas ruas, já sem saber, o que fazer
> Procurava na noite, uma solução, para tanta dor
> Sofrimento e solidão
>
> Então eu clamei, ao povo da rua
> Que me enviasse, no momento alguma ajuda
> pois eu já não tinha, força para continuar
>
> Quando me virei vi uma mulher, na beira da estrada
> Trazia uma rosa em suas mão, um feitiço no olhar
> Naquela bela noite de luar, deslumbrei sua dança
> Pus sua sai a rodar, eu me aproximei e lhe perguntei o que ela fazia na estrada
>
> Ela respondeu, hoje eu sou Rainha, vim lhe ajudar
> Sou Maria Padilha
> Ela respondeu, hoje eu sou Rainha, vim lhe ajudar
> Sou Maria Padilha
>
> Quando eu precisei o pombo gira ,você veio me ajudar.
> Deste outro rumo a minha vida
> Hoje eu venho lhe louvar.

Ele é um ponto que denota a relação que os pertencentes criam com as entidades, não somente personificada na Maria Padilha, mas numa ajuda mútua de pedidos e agradecimentos, de uma troca. Às entidades da Quimbanda, atribuem-se um imediatismo nas respostas, ou seja, os pedidos ou as respostas às solicitações para estas entidades costumam retornar de modo rápido[196]. Entretanto o mesmo cuidado em pedir deve se ter para agradecê-las e cumprir o prometido. Por ser uma relação que se dá com tanta proximidade com os "humanos", não se deve desagradar uma *pombogira* ou *exu* com o risco de ser retirado tudo o que ela/ele deu com tanta rapidez. É firmado nessa relação de troca e reverência que Mãe Lurdes permanece fazendo a festa em homenagem a Padilha todos os anos, com uma forma de agradecer e retribuir o carinho de sua entidade.

[196] Essas relações com o tempo das entidades nos "pedidos e respostas", são atreladas a uma temporalidade própria. Ou seja, será um tempo contado a partir do tempo do tempo disposto pela própria entidade, independente do que a pessoa quer.

Juntamente com Mãe Lurdes, Pai Tesoura tinha esse aspecto notívago que por vezes nos remete a figura boemia dos *exu*s/*pombogiras* e sua dinamicidade *encruzilhante*. O fato é que Mãe Lurdes deu uma atenuada nas suas saídas noturnas, bem como o uso de bebida alcóolica. Já Pai Tesoura continuou até o final de sua vida a sair e bebericar nos bares, o que Mãe Bárbara identifica como uma condição de um alcoolismo, como ela comenta "ele bebia todos os dias. Todos os dias. Era uma coisa assim acho que pra ele esquecer, pra ele dormir. Quando ele bebia, depois ele dormia. Era um refúgio. Hoje em dia eu entendo assim"[197].

Ainda sobre Pai Tesoura e a bebida alcoólica podemos encontrar referencias nas lembranças de Tia Jô da *Oxum*, "[ele] não era um alcoólatra assumido, mas um bebedor considerável"[198]. A este comentário de Tia Jô aproximo o aspecto ritualístico e não negativo atribuído a bebida alcóolica. Já que este tipo de material está presente em variadas liturgias no terreiro. Lembrando que na nossa perspectiva tanto o *orixá Exu* quanto a entidade *exu* da Quimbanda são incapazes de ficarem bêbados mesmo que ingiram muita bebida, a bebida alcóolica é a materialização das suas forças. Que podemos ilustrar também com os caboclos e pretos-velhos (entidades da Umbanda) que utilizam da cerveja, vinhos e aguardente; os próprios *exu*s e *pombogiras* que tem na utilização da bebida alcóolica como uma das suas principais formas de trabalhar ritualisticamente. Ou seja, este tipo de bebida não é fator negativo no contexto ritualístico dos pertencentes aos terreiros. Sendo comum entre nós pertencentes "dar para a entidade", ou seja, ofertar um pouco do líquido na terra antes de começar a beber algo alcóolico fora do espaço físico do terreiro.

Esta relação ritualística do terreiro com a bebida alcoólica atrelada a este aspecto de Pai Tesoura ser lembrado como uma pessoa que gostava de "tomar umas e outras", não atenua o fato que no caso dele isso também seria um problema de saúde que ele levaria até os últimos dias de sua vida, como Mãe Bárbara menciona:

> O pai foi reconhecer o alcoolismo dele perto dele falecer. Foi quando ele deu uma parada, mas ele sabia o quanto aquela doença fazia parte dele, mas também no mundo que ele viveu. Porque a maioria dos *Ogan*s bebiam bem. Tanto é que hoje em dia o Antônio Carlos fala sobre isso, porque ele parou de beber, mas todos tinha o alcoolismo. Mas porque ele parou de beber.[199].

Esta ligação de Pai Tesoura, bem como outros *Ogans* que ele se relacionava, com a bebida alcoólica denota a influência do contexto da violência colonial que influiu na

[197] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[198] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[199] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

corporeidade destes sujeitos negros. A nosso ver, muda-se o nome, mas os sentidos promovidos pelos corpos negros se traduzem pela negociação das existências e por uma "lateralidade", ou seja, de não estar no centro e nas vivências socialmente aceitas, mas de estar na lateral, tal como a posição de alguns jogadores de futebol, mas dessa vez acompanhando e percorrendo outros caminhos, e que nas encruzilhadas, esses corpos tomam espaços que lhe são de direito, e reaparecem.

Pai Tesoura gostava de bares pequenos[200], onde pudesse beber e "jogar conversa fora". Segundo Fídias Teles (1989, p. 120) é lá que o indivíduo foge das exigências sociais, das imposições, das renúncias, das humilhações, das preocupações. É no bar que se encontra o local da boemia, das sociabilidades advindas da vinda notívaga e também onde se enriquece as relações musicais dos compositores e sua história para ser contada, principalmente no samba.

Para ele o bar era o espaço da solidão, onde ninguém o via como alguém da importância que ele tinha nos terreiros. Numa de suas "escapadas" em Florianópolis, o *Ogan* Michel de *Ogun*[201] também vivenciou o terreiro de mãe Lourdes e Pai Tesoura no final dos anos noventa. Ele relata como conheceu Pai Tesoura:

> Conheci o Tesoura antes de entrar para o terreiro, eu estava num barzinho comprando algo e ele me parou no balcão e começamos a conversar. Ele sabia de quem eu era filho e daí a conversa desenrolou, não tinha noção de quem ele era.[202]

A confluência das conversas sobre dor de amor, futebol, conversadas muitas vezes numa conotação efêmera, que ganham uma amizade por alguns momentos, entre um gole de bebida ou outra, mas saindo do bar, tudo pode mudar. São nesses momentos de descontração que a mesa do bar se torna um confessionário motivado por assuntos em comum e o gosto pelo ato de beber. Neste ambiente descontraído que as emoções se diluem em conversas, desabafos, onde afoga-se as mágoas e os arrependimentos. O samba-canção tem essa característica enquanto uma música que retrata dores, perdas, principalmente da ausência da pessoa amada.

Inicialmente, ao tentar compreender o gosto musical de Pai Tesoura, percebia como era notório o seu apreço pelo samba-canção, por essa forma mais melódica e lenta de se tocar samba, explorando uma subjetividade e sentimentalismo que favorece o entendimento sobre

---

[200] Fídia Teles, no seu estudo antropológico sobre a boemia, apresenta uma classificação dos bares em três dimensões pequenos, médios e grandes. Nestes bares menores a relação seria muito mais próxima dos frequentadores, clientes, proprietários. Enquanto nos bares médios e grandes este quesito vai perdendo força, a impessoalidade se torna uma característica preponderante.

[201] *Ogan* Michel de *Ogun* – Michel da Silva é natural de Santos – SP. Michel é pertencente ao terreiro de Oxalá, sendo filho de Santo de Mãe Nilza de Oxalá e, portanto, neto de Mãe Lourdes de *Oyá*. Ele é *Ogan onilú.*

[202] *Ogan* Michel– Entrevista realizada no dia 21/11/2019.

como Pai Tesoura era um sujeito romântico e apreciador das mulheres. Pai Tesoura, na visão do *Ogan* Cristiano de *Xangô* "era malandro, boêmio e que gostava de um bom samba"[203]. Tanto que Mãe Nilza de *Oxalá* e Mãe Lisa de *Iemanjá*, respectivamente mãe e filha consanguínea, retratam as situações em que ele participa das rodas de samba promovidas por Nelson Barbosa, respectivamente pai e avô consanguíneo das duas *Iyalorixás*, onde ficavam por horas cantando sambas antigos, "um com o violão e outro com o pandeiro, só cantando aquelas coisas das antiga, dor de cotovelo"[204], relembra Mãe Nilza.

Lupicínio Rodrigues foi um desses compositores onde a "dor de cotovelo" é evidente nas suas letras. Uma música que traz referência à lembrança do gosto de Pai Tesoura por este compositor gaúcho, é "Se acaso você chegasse[205]". Essa música que tinha um andamento mais rápido do que era comum nos sambas de Lupicínio, mas que continua tendo nas suas letras este cenário do amor perdido, mas nesse samba seria da perda da mulher amada por seu amigo e como ele ficaria ao saber que ela o trocou por ele:

> Se acaso você chegasse
> No meu chateau e encontrasse
> Aquela mulher que você gostou
> Será que tinha coragem
> De trocar nossa amizade
> Por ela que já lhe abandonou?
> Eu falo porque essa dona
> Já mora no meu barraco
> À beira de um regato
> E de um bosque em flor
> De dia me lava a roupa
> De noite me beija a boca
> E assim nós vamos vivendo de amor

É necessário assinalar que Pai Tesoura vem de um contexto histórico musical em que Lupicínio Rodrigues era um expoente artístico, onde o próprio artista era reconhecido como uma pessoa que circulava também pelos bares e na boemia de Porto Alegre. Para elucidar a importância de Lupicínio na formação histórica e musical de Porto Alegre emprestaremos a linha argumentativa da historiadora Márcia de Oliveira:

> Mas permanecem ainda as perguntas por que a escolha de Lupicínio Rodrigues? Por que não outro compositor? Basta mencionar o nome "Lupicínio Rodrigues", ou mesmo "Lupi", para perceber uma imediata reação de reconhecimento nas pessoas da cidade de Porto Alegre, sejam elas nascidas ali ou em outro local. A identificação quase sempre é imediata. Cantarola-se um trechinho de uma de suas composições e

[203] *Ogan* Cristiano- Entrevista realizada no dia 03/06/2020.
[204] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
[205] Música de Lupicínio Rodrigues, gravada em 1952.

> percebe-se que de pronto uma exclamação de reconhecimento. [...] Lupicínio Rodrigues tornou-se referência as muitas pessoas que o percebem de diferentes maneiras. Vem as ser confundido com a história de uma Porto Alegre que supostamente não existe mais, fora da lembrança de seus habitantes. É constantemente relacionado a um momento da vida das pessoas preservado em suas individualidades. Personificou-se n "dor- de – cotovelo", ideia imediatamente associada à dor de um amor perdido. (p.19.20)

A boemia seria uma motivação, mas também a solidão, a perspectiva de estar sempre num caminho de sofrimento e tristeza, mas ao mesmo tempo ele se desloca para uma rede de relacionamentos onde o encontro com o outro e o desabafo amigo será outra forma das relações se perfazerem, com intensidade singular, e ao mesmo tempo, com certa efemeridade.

Pai Tesoura em alguns momentos era isso, uma pessoa só, que encontrava na boemia suas amizades, mas que ao mesmo tempo elas se acabavam por si, naquela noite, naquela encruzilhada. Numa vida onde as pessoas partiam ou mesmo pela escolha dele tinha-se outros rumos. Por isso, o samba-canção, se encaixava tão bem no seu discurso musical. Ele gostava de sofrer, "de tomar umas e outras" e cantarolar, como cantava para Mãe Lurdes uma canção que ela relembra de forma muito carinhosa:

> Ah, o Tesoura cantava coisas bem bonitas. Pra mim uma que sempre me lembro era Noite do Meu Bem, da Dolores, como é linda essa música. Ele ficava cantarolando e olhando pra mim, me sentia a única do mundo, era tão lindo. Também tinha a do Roberto Carlos, *como é grande meu amor por você*, o Tesoura era romântico. Ele era muito romântico. Tinha bastante romantismo. Era malandro. Mas todo malandro sabe tratar bem as mulheres.[206]

Conforme veremos no próximo capítulo, este panorama que remete a vivência boêmia, juntamente com a abertura do *Ile Ojisé Ifé*, atrelado a questão corpórea denotarão esta corporeidade ancestral que ficou nas memórias dos pertencentes. Para isto a compreensão da condição de um corpo negro, como o de Pai Tesoura, enquanto desterritorializado, será fundamental. Ou seja, não estar mais territorializado em Porto Alegre e a modificação para Florianópolis possibilitou uma percepção da resistência corporal, e conforme trarei a seguir, da sua resistência. O terreiro será ancestral, mas a partir da corporeidade e principalmente da corporeidade negra de Pai Tesoura, o corpo preto será a legitimação de que naquele terreiro existe uma história, existe uma *Goa*, existe um passado afro-diaspórico.

[206] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.

3 FLORIANÓPOLIS E PORTO ALEGRE: ENTRE BATUQUES DE DIFERENTES ENCRUZILHADAS

Durante o *xirê* ocorrido no dia 29 de junho de 2013, o *Ilê Ojisé Ifé* homenageou algumas pessoas. Uma delas foi Tia Jô de *Oxum*[207], como é conhecida pelos pertencentes. Nesta homenagem foram entregues flores e uma certificação para a *ebomi*[208] que é também a filha de santo mais antiga de Mãe Lurdes.

Tio Jô esteve presente desde o período da fundação do *Ilê Ojisé Ifé*. Sobre o período que antecedeu a inauguração ela relembra:

> Aí só estava o esqueleto da casa, que tava alugada pra um marceneiro. Ali o esqueleto da casa, do Ojisé. Na outra semana eu fui lá no banco e ela disse: vou inaugurar a casa tal dia. Tipo assim, 15 dias. Eu falei: sério?! Meu deus, inaugurar como, tava tudo no esqueleto, como ia estar pronto? Aí convidei a Vó Nice[209] para ela ir junto para nós conhecermos. A Vó Nice veio lá de Porto Alegre e fomos nós. [...]Aí foi a inauguração da casa. Nós fomos pra casa e falei Vó Nice que a senhora achou? Ela disse: é o Batuque do Rio Grande do Sul, essa casa é séria. Esse Batuque é igual ao Batuque do Rio Grande do Sul, essa casa é séria. [210]

Ilustração 19 - Mãe Bárbara e Mãe Lurdes homenageando Tia Jô de *Oxum*

Fonte: MARQUES (2015)

[207] Natural de Porto Alegre- RS, Georgina Iara Nunes é conhecida como Tia Jô na *Goa*.
[208] Pessoa mais velha, no que se refere ao pertencimento à comunidade.
[209] Citada por Tia Jô, Eunice da Cruz Barbosa é natural de Porto Alegre. Com seus 90 anos de idade é filha de santo de Mãe Lurdes, além de ser mãe consanguínea de Mãe Nilza.
[210] Tia Jô - Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

Assim como foi percebido por Tia Jô, a velocidade dos acontecimentos também foi ressaltada por Mãe Lurdes. Ela relembra como foi o processo de abrir o terreiro:

> Foi numa uma ventania que destelhou a casa. Veio Eloá [irmã de santo]. Eu estranhei porque ela tava aqui. Jogou búzios pra mim e falou que eu tinha que abrir a casa e não tinha essa não, era urgente. Falei com Pai Vinícius e ele confirmou. Foi tudo rápido, de setembro a novembro fizemos e inauguramos.[211]

O terreiro foi inaugurado no dia 17 de novembro de 1992. Nas redes sociais, através da plataforma facebook, o *Ojisé Ifé* tem um perfil público que relata sobre este dia:

> Hoje vamos lembrar do dia em que foi inaugurada a casa onde a Comunidade Civilizatória de Pertencimento Ancestrálico *Ojisé Ifé* faz até hoje a sua resistência sob eternos Àses de Ògún e *Oyá*. Em novembro de 1992, exatamente no dia 17, chegavam os assentamentos dos Orisás trazidos pelas mãos do Babalorisá Vinícius de Osala Domaia[212] e entregues nesta casa nas mãos de Ogan *ilu* Tesourinha de Ògún Onire e Lourdes de *Oyá* Timboá.
> Neste dia foi fundada a primeira casa do ritual de Batuque do Rio Grande do Sul com sede própria em Santa Catarina.Um marco histórico para nação afro-sul em SC.[...]Foram assentados *Bará* Olodè e Ògún Avaga, e ainda, neste dia, deitou-se para Orisa o Ogan Ilú Tesourinha de Ògún por se tratar da data de assentamento de Ògún Onire. Na presença de vários amigos, amigas, irmãos, irmãs, filhos e filhas que estão no àse até hoje, foi feita então a primeira festa em homenagem aos Orisas e quem cortou a faixa de inauguração foi a madrinha da casa, Eloá de Osala Domarati. (IFÉ, 2019)

A imagem abaixo (ilustração 20), ilustra este momento. Nela estão Pai Vinícius de *Oxalá*, pai de santo de Mãe Lurdes e Mãe Eloá de *Oxalá*, madrinha do terreiro. Na imagem, podemos perceber a efusividade do momento, com a ação de Pai Vinícius batendo palmas e de Mãe Eloá numa expressão de felicidade. Ainda se observa na imagem a tesoura na mão direita de Mãe Eloá, que por se tratar de uma inauguração existe o ato simbólico de cortar a fita colocada horizontalmente sobre a porta principal de acesso ao salão. Nela, a madrinha Eloá, como é conhecida por muitos, cortou a faixa juntamente com Pai Vinícius. Este ato dava início a uma nova família religiosa.

---

[211] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[212] Vinícius de Oxalá ou José Vinícius Galhardo Passos (1930 – 2000) era Pai de Santo de Mãe Lurdes

Ilustração 20 - Inauguração do Ilê Ojisé Ifé em 1992

Fonte: Acervo pessoal Mãe Bárbara.

A inauguração deste terreiro trouxe uma experiência individual inédita para Pai Tesoura e Mãe Lurdes, pois tinham a responsabilidade como zeladores de cuidar daquele espaço. Porém, com o passar do tempo, com a aproximação das pessoas, de filhos de santo, de pertencentes de outras filiações, o terreiro irá tomando um sentido coletivo. Na linguagem dos pertencentes: "vai tendo um *axé*".

3.1 PAI TESOURA E MÃE LURDES: INTERSECÇÕES ENTRE *OGUN* E *OYÁ*

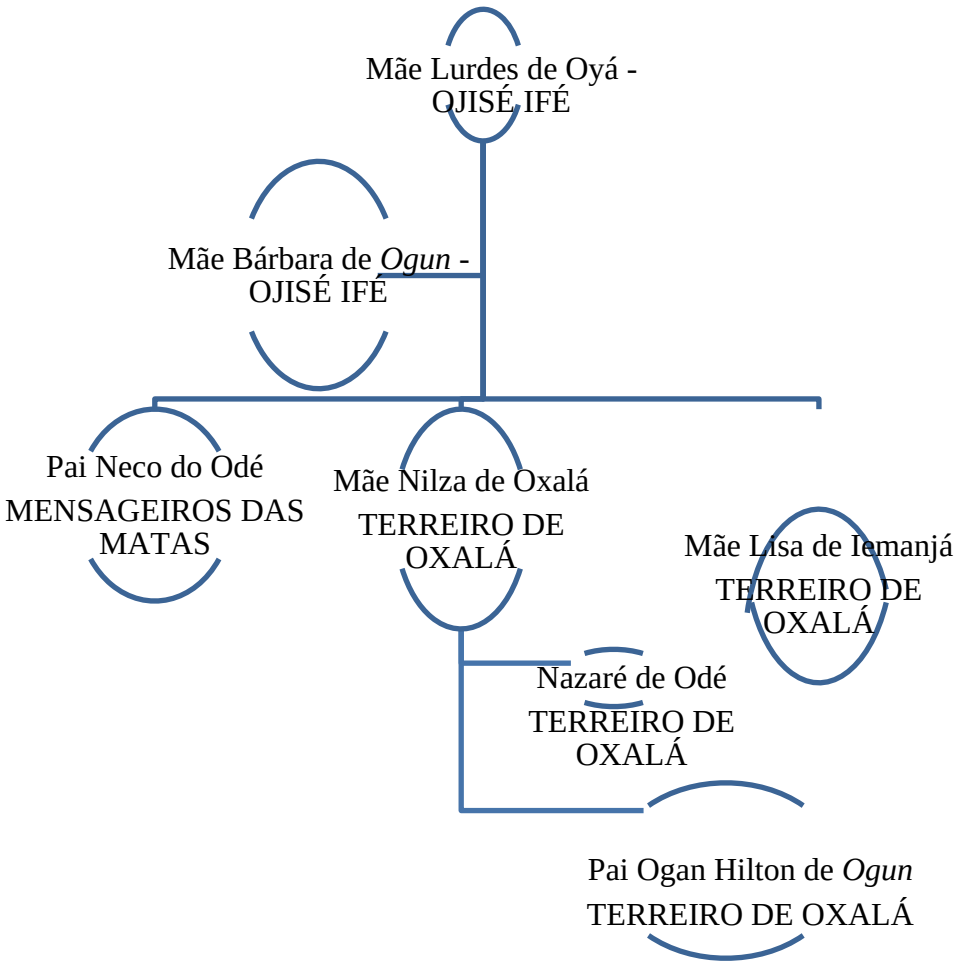
A união matrimonial de Mãe Lurdes de *Oyá* com Pai Tesoura de *Ogun* possibilitou a união religiosa e o surgimento do *Ilê*[213] Mensageiros do Amor- *Ogun* e *Oyá*[214], que atualmente é denominado *Ilê Ojisé Ifé*. As pessoas que dirigem tal espaço são chamadas de *oripés*. Os três terreiros pesquisados têm *oripés* que organizam e administram o espaço, estes são escolhidos por variados fatores:

[213] *Ile* é relacionável com casa.

[214] No Batuque é comum que não somente uma pessoa direcione o terreiro. Geralmente a partir deste casal que se nomeia o terreiro, ou seja, dos *orixás eledás* de seus *ori*, como por exemplo *Ile* de *Ogun* e *Oyá*. Isto não quer dizer que os outros *orixás* não participarão, mas o terreiro prosseguirá sua linhagem a partir destes *orixás*.

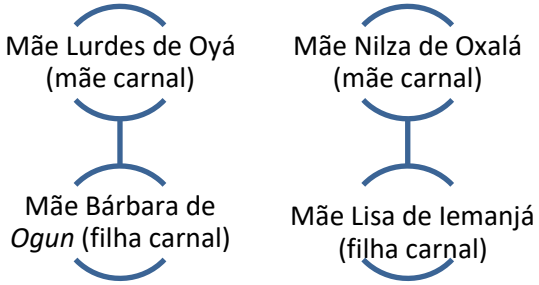
- Prosseguimento de feitura, ou seja, da troca de *axé* de uma *Iyalorixá* para outro filho ou filha de santo que seguirão abrindo outros terreiros, conforme é demonstrado na ilustração 21;
- Por uma relação ancestral, conforme é demonstrado na ilustração 22;
- Por União matrimonial, como no caso de Pai Tesoura do *Ogun* e Mãe Lurdes de *Oyá*, conforme é demonstrado na ilustração 23;

Ilustração 21 - Relação entre os *oripés* da *Goa*



Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Ilustração 22 - Relação consanguínea entre as *oripés*



Fonte : Elaborada pelo autor (2018).

Ilustração 23 - Relação matrimonial entre os oripés

Fonte: Elaborada pelo autor (2018).

Nessa representação da união matrimonial entre Mãe Lurdes e Pai Tesoura temos também a união entre *orixá*s. Tanto é que o nome utilizado para representar o terreiro seria em referência aos dois *orixá*s, *Ilê* de *Ogun* e *Oyá*. Estes dois *orixá*s são conhecidos pela sua característica de serem guerreiros e pelos *itans* que os citam como um casal.

Temos um *itan* performado na *Dança do Aforiba*[215] que ilustra esta relação amorosa, permeadas por desconfiança. Esta dança se refere ao momento em que *Xangô* enamorado por *Oyá*, foge com ela. Neste *itan Oyá* embebeda *Ogun* para fugir com *Xangô*. Sabendo que *Ogun* é um apreciador contumaz de *otim*, a bebida alcóolica, *Oyá* oferece para ele numa quantia exagerada. Ela e *Ogun* dançam num manejar de suas espadas e das garrafas, numa dança conhecida como *aforiba*. *Ogun* cai no chão e *Oyá* foge com *Xangô*, sendo levantado por *Oxalá*.

A bebida que se oferece nos *xirês* e que é atribuída a *Ogun* é chamada de *atan*, feita com diversas frutas maceradas. Mãe Lurdes conta sobre o *atan*: “tem alguns terreiros que nem

[215] Nela é feita uma representação cênica do *itan* durante os *xirês*, ou externamente ao terreiro por grupos de dança e/ou performances coletivas.

oferecem mais atan, já virou uma bebida esquecida, mas aqui em casa não, temos que oferecer é uma casa de *Ogun* e *Oyá*, como não vamos oferecer?!"[216]. Mãe Lisa explica que "talvez continuemos a fazer até para não esquecermos da nossa ancestralidade como terreiro, né?! É muito importante essa marca para nós"[217].

Com relação a representação de *Ogun* e *Oyá*, além do *atan* oferecido nos *xirês*, temos no espaço físico do terreiro diversas pinturas e esculturas dos *orixá*s. Mesmo que ritualisticamente elas não representem[218] os *orixá*s propriamente, estas imagens indicam os *orixá*s que lideram o terreiro. Para a *Goa*, as imagens destes *orixá*s é a relação com as lideranças espirituais do terreiro.

Ilustração 24 - Dança aforiba no xirê

Fonte: MARQUES (2015)

[216] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[217] Mãe Lisa – Entrevista realizada no dia 23/11/2019.
[218] Para os pertencentes esta relação com as representações dos *orixá*s só terá sentido ritualístico quando tais objetos forem sacralizados definindo como um objeto ritualístico ligado a orixalidade. É através do *axé* que os objetos terão seu sentido no terreiro, não legitimador, mas como integrado a dinâmica comunitária do terreiro. (Nota do pesquisador);

Ilustração 25 – Imagens de Ogun (esquerda) e Oyá (direita)

Fonte: MARQUES (2015)

Estas mesmas lideranças, no caso Pai Tesoura e Mãe Lurdes, semelhante a intensidade entre *Ogun* e *Oyá* retratada no *itan*, tiveram um relacionamento com muito amor entre os dois, mas também com desconfianças. Relacionando com Pai Tesoura e Mãe Lurdes, um dos conflitos mais citados estaria ligado a Pai Tesoura e sua frequência constante nos bares, já citado no capítulo anterior. Como afirma Mãe Bárbara, "minha mãe brigava com ele porque não queria que ele bebesse. E hoje ela fala "eu deveria ter deixado ele beber porque dai ele só fazia mal pra ele"[219] e também no jeito "mulherengo"[220] [221] de seu pai, como também observa Mãe Lurdes:

> Era malandro, muito malandragem, porque o *Ogan* era cobiçado pelas mulheres, era mesmo, tá?! Ee ele tocando e dizia "aquela ali vai ser minha e ia mesmo". E não adiantava que ia mesmo. Era a coisa mais triste que tinha. As mulheres ficavam assim babando, passavam do lado. Eu do lado dele tocando age, as mulheres passavam a mão nas pernas dele tocando.[222]

[219] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[220] Definição atribuída por Mãe Bárbara. Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[221] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[222] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Quando começa a acompanhar musicalmente o Pai Tesoura, Mãe Lurdes define que um dos motivos para o acompanhar nesta prática, estaria relacionado às suas desconfianças motivadas pelos ciúmes:

> O Tesoura era danado, ele era bem simpático e doce, as pessoas se encantavam, né?! Tinha muitas mulheres que se interessava, eu fui uma delas. Por isso aprendi a tocar agê[223], aí eu podia ir para vários Batuques com ele e ficava pertinho do *pagodô*.[224]

O fator já citado da boemia, bem como o alcoolismo, atrelado a ser uma pessoa declinada a ter vários relacionamentos amorosos dificultou uma relação de confiança de Mãe Lurdes, como ela relata:

> ele era muito boêmio. Tanto é que comigo até não acontecia tanto isso, mas quando ele tinha a primeira esposa dele ele se sumia [...] Ele ia e ficava tocando. Ah não, aqui era [sobre ela]... Sabia o perigo. Ele gostava de beber, bebia bastante até.[225]

O terreiro teria que ser liderado nesse contexto de uma relação que era permeada por alguns momentos de conflitos, mas que em outros existia um carinho mútuo. Assim, Mãe Lurdes afirma que seu comportamento tido como ciumento e enérgico de tratar este tipo de situação, possibilitou atenuar estas situações, porém como ela mesma desabafa, poderia ser atenuado até onde era de conhecimento dela.

Durante a década de noventa e início dos anos 2000 o terreiro era conduzido com a liderança de Mãe Lurdes, seguindo como a responsável pelas ritualísticas, e Pai Tesoura, que conduzia como *Ogan*. Logo, era Mãe Lurdes que atuava mais a frente, como ela define:

> Eu tinha uma missão de seguir com casa aberta, nem todo mundo tem. As vezes as pessoas são Mães de Santo, mas não precisam abrir casa, eu não, tive que abrir e seguir com a linha cruzada.[226] Quando começou era bem pouquinha gente, fazíamos as Giras praticamente só pra nós, mas com o tempo foi aumentando e se expandindo.[227]

Como companheiros eles dividiam as funções e responsabilidades no terreiro de acordo com seu *odu*. Pai Tesoura era *Ogan*, era mais velho, tinha mais experiência. Mãe Lurdes era mais nova, tinha a responsabilidade de condução através das suas entidades.

---

[223] Instrumento musical utilizado na ritualística e que será explicado detalhadamente nos próximos capítulos.
[224] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[225] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[226] A *Goa* analisada tem presente às práticas ritualísticas do Batuque, da Umbanda e da Quimbanda, isso acontece porque esta *Goa* se caracteriza no culto desses três lados em momentos distintos, sendo denominado esse conjunto de práticas como Linha Cruzada, práticas estas provenientes dos terreiros no Rio Grande do Sul.
[227] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Mas ambos traziam consigo suas vivências como pertencentes em Porto Alegre. Estas experiências deles advinda de outros territórios, influenciaram nas práticas e nos discursos dos pertencentes à *Goa*. Tanto é que quando iniciei no ano de 2005, lembro que a identificação dos batuqueiros como uma prática afro-gaúcha colocava-me numa posição de estranhamento e deslocado das minhas vivências como um não-gaúcho. Estes discursos eram marcadamente regionalizado e destacavam Porto Alegre como uma espécie de "berço do batuque"[228].

Se até a década de 1940 o número de terreiros no Rio Grande do Sul não chegava a uma centena (BASTIDE, 1971), na década de 1980 já superava uma dezena de milhar (ORO, 1988). Atualmente, levando em conta a precariedade das estatísticas, estima-se que existam cerca de 30.000 terreiros no estado, num levantamento que inclui o culto de Batuque, Umbanda e/ou Quimbanda (ORO, 2012; CORREA, 2007).

Esse aspecto regionalista influenciado também pelo aumento no número de terreiros promoveu uma identificação do Batuque como uma religiosidade afro do sul do país. Segundo Daisy Barcellos (1997) desde a década de 40 do século passado, que o Batuque começa a ser identificado como uma manifestação gaúcha. Esta identificação até então era ausente nos trabalhos acadêmicos da época. Com Dante Laytano[229] houve uma valorização do negro na formação do Estado do Rio Grande do Sul. Porém, tal valorização se deu de forma folclorizada, como ele afirma:

> Veja-se que o folclore gaúcho, como o brasileiro, deve ao negro muitas imagens destacadas. O aferrar-se a determinado ponto de partida do folclore, também explica a posição do gaúcho. Faz questão de usar o folclore seu como coisa que não se repete no Brasil. Não exprime a verdade. O bumba-meu-boi, as congadas, quicumbís, moçambiques, cavalhadas, pau-de-fi ta, etc. não são comuns no Brasil inteiro? (LAYTANO APUD BARCELLOS, 1997, p. 264).

Nessa perspectiva, a busca por uma identificação regional possibilitou que o Batuque fosse definido como sendo originário do Rio Grande do Sul numa relação identitária com o negro gaúcho, conforme cita Pai Antônio Carlos, filho consanguíneo de Turéba de *Ogun* e amigo de Pai Tesoura:

---

[228] Terminologia tirada do Projeto Berço do Batuque que é descrito como "o projeto tem como objetivos garantir a permanência, a preservação e a divulgação dos saberes Oyó-Ijexá, por meio do legado musical deixado por Mestre Borel, principal *Babalorixá* do Batuque no RS, que se constituiu como o principal guardião da memória da Nação Oyó Ijexá. Neto de uma nigeriana, carnavalesco, pesquisador da cultura afro no Brasil, escritor e alabê (tocador de tambor) de tradição, Borel foi reconhecido apenas na primeira década do século XXI. Falecido aos 103 anos era fluente em iorubá e tamboreiro desde criança." Fonte disponível em: https://projetobercodobatuquers.wordpress.com/sobre/ Acesso em: 14 de mar 2020.

[229] Dante de Laytano foi um intelectual do Rio Grande do Sul, que na década 20 a 50, contribui com esta construção do discurso identitário do gaúcho rio-grandense.

> A cultura gaúcha, nossa aqui, com a cultura africana, se encaminha num elo muito positivo. Porque o gaúcho, o verdadeiro gaúcho, ele respeita a tradição africana. Como a religião africana respeita a tradição gauchesca. Pode notar que muitas vezes tem apresentações, tem etnias em galpão criolo, eles são os primeiros a nos ceder espaços tambor para nos apresentar, a cultura africana. Então nós temos uma relação muito boa com a tradição gauchesca, a tradição do Rio Grande do Sul. É uma coisa que eu sempre apoio, a tradição gauchesca, porque ela é uma referência a nossa religião africana também. (2016, 10 min)

O Batuque apresenta uma identificação regionalista que legitima suas práticas a partir do aspecto da cultura negra atrelada a tradição gaúcha. Este fato é denotado não somente nos discursos, mas também em outros aspectos, como vestimentas e comida, exemplificando pelo uso das bombachas[230] e o churrasco ofertado como *oferenda*[231] a *Ogun*, respectivamente. Entretanto esta aproximação não ocorreu alijada dos conflitos raciais presentes nesta região, com práticas eugenistas e higienizadoras que contribuíram justamente para a invisibilização desta parcela da população, que, segundo Ruben Oliven, "trata-se de uma construção de identidade que exclui mais que inclui, deixando fora a metade do território sul-rio-grandense e grande parte de seus grupos sociais". (1996, p. 25) A própria referência de Pai Antônio Carlos a uma identificação do Batuque com as práticas que se identificam como gaúchas, também pode ser interpretada como a adaptação e negociação que muitos pertencentes tiveram que ter.[232] É uma aproximação que liga, mas também que ocorre no campo das aparências (SODRÉ, 1988), campo este formulado nessa rede de negociações e necessárias para as permanências das práticas ritualísticas de matrizes africanas, como afirma Muniz Sodré:

> As aparências não se referem, portanto, a um espaço voltado para a expansão, para a continuidade acumulativa, para a linearidade irreversível, mas a hipótese de um espaço curvo, que comporte operações de reversibilização, isto é, de retorno simbólico, de reciprocidade na troca, de possibilidades de resposta. (1988, p.136)

No caso de Florianópolis a maioria dos adeptos das religiões de matrizes africanas, assim como o meu caso[233], terá ligação ou contato primeiramente com o culto de Umbanda e

---

[230] A bombacha utilizada pelos tradicionalistas gaúchos é uma calça que se apresenta larga e por ser abotoada no tornozelo ganha uma estética peculiar desta região.

[231] Oferenda é relacionável com algo para agradar o *orixá*, tendo referência ao que ele gosta de comer.

[232] Inicialmente os terreiros eram frequentados por uma população negra empobrecida e territorializada em espaços segregados. Segundo Silva e Amaral desde o final do século XIX e início do século XX os indivíduos brancos tinham esse contato com os terreiros, "a mesma elite que reprimia os cultos também era responsável por sua proteção" (FRY, 1978:29). Por isso os líderes dos terreiros negociavam e garantiam, como estratégia de proteção as práticas ritualísticas negras. (SILVA & AMARAL, 1994, p. 21-22).

[233] Em 2000 ao tomar conhecimento do nosso pertencimento genealógico como pessoas de terreiro, também pudemos perceber, nos depoimentos de pessoas da família sanguínea, que eram presentes lembranças de como Hercílio, avô por parte materna, participou do início das práticas ritualísticas da Umbanda no terreiro de Mãe Malvina que é considerado o primeiro registro de terreiro de Umbanda em Santa Catarina (TRAMONTE, 2001).

Almas e Angola[234], como também foi o caso de Pai Neco, atualmente pertencente a *Goa*. Esta característica atrelada à quantidade menor de terreiros que cultuam Batuque reflete num cenário de pertencentes em número menor do que na capital gaúcha, influenciando para que a condução das práticas ritualísticas de Batuque na Ilha de Santa Catarina tivesse algumas peculiaridades.

Mãe Lurdes conta que uma das diferenças territoriais entre o Batuque de Porto Alegre e Florianópolis seria a quantidade de toque durante a semana. Segundo ela "todo dia tinha um local para ir, todo dia tinha um batuque em algum lugar, não importa o dia da semana".[235] Estas diferenças são realçadas também quando falamos sobre a duração de ritualísticas, "lá em Porto os batuques amanhecem, começam tarde, mas também terminam bem tarde" [236], nos conta Mãe Nilza. Da mesma maneira *Ogan* Cristiano para contextualizar suas participações em várias *giras* de Quimbanda relata:

> Eu saía e sabia que ia parar numa gira, quando era mais novo eu corria gira. Tava num lugar, aí eu e meu amigo ouvíamos um som de tambor e já saímos para ver onde era. Aí chegando já conhecia um *Ogan* que tava tocando, o cara já me oferecia e eu já dava uma palinha. Gira em Porto Alegre tem todo o dia.[237]

Ou seja, tanto na quantidade de *xirês*, quanto na duração deles, o que temos é um cenário diferente em que pese a realidade de Florianópolis e da comunidade batuqueira que se formou na cidade, principalmente a partir da década de setenta (TRAMONTE, 2001).

A partir destas falas cabe ressaltar que Florianópolis era uma cidade menor e bem diferente de Porto Alegre no que se refere as tradições de matrizes africanas[238]. Uma cidade com uma espacialidade geográfica diferente de Porto Alegre, com menos habitantes, onde

---

[234] No caso de Santa Catarina existe uma quantidade superior de terreiros que se identificam como sendo de Almas e Angola, prática atribuída exclusivamente ao Estado de Santa Catarina. Almas e Angola, até então cultuada no Rio de Janeiro, é trazido por Guilhermina Barcelos (Mãe Ida) no fim da década de 40 do século passado. Ao visitar alguns terreiros do Rio de Janeiro, Mãe Ida encontra na figura de Pai Luiz D'Angelo o que procurava de acordo com as necessidades dela. No Rio de Janeiro esta prática não é encontrada mais, porém em Santa Catarina cresceu o número de terreiros que são de Almas e Angola. Esta referência encontrada em muitas obras que tratam da temática não comprova onde surge a Almas e Angola, porém a figura de Mãe Ida é de considerável importância para essa migração da Almas e Angola para o Sul do País. (TRAMONTE, 2001, p. 274). A Almas e Angola se identifica pela inserção da sacralização de animais no seu culto, além disso tem-se a presença do culto aos Eguns. Outra diferença com relação a Umbanda é que no culto de Almas e Angola sem feituras e camarinhas em semelhança com os rituais encontrados no Candomblé, ambas relacionadas a iniciação. Neste sentido, entendendo que o Candomblé no Sul do Brasil, é uma prática que está presente tanto nos terreiros que realizam este culto como na rede de negociações com outros cultos, como ocorre com a Almas e Angola e o Batuque.

[235] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[236] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.

[237] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

[238] Na comparação de sua população na década de 80 Florianópolis tinha 196.055, já Porto Alegre 1.158.709. Atualmente esta diferença permanece semelhante, Porto Alegre com seus 1.409.351 habitantes em comparação com os 421.240 habitantes de Florianópolis. Fonte disponível em: https://censo2010.ibge.gov.br/sinopse/index.php?dados=6 Acesso em: 05 de abri de 2020.

prevalecem práticas religiosas cristãs e católicas, que também, se relaciona com o que Tramonte (2010) define como curandeirismo e com o benzimento, mas que atribuo como práticas ritualísticas de matrizes africanas que encontram-se registros desde o século XIX. (CABRAL,1979; TRAMONTE, 2001) No início do século XX, principalmente a partir da década de 40 a Umbanda teve uma presença marcante no cenário catarinense (TRAMONTE, 2001), principalmente com a quantidade de terreiros que realizam este tipo de culto[239]. Já a prática de Batuque e mesmo de Candomblé ocorrerá a partir da década de 70 neste território (COSTA, 2017)

Quanto à população negra, Porto Alegre e Florianópolis apresentam semelhanças nos processos de territorialização e desterritorialização. Em ambas as cidades a população pobre e negra que habitava regiões centrais foram expulsas para outras regiões limítrofes. Isto ocasionará, semelhante à cidade de Porto Alegre, no afastamento social e geográfico destes territórios, incluindo os territórios negros presentes nas cidades, invisibilizando os sujeitos e suas práticas.[240] O aspecto da invisibilidade também corrobora para que os negros não sejam percebidos na paisagem urbana da cidade, denotando outras formas, a partir da desterritorialização, das reminiscências dos corpos negros que foram invisibilizados no cenário urbano destas cidades[241]. A territorialização contribui para que se perceba tanto Batuque, quanto Umbanda, quanto outras práticas de matrizes africanas, como diferentes nas suas particularidades litúrgicas. Mas também realça a amplitude epistêmica dos conceitos presentes nos terreiros e de maneira entreposta recolocam estas práticas como similares.

Sendo assim, as definições que caracterizam e especificam as tradições de matrizes africanas apresentam especificidades que ressaltam o quanto os cultos receberam tratamentos e relações que são diferenciadas e caracterizadas por serem de regiões geopolíticas diversas.

---

[239] Em Florianópolis a relação com os primeiros registros de práticas ritualísticas afro-diaspóricas, tem similitudes com o que ocorreu em outros territórios e que remetem a registros de práticas de ritualísticas de matrizes africanas antes da década de 40, período que é atribuído ao surgimento da Umbanda em Santa Catarina, Cristiane Tramonte aborda que já existiam anteriormente a década de 30, práticas que se assemelhavam ao que se viria cultuar na Umbanda. (TRAMONTE, 2001)

[240] Em Florianópolis, a região conhecida como Maciço do Morro da Cruz, seria a região com maior contingente de população afro-diaspórica. Segundo SANTOS (2009), a ocupação destes territórios ocorreu em três fases. A primeira ocorreu durante o século XIX, sendo mais lenta e feita por escravos fugitivos e libertos, além de soldados. A segunda fase ocorreu a partir de 1920, que é motivado pelas práticas sanitaristas, higienistas e demolições nos bairros pobres da região central. A terceira ocorreu durante as décadas de 1950 e 1960, com a migração da população afrodescendente de Biguaçu e Antônio Carlos, municípios vizinhos de Florianópolis.

[241] O conceito de território negro expresso por Osvaldyr Bittencourt nos dá uma ideia do quanto estas cidades são vivenciadas pelos negros, mas também como eles são negadas pela cidade: Compreendo Território Negro Urbano, aqui, como um espaço de construção de singularidades socioculturais de matriz afro-brasileira em, cada vez mais que, ao mesmo tempo é objeto histórico de exclusão social, em razão da expropriação estrutural dos direitos sociais, civis e específicos fundamentais dos negros brasileiros, o que faz exigir uma constante resistência. Portanto mesmo nos espaços e contextos histórico-culturais de exclusão, os negros irmanados em comunidades reuniram seus laços e reinventaram a África no Brasil. (2010, p. 141)

Podemos identificar o Candomblé da Bahia, o *Xangô* de Recife, o Tambor de Mina do Maranhão, a Macumba do Rio de Janeiro, Almas e Angola de Santa Catarina, o Batuque do Rio Grande do Sul e tantas outras que foram excluídas ou incluídas de acordo com a sua inserção nessa identificação regional.

O terreiro será o local dos entrecruzamentos ritualísticos. Estes entrecruzamentos contribuem no entendimento de como uma ritualística em determinado momento não se finda nela mesma, o ritual é um exercício constante de estar no terreiro, de compartilhar com o outro. Lembro que pessoas que participavam de *xirês* e que não tinham seu pertencimento atrelado ao Batuque, mas a outras práticas como Candomblé e Umbanda, participavam dançando, cantando, se expressando, ou seja, não era a regionalidade que a ligava àquele momento[242]. Sua ligação estaria atrelada a corporeidade, no entrecruzamento que intersecciona elementos comuns à própria liturgia.

Com esta aproximação não desconsidero que existem diferenças entre os cultos. Aproximo para entrecruzar conhecimentos e sentidos de mundo que estão presentes no contexto dos terreiros de diferentes realidades. Com isso, perceber as configurações que especificam o Batuque gaúcho, o Candomblé baiano, a Macumba carioca, entre outros, é necessário, justamente por serem formações históricas fundamentais para a manutenção dos terreiros. A intencionalidade de entrecruzar estas regionalidades contribui para demonstrar as redes de negociações formadas em diversos territórios. Muniz Sodré novamente nos ajuda a compreender esta perspectiva do terreiro trazida ao longo dos capítulos:

> O terreiro implica ao mesmo tempo num continuum cultural, isto é, na persistência de uma forma de relacionamento com o real, mas resposta na História e, portanto, com elementos reformulados e transformados com relação ao ser posto pela ordem mítica original, e num impulso de resistência à ideologia dominante, na medida em que a ordem originária aqui reposta comporta um projeto de ordem humana, alternativa, a lógica vigente no poder. [...] As práticas do terreiro rompem limites espaciais, para ocupar lugares imprevistos na trama das relações sociais da vida brasileira (1988, p.121).

---

[242] Explicando também através dos *orikis*[242] percebo que muitos deles apresentam similaridades que extrapolam a fronteira das definições regionalistas. Um determinado *oriki* que se canta no Batuque também é encontrado nas ritualísticas do Candomblé: Èsú Tirirí. Bará ô bébé tirirí lónã Exú tirirí. Bará ô bébé tirirí lónã Exú tirirí. Ele tem sua melodia e sua marcação fonética bem similar com o que entoado no Batuque:
Exu Tiriri Lonã, Bara o bébé tiriri lónã Exu tiriri Lonã. Outro *oriki* que se tira[242] no Batuque como Elégbára Vodun ó sá kéré kéré. No Candomblé se entoa Elégbára Èsú ó á kéré kéré Èkesan Bará Èsú ó sá kéré kéré. Nos casos citados acima a velocidade imprimidas pelos instrumentos percussivos variam em cada liturgia. Mas temos também *orikis* que são semelhantes tanto na melodia quanto na velocidade, como por exemplo, o *oriki* para Oxum, entoado assim no Batuque: Oxum talade omi tala ieie ade o. E no Candomblé é entoado desta maneira Yami talade yami talade imaléo. Ou esse *oriki* de Iemanjá cantado igualmente no Batuque e no Candomblé Iya do sin maa gbe iya wa oro.

A busca não está em descaracterizar o que é regional, mas relacionar esta regionalidade com as nuances que caracterizam os terreiros como mantenedores deste continuum cultural advindo da diáspora africana.

São estes lugares imprevistos citados por Sodré (1998) que formaram os primeiros passos de Pai Tesoura e Mãe Lurdes. Era a reterritorialização que definiria muitos aspectos da *Goa*, mas também pela relação entre os territórios e os sujeitos pertencentes. Neste sentido, destaco o acontecimento da vinda de Pai Tesoura e Mãe Lurdes para Florianópolis/SC no ano início da década de 80[243]. A partir de um caminho escolhido, este deslocamento ocasionou outros entrecruzamentos. Segundo ela, a mudança ocorreu devido a uma proposta de trabalho:

> Eu trabalhava no [hospital] meridional. Aí houve uma oportunidade de transferência pra cá. Eu tinha o Lauri, meu irmão, que já morava aqui. Aí perguntaram pra um, perguntaram pra outro, eu disse "eu quero!". Bah, nem tinha conversado com ele, falaram "tu quer mesmo", eu falei que queria. Ué Florianópolis. Aí cheguei em casa, contei, ele ficou meio assim. Primeiro ele disse: "bah vamos". Aí quando ele viu que a coisa pegou fogo mesmo, que era pra vim, ele não queria mais vir. Quase que ele não vem. Aí foi, como a gente deixou a casa em Porto alegre para os guris dele, aí ele veio, então veio. Resolveu vir. Foi assim, transferência minha que ele veio. Mas ele mais ficava lá do que aqui, porque ele ficava lá tocando. [244]

Esta resistência dele em vir para Florianópolis estava atrelada a fama que ele já tinha como *Ogan* em Porto Alegre. Para Pai Tesoura, sair para outra cidade seria "começar do zero"[245], até por isso sua relação com a capital do Rio Grande do Sul continuava intensa, como relembra Mãe Lurdes:

> Ele mais passava lá, assim na primeira época, eu ia todo final de semana. Porque ele ficava lá tocando. Quando a gente foi fazer a casa, a gente comprou o terreno, foi fazer a casa. Ele ficava lá tocando. Lá em Porto Alegre tocam todo dia. Ele tinha batuque na semana toda. E ele ficava lá.[246]

Sendo convidado para tocar constantemente nos *xirês*, as oportunidades de voltar para Porto Alegre se tornaram frequentes. Isto acontecia também por ele ter um cenário favorável de terreiros que já o conheciam. O que não ocorria em Florianópolis, onde além dele ser

---

[243] A partir da década de 70, a entrada de um contingente advindo da demanda do funcionalismo público e do crescimento urbano do município de Florianópolis, como foi o caso de Mãe Lurdes, reconfigurou o panorama demográfico da cidade resultando em migrações de pessoas de outras regiões com experiência na área. Vale ressaltar que a migração de pessoas oriundas do Estado do Rio Grande do Sul foi numericamente maior do que qualquer outra região, assim Mãe Lurdes e Pai Tesoura confirmam este aspecto migratório regionalista. (VER ACORDI (2011); ARAÚJO (1989); FANTIN (2002); LOHN (2002))

[244] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[245] Expressão usada por Mãe Lurdes – Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

[246] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

desconhecido, tinha pouquíssimos terreiros de Batuque[247]. Pai João, o filho de santo mais antigo de Pai Tesoura, relata as lembranças de Pai Tesoura neste período:

> Eu conhecia ele lá de Porto Alegre, mas não tinha tanta intimidade. Mas já conhecia ele de lá. Eu escolhi ele pra ser Pai de Santo aqui. Ele não queria mais filho de santo. Tanto que fui eu, a Litiane e o Jorginho. Eu já conhecia o véio de lá, dos batuques de lá" [248]

Além disso, a vida boêmia e a ligação com a cidade de Porto Alegre o aproximavam de variados retornos. Pai *Ogan* Capoeirade *Iemanjá*[249] conta que Pai Tesoura ia para o sítio onde ficava o terreiro[250] de Mãe Eloá para participar dos *xirês*, "ficava uma semana por lá, ficava eu e o véio conversando, tomando umas".[251]

Porém, este cenário foi se modificando. Gradativamente Pai Tesoura foi deixando de tocar os *xirês* em Porto Alegre como *Ogan* contratado, ocasionando uma diminuição nas idas a cidade natal. Um dos motivos foi a frustração que ele teve com as pessoas que o contratavam para tocar:

> Aqui ele começou a conhecer a turma da Tapera pra ir nos barzinhos. Aqui ele não tinha quase. Mais vivia lá né. Aí depois que ele começou a ficar mais aqui. Aí ele desistiu: "ah acho que eu não vou tocar mais, eu vou tocar quando eu quero". Aí teve algumas desilusões com os batuqueiros. Teve vários batuqueiros que ele ficou muito sentido em Porto Alegre porque contrataram ele, mandaram dizer, nem uma semana, que não ia mais ter o toque e ele descobriu que teve o toque. E ele ficou muito chateado. [252]

Para Mãe Lurdes esta diminuição estaria atrelada também ao cansaço físico de Pai Tesoura em decorrência das longas viagens[253] e também a finalização da casa que eles estavam construindo no bairro da Tapera (Florianópolis/SC), como ela mesma afirma através de um episódio curioso:

> E nesse meio tempo ele ganhou no bixo, uma bolada grande. Eu fiquei doida, porque eu pensei Tesoura, de onde tirou esse dinheiro, do bixo?! Tudo isso aí do bixo. E foi verdade, ganhou uma *bolada* muito grande e foi aonde a gente se foi e a gente começou [a construção da casa]. [254]

---

[247] Segundo Mãe Lurdes estima-se que existiam na década de 80 de 1 a 2 terreiros de Batuque em Florianópolis.
[248] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[249] *Ogan* Capoeira de Iemanjá – João Gilberto dos Santos é natural de Porto Alegre, filho de santo de Mãe Eloá de Oxalá, é o *Alabe* mais antigo da *Goa*, sendo considerado um discípulo de Pai Tesoura.
[250] O terreiro citado ficava localizado na cidade de Sapucaia do Sul/RS distante 30 km da capital gaúcha.
[251] Ogan Capoeira – Entrevista realizada em 06/06/2020.
[252] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[253]A distância entre Florianópolis-SC e Porto Alegre- RS é de 456 km, com uma viagem de aproximadamente seis horas, utilizando um transporte rodoviário. Fonte disponível em: http://br.distanciacidades.net/distancia-de-Florianópolis-a-porto-alegre Acesso em 14 de mar de 2020.
[254] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Com isso, Pai Tesoura foi transitando até meados da década de 90 entre as duas cidades. Com o dinheiro recebido de cada toque nos *xirês* eles revertiam grande parte para as aquisições dos móveis e utensílios domésticos, "agente morava numa casa alugada na beira da praia. Aí gente comprou fogão, comprou refrigerador, comprou sofá. Foi com esse dinheiro que a gente mobiliou a casa."[255]

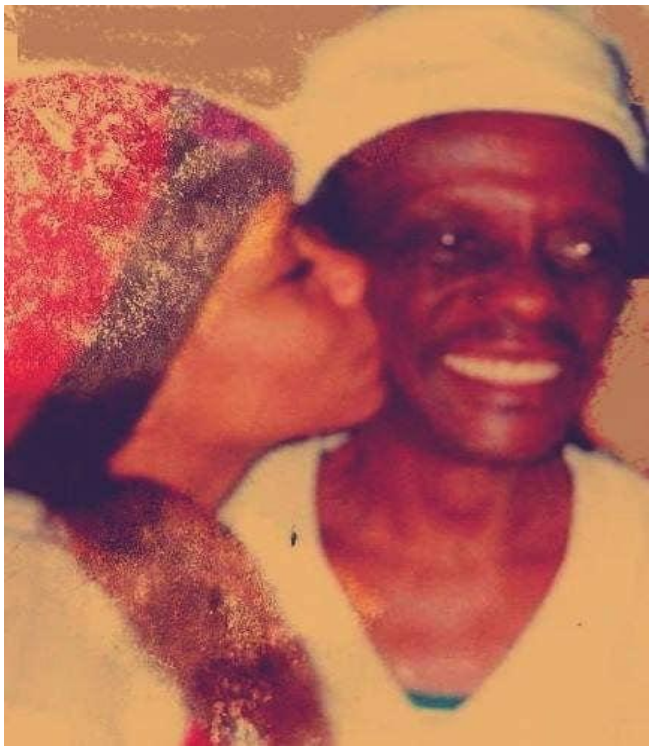
Pai Tesoura sabia que Mãe Lurdes é que tinha no seu *odu* a condição de liderar como *Iyalorixá*. Não que ele não tivesse condição, mas sua posição como *Ogan* e toda a sua história de vida seria direcionada para outras escolhas. A adaptação à cidade também estava vinculada a sua relação com a família, com a nova família de *axé* que se formava. Neste caso, a abertura do *Ilê Ojisé Ifé* foi fundamental. Logo, Pai Tesoura e Mãe Lurdes teriam que se adaptar a esta nova realidade vivenciada em Florianópolis e se readequar ao cenário florianopolitano a partir das práticas ritualísticas que traziam de Porto Alegre. Neste sentido, a vinda do casal para Florianópolis- SC ressignificava o relacionamento deles, mas também trouxe com a modificação de ares uma união ancestrálica através do nascimento de sua filha, a herdeira do *axé*.

3.2 PAI TESOURA E (MÃE) BÁRBARA: O *AXÉ* DE *OGUN* ANCESTRALIZADO

Ao decidirem ter uma filha, o futuro presentificado no nascimento de Bárbara Furlan Marques estaria atrelado não ao fim de algo, mas a continuidade da ancestralidade. Esta relação temporal se dá pelo fato da herança de *axé* passar de um mais velho para um mais novo, no caso de Pai Tesoura para Mãe Bárbara. Dependendo da relação de consanguinidade e posição de experiência hierárquica dos seus familiares, a criança terá uma relação ainda mais próxima. Ou seja, no *axé* do terreiro o aparente fim através da velhice pode ser compreendido como o recomeço de algo, já que o bebê ao nascer também é considerado um ancestral[256]. (FLOR DO NASCIMENTO, 2018)

[255] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[256] Sobre o tema retomar capítulo 2.

Ilustração 26 - Pai Tesoura com Mãe Bárbara



Fonte: Acervo pessoal de Mãe Bárbara

Foi o que aconteceu com Mãe Bárbara. Através do *ifá* foi orientado que o *axé* atribuído à ancestralidade de Pai Tesoura estaria relacionado a ela. Como *oripés* eles tinham uma relação mais que consanguínea, o *axé*[257] sendo passado de pai para filha.

Por meio da atividade ritual o *axé* é trocado, reorganizado e reconfigurado em novos processos ritualísticos, no qual cada indivíduo é receptor e impulsor de *axés*. É o *axé* que permite os objetos funcionarem e ter seu pleno significado. Segundo Joana Elbein dos Santos (2013), o *axé* é o conteúdo mais precioso, é o que assegura a existência dinâmica do terreiro.

Monique Augras (2009) tem uma análise similar quanto ao conceito de *axé*, como "força mágico-sagrada", seria a energia que flui entre os seres e os componentes da natureza. Para a autora, os ritos intencionam adquirir, a manutenção, a transferência e o aumento do *axé*, sendo assim a essência dos rituais. Esta essência determina a fixação e a propagação deste *axé*. Reginaldo Prandi (1996) faz uma relação com o passado e o presente, no *eró*[258] que falece

[257] A palavra *axé* aqui está sendo utilizada em outro sentido, como se fosse uma transmissão Mas tendo a referência da condição do *axé* como troca.
[258] Relacionável com segredo.

juntamente com os mais velhos, nesta relação de negação da troca ele relaciona o *axé* com uma força a ser restituída, assim ele vai definir essas relações como um constante reavivamento do *axé*. Capone em nota de rodapé contribui com um breve resumo historicizado e define o que seria:

> Carneiro (1948:135) definiu o *axé* como "os alicerces mágicos da casa de candomblé, a razão de existir". Segundo Verger (1957:38), a palavra *axé* (ou àse) significa "seu poder, seu potencial, sua força sagrada [do *orixá*]". [...] Bastide (1958:77) retoma a definição de *axé* de Maupoil, correspondente ioruba do ye: "princípio imaterial, força mágica" de quem Legba (o *Exu* fon) efetua o transporte até as divindades (Maupoil, 1938: 334). Essa "força mágica" estaria particularmente ligada ao sangue dos animais sacrificados. Na literatura afro-brasileira, o *axé* normalmente é identificado com uma força mágica ou com os objetos que encarnam essa força. (CAPONE, 2004, p.251-252)

Porém, é a partir de Muniz Sodré que irei acompanhar a sua argumentação de conceber o *axé*, transcendendo esse aspecto religioso de transmissão de uma força motriz, para uma força de relação de reciprocidade e de troca. Na concepção deste autor o *axé* está na rede de relacionamentos e a necessidade do Outro para existir. Sodré traz sua reflexão sobre o *axé*:

> Os conhecimentos iniciáticos passam pelos músculos do corpo, dependem - ritualizados que são- do contato concreto dos indivíduos, através do qual o *axé* se transmite. *axé* é força vital, sem a qual, segundo a cosmogonia nagô, os seres não poderiam ter existência nem transformação. [...] Os bantos também o têm como um princípio essencial, designado principalmente pela palavra muntu. O muntu, assim como o *axé*, existe nos animais, minerais, plantas, seres humanos (vivos e mortos), mas não como algo imanente: é preciso o contato de dois seres para a sua formação. E, sendo força, mantem-se, cresce, diminui, transmite-se em função da relação (ontológica) do indivíduo com os princípios cósmicos (*orixás*), com os irmãos de linhagem, com os ancestrais, com os descendentes. [...] Os Bantos dizem que o muntu tem "a força de conhecer" (1988, p 128 -129).

Assim, o que difere das autoras e autores citados no parágrafo anterior é que não existe a necessidade de conceber o *axé* como o princípio motivador ritualístico. O foco em questão não é a organização pelo *axé*, mas a relação que se transfigura nos seres e através deles. Por essa afirmação não se quer desconsiderar o *axé*, mas para além da definição semântica é sua participação no ritual. O ritual pode ser a ação de fazer e passar o *axé* no aspecto religioso, ou pode ser a própria rede de relações. É este segundo ponto trazido por Muniz Sodré que irei abordar.

Partindo do ponto em que "o africano tradicional não é um ser "social" (esta é uma perspectiva moderna), mas ritualístico "(SODRÉ, 1988, p.131) o que parece importante é perceber que a ritualização está no bojo desse sistema de trocas nos terreiros. No terreiro o que se pretende com a expressão trocar é no campo do simbólico, da reversibilidade, onde a

obrigação de dar e a recíproca ordem de receber e restituir são, na esfera regulatória, imprescindíveis.

Retomando esta vivência de Mãe Bárbara como criança, ilustramos o que é ser uma criança pertencente e que vive o terreiro no seu dia a dia. Concebo então que a sua apresentação por Pai Tesoura como herdeira ancestral não era pontual e inesperada, era a vivência de uma criança que estava no terreiro, que já tinha uma experiência como pertencente e que vivenciava os sentidos de mundo a partir de uma perspectiva de terreiro.

No caso de Mãe Bárbara este fato já citado no capítulo anterior, foi relacionado à apresentação pública dela como herdeira do *axé* de Pai Tesoura. Para Tia Jô essa passagem da herança foi um momento muito especial: "aquela troca de posto eu não entendia muito bem o que era, só sabia que alguma coisa estava acontecendo de novo."[259] Mãe Bárbara como sucessora do *axé* de Pai Tesoura ficou responsável pelo que ele deixou como ancestralidade tanto materialmente como simbolicamente. Ou seja, não seria somente a responsabilidade de um terreiro, mas a de cuidar de assentamentos, *ilus*, objetos sacralizados, entre outros, que eram de Pai Tesoura. Era um início para ela que denotava um aprendizado ancestral, colocando a como *oripé* no *Ilê Ojisé Ifé*. Mãe Bárbara como a sua sucessora demonstra o quanto o *axé* é dinâmico, que mesmo com o falecimento de Pai Tesoura não significou o fim, mas recomeços nesta família de *axé*.

3.3 O *ILÊ OJISÉ IFÉ*: LAÇOS DE FAMÍLIA DE SANTO

É na *Goa* que nós pertencentes nos relacionamos, tecendo uma rede de familiaridade nomeada de parentes de santo. Estes parentes delimitam as classificações e participações dos sujeitos pertencentes na comunidade. Na família de *axé* ou família de santo, a relação entre as procedências das iniciações ao *ori* e consequentemente dos laços de parentesco serão imprescindíveis para identificar os sujeitos e para a aceitação daquele indivíduo pelo grupo. A partir da noção de família de santo é comum entre os pertencentes identificar a sua procedência religiosa vinculada a sua mãe/pai de santo e as pessoas que antecederam nesse vínculo.

Neste sentido, para ocorrer a adaptação do sujeito pertencente na família de santo, considerando suas necessidades pessoais, terá que seguir a hierarquia e as práticas ritualísticas ancestralizadas da *Goa*.

[259] Tia Jô –Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

Ilustração 27- Pertencentes a *Goa* durante o xirê/ pertencentes em ritualística externa ao espaço físico do terreiro.

Fonte: MARQUES (2015); IFÉ (2015)

Aos pertencentes mais novos e que ainda tem um vínculo recente com a comunidade, a desconfiança é velada e diminui na relação cotidiana, onde eles terão que provar que querem estar naquela comunidade e compreendem suas escolhas. O vínculo dos mais novos com a sua *Iyalorixá* ainda é perene e carece de um pertencimento coletivo, de vivenciar festividades, frustrações e momentos alegres que denotam uma corporeidade ritualística ancestralizada.

Vale mencionar que ao ser vinculado a família de santo, a *Iyalorixá* terá um papel importantíssimo. É pelas mãos dela que o novo filho de santo começará a ser aceito e compreendido numa lógica de pertencimento familiar. Vivaldo da Costa Lima (1977), antropólogo e *obá* (ministro) de *Xangô* do *axé Opô Afonjá*, pesquisou nos terreiros de candomblé aspectos que faziam da família de santo uma relação de confiança entre os sujeitos a ela ligados. Sob uma ótica antropológica ele trouxe o papel que cumpre a família e a expectativa existente deste papel, como a relação da autoridade exercida por pais e mães de santo sobre os sujeitos que fazem parte da família. A prole cada vez mais extensa e repleta de diversidades exige que a *Iyalorixá* tenha uma experiência e uma responsabilidade em relação a essa família que se forma. Para Lima (1977), a família de santo é o nódulo central, fundador e mantenedor do grupo, em torno do qual é estabelecida a rede de relações internas, materiais e espirituais entre os participantes. Para Mãe Lurdes são notórias as modificações e o respeito que existia no passado com os pais e mães de santo:

> Antes se buscava mais o pai de santo, para se decidir algo constantemente se consultava o pai. Eu mesmo para vir pra cá (Florianópolis) fiz isso. Para comprar um terreno, um carro, qualquer coisa, se buscava o pai de santo. Hoje não, está muito mudado. Até se cobra muito do pai de santo por algo que ele nem sabia que estava acontecendo.[260]

Este tipo de sentimento demonstrado por Mãe Lurdes é comum (TRAMONTE, 2001), são queixas de abandono, menosprezo e/ou desrespeito que acompanham as relações cada vez mais efêmeras entre as *Iyalorixás* e seus filhos. Digo efêmeras quando ocorre dos filhos de santo não gostarem ou se desentenderem com sua *Iyalorixá*, mudando de orientador de acordo com suas necessidades pessoais. Esta troca é considerada como uma forma de romper com o vínculo hierárquico e ancestral. Para *Ogan* Cristiano esta troca de *Iyalorixá* não é possível quando estamos concebendo que o sujeito tem um vínculo de pertencimento e familiar, "como vou trocar a minha família? Mesmo que goste ou não a questão é saber conviver. Não tem sentido estar trocando de família num terreiro, as pessoas não entendem o que é o terreiro." [261] Porém, nada impede que pessoas venham de outra *Goa* ou de outro terreiro para virarem pertencentes a esta família, inclusive na *Goa*.

Vanda Machado, como pertencente a terreiro e pesquisadora contribui e dialoga com esta percepção:

> Como família de santo, vivemos a memória de uma África, mãe ancestral atualizada e atualizante. Não viramos uma estátua de sal. Falamos do lugar-terreiro, lugar ritualizado nas suas múltiplas verdades. Um lugar que nos mantém em ligação com a terra. Lugar que nos preserva vivos e de pé. Lugar que, por sua força, nos anima e nos faz viver plantados como sujeitos universais e contemporâneos. (MACHADO, 2006, p. 54)

A família de santo para os pertencentes é inter-relacional. Não se explica pela família ocidental e cristã. As relações serão reconfiguradas por atitudes coletivas que intencionam dar suporte para o indivíduo. O momento em que ficamos mais dependentes e que podemos perceber a necessidade que essa coletividade tem para cada um de nós, é na iniciação ritualística. Este momento ilustra a fragilidade do indivíduo que não pode fazer nada além de estar disposto a receber, nesta iniciação uma das maiores dificuldades é entender que devemos (excetuando as necessidades fisiológicas como mastigar ou ir ao banheiro) pedir tudo para o outro, ou seja, dependemos da comunidade. E com o passar do tempo no terreiro perceberemos que o vínculo é contínuo, ninguém, absolutamente ninguém, consegue fazer algo sem a outra pessoa.

---

[260] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[261] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

A priori todos que adentram e escolhem um vínculo com um pai ou uma *Iyalorixá* estão gerando um parentesco. Este parentesco pode ser no campo da religião, ou com o passar do tempo uma relação de pertencimento familiar. O pertencimento familiar é um vínculo ancestralizante, seria uma relação que denota uma vivência cotidiana, como foi o caso de Pai Tesoura, mas principalmente com uma postura reconhecidamente de pertencente. Quando abordamos o aspecto do reconhecer, gostaria de elucidar que é um reconhecimento que engloba a comunidade de terreiro e como ela vê o sujeito, também como o próprio sujeito se reconhece no espaço-tempo do terreiro. Como, nesta relação entre comunidade e sujeito, o reconhecimento se transfigura em práticas ritualísticas de confiança e mutualidade.

O parentesco no terreiro será uma forma não de encontrar similitudes consanguíneas, mas de fazer laços em que os sentidos de mundo se aproximem. No caso de Pai Tesoura teremos pertencentes que vinculam a sua ancestralidade ao convívio com ele, mesmo que isto não esteja ligado a uma relação de parentesco de santo, como é o caso de Pai Neco:

> O Pai Tesoura me tinha como um filho, mesmo eu não sendo filho dele e nem filho de santo, ele me tinha como um filho. Era um carinho grande. Tanto que uma vez ele me deixou cuidando da Bárbara e disse pra ela que eu ficaria com ela, pois eu era irmão dela.[262]

Mesmo no meu caso que não tenho vinculação de parentesco de santo com Pai Tesoura compreendi com passar dos anos, como pertencente, que a nossa relação com Pai Tesoura como comunidade abrangia um vínculo que transcendia a minha concepção de família. Novamente, é importante frisar que ser parente de santo é vivenciar e estar numa sociabilidade com sentidos de mundo em comum. O parentesco para o pertencente não se trata de um tratamento condicionado somente pela presença no terreiro, mas está condicionado pela presença dos corpos em qualquer contexto. Como reflete Mãe Bárbara:

> É que entendi que são pessoas que independente das questões sanguíneas, mas essa história que temos que amar as pessoas é uma questão cristã. Mas a gente pode odiar, amar, discutir. Mas não vou deixar de conviver porque eu discuti, na comunidade não mandamos embora, é família. A gente não precisa ficar perto sempre, mas temos que continuar próximos para o ensinamento mútuo.[263]

Assim, com a formação desta coletividade Mãe Lurdes e Pai Tesoura tiveram que administrar novos desafios. Numa coletividade como a comunidade de terreiro temos conflitos constantes que se apresentam como dicotômicos. Conflitos que põe em jogo o respeito, a

---

[262] Pai Neco – Entrevista realizada no dia 16/06/2020.
[263] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

transgressão ritual, as individualidades. É passado a *Iyalorixá* um papel de saber lidar com esses conflitos, bem como liderar a ritualística advinda também de um cotidiano que a todo o momento é novo, é um cotidiano motivado pelas necessidades individuais e coletivas. É por meio da experiência adquirida durante anos que a *Iyalorixá* irá se sentindo com mais segurança em proteger a comunidade na qual ela é a matriarca[264].

Entretanto as tensões e conflitos são necessários no terreiro. É por estes momentos, também, que a comunidade se fortalece e demonstra que as individualidades são uma parte de um todo que se relaciona, é o fator comunitário. São dinâmicas que tornam as experiências conflitantes, mas que revelam como a comunidade resistiu e resiste através da relação entre seus pertencentes. Esses conflitos são fatores identitários do coletivo, com marcas que caracterizam tal comunidade e como acompanhamos um caminho. É pelos conflitos e pelas conciliações que se demonstra a energia de *Exu* e sua relação com o conflito. O conflito faz parte da orixalidade, já que a busca pelo equilíbrio é pela necessidade de aprender pelo conflito. Muitos dos *itans* contados entre nós remetem a situações de conflitos.

Temos, por exemplo, o *itan* já mencionado anteriormente, no qual *Exu* através da confusão provoca um conflito entre dois amigos vizinhos. *Exu* também provoca o conflito no *itan* em que ele motiva a desordem entre um marido e suas duas mulheres.

Reinando a paz entre as esposas e seu marido, *Exu* não gostava desta tranquilidade. Assim, um dia ele fez um lindo chapéu, vestiu-se de mercador e ofereceu para uma das esposas. A outra esposa vendo que o marido gostou do presente comprou um chapéu ainda mais lindo com *Exu*, novamente o marido adorou o chapéu. A primeira compradora voltou e comprou outro ainda mais lindo. Assim foi ocorrendo, até que um dia *Exu* não foi mais ao mercado com seus chapéus, deixando as mulheres desnorteadas e a família muito confusa. (PRANDI, 2001, p. 75-76)

Mas isto ocorre não somente com *Exu*. Numa outra passagem conta-se que *Odé*, que vivia com *Iemanjá* e seu irmão *Ogun* foi enfeitiçado por *Ossaim*. *Ogun* quando busca seu irmão nas matas encontra-o desorientado. Ele o traz de volta para a *Iemanjá*, mas ela ressentida pelo filho não ter ouvido os avisos para não andar pelas matas que era perigoso, expulsou o filho

---

[264] É importante que deixemos sobressair que o poder da mulher nas tradições de matrizes africanas está relacionado à condição de ter o poder da vida. As feminilidades das *orixá*s tem então o poder a fecundação através das iabas, sendo assim a mulher tem um papel crucial. (BASTOS, 2011, p. 50) Assim são atribuídos a estas *orixá*s papéis de liderança, força, inteligência e autonomia. Sendo assim a comparação entre o perfil feminino de religiões cristãs com as *orixá*s se fragiliza, justamente por este contraponto ocorrer um deslocamento da visão feminina que se tem atribuído ao que se determina na visão ocidental do que é ser mulher. *Iansã*, por exemplo, é a única *orixá* que tem coragem de entrar no reino dos mortos, *Oyá* Timboá, um tipo específico de *Oyá* que assim como *Oyá Igbalé* (conhecida como *Iansã* Balé), tem a suas forças energéticas para o culto aos ancestrais. Ela como guerreira é também a mãe dos *eguns*.

desobediente que foi viver com *Ossaim*. Por sua vez *Ogun* bravo com a mãe foi morar nas estradas e *Iemanjá* com suas lágrimas de tristeza pelo abandono chorou tanto que suas lágrimas tomaram curso e formou-se o Rio *Iemanjá*.

Ossaim que aparece no *itan* anterior também teve suas situações conflitantes com *Oyá* e *Xangô*. Na passagem o *orixá* das folhas que é *Ossaim*, era constantemente procurado pelos *orixá*s em busca de seus preparados com ervas, com os quais se curava dores, feridas, machucados, enfim limpava o corpo de todos os males. *Xangô* julgou que isso não era justo já que ele não poderia ser o único a ter o conhecimento das folhas. Assim, o obá *Xangô* ordenou que ele dividisse todas as folhas com outros *orixá*s. *Ossaim* negou-se e com isso *Iansã*, *orixá* dos ventos, orientada por *Xangô*, soprou todas as folhas para que fossem distribuídas. *Ossaim* com seus poderes ordenou que as folhas voltassem, o que aconteceu. *Xangô* dando-se por convencido aceitou que *Ossaim* era o senhor das folhas. *Ossaim* por sua vez distribui uma folha para cada *orixá*, mas não seus segredos, isso só ele sabia.

Esses e muitos outros *itans* com referências aos *orixá*s apresentam o conflito como fator motivador da relação entre eles. Na minha visão, o conflito é uma necessidade, é um princípio comunicacional e relacional. Não é a busca pelo conflito, mas é estar ciente que algum momento o conflito estará presente, pois no passado ele já esteve e na relação entre presente-passado da temporalidade espiralar este conflito será uma constante.

Entre Mãe Lurdes e Pai Tesoura não foi diferente. Como já mencionado, um fator que mais motivava os conflitos entre eles era o ciúme. Mãe Lurdes em variados momentos explicita como seu marido era ciumento, ao mesmo tempo Mãe Bárbara brinca e fala que ambos "não eram fáceis, tinham ciúme um do outro" [265].

Pelo *itan* a seguir podemos explicar esta relação entre *Oyá* e Ogun, uma relação permeada por ciúmes. Em determinado *itan* temos a relação conflituosa no triângulo amoroso entre *Oyá*, Ogun e *Xangô*, semelhante a *dança do aforiba*. Conta-se que *Ogun* vivia com *Oyá*, um dia seu irmão *Xangô* foi visitá-lo e, na casa de Ogun, *Xangô* deparou-se com aquela bela mulher. Voltou para casa atormentado pela beleza que vira, assim desejou *Oyá* ardentemente. Ogun percebendo a aflição do irmão acudiu-o e pediu-lhe que ensinasse a *Oyá* o preparo de prato predileto de *Xangô*, o *amalá*, que sem dúvida saciaria sua fome e o curaria. *Oyá* preparou o *amalá* conforme ensinado e antes de comê-lo, *Xangô* pediu a *Oyá* que acrescentasse um pó, advertindo-a, contudo, que não provasse da comida. *Xangô* comeu com gula e saciou a fome. Porém, *Oyá* ficou curiosa com o pó misterioso colocado no *amalá*. No dia seguinte, *Oyá* fez

[265] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020

novamente a comida, mas desta vez não resistiu e provou. *Oyá* disse a *Xangô* não ter sentido nada especial. *Xangô* então lhe entregou o pó para acrescentar na comida, sabendo que esse pó tinha o poder de botar labaredas pela boca. *Oyá* pôs o pó no *amalá* e comeu dele, ganhando o poder de colocar fogo pela boca. *Ogun* vendo isso repudiou *Oyá* e a entregou a *Xangô*. *Xangô* cinicamente recusou a oferta, mas *Ogun* insistiu para que levasse *Oyá* dali. *Xangô* tinha enganado *Ogun*. *Xangô* levou *Oyá* para casa, feliz com sua vitória (PRANDI, 2001, p. 93-94).

Na busca por uma fluidez do conflito e a relação entre o casal, entendo que o conflito, no caso os ciúmes, são aspectos da negociação. É pela interseccionalidade de seus ambientes que os *orixá*s fundamentam suas vivências. Similar a isto, a comunidade de terreiro representa suas relações a partir da relação com o outro, com esta troca. Não de uma forma linear, mas com cisões, rupturas e negociações que fazem com que o terreiro seja base de sociabilidades gerenciadas por quem tem mais experiência. Ou seja, pela *Iyalorixá* e os pertencentes mais antigos.

Pai Tesoura realizava uma parceria que não por coincidência tinham seus conflitos, afinal *Ogun* e *Oyá* representavam a união amorosa com seus conflitos, mas também a parceria e liderança. Novamente, temos um *itan* que contribui para a reflexão. Neste *itan* é contado como *Ogun* ajuda *Oyá* a espantar os *eguns*. Esta narrativa está atrelada a ligação já citada anteriormente de *Oyá* liderar os ancestrais mortos, ou seja, os *eguns*. Conta-se que *Ogun* trabalhava na forja fabricando não somente armas, mas diversos utensílios de metal. *Oyá*, auxiliava com o fole, soprando as chamas. Um dia aconteceu a festa dos *egunguns*, espíritos dos antepassados do povoado. Neste dia era permitido chamar ele de volta para o convívio da sua família. Quando eles passavam próximo a oficina do ferreiro *Ogun*, os *egunguns* ficavam atraídos pelo fole de Oiá, que emitia uma sonoridade alta com expressivas batidas rítmicas. Os *egunguns* entregaram-se à música do fole, produzida por *Oyá*. Então, ela passou a ser conhecida como a "mulher que domina o *egungun* com o som do fole". *Ogun*, orgulhoso de *Oyá*, tira sua coroa da cabeça e lhe presenteia com a honraria, e assim *Oyá* pode dançar junto aos *egunguns* (PRANDI, 2001, p. 309- 310).

A liderança de *Oyá* e o acompanhamento de *Ogun* vista no *itan* é semelhante com que Mãe Lurdes e Pai Tesoura tinham ao liderar o *Ilê Ojisé Ifé*:

> O Tesoura queria que eu tomasse as decisões. Ele ficava quietinho espiando, aí quando íamos dormir ele ficava me pentelhando a noite inteira até que eu resolvesse a situação. Mas aí o pessoal me taxava como a mandona e ele ficava lá, tranquilo. Mas eles não sabem que era ele quem tinha falado.[266]

[266] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Essa última constatação de Mãe Lurdes explica a maneira de ser de Pai Tesoura na *Goa*, reflete também o deslocamento das trajetórias dos dois que numa mudança de território ressignificaram seu jeito de agir. No caso de Pai Tesoura sua corporeidade trazia um *axé*, trazia uma ancestralidade, aquele algo que não sabemos falar, mas sabemos que sentimos. Mas no início em Florianópolis isso não ocorreu naturalmente:

> Ele perdeu todo brilho que ele tinha lá, o status que tinha lá em Porto Alegre ele já não tinha aqui. Ele não tinha amigos aqui, as mulheres ele já não tinha aqui. Ela conseguiu um controle maior sobre ele. [267]

Pai Tesoura trouxe na sua corporeidade toda a vivência ancestral dos terreiros e Mãe Lurdes pode se afirmar nesta nova realidade em que Pai Tesoura era pouco conhecido, mas que contribuía orientando-a. Nesta realidade ela como uma mulher branca ressignificava as mudanças, tendo mais protagonismo e tendo na sua relação com Pai Tesoura uma rede de negociações diferentes do que vivenciavam em Porto Alegre. Como observa Mãe Bárbara:

> Tem uma medida de força entre minha mãe e ele. Eu sempre senti. Entre a mulher e o homem negro. Que ela teve que provar um monte de coisa pra família dela e ele teve que provar pra vida. Ao mesmo tempo que eles se amavam, eles viviam num embate muito forte. Hoje em dia eu diria entre a mulher branca feminista e um homem negro periférico.[268]

Ou seja, os dois pelos conflitos e ajuda mútua se complementavam, eles tinham um sentido coletivo na *Goa*. Sendo o terreiro uma comunidade e não individualidades, refaço a pergunta feita pelo pesquisador Jonas França:

> Como é possível reivindicar a existência de uma *apropriação* dos espaços candomblecistas – seja por parte dos indivíduos brancos ou quaisquer outros – se, na cosmovisão ancestral negra, os terreiros não são propriedades, mas constructos comunitários? (FRANÇA, 2018, p.62-63)

De maneira que estas comunidades são “amplos microcosmos dos universos culturais africanos preservados e reestruturados no Brasil, espaços de resistência e atualização cotidiana da vida pretérita na África” (CONDURU, 2010, p.195), o pertencimento estará atrelado a corporeidade e ao vínculo que criamos no terreiro. O corpo no terreiro não será uma

---

[267] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[268] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

individualidade, ele traz uma rede comunitária, advindo também da história de vida dos sujeitos. Não é a Mãe Lurdes e Pai Tesoura, são os dois pertencendo a uma coletividade.

Este constructo comunitário se refere não somente a espacialização física definida como território, mas também ao corpo como território, o corpo é comunitário. Deve-se pensar o corpo como terreiro e atrelado a isso pensar o corpo como assentamento de saberes. A corporeidade será um suporte de saberes e memórias que por meio de performances, de ritualização do tempo/espaço ela circunscreve expressividades não ditas, mas que se potencializam na própria presença corpórea (SIMAS e RUFINO, 2018, p. 50).

Assim, os caminhos escolhidos por Pai Tesoura e Mãe Lurdes não eram pela escolha de uma localidade em detrimento de outra. Os caminhos eram corporais, eram de pessoas que vivenciaram o Batuque num certo período e que tem a falar sobre esta vivência. Este corpo performado do nosso mais velho era Pai Tesoura. Pai Tesoura não era o Batuque de Porto Alegre, mas era um corpo ancestral negro que conduzia nossa *Goa* a partir das suas experiências.

3.4 A RETERRITORIALIZAÇÃO DE PAI TESOURA NA *GOA*

Com base nessa corporeidade ancestral de Pai Tesoura gostaria realizar uma inserção a partir de seu retrato, ilustração 28. Neste retrato lembro que sua figura negra de pele retinta me chamava para olhar aquela foto de um sujeito que até então não sabia quem era. Mas pela sua fisionomia retratada na foto já podia sentir aquele *axé*, o *axé* pela foto.

Com uma boina branca e a parede branca ao fundo, o retrato em preto e branco destacava seu braço, seu sorriso e seu olhar para uma paisagem de algum ritual que acontecia no momento. Eram tantos sujeitos negros que Pai Tesoura lembrava: Bezerra da Silva, Almir Guineto, Cartola[269], tantas outras referências artísticas que denotavam o quanto a representatividade importava naquele momento. Era uma identificação com a pele, com essa busca por semelhantes. Ou seja, antes mesmo de saber quem era Pai Tesoura, já me identificava com ele por ele ser negro.

[269] Todos estes eram músicos, negros e tinham na sonoridade sua característica que os aproximavam da figura de Pai Tesoura.

Ilustração 28 - Pai Tesoura, durante ritual de Quimbanda[270]

Fonte: Acervo pessoal de Mãe Bárbara.

A partir da diáspora, o território do sujeito afro-diaspórico é o seu próprio corpo. Mas não um corpo individualizado, era um corpo coletivizado, um corpo do terreiro. Neste sentido, a presença de um corpo negro nos terreiros é este continuum (SODRÉ,1988) ancestrálico da diáspora permeado de experiências corpóreas. O corpo negro é experienciado e no terreiro este corpo se ancestraliza.

Quando conheci Mãe Bárbara, no ano de 2006, tinha a referência pelas falas dos pertencentes que ela tinha as reminiscências físicas de Pai Tesoura, através da sua corporeidade. Mãe Débora relembra sobre o jeito de Pai Tesoura:

> O jeito do Tio Tesoura é o jeito da Bárbara, o jeito de tratar as pessoas. Que a Bárbara é carismática, educada e fala né?! Ou aquele jeito firme também, quando não gosta de alguma coisa fala, vira as costas e sai andando. Exatamente assim. Quer ver quando vem com a mão no bolso, essa é uma memória muito forte. Aquele comentário sarcástico. O Tio Tesoura sempre tinha uma observação assim. Isso é uma memória muito forte, o jeito com a mão no bolso. Com as pessoas, super gentil, não assim

[270] Esta imagem, originalmente inserida no primeiro capítulo de forma a ilustrar as imagens que constam nas dependências do *Ilê Ojisé Ifé*, foi replicada propositalmente neste capítulo, pois ela é importante para complementar as análises discorridas no mesmo.

> gargalhando, mas tratava bem. Mas também quando eu vou lembrar do tio já era o tio tesoura. Que vinha com a toalhinha do *Ogan* nas costas e todo mundo já abria.[271]

Os relatos que o caracterizam fisicamente são de lembranças dele da década de 90 e início do século XXI. Logo, o Pai Tesoura neste imagético é de uma figura mais velha, como uma senioridade advinda das experiências. Sua corporeidade é um contraponto interessante, no campo das aparências, sua resiliência e discrição eram sua marca:

> Ele era um homem negro, retinto, tinha os olhos grandes, assim, um sorriso bem aberto, quando dava, senão ele era bem ranzinza. Tinha dias que não dava, mas tinha dias que super dava. Mas ele não acordava mal-humorado, ia acontecendo durante. Os olhos grandes eram amarelados, porque ele tinha glaucoma.[272]

Este jeito simpático de Pai tesoura, sorridente e de bem com a vida, é retratado por Mãe Lurdes e por Mãe Bárbara como um jeito de ser nas aparências. O seu silêncio, ou mesmo as suas formas de agir eram estratégias de relacionamento e de convívio em grupo, como fala Mãe Lurdes:

> Depois ele chegava para a mesma pessoa que ele queria mandar embora, com aquele sorriso e falava: "não precisa gostar de mim, mas deixem que eu goste de vocês" e saia bem com todos. As pessoas não sabiam que aquilo era vivo, era bem filho de *Ogun*. Filho de *Ogun* né?![273]

Pai Tesoura era um corpo único, seu corpo ancestral não era mera reprodução dos feitos de seus antepassados, mas era a ressignificação deste passado no seu corpo que ancestralizava suas práticas. É certo que levamos em conta o corpo físico, que é individual e fundamental dentro deste processo, corpo esse que marca a presença na comunidade. Porém, seu corpo ancestralizado, isto é, aquele que se estabelece principalmente após a morte do corpo físico, só tem sentido na coletividade.

Ao ter que se deslocar para outra cidade, ele retoma aspectos de trazer o território a partir da sua corporeidade. O corpo sente e por todos os sentidos, ele dá continuidade à performance, ao rito e aos ensinamentos que são repassados inclusive pela própria gestualidade dos sujeitos na comunidade. O corpo não se movimenta de forma autônoma ou desconectado

---

[271] Mãe Débora - Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[272] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[273] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

de seu ambiente e dos demais corpos presentes nos ritos, mas sim a partir de uma performance coletiva e, portanto, interativa, sistematizada e dialógica[274].

Assim, a corporeidade é apresentada por uma complexidade que necessita que este corpo ancestral seja contextualizado numa teia de significados que ligam as diversas ritualísticas no terreiro. Concebo que o corpo ancestral se pauta numa retomada com o passado a partir das performances rituais, que abrangem uma oralitura (MARTINS, 2003). Através de gestos e troca de saberes tem-se o conhecimento conduzido pelos princípios de *Exu* e da encruzilhada, conforme vimos ao longo do texto.

Neste tipo de cenário, através principalmente da transmissão pela oralitura é que são repassados os conhecimentos em uma comunidade. Através da oralitura pode-se perceber como a performance, os gestos, a voz, cada movimento, são ações que não se repetirão mais, pois se encontram em constante modificação, conforme explica Leda Martins:

> O termo oralitura, da forma como o apresento, não nos remete univocamente ao repertório de formas e procedimentos culturais da tradição linguística, mas especificamente ao que em sua performance indica a presença de um traço cultural estilístico, mnemônico, significante e constitutivo, inscrito na grafia do corpo em movimento e na velocidade (MARTINS, 2003, p. 84).

Para isso o corpo no terreiro tem sentido numa prática que a todo momento é ancestralizada. Do conjunto performático presente na narrativa forma-se esta descrição acerca do sujeito. Assim, Pai Tesoura ilustra no presente o que é a oralitura, pois na sua ausência física tem a sua presença ancestral que se perfaz nas nuances performáticas. Estas nuances reiteram como o seu passado no terreiro contribuiu para a manutenção de permanências ritualísticas revividas pelos pertencentes à *Goa*.

A corporeidade a partir de um contexto do terreiro terá uma importância na relação com o outro. Os sujeitos envolvidos precisam sentir e vivenciar a troca de *axé*. Uma coisa que ouvi bastante quando ainda era um neófito no terreiro era “aprenda a ouvir mais e falar menos”. O ouvir era no sentido de corporificar, amplificar meus sentidos para que minha fala fosse um dos sentidos a ser preterido em detrimento a outros que não evidenciava e nem percebia como sentidos corpóreos. O corpo estava se tornando um lugar de experiência.

---

[274] Colocamos esta definição dos corpos em interação pois o âmbito dos rituais de Batuque, por exemplo, durante as atividades, cada sujeito executa ações de acordo com o que lhe é determinado, para fins de organização litúrgica, a partir de cargos e feituras (funções religiosas), bem como o que pode ser definido a partir de sua orixalidade, entre tantos outros critérios possíveis. Os rituais de Batuque geralmente se compõem a partir dessas interações entre “cargos” ou funções dentro do terreiro, pelas experiências de vida, para cumprir os fundamentos que são repassados entre gerações. Essa sistematização das atividades ritualísticas requer a presença e a disposição dos sujeitos, para que se alcance os objetivos daquele rito (nota do pesquisador).

No terreiro apesar das pessoas serem acolhidas nas suas singularidades, é pela coletividade e a necessidade de ter o outro que esse acolhimento se torna pertencimento. Pois este espaço-tempo que é vivenciado nos terreiros é conduzido ancestralmente, tendo como o mais antigo o seu fundamento principal. É no corpo que os sentidos ressignificam aspectos deste falar corpóreo em que a decodificação das expressividades e performatividades se relacionam,

> O corpo no Candomblé é uma representação do cosmos, uma totalidade que permite experiências místicas e que, através de movimentos, gestos e adornos, formula impressões, concebe e representa o sagrado, projeta valores, sentidos e significados, revela sentimentos, sensações e emoções. É um meio de comunicação capaz de expressar memórias, transmitir tradições, saberes e experiências. (MORAES, 2010, p.147)

No terreiro o corpo deixa de ser somente condição instrumental e estético, ele é isso, mas também ele é a ligação com o ritual. A saúde do corpo é a saúde do sujeito e da comunidade a qual ele pertence. Dizemos que o corpo é morada dos *orixá*s, sendo assim, é por ele que a música, a dança, as sociabilidades, a interação com outro se dá. Tanto que nas ritualísticas que precedem a iniciação de qualquer pertencente, a preparação do corpo é no sentido de equilibrá-lo, limpá-lo, torná-lo receptível desta troca energética que é o *axé*. Muito mais que purificá-lo, é re-ontologizar, abri-lo para uma nova perspectiva. Não a perspectiva correta, mas uma outra perspectiva que altera seus sentidos e sua lógica existencial.

Para José Carlos Gomes dos Anjos o aspecto da incorporação, ou seja, do que liga a priori as pessoas ao terreiro retoma uma desterritorialização e ressemantização sobre o que significa a corporeidade como prática ritualística:

> Diz –se que quando *exu* "se ocupa" ele "encosta" a consciência e passa a comandar o corpo. O sujeito tem uma percepção vaga ou nenhuma do que acontece ao longo do ritual. Trata-se de uma experiência radical de alteridade: o "outro" introduzido no "mesmo". Que essa operação tenha a ver com território, a linguagem émica o diz na expressão "se ocupar" - o santo, o *exu*, o caboclo "se ocupa" da pessoa, faz de seu corpo um território no qual pode cavalgar- o corpo é "cavalo- de- santo ", o terreiro é o lugar de sobreposição de territórios. O próprio corpo está na encruzilhada do "eu cotidiano" e das entidades que o "ocupam". (DOS ANJOS, 2006, p.21)

Assim, esta linguagem émica reflete que a expressão ocupar com o outro, no caso com *exu*, é também no sentido de coletivizar o corpo. Acrescento a isso a relação que o pertencimento traz no vínculo com a comunidade. Nosso corpo é o espaço das relações, é o espaço das encruzilhadas. Logo, a desterritorialização se refere ao ponto em que o lugar da encruzilhada é "o ponto zero no processo de subjetivação." (DOS ANJOS, p. 18). O sujeito

pertencente terá que se repensar a partir desta encruzilhada, já que *Exu* como o *Bará*[275], o dono do corpo, reflete o início de tudo, de todo este processo de subjetivação que encontramos quando se pertence ao terreiro.

Costumamos falar que nascemos novamente quando ingressamos como pertencentes. Mas justamente pela encruzilhada ser fluída na sua territorialização, ela desterritorializa o que somos para podermos reiniciar como território corporificado no pertencimento ao terreiro. Um ponto importante é que esta reterritorialização não depende somente do indivíduo, depende do seu contato com o outro. É esta coletivização da corporeidade que promoverá uma ruptura de uma individualização corpórea e um novo corpo que coletivizado, é um novo território. Como fala Mãe Bárbara: "eu não estou aqui por mim, estou aqui pelo coletivo, é isto que me faz ser quem sou"[276].

Assim, o corpo é uma referência, é um receptor/preceptor, ele é de *Exu*, é de *Bará*. Neste sentido, volto a afirmar que o corpo como território será uma encruzilhada, nele existem opostos com encontros e desencontros que readequam a partir da sua troca com a comunidade. É pelo corpo que a territorialização encontra na diáspora permanências ancestrálicas.

É este processo corpóreo de ancestralização que buscamos na nossa linhagem quando concebemos a *Goa*. Mesmo não tendo um elo sanguíneo ou de vivência direta com os mais antigos, os pertencentes necessitam de uma ligação legitimadora que balizará o *axé* daquele terreiro.

Nessa busca de um passado que liga o seu terreiro aos antigos, inevitavelmente o tronco central encontrará pessoas que residiam em comunidades negras. Não havendo mais estas comunidades, são os corpos negros que permitirão a continuidade desta ancestralização, ou seja, os corpos levam uma ancestralidade coletiva, os corpos levam o território, os corpos se tornam o território.

Neste sentido é pela territorialidade corporal que se encontra o passado ancestral daquele terreiro. Pai Tesoura era a busca por esta ancestralidade. É a partir deste entendimento que a corporeidade ancestral de Pai Tesoura surge como uma linhagem ancestral, não sanguínea, mas da família de *axé*. No referente caso temos a corporeidade de Pai Tesoura que demonstra uma historicidade e uma sabedoria que os próprios pertencentes não se davam conta:

> Mas o pai não falava por isso. Ele falava por causa do reconhecimento, de se viver em comunidade, de se valorizar a comunidade, de se estar ali. A pessoa ia cozinhar, ficava tipo um ano dois anos e ia embora, assentava as coisas aqui em casa e chutava a mãe e o pai e iam embora, então as coisas começavam a serem vinculadas por causa do

[275] Bará corruptela de Obará, o senhor do corpo.
[276] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

> dinheiro. As pessoas não valorizavam a comunidade, de morrer por isso. Aí ele começou a ficar chateado.[277]

No meu entender, esta desvalorização é uma herança da episteme eurocentrada e do individualismo racionalista que vivenciamos. É por ela que aprendemos a agir com o mais velho. O velho e o novo a partir de seus conflitos refletem situações de não reconhecer no nosso mais próximo o ancestral coletivizado naquele corpo. Pai Tesoura se colocava como um sujeito discreto e silencioso das suas histórias passadas, "o Tesoura pouco falava do passado"[278]. Ele sabia o que era, mas não fazia com que os outros soubessem quem ele era, sua discrição fazia parte da sua corporeidade ancestral.

Outra característica atribuída a Pai Tesoura que gostaria de retomar seria o respeito, como reforça Litiane de *Ogun*[279]:

> Nesse processo de ir desde a minha infância até a minha pré-adolescência, a relação com Pai Tesoura era muito carinhosa, muito amistosa. A gente tinha essa relação de carinho, mas também de respeito. Eu tinha noção que ele era alguém importante para a comunidade, mas não tinha noção do quanto. Tanto é que eu queria ter a cabeça de hoje para poder viver aquela época. [...] As memórias que eu tenho com ele sempre foi de falar outras coisas. Eu não tenho tanta memória de ensinamento. Talvez porque ele respeitava por ser muito nova. [280]

Litiane quando é informada que tem que ser iniciada no *ori*, tem 15 anos. Sua escolha por Pai Tesoura é justificada pelo relacionamento que tinha com ele, conforme ela mesma diz: "ele respeitava independente de quem fosse"[281]. Por ser mais nova ela justifica que na época não tinha o entendimento de quem era Pai Tesoura,

> Eu gostava dele porque eu sentia aquele olhar acolhedor. Eu gostava muito do jeito que ele me tratava. Ele me via no meio das pessoas. Eu era alguém, não era uma criança. Ele não precisa ver pra me ver. Eu era alguém pra ele. Eu sempre lembro dele, passando, saindo. [...]Eu lembro que eu não me achava preparada, até não aprendi muito coisa com ele. Mas lembro que a gente tinha uma relação de pai e filha. Eu ia no quartinho que ele ficava cumprimentar ele e ficava uma meia hora com ele. Eu me sentia muito respeitada por ele.[282]

Esta referência de Litiane de *Ogun* atribuindo ao Pai Tesoura uma virtude que lhe é característica, denota o respeito que ele tinha com a corporeidade. Pai Tesoura tinha uma

---

[277] Mãe Barbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[278] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[279] Natural de Porto Alegre- RS, Litiane Barbosa Macedo foi filha de santo de Pai Tesoura, após o falecimento de seu *Babalorixá*, escolheu Mãe Bárbara como sua *Iyalorixá*.
[280] Litiane – Entrevista realizada no dia 17/11/2019.
[281] Litiane – Entrevista realizada no dia 17/11/2019.
[282] Litiane – Entrevista realizada no dia 17/11/2019.

sensibilidade em perceber no outro algo que a pessoa não tinha notado. Mãe Lurdes relembra como ele era independente o lugar que estava,

> Realmente ele era uma pessoa muito boa. Era uma pessoa humilde, boa e ele não nunca demonstrou o que ele era, a grandeza que ele tinha dentro da religião. Sempre humilde, chegava nos lugares sempre humilde.[283]

Esta humildade e respeito são definidos por ela "não é um baixar a cabeça, mas é uma coisa de respeito"[284]. Era esse respeito que ele exigia que tivessem no terreiro, "ele dava muito valor ao Batuque e ao ser humano. Ele exigia que tivesse muito respeito um pelo outro, ele sempre foi chato pra isso. Ele chegou a bater em gente por falta de respeito"[285].

Além disso, Pai Tesoura teve que adaptar suas relações no terreiro com o desenvolvimento de outros sentidos para além da fala. Principalmente, devido ao seu glaucoma a compreensão de mundo exigiu dele uma adaptação corpórea:

> Canela fina, sempre calejada, porque como ele não enxergava ele batia muito nos móveis. E ele saia andando, a gente pouco mexia os móveis para ele ter mais liberdade. A rua ele já conhecia, onde era o mercado coisa assim. Quando ele andava, ou no terreiro, ou dentro de casa tu achava que ele não tinha nenhum problema visual. Porque ele andava assim.[286]

As pessoas eram reconhecidas por ele através de outras percepções que não somente a visão:

> Ele falava que enxergava vultos, ele sabia quando uma pessoa passava. Aí quando uma pessoa passava, ele sentia o cheiro, ou alguma coisa sonora, ou até assim tipo aquele vulto, se a pessoa fosse grande demais ele sabia que a pessoa era gorda. Aí ele ia associando as coisas. Ele sabia o toque de cada pessoa que chegava com a sineta, a batida, quando a pessoa falava, o perfume ele sabia. Fulano se chegou e a pessoa se surpreendia. Não parecia ser cego, mas ele era. Então várias coisas ele conseguia identificar, outras questões, outros fatores sensoriais.[287]

Esta percepção da personalidade de Pai Tesoura pelos pertencentes estava atrelada a algo mais amplo, já que a própria oralitura (MARTINS,2003) não precisava ser vista, mas sentida. Assim, os ensinamentos de Pai Tesoura estavam próximos de como tratava as pessoas, mas também de como ele os percebia sem enxergá-los. A oralitura era fundamental para

---

[283] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[284] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[285] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[286] Mãe Barbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[287] Mãe Barbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

compreender Pai Tesoura. Assim como um *griot*[288] "portador" de saberes, histórias e mitos de determinado povo, numa verdadeira rede de transmissão oral (PACHECO, 2006), Pai Tesoura não era explícito e direto nos ensinamentos. Para Pacheco esta transmissão oral que podemos perceber em Pai Tesoura, é um bem imaterial que pluralizado em diversas áreas de conhecimento, diversifica pelas experiências, os ensinamentos dos mais velhos. (PACHECO, 2006, p.41)

Amadou Hampâté Bâ (1982) aborda que a oralidade é fundamental para a apreensão da história em África, ele argumenta que não será possível relacionar tradição sem que se faça referência a oralidade presente em África. Neste ponto retomamos ao aspecto da oralidade e da relação com a palavra, no qual Ki-Zerbo (1982) ressalta a importância da história oral em África, pois se transforma numa fonte para a história africana. Para o autor as histórias épicas, as genealogias, as guerras, as tradições, o cotidiano são manutenções históricas que fundamentam a expressão da cultura e da identidade desses povos.

Conforme tratado ao longo dos capítulos a cronologia não seria o foco central também neste tipo de história, mesmo a questão da ambiguidade nos discursos, pois a palavra possuirá um significado diversificado de acordo com o que está subentendido, serão meias-palavras (KI-ZERBO, 1982, p. 26- 27). Pai Tesoura foi um mestre de saberes imbricados na sua territorialização, o que Cristiano Pinheiro define como o ressignificado dos *griots* na diáspora:

> Compreende-se, a partir disso, que o ressurgimento da figura do griô, e da tradição dos contadores de histórias de tradição africana, voltam à cena da cultura brasileira, não como uma continuidade da tradição vinda da África, mas, sim, como uma reelaboração cultural, como uma (re)invenção de uma tradição africana no Brasil. O griô, agora, não é mais exclusivamente um africano ou um afro-brasileiro, ele pode ser qualquer cidadão identificado com esses elementos da cultura popular. (PINHEIRO, 2013, p.42)

Este tipo de conceito nos remete a transmissão oral, mas também a algo mais amplo, no sentido de troca entre os mais experientes, entre saberes e fazeres que se propagam ações efetivamente corpóreas e orais. Pai João conta:

---

[288] O conceito Griô é retomado no Brasil a partir da década de 90. Na última década, liderado pela ONG Grãos de Luz da cidade de Lençóis (BA), com ações voltadas a tradição africana dos contadores de histórias o conceito ampliou-se para um programa de abrangência nacional chamado Ação Griô. A Ação Griô Nacional tem como missão fortalecer a ancestralidade e a identidade do povo brasileiro por meio do reconhecimento do lugar político sociocultural e econômico de griôs e mestres de tradição oral na educação. Disponível em <http://www2.cultura.gov.br/culturaviva/a-lei-grio/ >Acesso em 14 de jul de 2014.

> Ele tinha uma mania, as vasilhas era tudo de Pai Tesoura e só eu podia mexer. Aí ela que pediu para eu continuar cuidando do assentamento. Depois ela que ficou cuidando. Eu cuidava porque ele estava com problema de visão. Em algumas festas eu ajudava ele a fazer algumas coisas.[289]

Ao confiar em Pai João, Pai Tesoura tinha objetivos e percepções acerca do seu filho mais velho. Esta hierarquia não era explicada, era sentida e vivenciada. Pai Tesoura tinha escolhas também ao ensinar algo diretamente, ou seja, não era qualquer pessoa que iria ouvir, era a partir de uma seletividade com critérios dele,

> Quando a pessoa era muito topetuda ele deixava meio assim. Mas ele não deixava de ensinar pra essas pessoas, quando ele não queria, ele dava uma de *João-sem-braço*. [...] Às vezes enrolava as pessoas, ensinava tudo errado se ele visse que a pessoa era enrolona ele ensinava errado de propósito. A pessoa vinha e falava um negócio bem grotesco, a pessoa teimosa, ele não se dava ao trabalho, ele dizia é sim, é assim mesmo. Ele não tinha essa paciência.[290]

Acostumamo-nos a falar no terreiro que cada um aprende no seu momento ou que tudo tem sua hora. Pai Tesoura era isso. Quando não, seus ensinamentos estavam permeados de gingas e dribles que exigiam uma percepção aguda do que ele estava dizendo. Dificilmente contava sua história de vida, se perguntavam algo talvez ele dissesse ou talvez ele confundisse. A oralidade era algo envolto pela noção de oralitura. Não era somente um não dizer, mas era compreender o que ele queria dizer no todo, na sua corporeidade.

Pai Tesoura refletia esta amálgama de fatores que não o tornavam um paciente ancião, que passava a informação de acordo com o que lhe era solicitado. Ao invés disso, ele se posicionava como alguém que dava ensinamentos metaforizados que aprofundados de acordo com o merecimento avaliado por ele. Não uma negação em passar, mas numa atitude de respeito à própria coletividade. Na minha vivência como pertencente este aspecto da educação e transmissão dos saberes estava atrelado ao meu interesse pela musicalidade nesta coletividade.

Como o rumo já nos coloca no campo da sonoridade e da música é necessário adentrarmos na quarta e última parte. Rememorando, lembro que os adjetivos sonoros e musicais sobre ele foram as primeiras impressões que tive de Pai Tesoura. Tanto é que a figura imagética que eu tinha de Pai Tesoura era balizada pela sua sonoridade. Deixar este aspecto por último significou um processo inverso do que eu concebia como importante em Pai Tesoura. Mas se é *Exu* que nos guia, é por estas aparentes incongruências que se fez a narrativa sobre

---

[289] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
[290] Pai João - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.

Pai Tesoura. A opção de deixar o aspecto da musicalidade no quarto capítulo estava atrelada a necessidade de compreender primeiramente a corporeidade de Pai Tesoura e os aspectos que o fizeram ser ancestralizado na *Goa.*

Acredito que as características físicas, de personalidade, de sentidos de Pai Tesoura, que foram descritos ao longo dos capítulos refletem diretamente na musicalidade da *Goa*. Se *Exu* jogou uma pedra hoje para atingir o pássaro ontem não foi somente para objetivar o presente, foi para inter-relacionar com um passado-presente. É na busca pelo passado que se encontra respostas no presente, mas também é no presente que busco o passado.

Esta sonoridade que trarei a seguir é o aprendizado da *Goa*. É o saber assimilar a partir da corporeidade, ou seja, da corporeidade-ancestral que permanece na *Goa*. Sua voz, sua dinamicidade nos *ilus* serão permeadas por esta corporeidade tratadas anteriormente. Pai Tesoura era um corpo negro, coletivizado pelo imaginário de sua comunidade, onde o aspecto sonoro é uma das suas maiores marcas de sua ancestralização na *Goa*, conforme veremos no próximo capítulo.

4 À PROCURA DA BATIDA PERFEITA: CAMINHOS DA ANCESTRALIDADE SONORA DE PAI TESOURA

Eu vou pro samba
A procura da batida perfeita[291]

Nas narrativas de sua comunidade afro-religiosa, Pai Tesoura tinha suas virtudes ligadas ao conjunto melódico da sua voz e a cadência rítmica dos *ilus*[292]. Neste ponto da narrativa, os capítulos anteriores balizam uma composição imagética da sonoridade de Pai Tesoura como *Ogan*. Veremos que essas características sonoras estão diretamente ligadas à sua corporeidade. Assim, não seria possível caracterizar sua sonoridade sem que esta estivesse dialogando com a sua história de vida, com o seu nascimento, seus pais, sua infância e sua relação com o futebol e a boemia. Todas essas percepções nas lembranças de quem teve a vivência com Pai Tesoura denotam o quanto sua sensibilidade sonora acompanhava suas experiências desde seu nascimento.

Quanto aos seus atributos musicais, ou seja, as características de sua sonoridade, eram comum frases elogiosas: "o Pai Tesoura era afinado"; "ele cantava de uma maneira que hoje já não se vê mais"; "Pai Tesoura alcançava notas bem agudas e bem graves, tinha uma facilidade"; "Pai Tesoura era de uma voz linda, inigualável"; "O Tesoura era de uma elegância e uma leveza ao tocar, tu devia ter ouvido ele"; "Você tinha que ter conhecido o Tesoura, o velhinho era de uma elegância ao tocar, ele não se esforçava, era de uma suavidade."[293]

Levando em conta que essas são características advindas de observações pessoais e dotadas de uma percepção ancestral, que por sua vez se manifesta com afetividade e sensibilidade, permitindo, assim, uma construção imaginária de sua sonoridade. É por essas memórias explicitadas por sua comunidade, que permitem que consiga "construir" um imaginário sobre a performance e a musicalidade de Pai Tesoura.

As memórias sobre a musicalidade de Pai Tesoura percorreram e induziram a minha busca pela "batida perfeita"[294], a busca deste reconhecimento, desta serenidade e fluidez que parecia transmitir Pai Tesoura quando tocava. Nessa imagem sonora que tinha dele, por meio

---

[291] Letra da Música do Artista Rapper Marcelo D2, A Procura Da Batida Perfeita, faixa do seu álbum lançado no ano de 2003.

[292] Os *ilus* são instrumentos bimembranófonos (duas membranas nas extremidades na base), tocados com as mãos. Eles podem ser percutidos também com aguidavis (varetas). Por questões da praticidade se convencionou tocar entre as pernas, porém pode se tocado horizontalmente sob o colo do *Ogan*.

[293] Estas foram algumas das opiniões acerca da musicalidade de Pai Tesoura, observadas e registradas por mim principalmente nos primeiros anos de meu ingresso na comunidade religiosa *Ilê* Ojisé Ifé, principalmente nos anos de 2006 e 2007.

[294] Nesta expressão retirada da música do rapper Marcelo D2, é de uma batida perfeita no sentido da busca por algo que idealizava, mas que nunca encontraria.

das lembranças dos pertencentes, tinha um modelo, um exemplo a ser seguido, era um bamba[295] do Batuque.

Já como pertencente à comunidade, fui participando e sendo motivado a compreender não somente a importância de Pai Tesoura para o terreiro, mas também como a sua ausência também foi importante, de certa forma, para marcar a sua presença. Ainda que isso implique em um pensamento contraditório, a princípio, entendemos a pluralidade implícita. A ausência é física, mas era a sua presença nas narrativas. Pai Tesoura era representado através das lembranças, principalmente porque para que eu obtivesse o cargo de *Ogan*, teria que compreender quem era ele. Estas observações me fizeram atentar para o que seria essa sonoridade presente na figura ancestral de Pai Tesoura, já que me indagava constantemente: "como aprender a tocar desse jeito se ele não estava mais entre nós para ensinar?"

4.1 FORMAÇÃO DE UMA IMAGEM SONORA DE PAI TESOURA

Veremos que a percussão na figura dos *ilus* é um dos componentes identitários da sonoridade negra, é através desse elemento que se realiza boa parte da musicalidade na *Goa*[296]. Acrescento esta questão ao aspecto do canto como fator musical que potencializa as diversas ritualísticas. Cantamos para saudar a ancestralidade, para macerar ervas, para cumprimentar, para *bater cabeça*, para produzir o nosso alimento. Canta-se para movimentar, o canto também é a nossa forma de ritmar e de bater as palavras. A voz em complemento com o toque dos *ilus* trazem características que identificavam esta massa sonora na *Goa*, nossa "batida perfeita".

Aprendemos, enquanto pertencentes que *orixá* não chega sem tambor, ou seja, o *ilu* tem que ser tocado para potencializar a "chegada" dos *orixás*. Ritualisticamente, os *ilus* representam o sagrado, já que a orixalidade também está representada nos instrumentos ritualísticos. Seu preparo ritualístico é específico do *eró* de cada *Goa*, não sendo possível ser utilizado na liturgia sem antes haver este preparo. Sendo o cuidado dos *ilus* de responsabilidade exclusiva dos *Ogans*, estes devem manter ele afinado, assim como verificar se o couro está em boas condições, entre outras funções que demonstram a importância deste cuidado para a fluidez ritualística do terreiro.

---

[295] Expressão em alusão ao mundo do samba, no qual os bambas são as pessoas mais experientes e consagradas.

[296] Leonardo Almeida (2019) ao pesquisar *Ogan*s da região de Porto Alegre retrata dois tipos de *ilus*, um ele nomeia como tambor de obrigação, utilizado somente no terreiro em que *Ogan* mantém o vínculo de pertencimento. O outro tambor é nomeado como o de trabalho, utilizado externamente (2019, p.66-67).

Nos *ilus* o aspecto harmônico e melódico está atrelado a sua afinação (mais agudo ou mais grave) que reverbera de acordo com o material de que é feito. A formatação deste instrumento musical consiste em uma base cilíndrica oca, composta por madeira, plástico PVC[297] ou de metal (lata). Suas extremidades são cobertas por couro, e sua afinação é realizada de modo sincronizado, ou seja, cada lado do *ilu* depende do outro para afinar e percutir de forma harmônica. O material da base cilíndrica influencia na sonoridade, uma vez que diferentes materiais produzem diferentes variações sonoras. Para o *Ogan* Mateus de *Xangô* as diferenciações na sonoridade são bem notórias, *"*para mim é bem evidente, no caso o [*ilu*] de madeira produz um som mais encorpado, bem preenchido. O de lata ou PVC é mais harmônico, um som de lata mesmo"[298]. Apesar de muitos preferirem *ilus* de madeira, o mais usual é o de lata, já que sua confecção demanda um tempo menor[299].

Vale ressaltar que, logo no início da minha iniciação como *Ogan*, a formação enquanto músico foi balizada por uma base teórica pautada na educação musical colonialista[300], e por isso havia certa presunção que me fazia pensar que o domínio das técnicas rítmicas e de canto era condição fundamental para ser *Ogan*. Essa argumentação se balizava na nossa visão generalizada sobre os instrumentos de percussão, principalmente os membranófonos[301] e no domínio melódico dos axés e pontos cantados, já que conhecia o sistema tonal e variações harmônicas advindas das teorias musicais de base ocidental.

Kwabena Nketia (1974), etnomusicólogo ganense, apresenta nesta linha de pensamento a definição de time-line para definir esta sonoridade africana. Ele explica sobre,

> Ela [a *time-line*] pode ser definida como um padrão rítmico em forma aditiva ou divisiva, que incorpora o pulso básico ou a pulsação reguladora, assim como o referencial de densidade. Ao invés de grupos regulares de quatro notas, grupos de cinco, seis ou sete notas podem ser utilizados em padrões de subdivisão binária ou ternária (compasso simples ou composto). (NKETIA, 1974. P. 132)

Este conceito de time-line contribui para compreender a concepção de polirritmia em África. Não se pensa em agrupamentos regulares de tempo, definidos como compasso, mas a concepção é de uma periodicidade que não é mensurável pelo tempo ocidental. Neste sentido, em diálogo com Carlos Sandroni (2001), a questão métrica estaria ligada ao movimento

---

[297] Policloreto de vinila.
[298] *Ogan* Mateus– Entrevista realizada no dia 13/06/2020.
[299] No caso dos os *ilus* de madeira eles são produzidos por um processo de esculpir um tronco de arvore, o que demanda uma técnica mais cuidadosa.
[300] Isto não deslegitima a música ocidental, mas potencializa outras formas pedagógicas de aprendizado musical , valorizando conceitos outros numa perspectiva pluriversal. (NOGUERA,2014)
[301] Instrumentos que tem membranas (pele natural ou artificial) nas extremidades de sua base.

pulsante das palmas, ou seja, a métrica seria uma estrutura pulsante, enquanto o ritmo seria passível de variações constantes. Esta visão revela a relação de uma sonoridade que se encruza em muitos momentos, de uma métrica que tenta manter o tempo regular, enquanto o ritmo objetiva a saída constante deste tempo regular, a métrica e o ritmo são conflitantes, mas que necessitam um do outro para serem executados. As palmas, as batidas dos pés, ou seja, o movimento corpóreo performático, para os autores estariam marcando a métrica pulsante. Tanto a time-line, quanto a estrutura e superestrutura da métrica e rítmica, são importantes para se modificar o que se tem de entendimento sobre a música africana e afro-diaspórica.

No Batuque são os *ilus* que representam esta variação rítmica da *time-line*. É na relação entre o *Ogan* e o *ilu* que essa variação fica ainda mais evidente. Pelos toques o *Ogan* reproduz uma fuga constante do tempo regular, em um ir e vir rítmico pautado na oscilação do tempo. No caso de Pai Tesoura, seu destaque era ainda maior, pois ele conseguia deslocar a rítmica dos instrumentos percussivos para a sonoridade melodiosa de sua voz. E os *ilus*, neste caso, dialogavam com suas expressividades vocais.

Ilustração 29 - Ilus utilizados nas ritualísticas

Fonte: Acervo do autor. (2019)

Pai Tesoura era caracterizado por possuir uma voz melodiosa, que era carregada por sentimentos e lamentos, uma voz que trazia em si aspectos de sua história de vida. Como afirma

Mãe Lurdes, “ele não espancava o tambor, ele tocava o tambor. Agora tu vê uns *Ogans* batendo com uma força que parecem que querem espancar o tambor. Ele não, com a sua voz ele emocionava, no tambor, ele dava valor a isso”[302]. De acordo com ela este sentimento fazia parte da sua corporeidade,

> Ele sabia chamar um *orixá* que tu não imagina. E como ele chamava um *orixá*. Ele só fixava assim. Preparava o tambor e pá. Ele batia no lado tambor. Aí todo mundo falava aí isso é bater, é bater no rosto do *orixá*, e não era. Ele batia ao redor do tambor, pra alisar conversando para chamar o *orixá*. Ele fazia como se estivesse cuspindo na mão, mas não era, ele soprava para a mão dele ser leve pra chamar o *orixá*.[303]

Não se tratava de somente ecoar a melodia, a sonoridade da sua voz era uma forma de trazer a história de sua ancestralidade, ou seja, era como se conseguíssemos entender os sentimentos que permeavam suas experiências sem ao menos citar com palavras, quais eram esses sentimentos, de quais fatos de sua vida ele estava tratando. A melodia traduzia os fatos.

Além disso, a voz de Pai Tesoura trazia mudanças tonais[304] em suas rítmicas, e assim as modulações[305] de sua voz impressionavam os *Ogans* que conviveram com ele, que consideravam como uma singularidade no cenário afro-religioso do sul brasileiro, por possuir esta característica. Ele entoava alguns *orikis* a partir de determinada sequência de notas, dentro de uma determinada extensão vocal. Como os *orikis* são entoados por mais de uma vez, após algumas repetições, Pai Tesoura entoava o mesmo *oriki* porém com as notas musicais situadas uma terça acima[306]. Essa diferenciação daria uma conotação criativa e inédita para quem estava acostumado a ouvir as *orikis* de Batuque[307]. Com relação aos áudios com registro da voz de Pai Tesoura, cabe um adendo sobre a primeira vez que os ouvi.

---

[302] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[303] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[304] A música ocidental segue um sistema harmônico tonal, que consiste em modelos pré-definidos de sequência de notas que se repetem (dó1, ré1, mi1, fá1, sol1, lá1, si1, dó2, re2, mi2, fa2, sol2, la2, si2, dó3, re3...). A harmonia tonal baseia-se principalmente na relação entre uma primeira nota e a sua quinta (distância entre elas), por exemplo, Dó e Sol; Re e Lá; Mi e Si, chamadas de tônica (primeira nota) e dominante (quinta nota);
[305] Modulação é a mudança de tonalidade, ou seja, da relação entre a tônica e a dominante;
[306] Terça é um tipo de intervalo, sendo o intervalo a distância entre duas notas musicais tocadas sucessivamente (intervalo melódico) ou simultaneamente (intervalo harmônico). Temos, por exemplo, entre dó e ré uma segunda de intervalo; entre dó e mi uma terça; entre dó e fá uma quarta; entre dó e sol uma quinta; entre dó e lá uma sexta; entre dó e si uma sétima; entre dó e dó temos uma oitava. Os intervalos podem ser ascendentes, dó para mi, ou descendente, mi para dó. Mas ambos são intervalos de terça.
[307] Comprovamos este fato a partir dos registros em áudio de Pai Tesoura cantando, gentilmente cedidos por Mãe Bárbara de *Ogun*.

Ilustração 30 - Pai Tesoura tocando durante um xirê no Ilê Ojisé Ifé, no ano de 2000[308]

Fonte: Acervo pessoal de Mãe Bárbara

No ano de 2009, Mãe Bárbara me disponibilizou alguns registros de áudios digitalizados, com a voz de Pai Tesoura entoando os *orikis*. A *Iyalorixá* cedeu os registros sob a seguinte ressalva: "irmão, não passa pra ninguém, estamos ainda decidindo o que vamos fazer com esses áudios, e alguém pode pegar e querer comercializar ele"[309]. Expliquei que compreendia e respeitaria a solicitação dela, sabia que era importante para ela justamente por confiar algo que está intimamente ligado a questões afetivas. Ao ouvir, envolvido pela ansiedade de acessar algo inédito para mim, comecei a comprovar o que era a sonoridade de Pai Tesoura, que, de certa forma, era diferente do que se costumava imaginar.

Sacramento de *Odé* [310], que é músico profissional e capoeirista, também não conviveu com Pai Tesoura, e suas experiências com ele estão atreladas ao que é contado pelos pertencentes da *Goa*. Quando é indagado sobre como se deu esta aproximação com a figura de Pai Tesoura, ele relata:

---

[308] Da mesma forma como foi justificado sobre a ilustração número 28, replicamos propositalmente esta imagem, pois ela complementa as análises discorridas neste capítulo.
[309] Relato durante as minhas experiências no ano de 2009.
[310] Alex Vinicius Santiago de Almeida é natural de Rio Grande - RS. Filho de Santo de Mãe Débora de Odé, entre as pessoas entrevistadas é o pertencente mais novo.

> Mas também muito por cima, fui realmente saber da importância dele quando vim morar aqui em Floripa. Aí ouvi falar das histórias da Mãe Lurdes sobre a ancestralidade. Daquele problema todo com álcool. Mas também do reconhecimento dele de ouvido, de compor de cantar. De afinação. Eu fico impressionado com a tonalidade, com a paciência, com o tocar, tu começa a criar. Parece que tu ta vendo ali. [311]

Assim como no caso de Alex, *Ogan* Mateus de *Xangô* não conviveu com Pai Tesoura. Sua experiência como trompetista e músico profissional, no entanto, faz com que ele denote sua percepção musical acerca da sonoridade de Pai Tesoura:

> Algumas coisas [são parecidas]. Não é nem a questão de toque, mas é a questão de entonar a voz, o desenho que ele forma que é parecido. A variação do Tesoura eu achei única. Ele faz uma melodia, que a gente como músico, diz ele muda de tom mas ele casa. Ele casa, tipo assim, o acorde. O Tesoura tirava um lamento, que tá rezando. [312]

Em ambos os relatos descritos acima, destaca-se a sonoridade caracterizada pela sua voz. Os dois entrevistados, enquanto pertencentes à comunidade de terreiro, tiveram como base para seus relatos, os mesmos áudios que pude ouvir pela primeira vez no ano de 2011[313]. Após ouvir o áudio, interpretar, relacionar com as dicas acerca de como Pai Tesoura era minha referência na *Goa*, assim como Alex de *Odé* e *Ogan* Mateus de *Xangô*, fiquei impressionado com sua interpretação vocal. Ela era única, mas esta conotação não tem sentido elogioso ou de veneração. É único por ser justamente uma voz, uma visão, uma experiência que não conseguiria mais reviver,

> O Tesoura tinha uma melodia, o Tesoura tocava um Batuque "liso". Um Batuque liso. Tanto é que tu via o Tesoura e no final ele não tinha problema de voz nenhuma. Que que é isso? É o domínio das cordas vocais.[314]

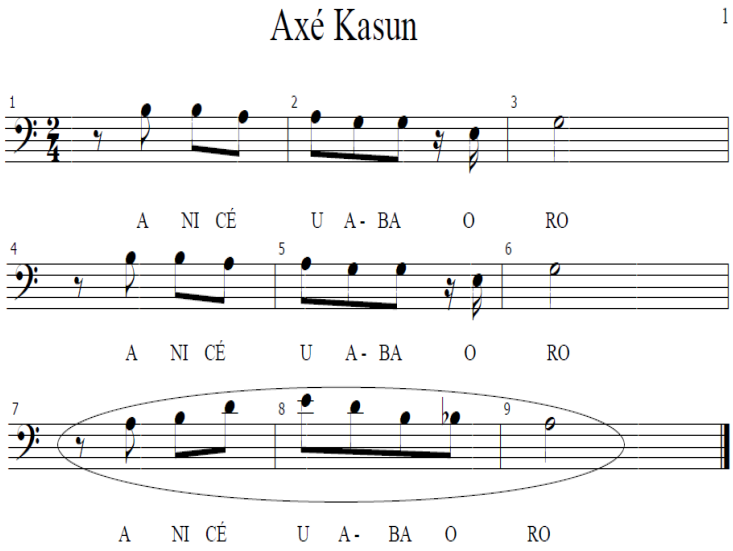
É evidente a forma com que Pai Tesoura valorizava suas experiências e dava sentidos interpretativos para a sua sonoridade. Retomando alguns aspectos dos capítulos anteriores podemos configurá-lo a partir de um ponto de vista e um determinado contexto que influenciou na sonoridade de Pai Tesoura. Na transcrição abaixo, ilustração 31, é demonstrada uma variação melódica no compasso[315] número 7 até o compasso número 9. O fraseado que consta nos

---

[311] Alex Sacramento - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[312] *Ogan* Mateus– Entrevista realizada no dia 13/06/2020
[313] Estas gravações fazem do acervo pessoal de Mãe Bárbara.
[314] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[315] Na notação musical o compasso é a forma de dividir quantitativamente em grupos os sons de uma determinada música. Podendo ser agrupado de quatro em quatro tempos, de três em três tempos, de dois em dois tempos, entre outras combinações. Os compassos facilitam a execução musical, ao definir a unidade de tempo, o pulso e o ritmo

compassos anteriores se repete duas vezes, porém no último fraseado ele varia numa sequência de notas que reforçam uma forma de cantar melodicamente singular. Neste trecho esta breve modificação do que estava sendo entoado por Pai Tesoura reforça uma leveza e uma segurança em variar e dizer a mesma coisa de uma forma diferente. Esta é malandragem presente na sua voz.

Ilustração 31 - Transcrição de áudio de axé kassum (ritual de balança) cantado por Pai Tesoura



Fonte: Elaborada pelo autor. (2020)[316]

Mãe Bárbara relembra "o pai gostava muito de Lupicínio Rodrigues, Ataulfo Alves, Roberto Carlos[317], além de ficar "brincando" de cantar os *orikis* neste tipo estilo"[318]. Essa peculiaridade nos remete novamente ao cenário musical, principalmente da indústria musical

da composição ou de partes dela. Na partitura os compassos são identificados com as linhas verticais desenhadas sobre a pauta (cinco linhas horizontais).

[316] Transcrição realizada pelo pesquisador, a partir de registros em áudio das rezas cantadas por Pai Tesoura.

[317] Lupicínio Rodrigues nasceu em Porto Alegre - RS em 16 de setembro de 1914. Teve como principais sucessos "Nervos de Aço" (Lupicínio) e "Se acaso você chegasse" (Lupicínio). Ataulfo Alves de Sousa, mais conhecido como Ataulfo Alves, nasceu em Miraí – MG em 2 de maio de 1909. Como principais obras teve "Aí que saudades da Amélia (Ataulfo Alves/Mario Lago) e "Na cadência do samba" (Ataulfo Alves/Paulo Gesta). Roberto Carlos Braga, o Roberto Carlos, nasceu em 19 de abril de 1941 em Cachoeiro de Tapemirim – ES. Entre as principais músicas temos "Como é grande o meu amor por você (Roberto Carlos) e "Amigo" (Roberto Carlos/ Erasmo Carlos).

[318] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020

que Pai Tesoura vivenciou. A velocidade com que eram entoados tais *orikis* possibilitavam a inserção de mais detalhes na melodia, como aborda Luiz Tatit (1997):

> A mesma canção, interpretada sob a influência da desaceleração, tem suas durações físicas, naturalmente ampliadas criando tensões de percurso mais compatíveis com sinais de desejo, da espera e do próprio itinerário narrativo. Imediatamente, os conteúdos da letra camuflados na primeira versão vêm à tona. (TATIT, 1997, p. 23)

Logo, Pai Tesoura tem uma característica vocal similar aos cantores que costumava ouvir, cuja valorização do aspecto melódico e prolongamento das notas, em contraposição a uma velocidade maior que prejudicaria esta forma de cantar mais "melodiosa". Maria Latorre (2002, p.168) cita como os intérpretes do samba tinham uma divisão rítmica atrelada a malandragem, conhecida como "ginga". Esta ginga, conforme vimos na prática do futebol, resulta numa maior liberdade rítmica, nesse caso, o deslocamento do tempo e marcação advindos do samba contribuíram consideravelmente, "insurgindo contra a previsibilidade do tempo, funciona como elemento surpresa, tendo como resultado, um balanço mais flexível" (LATORRE, 2002, p.168).

Lembremos que Pai Tesoura gostava de cantarolar músicas ligadas ao gênero samba-canção. Para *Ogan* Mateus estes aspectos corroboram para caracterizar o seu legado interpretativo, como ele observa:

> Por exemplo, tu vai cantar um *axé* de *Ogun*, é uma forma de cantar. Ele conseguia fazer a separação, mas geralmente era com lamento. Não é só um choro, é um pedido pra realizar algo. Eu preciso daquilo pra viver, ele põe aquilo como lamento.[319]

O samba-canção tem esse aspecto melodioso que insere um diálogo entre a melodia e a síncope rítmica[320] juntamente com letras românticas que preconizam uma dor de amor constante, conhecido também como "dor de cotovelo"[321]. Entretanto o que fica nos discursos não é o seu conhecimento acerca desse estilo, mas é sua apreensão dos elementos sonoros do samba-canção que possibilitaram que Pai Tesoura colocasse dinâmicas e expressões sonoras marcantes na sua voz.

---

[319] *Ogan* Mateus– Entrevista realizada no dia 13/06/2020.
[320] Sincope é caracterizado na música ocidental como o deslocamento da acentuação no tempo forte para o tempo fraco.
[321] Márcia Ramos de Oliveira discute sobre o termo dor de cotovelo e suas implicações nas músicas de Lupicínio Rodrigues. Ver Oliveira (2002).

No início do século XX, a musical afro-diaspórica passa por um processo mercadológico, ilustrativamente a figura do samba é um dos exemplos mais consolidados (SANDRONI (2001); SODRÉ (1998)). No aspecto vocal as modificações sonoras da época estavam atreladas a uma maneira de cantar que se balizava numa fala mais coloquial, dando ao canto não aquele aspecto próximo a música eurocêntrica erudita, mas flexibilizando e valorizando o contexto vivido pelos compositores e cantores.

Essa técnica intuitiva denotava uma mudança considerável na maneira de entoar e cantar, bem como a articulação rítmica. No caso do samba, a estética advinda do paradigma da Estácio[322] e toda a sua vizinhança que envolvia os Morros da Mangueira, Salgueiro, delineavam uma forma de expressão em que a malandragem era o foco intuitivo das composições. Segundo Naves (1998), estas músicas apresentavam:

> Um estilo de vida marcado pelo imponderável em diversos planos, era uma sobrevivência à custa dos mais diversos expedientes – do pequeno biscate diário à composição musical produzida em mesa de bar e ali mesmo negociada, por uns poucos trocados. (NAVES, 1998, p.102)

Esta configuração musical atrelada ao paradigma da Estácio instigava os cantores da época a se aproximar desta cena da boemia para compreender e estar mais em contato com os próprios autores que utilizavam desta desestabilização do que era considerado comum e seguro na música.

Nas gravações de samba desse período os modelos vocais estavam ainda atrelados ao modelo erudito que se adaptava às mudanças advindas do uso das gravações elétricas. Por outro lado, o canto dito mais coloquial denotou uma adaptação maior, já que o próprio canto, devido a qualidade melhor das gravações, ficava mais nítido. Este canto tinha como uma das principais características uma menor diferenciação entre a voz falada e a voz cantada. Com esse modelo os cantores tinham a naturalidade da fala atrelada a uma projeção sonora advinda dos meios de gravação que se desenvolvia, bem como meios como rádio e cinema, ideais para a divulgação dos artistas,

> Eu acho que isso influenciava, hoje eu tento escutar isso, tentar entender os *caras* cantando. Não tenho certeza do que eles escutavam, mas eu tento trazer essa cadência,

[322] Na Estácio, durante as décadas de 20 e 30 do século XX, compositores do samba como Ismael Silva, Nilton Bastos, Bide, Brancura, entre outros, fizeram modificações rítmica, estabelecendo paradigmas rítmicos diferentes do que era executado até então. Dando a Estácio um pioneirismo na forma que o samba viria a ser tocado.(SANDRONI, 20120)

> pra estudar. Dá pra ver os *caras* copiando o que eles escutavam na época, eu tento perceber isso.[323].

Cantores como Francisco Alves, Carlos Galhardo, Silvio Caldas, Orlando Silva[324], entre tantos outros, tinham como característica uma voz que relacionava os sentidos "aliando sensibilidade a uma bela voz de ampla tessitura [...] da marchinha carnavalesca à modinha romântica, do então nascente samba às valsas, tangos e foxes, enfim, seu repertório era uma síntese do universo musical popular da época" (SEVERIANO; MELLO, 2009, p.207-208).

O aspecto da interpretação e relação direta com os sentidos denota o quanto esses cantores foram influências para os cantores das próximas décadas, contribuindo para o entendimento desta característica vocal de Pai Tesoura. Sua melodia e seu aspecto rítmico na divisão das notas, somadas ao controle da dinâmica seria uma das definições sobre Pai Tesoura, seria um resumo sobre as narrativas que caracterizam sonoramente sua voz. Como nos fala *Ogan* Capoeira "seja tu cantar um *axé*, seja tu cantar um samba. Ou tu canta, ou tu não canta. Isso é técnica. Tu não precisa ser um exímio naquilo que tu faz. Mas tu tem que saber o que tu ta fazendo."[325]

Acontece que esta definição é muito próxima das definições sobre os cantores da década de 30 a 50 do século XX. Conforme citado, a tessitura, ou seja, o uso de notas graves e agudas é algo comum em Pai Tesoura assim como nestes cantores. Mas para nós o que mais o aproxima dos cantores de sua geração é a interpretação e o cuidado que ele tinha com a afinação[326]. Tia Jô relembra a forma que ele tratava a afinação entre os *Ogans*, "o padrinho cantava tal *axé* e aí ele corrigindo, ou fazendo o que devíamos fazer ou levantando a cabeça e os olhos como se dissesse –é mais acima"[327]. Também nessa linha Mãe Bárbara relembra quando seu pai ficava ensinando determinado *axé* importante para a *Goa*[328], "ele falava – ó é assim Obé Onira Domaia

---

[323] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

[324] Francisco de Morais Alves, conhecido como Francisco Alves, nasceu no Rio de Janeiro, em 19 de agosto de 1898. Teve como principais sucessos "Aí que saudade da Amélia" (Ataulfo Alves/Mario Lago) e "Aquarela do Brasil" (Ary Barroso). Catello Carlos Guagliardi, mais conhecido como Carlos Galhardo nasceu em 24 de abril de 1913 na cidade de Buenos Aires. Teve como principais sucessos "Ala-lá-ô" (Haroldo Loboe Nássara) e "Carolina" (Bonfiglio de Oliveira e Hervé Cordovil). Sílvio Antônio Narciso de Figueiredo Caldas, o Sílvio Caldas, nasceu 23 de maio de 1908, na cidade do Rio de Janeiro. Teve como principais sucessos "Meus vinte anos" (Silvio Caldas / Wilson Baptista) e "Chão de estrelas"(Orestes Barbosa / Silvio Caldas). Orlando Garcia da Silva, o Orlando Sílva, nasceu em 3 de outubro de 1915 no Rio de Janeiro. Teve como maiores sucessos "Lábios que eu beijei" (J. Cascata e Leonel Azevedo) e "Carinhoso" (Pixinguinha e Braguinha)

[325] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

[326] Afinação está atrelada a distancia entre as notas musicais e a capacidade em cantar na mesma distancia e o mesmo som diversas vezes.

[327] Tia Jô –Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

[328] *axé* que ele criou e que se referia a uma especificidade ritualística da *Goa*.

Deim Obé Onira domaia Deim e a resposta tem uma descida. Ele fazia com a cabeça levemente pra baixo para o coro responder não que nem ele, mas um pouco mais grave."[329]

Para Mãe Bárbara seu pai cantava os *orikis* como cantava um samba, "a melodia era tirada com uma leveza"[330]. Tanto ele valorizava o aspecto do canto que Mãe Lurdes ressalta como ele incentivava as pessoas a cantarem durante o *xirê*:

> Ele não gostava de gritos, em vez de responder os axés ficam gritando. Não faz mal que canta errado, mas canta. Porque a gente cantando errado depois vai aprendendo o certo. Ele tinha pavor. Por que que não canta, olha aí, destoa tudo, eu não sei mais o que estou fazendo aqui. Ele era terror na frente do tambor.[331]

O exemplo dessa relação era de como Pai Tesoura cantava e produzia uma interpretação do que denominamos samba-canção nas *giras*. Músicas de Nelson Cavaquinho, Cartola, Ataulfo Alves[332] eram inseridas durante as *giras*, tendo a propriedade de pontos cantados[333]. As *giras*, conforme vimos, têm por características pontos cantados relacionados com a boemia e malandragem. Nelas, Pai Tesoura se permitia cantar e demonstrar o seu gosto musical, dando às *giras* um sentido sonoro mais característico da "malandragem",

> Era legal quando vinha a Mãe Eloá incorporada com o Omolu e ele começava a tirar músicas de pessoas que já faleceram. Tinha As rosas não falam, tinha Preciso me encontrar, era muito lindo, tinha também aquela "tire o seu sorriso do caminho que eu quero passar com a minha dor[334],

Mãe Bárbara reforça nesse comentário o que Lisandra Pinheiro (2018) discute na sua pesquisa sobre relação dos sambas e dos pontos de Quimbanda/Umbanda. São relações que demonstram a continuidade da dinamicidade afro-diaspórica, justamente por pertencerem a sentidos próximos.

> Tendo em vista essas considerações, podemos entender como, no âmbito da musicalidade dos terreiros, se percebem os reflexos da presença imponente dos valores e das representações de *exus* e *pombagiras*, bem como de sua importância

---

[329] Depoimento ouvido durante minhas vivências como pertencente.
[330] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[331] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[332] Nelson Cavaquinho, o Nelson Antônio da Silva, nasceu no Rio de Janeiro-RJ em 29 de outubro de 1911. A flor e o espinho (Nelson Cavaquinho/Guilherme de Brito/ Alcides Caminha) e Juízo Final (Nelson Cavaquinho/ Élcio Soares) são uns dos seus principais sucessos. Agenor de Oliveira, conhecido como Cartola, nasceu no Rio de Janeiro- RJ em 11 de outubro de 1908. Tem como sucessos "As rosas não falam" (Cartola) e "O mundo é um moinho" (Cartola).
[333] Vale ressaltar que os pontos cantados são assim chamados por terem a relação com as diversas entidades, carregando um *axé* sonoro de identificação com determinadas entidades. Ou seja, a inserção destes pontos era motivada pela necessidade para a ritualística no terreiro. (Ver PINHEIRO (2018))
[334] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

> para entender aspectos da cosmovisão afro-brasileira. A pluralidade e as representações do povo da rua no cotidiano das comunidades de terreiro também se fazem a partir da ressignificação de músicas de artistas conhecidos pelo mercado fonográfico, e mais especificamente, pelas comunidades do samba. Há muitos sambas que trazem em suas letras o lirismo da vida boêmia, assim como os assuntos mais recorrentes entre aqueles que se dedicam à vida noturna, ao ambiente dos bares e cabarés: os amores não correspondidos, paixões proibidas, desilusões amorosas. Na música "A Flor e o Espinho" do sambista e seresteiro carioca Nelson Cavaquinho (1911-1986), o fim de um relacionamento é cantado através da relação simbiótica entre as pétalas de flores e o espinho, que coexistem em um mesmo corpo e que despertam sentimentos diferentes [...] (PINHEIRO, 2018, p.201).

As músicas inseridas nos terreiros são produtos de uma formação musical e de um gosto musical dos terreiros. Nos pontos cantados também percebemos essa influência da boemia em Pai Tesoura. Temos numa música de Nelson Cavaquinho, cantada nas *giras* até os dias de hoje, uma relação do que é conviver com a solidão:

> Tire o seu sorriso do caminho
> Que eu quero passar com a minha dor
> Se ontem pra você eu fui espinho
> Espinho não machuca a dor
> Eu só errei quando juntei minha alma a tua
> O sol não pode viver perto da lua[335]

Essa música, cantada como ponto nas *giras* da *Goa*, remete aos sentimentos ocasionados pelo final de relacionamentos, a partir das relações com a natureza e pelos símbolos de romantismo e boemia, que são típicos também nas *giras* de Quimbanda – rosa, espinho, sol, lua. Os sambas adaptados para os pontos cantados, principalmente para a linha de malandros e da boemia cultuados pelas religiões de matrizes africanas, têm uma proximidade rítmica e melódica que acabam por imprimir um gingado ao ouvi-los durantes as *giras*. Isto faz com que as letras de sambas, ressignificados como pontos cantados nos terreiros, se tornem referenciais de aproximação de contextos diferentes. São músicas-pontos, ou pontos musicais, ou simplesmente pontos cantados, que inferem uma dor, um sofrimento, uma solidão que faz aproximação com o que se acredita que *exu*s e *pombogiras* sentem e expressam através desses cantos (PINHEIRO, 2018, p.201).

A questão da afinação e da melodia relacionada com os aspectos dos sentidos e da corporeidade caracterizava a expressão vocal de Pai Tesoura. Destaca-se, neste caso, um

---

[335] Composição de Nelson Cavaquinho e Guilherme de Brito. Nelson Antônio da Silva (1911 – 1986), mais conhecido como Nelson Cavaquinho foi um músico e compositor carioca que se caracterizou pelas composições de samba-canção com vivências boemias e "dores de amor perdido". Guilherme de Brito Bollhorst (19922–2006) foi um compositor letrista carioca que constantemente aparece nas obras musicais como parceiro de Nelson Cavaquinho.

aspecto interpretativo suportado pela conjunção da vocalidade com as expressões das experiências de vida, dos sentimentos e da corporeidade, os quais justificam sua presença não apenas como demonstração de virtuosismo vocal, mas sim como mediador de uma força emotiva e das vivências que se expressam através da voz. Sua emissão vocal era sensitiva, carregada de certa dramaticidade que poderia ser definida a partir do prolongamento nos fraseados e um deslocamento rítmico. Destacando-se a articulação rítmica combinada com a dicção clara das palavras, revelando a importância de cada *oriki* pelo *Ogan*, numa construção sonora coletiva. O *Ogan* é o guia, aquele que orienta os demais pertencentes na emissão e expressão vocal e corporal através dos *orikis*, inclusive pelo aspecto melódico e interpretativo. Pai Tesoura, numa frase comum entre os pertencentes, é definido como alguém que "brincava com as palavras"[336]. Este "brincar" está relacionado ao domínio rítmico, como fala *Ogan* Cristiano "ele cantava algo, mas já mudava para outro cantando o mesmo *axé*, tinha muito domínio do som que ele queria fazer"[337]. No meu entendimento é que esta brincadeira pode ser sintetizada, na prática, como um deslocamento rítmico e de variação melódica. Esta musicalidade possibilita ouvir, a partir do canto, as divisões rítmicas dos *ilus*, caracterizando assim uma das formas rítmicas de matrizes africanas.

José Alexandre Carvalho (2011) numa interessante análise e crítica musical acerca dos instrumentos percussivos, da influência africana e sua relação com a diáspora, retoma esses aspectos relacionados ao cotidiano das comunidades afro-religiosas, bem como aos sujeitos ritualísticos e rítmicos[338],

> Na medida em que música e dança são parte fundamental e inseparável de todas as atividades culturais, sociais e religiosas, as percussões se fazem bastantes presentes no cotidiano do africano, em alguns casos desempenhando funções comunicativas claras, que vão além da música e do ritmo. (2011, p.19)

Os pesquisadores ganenses Kwabena Nketia (1974) e Kofi Agawu (1995) reafirmam o aspecto da musicalidade e da corporeidade no cotidiano das sociedades africanas. Ritmo, que numa definição trazida pelos teóricos da música ocidental é definido como a organização das notas musicais, bem como a sua duração, que para as sociedades africanas significa a

---

[336] Depoimento ouvido durante minhas vivências como pertencente.
[337] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[338] Vale ressaltar que, na conclusão de sua tese, Carvalho define a rítmica de matrizes africanas como uma música mestiça, mesmo trazendo toda a influência africana da diáspora. O que no meu entendimento, é uma análise conclusiva eurocentrada. Todavia, gostaria de utilizar sua linha argumentativa e principalmente suas fontes, entendendo o esforço do autor em pautar um assunto frequentemente desconsiderado pelo campo da música na academia.

singularidade organizacional de seu cotidiano associadas às expressões do corpo a partir da rítmica.

Para Agawu (1995) a fluidez da palavra pode ser exemplificada através da língua *ewe* do oeste africano. Neste idioma não existe uma palavra que defina o ritmo por si só. O ritmo só ganha sentido quando incluído na ação de se fazer algo, que o autor exemplifica com a palavra *uugbè*. Segundo o autor esta palavra é traduzida como a linguagem do tambor, entretanto esta linguagem não seria somente o ritmo, mas ela representa o contexto em que ocorre tal situação e que está presente os ritmos, ou seja, para o autor, *uugbè* é o tambor "tocado", o tambor quando em contato com quem o executa. O mesmo autor conclui que a ausência da palavra ritmo na língua *ewe* não significa inexistência do ritmo, mas sua definição é deslocada para a ação de execução do ritmo associada ao instrumento, colocando-o, portanto, dentro de um contexto onde é a ação humana associada ao instrumento, que permite a existência do ritmo. Assim, são os sujeitos em ação que definem os conceitos que permeiam determinadas práticas sociais. (AGAWU, 1995, p.2)

Na apresentação de seu livro, Agawu coloca uma interessante reflexão: "para muitas pessoas 'ritmo africano' ainda significa 'percussão africana'. Contudo, apenas um dos capítulos desse livro trata das percussões, todos os outros são voltados para a canção e para o discurso falado" (AGAWU, 1995, p. 2). Para o autor a discussão acerca do ritmo em África perpassa por aspectos sonoros relacionados principalmente ao canto. Numa perspectiva que complementa as reflexões de Agawu, Spirito Santo (2016), quando aborda os aspectos musicais da diáspora, remete a diferenciação da característica vocal vinculada ao uso de sonoridades marcadamente africanas, presentes em boa parte do conjunto melódico dos cânticos dos terreiros:

> Como bem sabem os entendidos e podemos analisar aqui neste trabalho, os pontos de candomblé, do ponto de vista melódico, são caracterizados pelo uso de escalas modais típicas da cultura dos yoruba, com padrões rítmicos variados, característicos e identitários de cada *orixá*. (2016, p. 292)

A musicalidade negra é frequentemente definida a partir de características sonoras que a colocam como essencialmente percussiva. Entendemos que para um olhar que se orienta numa perspectiva eurocêntrica é comum que as experiências nestes espaços dos terreiros ressaltem os sons destes instrumentos percutidos com as mãos. Entretanto, similarmente ao *uugbè*, a voz nos terreiros permeada por características socioculturais, terá na diáspora uma afirmação rítmica onde sujeitos ressoam ritualisticamente os *orikis* a partir de uma expressão coletivizada em conjunto com os instrumentos musicais. No qual, o canto dos *orikis* que se caracteriza pela

“chamada e resposta”, se configura como um diálogo sonoro expressado pela rítmica e pela melodia vocal. Sem a rítmica vocal não existe o diálogo. Esse ponto de vista não exclui a importância da percussão neste contexto, mas inclui as vozes como uma perspectiva rítmica que complementa a atuação dos *Ogans* a partir dos instrumentos percussivos.

Decolonizando nossos olhares, a busca por uma sonoridade singular se amplia para aspectos identitários que fogem da relação que coloca a percussão na centralidade sonora. Segundo Spirito Santo (2016), as ritualísticas africanas nas suas diversas especificidades regionais, moldaram a diáspora:

> [...] dos chamados “Ritos de iniciação” – ou “de Passagem” – e “Cantos de Trabalho”, que na África (ou em qualquer lugar onde sobrevivam aspectos essenciais da cultura africana) são originalmente marcados por padrões rítmicos, instrumentos, cânticos e outros elementos musicais específicos para cada situação. (p. 58- 59)

Para o autor, os cantos tinham a função de delinear estas ritualizações, era um aspecto característico nos cosmosentidos (OYEWUMI, 2017) dos diversos grupos que vieram na diáspora. Há de se considerar a importância da vocalização na manutenção de tradições, de histórias e de posições sociais em grupos de pessoas com diferentes experiências, mas que praticam a oralidade com empenho semelhante. Da mesma forma, é importante ressaltar que em determinadas culturas a poesia oral pode ser apenas uma alegoria, ou nas palavras de Zumthor “sobrevivência em outra, e, em lugar diverso relíquia” (1997, p. 74). No Brasil temos como exemplo a Umbanda e o Batuque. As duas manifestações são diferentes e têm um vínculo direto com a sua formação e com sua herança cultural. Ao mesmo tempo elas produzem elementos ritualísticos e sonoros que dialogam. Para os dois casos a música é percebida como elo[339] entre o mundo terreno e o mundo considerado dos ancestrais, entidades, orixalidade, etc. A música, as palavras, a corporeidade, a ancestralidade e o imaginário social são formadores do que Zumthor (1997) entende como monumento da poética oral.

O próprio Pai Tesoura identificava na voz um importante instrumento musical e ritualístico como relembra Mãe Bárbara: “ele falava que *orixá* vinha pela voz, não pelo toque. Que podia não ter tambor, mas cantando, entoando uma reza bem feita, *orixá* podia se manifestar.”[340] Compreendendo que sua sonoridade se perfazia pelas suas características sonoras que refletiam seu contexto e história de vida. Assim, os elementos vocais de Pai

[339] Tal palavra utilizada terá sentido com uma ligação contínua e ritualística, devendo evitar a leitura dual entre os ditos dois mundos.
[340] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

Tesoura descritos acima, em especial sua relação com o samba-canção são parte desta linguagem, e, como formadores da mesma, são também elos que unem a prática, a historicidade e a sociabilidades presentes nos rituais.

A vocalidade dos *Ogans* perfaz, portanto, os elementos performáticos presentes durante as ritualísticas. Constitui essa vocalidade, as expressões de saudação aos *orixás* e entidades, assim como o entoar das melodias, *orikis* e pontos. Cantadas nos diferentes rituais, a vocalidade retrata a ancestralidade que acompanha a própria performance do *Ogan*. Para Paul Zumthor, na África "o valor mítico inerente aos instrumentos musicais os relaciona, de maneira indissociável, à voz humana, com vistas a uma obra significante" (ZUMTHOR, 1997, p. 197). É na voz e pela voz que o grupo social cria sua coesão quando responde ao solista uma reza para o *orixá*, e também quando durante uma performance volta a saudar o *orixá* aproximando ainda mais a ancestralidade ao corpo ritmado pela fluência sonora.

As práticas musicais inerentes às manifestações negras são base de sustentação para os diferentes rituais. A música é um meio e, ao mesmo tempo, parte do ritual. Observando a música como elemento formador dos atos religiosos, percebemos que a musicalidade afro-religiosa não pode ser compreendida fora do contexto social em que pertence. Também é importante salientar que não cabe somente a observação estética das práticas musicais, mas também a relevância no ritual realizado.

Entendo que esses aspectos vocais identificados em Pai Tesoura, mesmo sendo possível reproduzi-las de forma similar a partir de "imitações", são aspectos únicos reminiscentes que incluem a sonoridade advinda de Pai Tesoura, mas também a própria corporeidade dele. Mãe Bárbara de *Ogun* diz que "a voz dos *Ogans* que aprenderam com o meu pai é diferente [do meu pai], eles até cantam agudo e anasalado, mas tem diferenças". Segundo ela o próprio não gostava de imitações:

> Ele não gostava de imitação. Um imitando o outro. Ele achava que cada um tinha a sua identidade. Cada um tocava como podia como queria. Desde que não saísse dessa escola. Mas cada um tinha seu jeito de tocar e cantar. Mas sem desafinar né?![341]

Outra característica peculiar no âmbito da sonoridade de Pai Tesoura era o cantar de forma anasalada e harmoniosa. "Olha, eu não consigo entender como o Pai Tesoura conseguia cantar dessa maneira e ficava muito bonito, era uma nasalização que não é comum ouvirmos e ficar agradável"[342], nos conta Mãe Nilza de *Oxalá*. Esta nasalização ao entoar os *orikis* é um

[341] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[342] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.

aspecto que se mantém na *Goa*, levando em conta que tecnicamente as notas agudas ressonadas na caixa acústica que se projeta na região da cabeça que engloba o nariz, são fundamentais para conseguirem cantar por tanto tempo numa região em que as cordas vocais estão sendo utilizadas com tensionamento. Logo, a nasalização das notas agudas se torna comum, principalmente para quem tem que cantar um longo período, cerca de seis horas.

No que concerne as notas agudas alcançadas, Pai Tesoura tinha a característica de alcançar a região aguda chegando ao SI3 e DÓ4[343]. Não entraremos em detalhes técnicos e descritivos das notas, o que podemos salientar é que Pai Tesoura alcançava notas com um destaque na variação entre notas agudas e notas médias. Sua extensão vocal (alcance de notas graves e agudas) tinha um alcance relativo, ele tanto conseguia chegar em graves na região do SOL2 , quanto no DÓ5, "o Tio Tesoura falava grave, mas na hora de cantar ele conseguia tons bem altos" analisa Mãe Nilza.

Esse aspecto da nasalização atrelado ao aspecto da sensibilidade e preferência por executar a melodia de forma mais lenta, contribuía para que sua característica de uma voz melodiosa se ressaltasse. Tia Jô cita: "o padrinho cantava numa melodia bem suave, dando ênfase a uma docilidade, por isso ele tocava bem *na manha*"[344]. Pai Tesoura era caracterizado como um *Ogan* que seguia uma preferência por velocidade mais lenta nos toques, assim como a maioria dos antigos *Ogans* (BRAGA, 2013). A velocidade é uma das características marcante nesse cenário de modificação sonora.

Atualmente se dá mais sentido ao aumento de velocidade e menos ênfase a cadência, ou seja, de toque mais lento (BRAGA, 2013). Curiosamente essa questão da velocidade do toque é uma crítica contumaz aos *Ogans* mais novos como relata *Ogan* Cristiano: "quero fazer que nem o Pai Tesoura, tocar *na manha*, sem essa correria de hoje em dia"[345]. Mas nas observações sobre a sonoridade de Pai Tesoura, a velocidade produzida requer um conjunto de aspectos que não se definem somente na simples reprodução dos toques em determinada velocidade, ela se faz por uma compreensão de seu vínculo coletivo e ancestral.

A música negra apresenta textualidades múltiplas. É uma sonoridade que constantemente se hibridiza e contraria os modelos que a definem, com características que envolvem a intencionalidade corporal, do som e da palavra, é uma música política (GILROY,

---

[343] As notas musicais no ocidente são conhecidas no conjunto de seis notas: DÓ, RÉ, MI, FA, SOL, LA, SI. Este conjunto se repetirá ciclicamente ficando mais agudo se o ciclo for progressivo e ficando mais graves se o ciclo regressivo. No caso, a numeração se refere ao ciclo que se encontra a nota, por exemplo, DÓ1, RÉ1, MI1, FA1, SOL1, LA1, S1, DÓ2, RÉ2, MI2, FA2, SOL2, LA2, SI2, DÓ3, RÉ3, MI3, FA3, SOL3, LA3, SI3.
[344] Tia Jô – Entrevista realizada no dia 23/06/2020.
[345] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

2001). Pai Tesoura como um sujeito negro e afro-diaspórico entra num aspecto que Paul Gilroy (2001) ressalta como característica marcante dessa sonoridade. Para ele, os sujeitos afro-diaspóricos lançam mão de uma estética que seja individualista e promotora de paradigmas regulatórios, para ser um conjunto de situações que motivam sociabilidades, troca de saberes, troca de *axé*. Neste sentido, a busca por esse tipo de conotação que ressalta a velocidade e um determinado arranjo melódico era de certa maneira uma particularidade de Pai Tesoura, mas que se relaciona com toda uma coletividade.

Repensando essa coletividade presente em Pai Tesoura, temos como exemplo a maneira que ele interpretava os *orikis* durante o *xirê*. Trazida por Mãe Bárbara como uma marca de identificação da vida de Pai Tesoura, que ela remetia para a história dele, principalmente do seu nascimento. "Meu pai cantava os axés [*orikis*] dos meus avós sempre em pé, ele reverenciava os que já foram"[346], esta é uma importante homenagem que encontramos na *Goa*, o cantar dos *axés*[347] e a reverência aos *orixás* e aos sujeitos pertencentes. Passagem confirmada por *Ogan* Cristiano quando cita:

> Todas as vezes que ele tocava, ele se levantava nos *orikis* de *Xapanã*, agradecia melodiosamente, tocava levemente, interpretava a sua alegria, não tinha pressa, muitas vezes chorava e ao final dizia que ele tinha um grande guerreiro (*Ogun*) mas quem o salvou foi o grande *orixá* (*Xapanã*)'[348]

Muitos relembram que ao entoar os *orikis* de *Xapanã*, Pai Tesoura prolongava a fala e a repetição dos cânticos, pois havia um apreço e respeito pelo o *orixá Xapanã*, que curiosamente é um dos *orixás* mais "temido" pelas comunidades de Batuque, por ter a propriedade de dizimar povoados através do seu poder endêmico, ou seja, transmitir doenças resultando em morte. Como nos conta Tia Jô da *Oxum*: "O padrinho tocava por horas, nem sentíamos, era maravilhoso"[349]. Vale relembrar que o respeito a este *orixá* advém de uma gratidão que lhe proveu a vida. Conforme vimos é pelas mãos do seu primeiro *Babalorixá* e da sua mãe consanguínea, ambos filhos de *Xapanã*, que ele nasceu, demonstrando o respeito a este *orixá* e a estas pessoas.

Não somente com *Xapanã*, mas de uma maneira geral para todos os *orixás*, o toque de Pai Tesoura era caracterizado pela suavidade que transmitia uma longevidade e uma valorização

---

[346] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[347] O *axé* é como são chamados os *orikis* no Batuque. Eles são entoados tendo como referência o *orixá* que está sendo cultuado no momento. No caso, cabe compreender que cada pessoa terá um *axé* correspondente ao seu *eledá*, o chamado *orixá* de Ori ou de cabeça, será atribuído tal *axé* como uma identidade a determinado pertencente.
[348] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[349] Tia Jô –Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

em cada *axé*. Tanto no campo das experiências, como é citado por Mãe Bárbara e Tia Jô, como no campo da performatividade. A "[...] performance pode ser considerada, ao mesmo tempo, um elemento e o principal fator constitutivo. Instância da realização plena, a performance determina todos os outros elementos [...]" (ZUMTHOR, 1997, p. 155). Pai Tesoura é descrito como uma pessoa que dominava os saberes dos terreiros. Ele tinha uma forma de inserir palavras e parecer compreender o contexto e a necessidade de utilizar tal palavra.

Ogan Cristiano conta: "o Pai Tesoura cantava um *axé[oriki]*, nós respondíamos, o mesmo *axé* ele mudava algumas palavras e tínhamos que saber que era o mesmo *axé* ainda, ele só estava testando a gente"[350]. Este aspecto denota um domínio do que está cantando que reorganiza a nossa interpretação sobre o que é saber cantar uma língua diferente da imposta pelo colonizador. Já sob o ponto de vista do *Ogan* Capoeira:

> A respeito da tradução dos axés *[oriki]* em iorubá ele dizia o seguinte: a tradução dos axés é impossível se traduzir esses axés. Por que Tesoura? Primeiro porque mistura o africano com português. Segundo que dependendo de onde foi feito, como foi feito, como é que tu vai saber o sentido daquele *axé*. Se uma palavra em ioruba te dá quatro palavras em português. [351]

Neste caso, entendemos que Pai Tesoura tinha conhecimento e experiência de fato para conseguir compreender o que estava cantando. O que corrobora com esse seu aspecto de domínio linguístico é o fato de ele conseguir inserir *orikis* inéditos feitos por ele e que são cantados na *Goa*. Como este, que foi criado para Mãe Bárbara:

O Babá Òrìsà Onírè o Toloninaré
O Babá Òrìsà Onírè o Toloninaré
Ojú eré mà ta mà ojú àbá ilá
Ojú eré mà ta mà ojú àbá ilá .

Esse *axé* foi criado após o nascimento de Mãe Bárbara, como ela definiu em uma de suas postagens em redes sociais o que foi esse momento:

> Assim cantava pra mim aquele neguinho. Após saber que esperava mais um bebê, ele foi até a praia de Jurerê e resolveu cantar. Fez um Orin em agradecimento a vida. Resolveu agradecer ao Òrìsà ancestral Ògún da família. Já que estava na praia de Jurerê vendo o mar e a mata a bailar...o que ele fez?? Cantava nos Ìbejì para agradecer as suas criações, mas quando cantava no Ògún..era lindo...agradecia aos ancestrais e as coisas novas que vinham. Hoje eu vou cantar mais uma vez para agradecer a Orí por poder carregar uma canção de ninar, pela oportunidade de ter conhecido esse cara incrível, por poder ter sido feita por um Òsálá maravilhoso (minha mamãe), mas principalmente por ser devota de Ògún . Se mil vidas eu tivesse, mil vidas dedicaria a Ògún. Até breve meu povo!! Ògún ye mo ye!! Ago!(MARQUES, 2015)

---

[350] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[351] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

Sobre esse *oriki*, Pai Antônio Carlos também cita em entrevista:

> Esse [*oriki* criado por Pai Tesoura] aí não veio da Africa. Essa foi criada pelo nosso saudoso Tesourinha de *Ogun*. [...] Pelo correto não é possível [criar oriki], é que naquela época, ele tava já cego e ele morava em Florianópolis. Então ele tava lá em Jurerê, e ele sentado veio aquilo na cabeça dele e ele fez. (2019, 20min)

A criação de *orikis* no Batuque é de raro acontecimento, justamente por ser tratar de *orikis* provenientes da língua ioruba, não existe uma aceitação sobre este tipo de prática, conforme cita Pai Antônio Carlos de *Xangô*[352]:

> Na linha da Quimbanda, eu mesmo já criei pontos. Na nação não se tem criação, mas na linha da Quimbanda na Umbanda pode se criar pontos [..] fazer um ponto qualquer um pode fazer, mas tem que ter um fundamento do que diz aquele ponto. Não só por fazer, ele tem que ter uma história aquele ponto. (2016, 9min20seg)

Sobre a permissividade entre os *Ogans* criarem pontos de Umbanda ou Quimbanda é discutida por Pinheiro (2018) quanto a autora cita que:

> A criação de pontos cantados específicos que podem estar relacionados de igual modo ao histórico de cada comunidade/família religiosa. Em ambos os casos, denotam um reforço nas configurações identitárias do grupo. Por essa fluidez dos pontos cantados, que não pressupõe julgamentos em torno de suas autenticidades, entendemos que as temporalidades, já que estão relacionadas a ancestralidade, também pode mudar em cada terreiro, convencionando quais pontos vibrarão dentro de cada terreiro e como serão cantados, identificando o grupo a partir da fala ancestral que vive através dos pontos. (2018, p.156)

Este aspecto que denota a fluidez dos pontos ressaltado pela autora, pode-se trazer para a compreensão dos *orikis*. Assim, tanto os pontos de Umbanda/Quimbanda quanto os *orikis* são dotados de determinados propósitos ao serem entoados, ou seja, o domínio dos cânticos perpassa por um domínio de seu uso ritualístico e de sua significação ancestrálica para o terreiro.

Logo, a exceção na permissão para criar os *orikis*, delegada ao Pai Tesoura, está ligada ao seu processo ancestral e ao seu domínio do iorubá legitimado pela comunidade de terreiro, conforme cita *Ogan* Cristiano: "sabíamos que a criação não era comum, porém ele era o Pai Tesoura, ele dominava o que cantava"[353], e como afirma Mãe Bárbara:

---

[352] Antônio Carlos Martins, o Pai Antônio Carlos de Xangô é um *Ogan Alabe* que é citado por variados autores como uma referência no Batuque (CORREA (1992); BRAGA (2013)).
[353] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

> Meu pai não era louco, orin de *orixá* não se cria, orin é evocação de *orixá*. Meu pai não inventava orin, né?! O que ele fazia *orikis*, que são louvações a determinados *orixás*, ou pessoas, ou ainda a própria comunidade. Então, são louvações contando a histórias daquelas pessoas. [...] Porque vem de família. O pai dele que se chamava Otávio, que também era de *Ogun*, eles falavam em casa o ioruba, meu pai tinha esse conhecimento porque ele falava.[354]

Para Pai Tesoura o domínio dos *orikis* e seu entendimento possibilitou uma narrativa após o seu falecimento de uma pessoa extremamente segura quando estava cantando, retratando uma sensação prevista não somente no aspecto da audição. São sensações transversalizantes, com as quais ele demonstrava uma expressividade refletida nos gestos, no falar, no ouvir, em variadas formas que se coletivizam e conjuntamente realizam essa construção sonora de Pai Tesoura. Ou seja, não somente pela questão de autoridade e domínio da língua, mas gostaria de ressaltar que esse campo de experiências reflete um imaginário de Pai Tesoura de um repertório vasto que lhe serve a alcunha de um mestre com grande sabedoria. Ogan Cristiano fala:

> O Tesoura não nos corrigia, ele até corrigia, mas ele era extremamente delicado. Ele falava assim: olha eu canto esse *axé* de tal maneira e acho que é mais ou menos assim. Falar o que de uma pessoa que tinha uma humildade em reconhecer que os *axés* irão ter muitas mudanças de acordo com a bacia e o *Ogan* que canta.[355]

Retornando ao aspecto dos *axés* cantados ou *orikis*, compreendemos que é importante o domínio da pronúncia, principalmente pelos *Ogans*. Isto perpassa no conhecimento do que está cantando, na pronúncia correta, no toque adequado e na melodia específica que esteja de acordo com o toque. Cada *oriki* cantado durante o *xirê* obedece a uma sequência específica de acordo com o *orixá* e também de acordo com alguns segmentos específicos. Ao entoar tal *oriki*. o *Ogan* está retratando uma sensação prevista não somente no aspecto da audição, são sensações transversalizantes, com as quais os *Ogans* demonstram uma expressividade que é refletida nos gestos, no falar, no ouvir, nos sentidos cutâneos (pelos arrepiados), em variadas formas que se coletivizam e conjuntamente realizam essa massa sonora durante o ritual.

Este conjunto de elementos que envolvem o canto, a forma melodiosa, a maneira de dividir os sons dos pontos, os toques mais lentos para valorizar sua melodia, entre outros fatores, seriam ilustrados no ano de 2009, quando pude ouvir Pai Tesoura cantando e tocando através

---

[354] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
[355] *Ogan* Cristiano – Entrevista realizada no dia 25/06/2020

dos já citados registros em áudio que me foram disponibilizados. Mas anteriormente a isso, compreendo que inicialmente a minha referência que ilustrava esta suavidade, o andamento mais lento, ou seja, sua maneira de tocar era representada através dos *Ogans* mais novos. Sendo assim, as próximas reflexões serão realizadas a partir das experiências de outros *Ogans* da *Goa*, bem como a relação deles com as memórias da sonoridade de Pai Tesoura.

4.2 TRAÇOS SONOROS ANCESTRAIS DOS OGANS DA *GOA*

Ao longo do tempo como pertencente, fui aprendendo que os toques dos *ilus* são as variações rítmicas relacionados com os *orixás* e com as situações ritualísticas vivenciadas. Os toques são assim conhecidos por se referir ao aspecto de motricidade no *ilu*, porém não somente o conhecimento do toque é importante, como também os momentos em que serão realizados e a troca de *axé* com outros *Ogans* e a coletividade do terreiro. Eles são assim caracterizados por serem percutidos com as mãos e terem suas diferenciações na quantidade de batidas, na maneira de se tocar, na região do *ilu* onde as mãos percutem os sons.

Meu primeiro contato com o *ilu* foi marcado pela dificuldade em extrair deste instrumento uma variedade sonora que exprimisse similaridade com os toques executados pelos *Ogans* que possuíam maior experiência. Logo, no início de meu aprendizado como *Ogan* o som não saia da maneira como pensava ser a correta. O *Ogan* Capoeira de *Iemanjá*, que participou na minha formação, dizia que "o som deve ser percutido no *ilu* de maneira que a mão puxe do couro o som"[356]. Mãe Bárbara de *Ogun* também ressaltava que para tocar o *ilu*, "não precisa fazer força, tem que ser com suavidade"[357].

De maneira generalizada, ser Ogan é ser responsável por entoar os pontos/*axés*, além de organizar musicalmente a instrumentação que faz parte do terreiro. Em definição geral é ele que coordena toda a parte de execução dos instrumentos musicais[358] e de entoação dos *orikis* (Batuque) e *pontos* (Umbanda e Quimbanda). Esta definição costumeiramente coloca o *Ogan* numa posição hierárquica racionalista, já que os discursos sobre o que seria o *Ogan* estão direcionados ao indivíduo e a sua função aparente objetivada e resumida no canto e toque dos *ilus*. Porém, sendo o terreiro permeado pelos sentidos da coletividade, a condição que define os

[356] Depoimento ouvido durante minhas vivências como pertencente.
[357] Depoimento ouvido durante minhas vivências como pertencente.
[358] Instrumentos musicais são assim definidos por serem, através de uma produção sonora, objetos que formam uma sequência sonora musical, exemplificado um instrumento produzindo um som saindo amplificado para o espaço externo.

Ogans como maestros[359] ou "chefes" da musicalidade ritualística, coloca-os dentro de concepções eurocêntricas, que servem para uma visão reducionista e generalizada sobre a interação dos *Ogans* com sua comunidade. Ainda que os *Ogans* tenham o papel de organizar musicalmente as ritualísticas, suas funções e definições vão mais além, quando se pensa nos sentidos da coletividade e na pluralidade dos cosmosentidos afro-diaspóricos.

O que nos coloca alguns pontos. Além do domínio dos *axés*[360], do seu aspecto linguístico, quais são os outros atributos que são imprescindíveis para um *Ogan* da *Goa*? Que aspectos definem um *Ogan*? Por quais processos o *Ogan* deve passar para chegar a tal ponto? São questões a serem analisadas a seguir.

O termo *Ogan* é proveniente do idioma yorubá, e nas tradições de matrizes africanas significa originalmente "aquele que bate, toca e canta". Se no remetermos a origem etimológica da palavra *Ogan*, segundo José Beniste (2009) a partir do dicionário ioruba-português, a palavra *ògá* (*Ogan*) significará "mestre, chefe, uma pessoa que se distingue numa sociedade". Nos cultos, o *Ogan* é quem toca os atabaques, *ilus*, etc., portanto, um músico ritualístico.

O processo de ser *Ogan* pode variar de acordo com as liturgias específicas de algumas modalidades afro-religiosas. Em alguns casos, os *Ogans* são indicados pelas entidades ou *orixás*, a partir de consultas ao *ifá*; outros são incentivados por seus familiares pertencentes aos terreiros; outros apresentam predisposição e interesse pelo som dos *ilus*, entre outras formas de inserção que variam. Essa dinâmica se estende por certo tempo, até que seja realizada a apresentação do *Ogan Alabe* à comunidade de terreiro. O *Ogan Alabe* é o responsável por entoar os *orikis* e conduzir os toques no *xirê*. Anterior a feitura de *Alabe*, o *Ogan* terá que ser um *Onilu*, responsável por tocar os *ilus*, em ambos os casos o pertencente já tem uma iniciação no Batuque[361]. Para Mãe Bárbara:

> O *Ogan* está a serviço da sua comunidade. Não ao contrário. Então, é um cargo que precisa estar disposto junto com a *Iyalorixá*. A mesma coisa a mãe não podia dizer que "ah hoje eu não to afim de não ir numa Umbanda". A mesma coisa seria um *Ogan*, não tem. "Ah porque eu não gosto de tocar tal coisa". O Pai tocava Umbanda, mesmo não gostando. Porque *Ogan* era um cargo. Não tem como um *Ogan* fazer isso. Assim como uma Iyal*orixá* não tem como não abrir as portas pra tocar Umbanda pra tocar Quimbanda. Como manda a linhagem dela, dele, enfim.[362]

---

[359] Em conjuntos musicais tais como orquestras e bandas musicais, o maestro é o responsável por conduzir musicalmente o grupo.
[360] Axés, neste sentido, refere-se aos *orikis* cantadas nos rituais de Batuque.
[361] No caso da Umbanda e da Quimbanda, na nossa *Goa* o *Ogan* não necessita de feitura, por isso, minhas experiências e a prática para adquirir a fluidez no toque ocorreram nas giras.
[362] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

Pai Tesoura nasceu e foi criado num contexto de Batuque, porém a necessidade de Mãe Lurdes em cultuar a Umbanda e Quimbanda, o levou a ajudar a prosseguir com esta responsabilidade, já que também ele tinha conhecimento destes tipos de culto. Conforme ressalta Mãe Lurdes:

> Umbanda ele tocava. Não gostava, se ele pudesse fugir ele fugia, mas tocava sim. Ele começou na minha mãe de santo tocando Umbanda. Quando entrei na minha mãe de santo, acho que levou uns dois, três meses que ele tocava pra minha mãe de santo. [...] No Pai Vinícius ele tocava as segundas no pai Vinicius. Ele tocava Umbanda e Quimbanda. [...] Ele tocava sim, não gostava muito, ele gostava mais do Batuque, ele sempre dizia isso, ele era apaixonado pelo Batuque. [363]

O fato dele não gostar estava atrelado a uma preferência pessoal, não a alguma crítica específica; porém, pude perceber que o que influenciou este tipo de postura seria a sua vivência com o Batuque. Mas como diz Mãe Bárbara "*Ogan* era um cargo", ou seja, independente de gostar ou não, ele estava presente em todas as formas ritualísticas.

Mãe Bárbara entende que "o *Ogan* tem que ficar atento, tem que tocar para os *orixás* e não querer se *aparecer* mais do que precisa". Pai Tesoura refutava *Ogans* que se colocavam acima do processo ritualístico,

> Ele tá tocando a pessoa do lado dele e a pessoa se achar mais de quem estava tocando. [...] *Ogan* não podia se achar demais. *Ogan* tinha que ser humilde. *Ogan* tá chamando o *orixá*, se tá chamando o *orixá* ele não tinha que ser superior.[364]

Dessa forma, o *Ogan* não pode ter uma função individual, sua responsabilidade só tem sentido a partir da coletividade na qual ele está inserido, enquanto pessoa mais experiente em diálogo com sua comunidade. Porém, levando em consideração que nas sonoridades negras, a instrumentação parte do próprio corpo, as dinâmicas musicais presentes nos terreiros devem ser levadas em conta na sua totalidade, sendo a percussão uma das expressões sonoras, mas considerando também a voz, o som corpóreo, os sons produzidos pela palma, o bater dos pés.

Para *Ogan* Cristiano, as funções principais de um *Ogan* passam pelo comando do toque, além de ser "responsável por uma boa condução do *xirê*". De maneira que o *Ogan* entoa cânticos que demandam do retorno da comunidade durante os rituais. Há um diálogo propulsionador do *axé*, da energia vital, que se faz a partir do sistema chamado-e-resposta, a partir da melodia

---

[363] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[364] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

entoada pelo *Ogan*. Este processo ritualístico aproxima ainda mais os demais pertencentes ao reconhecimento de sua musicalidade, coletivizando a performance.

Nas expressões performáticas negras, a ausência de um maestro ou de alguma pessoa para comandar musicalmente um grande grupo, ressalta a importância da participação coletiva nessa organização. O *Ogan* não tem a responsabilidade nem de afinar ou corrigir as tessituras vocais, isso é uma responsabilidade coletiva de troca de *axé* que desloca o aspecto centralizador para aspectos de uma construção sonora coletiva. Esta dinâmica exige que o grupo se converse mais corporalmente, onde durante as *giras*, cada integrante sinta a sua interação omnilateralmente, onde o canto, ao som dos *ilus*, é feito pelo coletivo. Neste tipo de prática, a intensidade do som e a dinâmica sonora não tem no seu controle um sujeito apenas, no caso o *Ogan*. O controle da frequência sonora ocorre coletivamente. O canto deve ser realizado independente dos conceitos de afinação, métrica, dinâmica etc., que estão vinculados à uma teoria musical proveniente da lógica eurocentrada. Mesmo que o *Ogan* tenha como função, uma representatividade organizativa no grupo, aspectos performáticos são mantidos pelos demais sujeitos e suas intervenções e interações no grupo, isentando-os de uma observância aos padrões estéticos da musicalidade. Ou seja, a única coisa que se "exige" é cantar e dançar, independente das formas pelas quais se apresentam.

Todo este conjunto de características que definiam Pai Tesoura como *Ogan*, são discursos e sensibilidades advindas das narrativas que formaram a sua figura em nosso imaginário. Mas como era possível ouvir alguém cantar de tal maneira sem que pudesse ouvi-lo presencialmente? Esse era o nosso caso, de uma formação imagética possível, através de fotos, para uma formação sonora com mais barreiras para a nossa intuitiva audição.

Gostaria de relembrar a paisagem sonora ligada ao já citado primeiro *xirê* que participei em 2005, na comunidade *Ilê* Ojisé Ifé. Este *xirê* contou com a participação do *Ogan Alabe* Pai Antônio Carlos de *Xangô* (ilustração 32) como *Ogan* responsável pela ritualística. Pai Antônio Carlos não era da *Goa*, mas teve contato próximo com Pai Tesoura. Pai Antônio Carlos foi um parceiro de *xirês* e *giras* de Pai Tesoura. Ele era um *Ogan* notavelmente respeitado e reverenciado pelo seu comprometimento com o Batuque. Essa relação de respeito entre eles era notória, tanto que Pai Antônio Carlos de *Xangô* se comprometeu em tocar após o luto. Ambos

têm variadas histórias que são contadas e reproduzidas por Mãe Lurdes, “o Tesoura e o Antônio Carlos ferviam[365], eles saiam para tocar nas *giras* e ninguém segurava”[366].

Ilustração 32 - Pai *Ogan* Antônio Carlos de *Xangô*

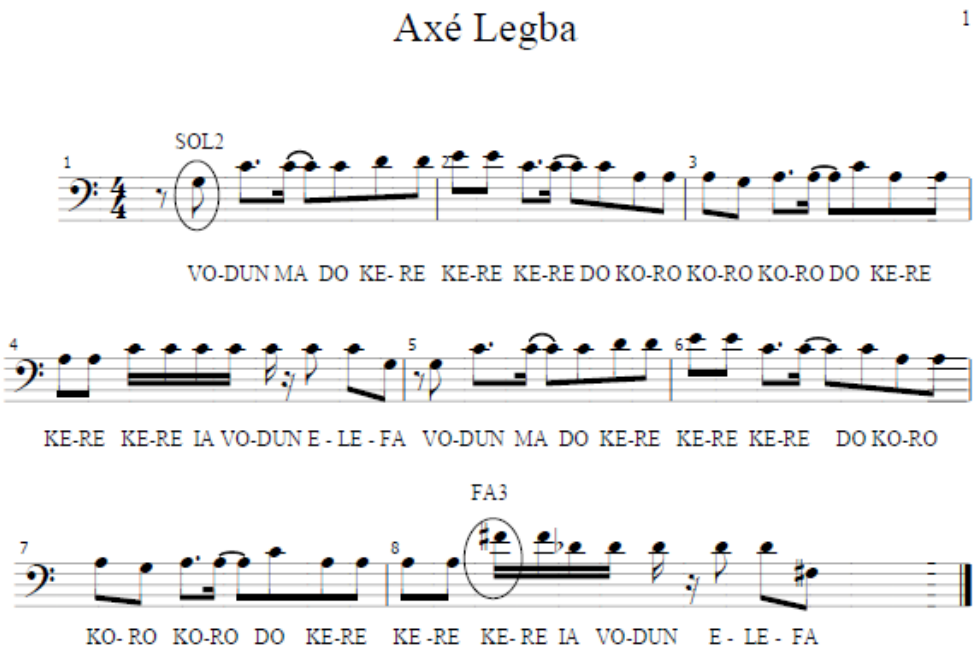
Fonte: Soburaomo

Pai Antônio Carlos tem algumas particularidades sonoras que o diferencia de Pai Tesoura. Tanto no modo de tocar quanto de entoar os *orikis*. No aspecto do canto, Pai Antônio Carlos tem uma característica de timbre mais rouco e impostado, utilizando mais a voz de peito[367].

Nos áudios que temos disponíveis o mesmo *axé* é entoado diferentemente por estes dois mestres. Enquanto Pai Antônio Carlos entoa tal *axé* com notas que variam entre o Do3 e o Fa3 (ilustração 33), Pai Tesoura entoava o mesmo *axé*, com algumas diferenças melódicas, entre as notas DÓ3 e DO4 (ilustração 34).

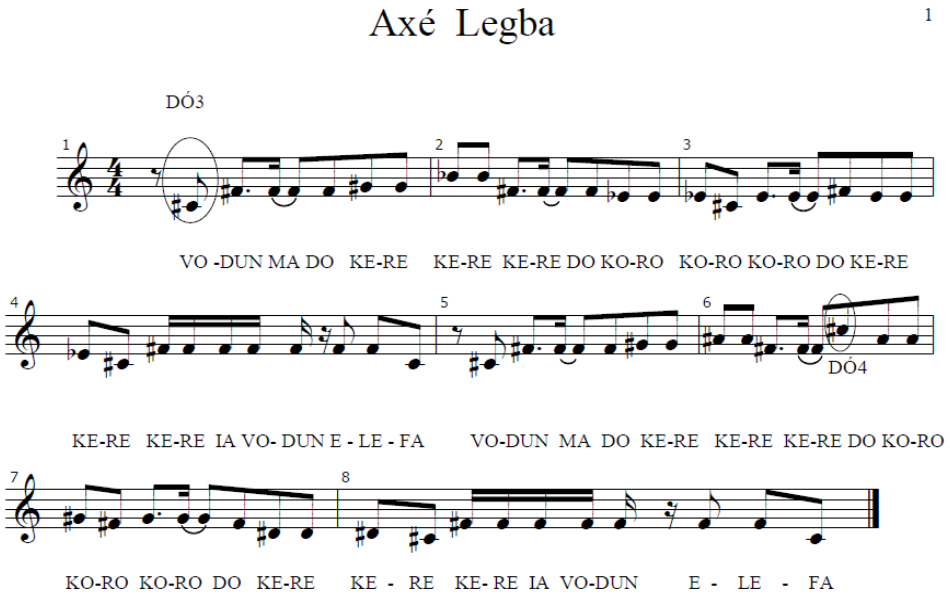
[365] Termo usado principalmente pela população do Rio Grande do Sul, para referir-se à pessoas agitadas ou que tem vida social intensa, com histórias que passam por transgressão de ordens e comportamentos fora do habitual. Seria equivalente ao termo “aprontar”: “Fulano apronta muito”.
[366] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
[367] Voz do peito seria o registro vocal onde ressoam os graves, uma voz mais densa e encorpada, semelhante a voz que é projetada.

Ilustração 33 - Transcrição do trecho do oriki para Bará (Legba) cantado por Pai Antônio Carlos de *Xangô*



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).[368]

Ilustração 34 - Transcrição do trecho do oriki para Bará cantado por Pai Tesoura



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).[369]

[368] Transcrição realizada pelo pesquisador, extraída do registro em áudio de Pai Antônio Carlos.
[369] Transcrição realizada pelo pesquisador, extraída do registro em áudio de Pai Tesoura.

Esta característica sonora será uma grande marca de pessoas que aprenderam ou tem em Pai Antônio Carlos um *Ogan* a ser seguido e espelhado. Isto faz com que a maneira de se tocar seja percebida na forma de herança sonora, de perceber no outro características da pessoa que lhe ensinou, como nos fala *Ogan* Mateus de *Xangô*:

> O que tive de informação sobre o Tesoura, de referência, foi pela Bárbara o jeito de tocar e cantar. O Capoeira também. Depois de muito tempo que fui ouvir o áudio do Tesoura é que eu tive a dimensão da essência que ele coloca em cada *axé*. Eu vejo que o Capoeira, Bárbara seguiram esta tendência. Tem o Cris também mas é um pouco mais diferente. Mas esta questão da essência, do respeito aos *orixás*. Pelo toque também, não deixando interferências externas, essas coisas mais modernas serem influenciadas. [370]

A partir do que *Ogan* Mateus de *Xangô* cita, procuremos então pessoas mais próximas, que sejam da *Goa* e que se assemelhem ao Pai Tesoura na maneira de cantar. Logo após ancestralização de Pai Tesoura, o Pai *Ogan Alabe* Capoeira foi o *Ogan* que mais remetia as lembranças sonoras ancestrais do *Ogan* que era referência para todos nós da *Goa*.

Ilustração 35 - Ogan Capoeira antes de iniciar um xirê

Fonte: SANTOS (2014)

[370] *Ogan* Mateus– Entrevista realizada no dia 13/06/2020.

Quando o *Ogan* Capoeira entoava os *orikis* nos *xirês*, "era fechar o olho e ficar ouvindo que lembrávamos o Tio Tesoura na voz de Capoeira"[371] dizia Mãe Nilza de *Oxalá*. Sobre essa semelhança e o aprendizado com Pai Tesoura, *Ogan* Capoeira reflete:

> Isso se aprende vivendo. Isso são coisas que se aprende vivendo. Não é sentado no sofá e eu tocando contigo. Isso não acontece assim, né?! É diferente. [...] Várias coisas que eu aprendi com ele neste sentido.[372]

Realmente, no aspecto das sensibilidades musicais *Ogan* Capoeira tem uma extensão vocal (alcance de notas graves e agudas) similar ao Pai Tesoura, ou seja, quando os pertencentes relatavam suas similaridades, era muito no campo da emoção, da dor em não ter mais Pai Tesoura e perceber em *Ogan* Capoeira uma importante referência. Porém na parte técnica, as notas alcançadas entre os dois, tem diferenças sensíveis no campo sonoro. Ao ouvir os áudios e fazendo as comparações percebemos que as notas alcançadas por *Ogan* Capoeira são diferentes do que Pai Tesoura entoava[373]:

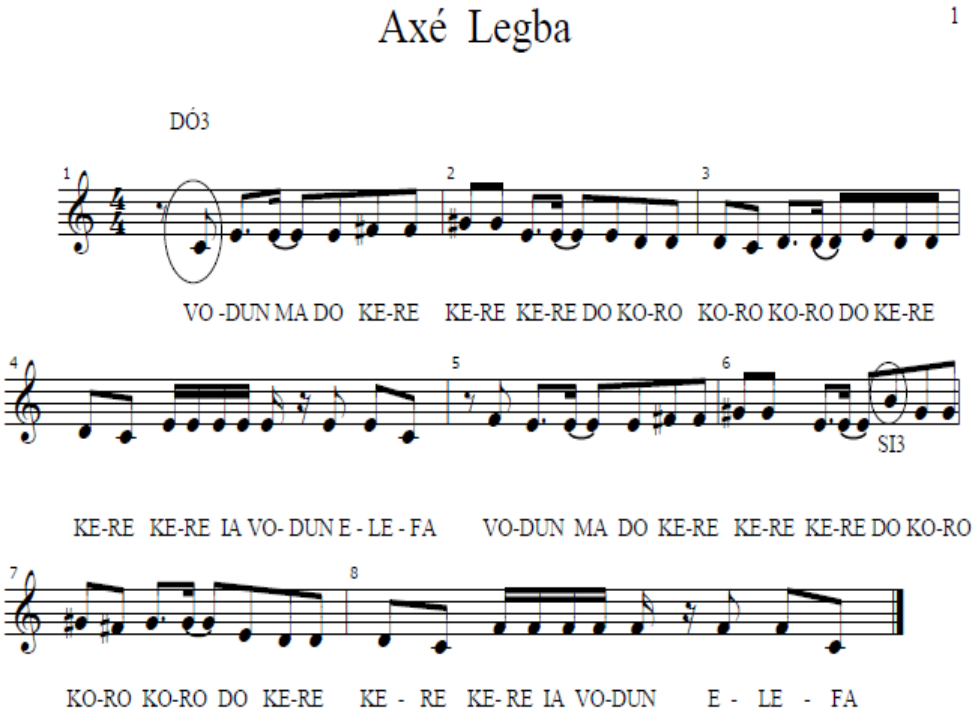
> Não acho que a minha voz é semelhante a dele. A minha voz não é semelhante a dele, mas a colocação, o arranjo, a melodia, eu procuro seguir essa melodia. Que aí, eu não vejo porque mudar. Se é um arranjo e uma melodia que eu me identifiquei, apaixonei eu não tenho porque mudar, entendesse?!Claro que eu tenho a minha individualidade, o meu jeito, a minha maneira de fazer. Na verdade, o arranjo não me apega tanto quanto a melodia.[374]

O mesmo *axé* que fizemos a comparação com Pai Antônio Carlos é entoado por Capoeira (ilustração 36) numa variação de notas que chega entre DÓ3 a SI3, ou seja, um pouco mais grave que Pai Tesoura que ficava entre DÒ3 e DÒ4. Não queremos afirmar que isso é condição de deslegitimação do *Ogan* Capoeira como aprendiz de Pai Tesoura, mas estamos contrapondo as informações daquele momento para demonstrar como as emoções e as sensibilidades aproximaram vários elementos para relembrar Pai Tesoura, onde "ser diferente" não impede de ter semelhanças, em termos de sonoridade.

---

[371] Mãe Nilza - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
[372] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
[373] Não entraremos em detalhes técnicos e descritivos das notas, o que podemos salientar é que Pai Tezoura alcançava notas na região agudas que beiravam o LA4 e SI4, o *Ogan* Capoeira se tem registros nos áudios de alcance das notas FA4 e SOL4, o que é uma diferença destacável no âmbito sonoro.
[374] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

Ilustração 36 - Transcrição do trecho do oriki para *Bará* cantado por Ogan Capoeira



Fonte: Elaborada pelo autor (2020).[375]

Para aproximarmos *Ogan* Capoeira a sonoridade ancestral de Pai Tesoura teremos que trazer outro elemento: a característica vocal. Característica vocal é como concebemos os elementos sonoros que identificam cada *Ogan*, principalmente pelo timbre. Voltando a Pai Antônio Carlos temos uma voz mais impostada, voz mais do peito[376]. No caso de Pai Tesoura, seu timbre é caracterizado como um timbre anasalado, é uma voz que vem da cabeça[377]. *Ogan* Capoeira herda essa característica sonora, assim como *Ogan* Cristiano[378], que é apadrinhado por *Ogan* Capoeira e um dos sucessores mais próximos de Pai Tesoura na *Goa*.

[375] Transcrição realizada pelo pesquisador e extraída do registro de áudio de *Ogan* Capoeira.
[376] A voz de peito é o registo onde ressoam os graves, uma voz mais densa e encorpada. É como se caracteriza a nossa voz natural, normalmente está situada neste registro.
[377] A voz de cabeça é o registro usado para cantar notas agudas. A voz é mais tênue e tem menos potência que a voz de peito.
[378] Pai *Ogan Alabe* Cristiano de Xangô, ou Cristiano Franco, é natural de Porto Alegre- RS. Foi filho de Santo de Mãe Eloá de Oxalá e após seu falecimento passou a ser filho de Mãe Lurdes.

Ilustração 37 - *Ogan* Cristiano (o primeiro da esquerda) com Pai Tesoura no terreiro de Mãe Eloá

Fonte: FRANCO (2012)

Ogan Cristiano vivenciou os ensinamentos de Pai Tesoura no mesmo terreiro que *Ogan* Capoeira, os dois eram pertencentes ao terreiro de Mãe Eloá. Porém suas experiências como *Ogan* se intensificaram após Pai Tesoura se mudar para Florianópolis, na década de noventa. Eram através das visitas de Pai Tesoura à capital gaúcha que *Ogan* Cristiano, e mais outras pessoas que estavam iniciando no *ilu*, iriam tentar aprender com o mestre:

> O terreiro de Mãe Eloá ficava num sítio, numa parte mais alta. Nós ficamos em cima de uma árvore esperando Pai Tesoura chegar, quando víamos ele vindo lá embaixo saímos correndo para tentar conseguir sugar o máximo de ensinamentos. Pegávamos ele e ficávamos limpando os toques, aprendendo a tirar os *axés*.[379]

Este tipo de aprendizado ocorria sazonalmente, principalmente nos *xirês* e *giras* festivas:

[379] Entrevista realizada no dia 19/11/2019

> Pai Tesoura não tinha muita pompa não, ele ia tocar, não fazia muita questão de agradar, tinha vezes que chegava nas festas, tudo bem cheio, ele chegava devagarinho sentava, pegava o tambor e esperava, bem na discrição. [...] Esses momentos eram uma ou duas vezes por ano, tínhamos que aproveitar o véio. [380]

*Oga*n Cristiano, juntamente com *Oga*n Capoeira, são as duas referências que se unem às experiências de Pai Tesoura na *Goa*. Durante a pesquisa, comecei a perceber diferenças entre Pai Tesoura e *Oga*n Capoeira, entre Pai Tesoura e *Oga*n Cristiano, entre *Oga*n Capoeira *e Oga*n Cristiano, enfim, diferenças necessárias para o respeito à corporeidade de cada indivíduo. Essa afirmação não desmerece as características dos novos *Ogans*, mas demonstra que a *busca pela batida perfeita*, aquela que pensava que estaria aparentemente e superficialmente nos *Ogans* da *Goa*, na realidade era um processo de desconstrução do meu racionalismo.

Mesmo estas características são advindas de observações pessoais e de uma construção ancestral que com carinho, respeito, frustação, tristeza, enfim, várias emoções e sensibilidades que formam o Pai Tesoura no imaginário. O som, após a ancestralização de Pai Tesoura vai se ressignificando, de maneira que podemos colocar em dúvida se essas características são realmente de Pai Tesoura ou de um imaginário criado. Isso não terá importância no sentido de buscar uma verdade única, mas sim de perceber como se percebe, coletivamente, as memórias sonoras em torno do ancestral Luiz Marques – Pai Tesoura.

Sendo assim, as minhas percepções acerca das gravações sonoras de Pai Tesoura e *Oga*n Capoeira, numa linha comparativa, seria um resultado de uma interpretação subjetiva[381]. Não é somente uma definição descritiva de como ouvimos o áudio gravado por Pai Tesoura e pelo *Ogan* Capoeira, mas é também subjetiva, porque é balizada pelas narrativas dos pertencentes, bem como suas expectativas.

---

[380] Entrevista realizada no dia 19/11/2019

[381] Na referente bacia, as gravações de cunho comercial não ocorreram e nem a proporção de visualizações nos vídeos que foram colocados no Youtube. O *Ogan* Capoeira de Iemanjá, em registro de 1998, gravou um toque de *Bara* a *Oxalá*, ou seja, do começo ao fim do *xirê*. Nesta gravação caseira podemos ouvir as ressignficações sonoras, de como para a bacia o *xirê* se externaliza sonoramente. O áudio começa com Mãe Eloá realizando o engorossi, ao som de um olocori, toque da *orixá Oxum* e com efeitos sonoros que remetiam a ventos, cachoeiras, ou seja, a natureza. Este engorossi no início torna peculiar a gravação, pois a participação de *Babalorixá*s e/ou Iyal*orixá*s nas gravações, numa posição destacada, eram quase que nulas nas gravações que encontramos.

Ilustração 38 - *Ogans* Capoeira e Cristiano durante um xirê no Ilê Ojisé Ifé

Fonte: FRANCO (2012)

Naquele ano de 2005, como visitante e leigo com relação às questões ritualísticas do Batuque, o encanto causado pelo som dos *ilus*, pelas vozes dos *Ogans*, pelo frenesi que esse conjunto sonoro me passava, ocasionou um interesse imediato em aprender. Ao participar como pertencente no ano seguinte, como iniciado no *ori*, sentia uma vontade instantânea de aprender, causando uma espécie de ansiedade, até certo ponto inexplicável.

De 2005 a 2007 estive em contato próximo com os *Ogans* da *Goa*, aprendendo sobre os *ilus* e de como era ser *Ogan*. Neste período lembro que o aprendizado não estava em tocar o *ilu* durante as sessões, *giras* e *xirês*, mas sim observar e participar tocando *age*. O *Ogan* Capoeira de *Iemanjá* dizia: "para aprender a tocar é importante estar perto, mesmo que não for tocando *ilu*, mas tem que ficar perto"[382]. Já que perto dos *Ogans* não se poderia ficar sem "fazer nada", tocar o instrumento *age* significava uma possibilidade de participar e aprender junto com os *Ogans*, ficando perto do *pagodô*.

O *age* é um instrumento idiófono[383] conhecido também como xequere ou agbe (ilustração 39). Ele é feito de uma cabaça[384] de madeira envolta por uma rede de linha de

[382] Depoimento ouvido durante minhas vivências como pertencente.
[383] Instrumentos que tem seu som produzido a partir do seu próprio corpo, não precisando de membranas para ser percutido.
[384] A cabaça é frequentemente citada nos *itans* sobre os *orixás*. A planta que dá origem a cabaça e que forma o instrumento é o porongueiro ou abóbora da agua, além de ser utilizada na fabricação do age, ela também é encontrada em outros instrumentos como o berimbal. A cabaça é um ponto fundamental que abriga os fluidos para o emi, o sopro da vida. SANTOS (2013) cita que a cabaça é um elemento fundamental nos terreiros, principalmente

algodão preenchida com missangas. Sua utilização musical é justificada como um marcador da pulsação[385]. Assim como o *ilu*, o *age* é percutido com as mãos e também com o movimento constante do pulso, produzindo a partir do chacoalhar das missangas uma sonoridade similar a um chocalho, mas que também com a batida das mãos na cabaça produz um som que marca a pulsação, similar a palmas contínuas[386].

Ilustração 39 - *Agê*: instrumento musical e ritualístico

Fonte: Acervo do autor.

Sobre o age, *Ogan* Cristiano conta que "Pai Tesoura quando tocava colocava a cabaça horizontalmente numa das mãos e percutia com os dedos. Mãe Lurdes já o toca em pé e com a palma da mão". Atualmente, na *Goa* prevalece a maneira de tocar de Mãe Lurdes, já que frequentemente é ela quem ensina para muitos que tentam manusear o instrumento. Esta maneira envolve segurar o age horizontalmente, Mãe Lurdes conta como aprendeu a tocar *age* com Pai Tesoura:

> O age eu aprendi com ele. Ele assim: "ah e tu quer tá enfiada em tudo que é Batuque comigo? Então tá se tu quer tu vai aprender a tocar age, se tu quer tu vai aprender, ritmo tu tem". Aí ele tocava o age, pegava e tocava de lado. Aí depois eu comecei por causa do reumatismo, para melhorar pra mim. Aí eu fui indo.[387]

---

a Igba- *odu*, que seria a cabaça com uma representação do *Orun* e do *Ayé*, onde ficariam guardados os elementos vitais.

[385] Outros instrumentos podem acompanhar e auxiliar na manutenção da pulsação, como o caso do agogô. O agogô são duas campanulas de metal, percutido por uma vareta de madeira ou metal, também se classifica como idiofone.

[386] É um aparelho que através das batidas, chamadas de pulso sonoro de duração regular, indica a velocidade que certa sonoridade vai ser executada.

[387] Mãe Lurdes- Entrevista realizada no dia 12/06/2020.

Neste sentido, gostaria de retomar um aspecto não citado detalhadamente na descrição dos espaços dos terreiros, ou seja, o espaço do *pagodô*, espaço reservado aos *Ogans*.

O *pagodô* é uma estrutura que pode ser de madeira ou metálica e que representa o local destinado somente aos *Ogans*, de formato retangular, sua altura varia entre 80 cm a 1m e 50 cm. Como os *Ogans* tocam sentados necessitam de um local mais alto, o *pagodô* se torna, portanto, um catalizador físico, que possibilita que os *Ogans* consigam entoar os *pontos* ou *orikis* com mais amplitude vocal.

Ilustração 40 - Pagodô com ilus e agês

Fonte: Acervo do autor. (2017)

Sentar-se no *pagodô* significa buscar para si a responsabilidade na condução ritualística de responsabilidade dos *Ogans*. No *pagodô* também são guardados os *ilus* nos momentos que não estiverem sendo utilizados. Não se pode sentar no *pagodô* sem consentimento dos *Ogans* da comunidade, mas pode-se ficar próximo, o que facilita o aprendizado não somente dos toques, mas de noções de pertencimento à comunidade como *Ogan*. Logo, a situação de aprendizado e troca de saberes estava neste aspecto de ficar perto, de estar sobre os olhares, de estar na troca de conhecimento com os *Ogans* mais antigos, de estar fisicamente perto do *pagodô* tocando *age*. No início o *age* foi a maneira que encontrei para ficar mais próximo do *pagodô* e do aprendizado com os *Ogans*.

Creio que aqui cabe adentrar sobre o aspecto da presença ancestral de Pai Tesoura na *Goa*. Não é tanto quem toca como ele, mas quem, ao tocar, faz a comunidade experimentar sua presença. Quem ao tocar que "carrega" este *axé* ancestral e sonoro de Pai Tesoura. Esta pessoa era Mãe Bárbara, também *Ogan* da *Goa.*

4.2.1 Pai Tesoura e seu "anteprojeto" musical

No caso do *ilu*, foi através da Mãe Bárbara, em 2006, que fui inserido no aprendizado sistemático[388] do *ilu*. Esses encontros duraram um mês, e neles aprendi os toques básicos, que são definidos assim por serem executados tanto na Umbanda, Quimbanda e Batuque. Porém, tinham aspectos que Mãe Bárbara tinha conhecimento, mas que não poderia passar por meio desta sistemática, seriam vivências performáticas e experiências com outras pessoas e entidades/*orixás* que possibilitariam uma reconfiguração dos sentidos de mundo por meio do *ilu*. Como ela mesma afirma sobre seu pai e o aprendizado contínuo:

> [Pai Tesoura] dava muita aula, teve vários aqui que vieram aprender a tocar com ele. Mas assim o conceito, a história toda, porque demora anos, ele demorou anos para aprender, não é de uma hora pra outra. Essas pessoas não pegaram nem a metade o que é ser Ogan. [389]

Existe, assim, uma diferença considerável entre a manifestação de interesse pessoal em tocar o instrumento *ilu*, e ser escolhido pela *Goa* para o cargo de *Ogan.* O primeiro é prático e não exige tantos detalhes ritualísticos, já o segundo demanda uma vivência contínua, e um sentimento de pertencimento, ou seja: é ser e estar no terreiro, e para além de ritos de passagem e das consagrações ritualísticas que dão a titulação de *Ogan*, este "cargo" também se define a partir das experiências com aquela coletividade. Sendo assim, os saberes necessários para ser um *Ogan* levariam mais que dias ou até meses, seriam anos de contato com outros *Ogans* e principalmente, tocando ao lado de Mãe Bárbara e permitindo uma oralitura, de um contato

---

[388] Por que dizemos sistemático? Em referência a uma característica do ensino que preconiza uma relação aluno e professor, com um diálogo que é semelhante ao realizado no Ensino Formal. É notório que as Escolas de *Alabe*s cada vez mais frequentes no Rio Grande do Sul influenciaram este tipo de iniciativa. Reginaldo Gil Braga, que pesquisou Ogans de Batuque na faixa etário de 50 a 70 anos, conta que esta iniciativa de se ter uma Escola de Ogans foi algo recente. Nenhum dos tamboreiros entrevistados foi formado na profissão dentro das escolas de tambor, sequer os mais jovens. Segundo eles, esse sistema de ensino e aprendizagem começou há mais ou menos uns trinta anos (meados da década de 1980, por falta de formados nas próprias casas de Nação). (BRAGA, 2013, p.159). Sobre as aulas de Ilus, BRAGA (2013) relata o tipo de aulas de Antônio Carlos, " as aulas da escola de tambor são sempre ministradas na sua casa e individualmente. Disse-me preferir esse sistema às aulas em grupo aquelas organizadas pela AFROBRAS" (2013, p.84).

[389] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

hierárquico que nos colocava na condição de ter vivências com mestres e mestras, de uma ancestralização sonora. O que Pai Tesoura significou para *Ogan* Capoeira e *Ogan* Cristiano, de certa maneira Mãe Bárbara representa para mim, a figura de uma mestra.

Esta trama que relaciona os *Ogans* é citada por Sodré (1988) como referência ao laço de parentesco e continuidade do *axé*, que em muitos momentos retratam uma ligação maior que com a família consanguínea. A vivência nos terreiros é algo importante para ocorrer os desvendamentos, os processos que engendram as redescobertas de um *eró*[390] desvendado, pois como cita o mesmo autor, "realmente, é de separação o ato inaugural do segredo, um ato de hierarquia daquele que sabe "alguma coisa" que o outro não sabe." (1988, p. 137), este *eró* ressignificado a todo o momento pelos pertencentes dos terreiros.

Ilustração 41 - Mãe Débora (esquerda) e Mãe Bárbara durante um *xirê*

Fonte: MARQUES. (2016)

Esta institucionalização do *eró*, onde na comunicação é que ocorre o processo iniciático, constituem um conjunto de práticas ritualísticas que gradualmente o *eró* será transmitido. Esta

[390] Semelhante a segredo.

tensão mantém-se presente no grupo devido a importância que se dá ao campo das aparências deste *eró*, ou seja, a sua existência presente nos ritos considerados secretos ou mesmo na ritualização pública (*xirê*) estruturando as relações na *egbe*. No *eró* o dito e não dito estarão sempre presentes, é isto que o define, a sua presença e desvendamento, significará logo em seguida a sua manutenção e mistério, "o segredo é uma dinâmica de comunicação, de redistribuição de *axé*, de existência e vigor das regras do jogo cósmico" (SODRÉ, 1988, p.142). A nossa batida perfeita se tornaria na busca por esse *eró* sonoro

Desta maneira, a figura de Mãe Bárbara significou este devir, esta modificação e afirmação como *Ogan*. Mãe Bárbara seria o primeiro contato físico com a mística sonora que girava em torno da figura de Pai Tesoura. Então, será que estaria em Mãe Bárbara a resposta sobre as definições desta batida perfeita?

Mãe Bárbara de *Ogun* teve já no seu nascimento, como *odu*, o compromisso como pertencente ao terreiro. Esse tipo de situação é conhecido como *abiaxé*, ou seja, estava na condição de *Iyalorixá* antes de nascer. Após a ancestralização de Pai Tesoura, Mãe Bárbara passou por um processo de modificação ritualística, assumindo outras funções no terreiro. Uma delas foi a de *Ogan*, principalmente nas sessões de Umbanda e nas *giras* de Quimbanda. Mãe Bárbara nos conta que gostava de tocar *ilu* desde criança, mesmo o pai sendo contra o seu aprendizado:

> Eu ficava na aula com ele ali, eu ficava só no age, observando ele tocando, o método dele ensinar as pessoas. Aí quando ele ia para o bar e eu ficava ali batucando, e quando ele voltava eu sabia mais ou menos o horário. Aí um dia parece que ele voltou antes e ele ficou na porta escutando, e ele começou a chorar e minha mãe chegou pra ele porque tu tá chorando, aí ele falou: filho de peixe peixinho é. Aí ele pegou e sai. Minha mãe nunca me disse isso, depois que ele faleceu que ela foi falar pra mim. Ele nunca reconheceu, ele nunca quis que eu tocasse. Eu me sentei do lado dele uma vez no Batuque, uma vez na Umbanda, aí tiraram até uma foto. Ele tava puto, ele não queria que eu tocasse do lado dele de jeito nenhum, e eu enfrentei ele pra tocar. E quando eu fui pra ganhar o *axé* porque que eu queria ser Ogan, e minha falou que não que eu não podia ser Ogan, porque eu tinha que dirigir a casa, ele faleceu. **Então, eu não ganhei, eu faço aquilo que me foi me dado, eu não posso fazer mais do que me foi me dado. Eu tenho um limite [grifo meu].**[391]

Ao relatar sobre as lembranças que tinha de seu pai e seu aprendizado como *Ogan*, nos deparamos com a concepção "*exu*zística" do aprendizado. Luiz Rufino em Pedagogia das Encruzilhadas (2019) retrata este caráter não-linear e em constante movimento que *Exu* imprime ao aprendizado. A encruzilhada com suas interseccionalidades permite práticas na qual

[391] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

a sabedoria é vinculada com as dinâmicas dos movimentos, transformações, conflitos, imprevisibilidades, descontinuidades e possibilidades que estariam vinculadas diretamente ao inacabamento promovido por *Exu*. Sendo, de acordo com a mitologia, "a boca que tudo come", que engole de um jeito para cuspir de outra forma totalmente transformada, como o dono do corpo e da palavra, *Exu* regurgita este conhecimento sem estabelecer prioridades entre a comunicação verbal e não-verbal. (RUFINO, 2014, p.60) Além disso, segundo o autor, suas travessuras são essenciais para a transmissão do conhecimento, para o aprendizado, configurando-se num exercício crítico que intersecciona diferentes perspectivas de mundo em dinâmicas cruzadas (RUFINO, 2014, p.59).

Quando Mãe Bárbara cita "ele nunca quis que eu tocasse", mas anteriormente menciona o orgulho do seu pai: "filho de peixe peixinho é", ela se põe em contradição num processo educativo tenso e conflituoso. Não era uma relação de mestre e pupila, eles são antíteses, mas também são dotados de complementaridades. Ela não apreende de Pai Tesoura o conhecimento, ela regurgita o conhecimento que tem necessidade de comer, ela ginga e readéqua este conhecimento para as suas necessidades. A absorção deste *ebó* do conhecimento acerca do *ilu* e principalmente de ser *Ogan* não é somente verbal, é também, mas tem na comunicação corporal, na comunicação que *Exu* é o mensageiro e o pregador de peças, sua forma educativa. A maneira com que Mãe Bárbara toca o *ilu* ou que se posiciona ensinando outros *Ogans* é a maneira com que aprendeu com Pai Tesoura. Ela não transpõe os limites do que lhe foi ensinado, e é justamente o que foi dado que transfigura a Mãe Bárbara uma responsabilidade como *Ogan*, mesmo ela negando tal fato. É *Exu* "bagunçando" o cenário.

Mãe Bárbara relata que não se sentava para aprender *ilu* com Pai Tesoura, pois ele não gostava que ela tocasse. Mesmo assim insistia treinando sozinha os toques que ouvia durante a sessão/gira/*xirê*. O mais notável é que esta observação juntamente com a sua insistência, influenciou em grande parte no aprendizado dela como *Ogan*, tanto que Pai Tesoura vivenciou ainda sua filha no *ilu*, como ela relata:

> Na verdade, meu pai não queria que eu tocasse, tanto que ele não me ensinou. Eu fui aprendendo olhando, imitando. Ficava tentando os toques que eles faziam, mas ninguém sabia que eu estava aprendendo. Um dia, fui, sentei do lado dele, ele me olhou meio como se não aprovasse ou estava surpreso, comecei a tocar do lado dele, ele sorriu e de lá pra cá senti que estava aprovada.[392]

[392] Entrevista realizada no dia 13/12/2019.

Ilustração 42 - Pai Tesoura e Mãe Bárbara tocando durante um *xirê* (Ano2000)

Fonte: Acervo Pessoal Mãe Bárbara

Durante um certo tempo, minha vivência no terreiro comprovou a participação de mulheres tocando, não somente com Mãe Bárbara, mas com outras *Ogans* mulheres[393]. Para Ana Paula Silveira (2008)[394], que realizou uma pesquisa com *Ogans* de Batuque nas cidades de Pelotas e Rio Grande, "ocupar a posição que homens usualmente sempre ocuparam nesses cultos adquire instância de poder e conhecimento na Religião significando status e respeito para

[393] No caso do Batuque não existe restrição para que mulheres toquem os *ilus*. Elas só ficam impossibilitadas de não somente tocar como participar das ritualística quando estão no seu ciclo menstrual, definido como *bajé*. Desta maneira, existe a compreensão de que o *bajé* não impede de ser *Ogans* ou tocar *ilus*, ele somente restringe naquele momento o preceito sobre o *ilu*, bem como outras atividades ritualísticas. Nesta discussão acrescenta-se as pessoas transgêneras e as adaptações que atualidade exige dos terreiros conforme cita Samara (2018): "A condição da menstruação hoje não mais se refere somente aos corpos auto identificados como femininos. As discussões acerca da transgeneridade nos convocam a enxergar um corpo auto identificado no masculino como passível de menstruar, passível de ter útero, vagina, vulva, seios protuberantes ou mesmo de, gestar, enfim. Assim como nos convocam a conceber mulheres que não menstruam por não serem dotadas de útero ou vagina. As discussões sobre transgeneridade simplesmente pulverizam o argumento do "bajé", pondo em xeque o próprio sentido do que ainda pode ser sustentado como "tradição secular" nas práticas candomblecistas como um todo" (2018, p.3).

[394] A autora, na referente obra, realiza um estado da arte sobre a questão de gêneros nas tradições de matrizes africanas.

tais mulheres (SILVEIRA, 2008, p. 16). Segundo a autora, esse deslocamento de interesses culminou na ocupação de espaços no campo da sonoridade dos *ilus* e não nas funções como de *Iyalorixás*, mais comum entra as mulheres (2008, p.16). O próprio Antônio Carlos de *Xangô* (2016) justifica o apoio as mulheres *Ogans*, bem como reflete o início do seu aprendizado como *Ogan*, que foi com a sua mãe, ele cita: "No Candomblé, mulher não pode tocar tambor, é o sistema deles, é o jeito deles, aqui mulher sempre tocou tambor, uma das mulheres *Alabe*s foi a falecida Evinha tamboreira[395]." O próprio Pai Tesoura parecia ter o reconhecimento que mulheres tinham condições de serem *Ogans*:

> Pra mim era um misto de que ele sabia da tradição que mulher não tocava, e ele concordava com essa questão. Tipo, falava direto pra mim sim, me proibia tal. Mas ao mesmo tempo me apresentava a Evinha. Falava dele e tal. [...] Mas não pra dizer tu pode tocar, só falava. Se tu quer ser, tem essa pessoa aqui.[396]

O que me parece interessante é ampliar a discussão acerca das concepções dualistas e limitantes dos papéis de gênero e as influências filosóficas colonialistas, como nos ajuda a pensar Braga:

> As mulheres aparecem predominantemente como chefes de família e iniciadoras das crianças na Religião, em contrapartida aos homens que são, na maioria das vezes, os principais responsáveis pela introdução dos rapazes no mundo da música ritual e na formação desses como tamboreiros. (BRAGA, 2003, P. 204)

É interessante trazer um *itan* que colabora para a reflexão de como as mulheres também tem sua relação com os instrumentos percussivos. Este *itan* retrata a relação entre a figura feminina e o toque dos *ilus-batas*. Conta-se que na cidade de *Oyo-Oro* não se conhecia nada sobre tambor. Nesta localidade morava uma mulher chamada Ayántoke, conhecida como *Ayan.* A mesma andava sozinha pelo mato constantemente, sempre com um pedaço oco de madeira. Um dia *Ayan* viu uma pele de bode e resolveu cobrir o pedaço de madeira, nas suas extremidades. Entretanto a pele não encaixava bem na madeira. *Exu* apareceu e lhe deu tiras de couro de veado para que pudesse amarrar com firmeza o couro de bode no tronco. Foi nesse momento que o *ilu* percutido por *Ayan* ressoou um som lindo, ouvido por toda a cidade. As pessoas correram para escutar mais de perto, já que nunca tinham ouvido algo tão belo. Enquanto passeava pela cidade tocando *Ayan* ganhava vários presentes. *Xangô* ao ouvir o *ilu* percutido por *Ayan*, convidou-a para morar no seu palácio. Assim, *Ayan* tornou-se a tocadora

---

[395] Ana Paula Silveira (2008) e Reginaldo Gil Braga (2003) também citam a *Ogan* Evinha como referência feminina no Batuque, assim como as *Ogan*s Jurema de Xangô, Ritinha de Xangô, Mãe Lina de Odé, Odete da Oxum.

[396] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

oficial do palácio. Do relacionamento entre *Xangô* e *Ayan* veio seu filho *Aseorogi*. Ela passou toda a arte de tocar e construir o tambor para os seus filhos. Assim, *Ayan, que* também é o nome dado a todos os membros de uma família cultuadora do tambor. (SANTOS, 2006, p. 64)

A autora nigeriana Oyerónke Oyewumi (2004) aponta que a língua iorubá tem muitas categorias sociais que possuem nomenclatura que não tem relação com o gênero. A autora explica que a palavra esposa, por exemplo, se refere tanto aos corpos femininos quanto aos corpos masculinos. Assim como o marido, é atribuída tanto a homens quanto a mulheres. A autora explica que elas são utilizadas não para marcar o gênero, mas para diferenciar a descendência familiar. Ou seja, há uma diferenciação na relação matrimonial entre indivíduos do mesmo clã e de diferentes clãs. A palavra *Iyawo*, conhecida como esposa na língua colonial portuguesa, no iorubá é uma definição utilizada para identificar indivíduos de clãs diferentes. Enquanto *Oco* tem referência a indivíduos que se casam e são da mesma comunidade. Logo, os papéis sociais são definidos e termos são utilizados independente da demarcação biológica de gênero.

A contribuição neste tipo de discussão não é de uma negação das tradições presente nas religiosidades de matrizes africanas. Mas é contribuir para se desprender das amarras coloniais que influenciaram na constituição dos terreiros, de forma que sejam percebidas e preteridas em detrimento a outros sentidos de mundo que ampliem nosso campo de discussões, não dicotomizando e delimitando suas formatações, mas sim entrecruzando-as.

No caso da nossa *Goa* Mãe Bárbara representa este entrecruzamento. Através dela podemos perceber que sua condição como *Iyalorixá* acompanhará a sua condição como *Ogan*. Ela não é os dois ao mesmo tempo, mas ela é um pouco dos dois em diversos momentos.

O aprendizado com Mãe Bárbara abrangeu variadas experiências, culminando numa das características da formação dos *Ogans* da *Goa*, que é o aprendizado em vários momentos, para além da execução instrumental e de entoação dos *axés* e pontos. A sonoridade ancestral é definida também pelas sociabilidades. Neste sentido, a ancestralização de Pai Tesoura, mesmo não sendo um fator de escolha em ser *Ogan*, influenciou no prosseguimento do *axé* de *ilu* da *Goa*. Ser *Ogan* não era condição de aprimoramento musical eurocentrado, mas é um aprimoramento dos sentidos afro-diaspóricos de mundo.

Mãe Bárbara recorda, “Ele nunca me ensinou, eu fui lá olhei o que ele estava fazendo, e copiei. Eu não posso dizer que sou discípula dele. Eu sou a teimosia dele. Eu sou o anteprojeto dele. Mas enquanto a herdeira do *axé* ele passou muitas coisas.” [397] Mãe Bárbara, assim, se

[397] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

tornou para nós a mais velha no *ilu*, sendo a mais velha, o tratamento hierárquico não de submissão, mas de respeito mútuo e de aconselhamento constante.

No terreiro as contradições aparentes se constroem como condições emergentes, ou seja, o caminho que eu inicialmente buscava era de aprendizado com outros *Ogans* homens e que faziam parte da *Goa*. Por justamente estar imbuído daquela visão machista e eurocentrada sobre o papel da mulher, não percebia que poderia aprender com uma mulher *Ogan*. Mãe Bárbara do *Ogun* possibilitou uma girada nesta visão, ao invés de ver, começaria a sentir. Para mim, Mãe Bárbara se configurou como uma *Ogan*, filha de Pai Tesoura, *Iyalorixá*, que detinha saberes que contribuíram para eu ter não somente o contato com Pai Tesoura e seu conhecimento, mas com o conhecimento ancestral da *Goa*[398].

Em contraponto a esta visão, as pessoas que a viram nascer, que a acompanharam desde a infância e antes do falecimento de Pai Tesoura, ainda a tinham como uma menina. Tanto que Mãe Bárbara cita esta relação com seu pai e como ele a educava para enfrentar situações adversas:

> Falava do tambor que uma pessoa falava que eu não podia tocar. Aí essa pessoa começou a me esculachar. Eu cheguei chorando no quarto, ele falou pra mim: para de chorar, não fica chorando. Outra coisa não chora, resolve a situação. Se tu quer se reconhecida seja muito melhor que ele. E eu fiquei assim, eu pensei que ele ia me abraçar. Mas é isso ele me mostrou que eu deveria ser melhor que a pessoa que estava me esculachando.[399]

De acordo com os comentários de algumas pessoas da comunidade, Mãe Bárbara também se assemelhava com Pai Tesoura, principalmente no jeito de tocar, ou seja, na suavidade dos *ilus* e na maneira melodiosa de cantar. Esta base comparativa era através dos comentários como “a filha parece o pai quando entoa os axés, é uma emoção”; “o toque da Mãe Bárbara é bem suave, parece o pai dela” [400].

Assim, percebemos em Mãe Bárbara um aprendizado advindo das vivências e corporeidades ancestralizadas que a tornaram também uma *Ogan*. Esta relação comparativa com seu pai atrelada a sua condição de anteprojeto, como a mesma se define, resulta numa relação de encruzilhadas sonoras, de um afastamento pela aproximação que a identifica como

---

[398] No culto de Batuque tanto os *Ogans* como os *Babalorixás/Iyalorixás* podem acumular cargos, ou seja, de *Babalorixá /Iyalorixá* e *Ogan*, sendo as *Iyalorixás* menos comum de acumularem. No caso de Mãe Bárbara, os *Ogans* da *Goa* consideram-na como *Ogan*, entretanto ela se considera muito mais *Iyalorixá* do que *Ogan*. Por isso, durante os capítulos fui tratando-a como *Iyalorixá* e neste capítulo somente que amplio sua condição para *Ogan*, a fim de explicar sua importância como também *Ogan* da *Goa*.

[399] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.

[400] Estas frases não são reproduções literais das falas de pessoas específicas, mas são representações de discursos comumente proferidos por diversos membros da comunidade *Ilê* Ojisé Ifé.

semelhante a Pai Tesoura. Este afastamento ocorre não pela negação de ser parecida, mas pelo respeito ao que era Pai Tesoura e como a aproximação ajuda a justificar o afastamento, como ela comenta:

> Se tu gosta de mim. Aí eu to perto de ti pra relembrar o Tesourinha, eu sou a Bárbara, eu tô tocando aqui. Eu sou filha dele e tenho muito orgulho disso, mas essa é minha produção e do pai foi a do pai. Porque não fez sentido então de viver, a gente vai virar pela morte das pessoas? A gente tem que valorizar o que as pessoas são, independente do que elas são. Eu acho muito legal lembrar e reconhecer ele, e que eu sou filha dele.[401]

De maneira que a aproximação ancestral e as comparações são, de acordo com os depoimentos, justamente o que Pai Tesoura não apreciava. Ele valorizava as características pessoais que acompanhavam a relação com sua coletividade ancestral. Tanto que nas narrativas com quem é *Ogan* e se identifica como aprendiz de Pai Tesoura não temos uma configuração de uma troca de conhecimento nos moldes de uma escola de *Ogans* ou mesmo de aulas particulares. O que temos são momentos e experiências em que Pai Tesoura ensinava, ou falando, ou pelos gestos, ou por simplesmente estar presente. Ele não ensinava a copiar, ensinava a vivenciar.

O que nos parece fundamental é a relação entre *Ogans* mais novos e mais antigos e principalmente uma manutenção de práticas que caracterizam os terreiros. Uma maneira de entoar tal ponto ou de percutir tal ritmo, não sistematicamente e mecanicamente transmitidos, mas através da maneira como o indivíduo toca com as nuances que caracterizam esse coletivo, isso é a ancestralidade sonora.

O vínculo ao Pai Tesoura está atrelado a uma vivência em vida com ele, como é o caso de Mãe Bárbara, *Ogan* Cristiano e *Ogan* Capoeira, e a partir das memórias deste, que são repassadas para *Ogans* mais novos que não conviveram diretamente com Pai Tesoura. Esta argumentação baliza o rumo desta pesquisa, pois a *Goa* em questão se protege e desenvolve uma necessidade, onde os *Ogans* que dela pertencem sejam os propulsores dos saberes ancestrais de Pai Tesoura. Estes conhecimentos tácitos se referem a essa maneira silenciosa e implícita em que a sonoridade de Pai Tesoura está presente na *Goa* e nas características sonoras dos *Ogans*.

Procurar a *batida perfeita* é uma forma de recorrer a continuidade do aprendizado. Conceber o que Pai Tesoura falava para os pertencentes, quando definia a incompletude do seu conhecimento e sua humildade em não se definir como o detentor do conhecimento, mesmo

---

[401] Mãe Bárbara - Entrevista realizada no dia 15/06/2020

com toda a sua história de vida. É esta a batida perfeita, que pela incompletude, trocamos conhecimento um com o outro e continuamos a buscar uma sonoridade não de Pai Tesoura, mas a nossa maneira de assimilar e sonorizar, como nos confidencia *Ogan* Capoeira:

> Eu aprendi tudo? Ninguém nunca vai saber tudo. Eu sei um pouquinho. Nunca vai saber tudo. Sabe por que não vai saber? Justamente porque foi feito pra não saber tudo. Tu vai saber aquilo que tu precisa saber. O Tesoura fala... Ah esquenta a cabeça com isso, não tá na hora de saber isso aí. .[402]

Assim, o processo do aprendizado na *Goa* nos coloca em contato com o contexto vivido por Pai Tesoura, que se define não como um "modelo", mas como um determinado tipo de vivência de uma coletividade, de valorização das nossas experiências.

Outro *itan* contribui para refletirmos sobre a importância da coletividade e das vivências com o outro que dá sentido a nós mesmos. Neste *itan* temos um sujeito chamado *Gadamu*. *Gadamu* nasceu numa Aldeia Velha. Insatisfeito com o local onde vivia, foi embora para uma localidade maior, a Aldeia Grande. Mas para isso ele abdicou de toda a sabedoria e conhecimento de sua antiga aldeia. Tanto que antes de partir *Gadamu* não tinha se despedido, ele apenas abandonou aqueles que já não tinham mais serventia para os seus propósitos individuais. Na Aldeia Grande ele encontrou novidades e muitas coisas que pôde aprender para virar futuramente uma pessoa importante. Passado um longo tempo *Gadamu* volta para o que considerava a sua aldeia. A busca pelo seu futuro se tornou o seu presente, já era um homem repleto de riquezas materiais. Entretanto, ao chegar *Gadamu* foi surpreendido. Seus avós e pais tinham falecido, suas irmãs tinham se casado com homens de outras aldeias e foram embora com seus maridos. Ele não conhecia mais os rapazes que tinham nascidos depois de sua partida. E os jovens de seu tempo agora não sabiam mais o que conversar com ele. As velhas casas não existiam mais e os antigos animais de estimação, há muito tempo, tinham desaparecido. Os cachorros estranhavam *Gadamu* e não queriam saber de seus afagos. O terreno baldio, atrás da sua casa, agora era uma mata e a grande gameleira-branca tinha sido queimada por um raio. *Gadamu* se deu conta de que sua amada Aldeia Velha não existia mais e a família que era seu maior tesouro, tinha se acabado. Pensou em voltar para Aldeia Grande, mas concluiu que não tinha ficado raízes por lá. Afinal, ele tinha labutado o tempo todo em Aldeia Grande, para ficar sabido, garantir o futuro e voltar. Agora ele não sabia o que fazer com tudo o que tinha aprendido, por que ele não tinha mais quem sustentasse seus sentimentos. As experiências

[402] *Ogan* Capoeira – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.

(presente) de *Gadamu* não tinham sentido se não fossem compartilhadas com os mais antigos, ou seja, o passado (POVÓAS, 2004).

No caso dos atuais *Ogans* da *Goa* isto perpassa pelo fato de estar vinculado aos sujeitos mais velhos, não pela simples escuta de registros sonoros, mas a partir de sua ancestralidade, transmitindo sua sonoridade não pela simples lógica de imitação, mas acima de tudo pelas aproximações dadas pela convivência, pelas afinidades ideológicas, pelo compartilhamento cotidiano do *axé*. Por meio desta musicalidade, encontramos características que denotam sentimentos de pertencimento e coletividade, onde através dos toques, dos ritmos, da melodia dos *orikis*, o aspecto ancestral se faz presente.

Os ritmos, como expressões sonoras que retratam o momento de condução dos sons a partir do atrito das mãos no couro dos *ilus*, produz uma sonoridade ritual que conduzem os sujeitos do terreiro para um diálogo corporal e sensitivo, transmutando outras formas de racionalidade. São cânticos que contam causos, ideias, conceitos e vivências que, em certa medida, nos apresentam para outras formas de perceber o mundo. São tessituras permeadas por experiências geracionais, históricas, que sobrescreve a própria historicidade característica das populações e culturas de matrizes africanas. Pai Tesoura, juntamente com outros *Ogans* de sua geração, representa uma entre tantas possibilidades epistemológicas pluriversais de reconhecer os saberes afro-diaspóricos a partir de sua ancestralidade sonora.

CONCLUSÃO: VOLTANDO À ENCRUZILHADA

Desde minha inserção à *Goa,* e meu processo de iniciação como *ogan*, a busca pelo entendimento do que era a representação ancestral através da corporeidade e sonoridade de Pai Tesoura se tornou um fato relevante, pois sua presença, ainda que não mais na forma física, era percebida em diversos momentos e movimentos, através das memórias corporais da comunidade, que mesmo de forma inconsciente, reproduzia os timbres, a entonação, as formas de preparos de oferendas e materiais ritualísticos, a preparação dos *ilus*, *ages* e demais instrumentos musicais sacralizados, apenas para citar alguns dos elementos que constitui as dinâmicas e práticas culturais de um terreiro. Pesquisar sua sonoridade, sua permanência e influência entre os pertencentes da *Goa,* do *Ilê Ojisé Ifé,* significou redescobertas no âmbito dos cosmosentidos, que permitiram uma imersão também em outras temporalidades.

Durante as pesquisas que constituíram os capítulos, me desloquei para a função de pesquisador/ouvinte, e assim pude me tornar o leitor que desconhece as narrativas, as memórias e as histórias que eram contadas, muitas delas, inclusive, desconhecidas por mim. Evidenciar a vida de Pai Tesoura me fez retornar há quinze anos, na qual meus primeiros contatos definiam os interesses que permeavam minha vinculação como pertencente àquela comunidade e que fizeram perceber a existência de outros aspectos conceituais, filosóficos e até mesmo ideológicos, cujas pluralidades e subjetividades vão além do viés ocidental e colonizador na qual estamos (muitas vezes de forma arbitrária) inseridos.

É importante ressaltar que essas percepções enquanto pertencente não puderam ser dissociadas de minhas funções como pesquisador. Essas subjetividades são permitidas pela ampliação das formas narrativas e de produção e análise de fontes historiográficas no âmbito do Tempo Presente, e, assim, procurou-se fundamentá-la de acordo com uma estruturação narrativa cuja metodologia analítica das fontes procura respeitar as perspectivas e premissas do campo historiográfico. Dessa forma, as fontes que foram produzidas a partir das conversas e entrevistas, cujos conteúdos passaram por detalhes do seu nascimento, sua relação com os terreiros, suas vivências na boemia, seu casamento com Mãe Lurdes, sua vinda para Florianópolis, entre outros, permitiram a identificava das influências sobre esta sonoridade tão peculiar para as comunidades de terreiro, já que em diversos momentos, as memórias confluíram para uma singularidade característica encontrada na corporeidade sonora de Pai Tesoura. E esta sonoridade está imbuída de um contexto histórico que se deve levar em conta, já que ela reflete a presença de um homem negro, pertencente à comunidade religiosa de matrizes africanas, que vivenciou um determinado período da história do Brasil, onde as

relações raciais definiam o lugar dos corpos negros que ainda resistiam aos estigmas e aos mecanismos racistas que se desenvolveram no período pós-abolição. E são as histórias não contadas pelos "documentos oficiais", que permitem a constituição de uma outra história, aquelas contadas pelos povos sufocados pelas políticas marginalizadoras.

A ancestralização de Pai Tesoura nos permitiu identificar as temporalidades atreladas aos acontecimentos que englobam as variáveis históricas que situam a população negra nos centros urbanos e suas relações dentro de uma sociedade estruturalmente racista. A formação das comunidades negras de Porto Alegre, o gosto musical que refletiam suas experiências na juventude, a relação entre os terreiros e outros espaços frequentados por Pai Tesoura, são percepções de como sua figura estava inserida nestas variações de tempo-espaço, sendo reflexos de políticas e práticas sociais e culturais daquele período.

As comunidades negras na qual Pai Tesoura se inseriu ao longo de sua existência, produziram sociabilidades e dinâmicas que demandas externas criaram um enraizamento internalizado pelos pertencentes e permearam uma lógica própria da comunidade. As memórias narradas pelas pessoas da comunidade centralizavam a vida dele com acontecimentos nos terreiros e sua relação com eles. Ou seja, sua historicidade estava centralizada neste contexto, manifestada numa relação presente-passado na qual diversas expressões, como no campo das sonoridades e das relações corpóreas, bem como objetos e momentos coletivos ritualísticos explicavam e se relacionavam com este passado.

Desde o nascimento de Pai Tesoura, que já ocorreu de forma ritualizada, faz com que as memórias sobre sua existência o coloquem enquanto um corpo sacralizado, ou seja, um corpo que já é entregue "aos cuidados" dos *orixás* desde o nascimento, configurando, de certa forma, uma predestinação a "levar" essa orixalidade consigo e, portanto, se tornar uma pessoa de destaque e importante função dentro de sua comunidade. Pai Tesoura foi definido como um corpo ritual que fica imbricado nesta relação de desterritorializar e territorializar os terreiros, já que seu corpo "era o próprio terreiro", e, assim, por onde quer que fosse, ele levaria consigo o *axé*, sendo respeitado e cultuado pelas pessoas de sua convivência. Por isso sua ancestralização já se deu ainda no seu nascimento. É a sua comunidade de matrizes africanas, que definiu Pai Tesoura como um ancestral cujas vivências permite, por sua vez uma compreensão de mundo através dos sentidos, em atitudes, em comportamentos, em experiências de sociabilidades diferentes do que seria vivenciado externamente. Ou seja, é pelos terreiros que Luiz Marques se torna Tesoura de *Ogun* e posteriormente Pai Tesoura de *Ogun* ou Mestre Tesoura de *Ogun*. Através da sua corporeidade e da experiência ancestrálica presente no seu corpo, sua corporeidade se torna a principal morada desses saberes.

Perceber esta corporeidade demandou analisar as relações externas ao terreiro, com sociabilidades e temporalidades diferentes das que eram vivenciadas nos terreiros. A vida fora do terreiro, as relações e os olhares racistas em torno da presença das comunidades de matrizes africanas, bem como a manutenção de visões estereotipadas sobre os corpos negros, demandou dele subterfúgios e modificações constantes de direcionamento para que pudesse sobreviver em territórios diferentes do que estava acostumado. Lá fora ele era o Luiz Marques, para muitos, "apenas" um homem negro, periférico, "macumbeiro", boêmio, entre outros adjetivos evidentemente definidos de forma pejorativa. E Pai Tesoura aprendeu a viver com essa multiplicidade identitária, a lidar com a vida boemia e com o gosto pelo futebol e pela música, e esse trânsito entre botecos, campinhos e rodas de samba permitem essa identidade fluída, pós-moderna como define Stuart Hall (2011), porém, pelos cosmosentidos das comunidades de terreiro, o que permanece é esta ligação ancestral, onde ele é compreendido por sua corporeidade afro-diaspórica, cuja existência ritualizada desde seu nascimento define a importância de suas relações com sua comunidade.

Mesmo vindo para Florianópolis, sua corporeidade significou uma ancestralização que não se limita as fronteiras interestaduais, mas que relaciona territórios através da sua presença corpórea. A figura dele é a rememoração do que não foi vivido por muitos de nós, mas que faz parte da *Goa*. E era isto que me incomodava lá naquele ano de 2005 e que gradativamente fui tentando encontrar respostas no sujeito, respostas em tentar reviver o que eles viveram com Pai Tesoura. Principalmente no campo da música.

Conforme os capítulos foram se formando, a busca por uma definição sobre o que seria essa musicalidade não estava atrelada necessariamente às suas experiências, somente, mas também eram constituídas a partir das falas dos pertencentes, muitas delas definidas a partir das vivências na *Goa*, e na lembrança dos *xirês* que participei.

Esta tese não teria sentido se não compreendesse que os saberes ancestralizados estariam nos conhecimentos produzidos pelas pessoas mais velhas, mas sem refutar as experiências das pessoas mais novas em idade e em tempo de vivência no terreiro, que por sua vez se identificariam não somente com palavras, mas também com expressões e reações variadas que ampliaram minha noção do que a sonoridade ancestral significaria e que a todo momento estava se modificando. Se *Exu*, *orixá* do movimento, não pára, o conhecimento, assim como ele, também se move. Assim, a corporeidade e a sonoridade ritualística dos terreiros não se colocam de forma estática, mas sim atrelada, remodelada e adaptada ao contexto em que se encontra, ainda que as influências da ancestralidade de determinada *Goa*, permaneçam.

A herança ancestral se traduz em Mãe Bárbara e na sua relação consanguínea, pois ela nos traz características físicas e expressões semelhantes ao Pai Tesoura, como muitos relataram. A herança sonora também mantém esta relação, pois se trata de algo que engloba não a apreensão ou imitação, mas um conjunto de sociabilidades de relações centradas na ancestralidade. É a memória do corpo, que intuitivamente reproduz as experiências, os sentidos e representações de mundo, e mantém o vínculo com os antepassados.

Ao longo das minhas experiências no terreiro, e ainda mais no decorrer da estruturação desta pesquisa, houve a necessidade de modificar e perceber que aprender e respeitar sua vivência, enquanto ancestral, era respeitar também o meu *odu* e meu caminho entrecruzado com o caminho de outros. Reivindicar sua ancestralidade também significava minha legitimação quanto *Ogan*. Mas compreendo que suas vivências me afastavam da sua idealização. A figura idealizada de Pai Tesoura deu lugar a uma visão de um sujeito presente num contexto de terreiros e que se afastava da busca por uma admiração que idolatra, mas era uma busca por um conhecimento em prol de um coletivo. Não precisava idolatrá-lo, compreendi que admiração estaria ampliada a uma relação com a ancestralidade coletivizada pela *Goa*.

A ancestralidade individualizada de Pai Tesoura reivindica o oposto do que o mesmo vivenciou e que ele mesmo não concordava, de acordo com as memórias sobre ele. O ponto não está em apenas definir a importância de Pai Tesoura para sua comunidade, e manter, assim, sua corporeidade sua sonoridade, mas sim compreender suas vivências e identificar em nossas próprias vivências o que e quem nos ancestraliza.

Sua figura permanece nas falas, nos *xires*, nas *giras*, nas danças. Pai Tesoura se torna presente na ausência, numa ligação ancestrálica que envolve os que tiveram convivência com ele, mas também numa ligação comunitária na qual os que não o conheceram, como foi o meu caso, possam perceber suas permanências na *Goa*.

Principalmente no campo das sonoridades, interpreto que é por meio desta sonoridade que ele se projeta com mais longevidade. Seu retrato na parede do *Ilê* Ojisé Ifé é como se entoasse um *oriki*, numa ação de canto, de emoções. Por aquele retrato iniciei meu contato com Pai Tesoura, mas esta imagem de Pai Tesoura se ampliará para uma sonoridade, para um movimento corporal que cada pessoa que ouve e que imagina ressignifica de acordo com o contexto e com as necessidades dele.

Sua voz melodiosa na qual o lamento está presente de uma forma natural, que na realidade seria a maneira que ele estava contando sua existência, contando sobre sua vida, contando como o sofrimento e a necessidade de sobreviver, estava atrelada a sua corporeidade. Seu canto era de alguém que de certa forma carregava as dores, os sentimentos, o peso de ser

um homem negro, periférico e de comunidade tradicional de matrizes africanas, cujas resistências se definiram a partir das memórias corporais que atrelam esses saberes ancestrais ao continente africano. Pai Tesoura traduzia na entonação de rezas e nos toques do *ilu*, o *banzo* muitas vezes vivido por seus antepassados. Não há, no entanto, um sentido literal de saber traduzir tudo o que estava cantando, mas deste conjunto entre letra, ritmo, melodia, harmonia, ele trazia o sentimento naquilo que estava expressando. Talvez por isso Mãe Bárbara se aproxime tanto do seu jeito de cantar e interpretar os *orikis*, não se tratando de imitação, mas no sentimento de vivenciar o falecimento de seu pai aos doze anos, da resistência em continuar aprendendo mesmo com a negativa de seu pai e de outras pessoas, de momentos em que uma mulher negra se encontrada violentada. Ou seja, até Mãe Bárbara tem diferenciações que não a tornam sonoramente a mesma coisa que Pai Tesoura, mas reflete as influências de sua ancestralidade ao tocar.

É assim que percebo Pai Tesoura, sua sonoridade era sua história, que se confunde na história de sua própria *Goa*. Há, nesta comunidade, pessoas mais velhas que ainda estão fisicamente entre nós, e mesmo outras pessoas da comunidade já falecidas, também fazem parte desta ancestralidade. Pai Tesoura refutava qualquer idolatria ou objetificação sobre "modelos comportamentais" que deveríamos seguir, e ao pesquisar sobre ele compreendo que a busca pela *batida perfeita* começa por nós mesmos, enquanto coletivo. É tratar de algo que não está numa relação externa e não individual. Ela é uma relação constante de busca por nos reconhecermos como parte de uma coletividade que entre cruzamentos nos afasta e nos aproxima do que nos é necessário para a troca de *axé*. Esta tese não é somente sobre o indivíduo Pai Tesoura, é sobre uma coletividade de pertencimento ancestrálico, ou seja, é sobre Pai Tesoura e a ancestralidade que compreende ele. É como a volta à encruzilhada: o constante retorno a pontos de partida, onde saberes do passado e do presente se interseccionam e se desdobram em outras pluralidades e as múltiplas possibilidades de caminhos a serem seguidos, e que nos coloca em contato direto com *Exu*, princípio da comunicação, da dinâmica de criação e manutenção da vida, da morte e dos caminhos percorridos nesses ciclos. Isso significa, que a nossa ancestralidade se desloca constantemente para pontos encruzilhantes de experiências cujas ressignificações relacionam passado-presente, numa temporalidade espiralar que desenvolve nossos sentidos ao olhar para nossos mais velhos e compreendê-los como base de nossas experiências no campo das historicidades. Ou seja, trata-se de nossa relação com espaço (terreiro), e com esse tempo cíclico no qual revivemos e passamos por Pai Tesoura, saudando-o constantemente.

REFERÊNCIAS

FONTES

Fontes Digitais/Audiovisuais

O Mestre Borel: a ancestralidade negra em Porto Alegre. Direção: Anelise Gutteres. Produção: Ocuspocus Imagens. Porto Alegre. 2010. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=ftjdoUEC4b0 Acesso em 10 de set de 2018

Gema Episódio 7 - Antônio Carlos de *Xangô*. Direção: Francisco Cadaval. Produção: 3Girafas. Porto Alegre. 2016. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=CaEEevdK7GU Acesso em 10 de set de 2018

Apejó com Pai Antônio Carlos de *Xangô*. Direção:Israel Ávila. 2019. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=mrdWiVCVqj4 Acesso em 14 de abr de 2021.

Fontes Orais

Alex Sacramento - Entrevista realizada no dia 15/06/2020
Litiane Barbosa Macedo – Entrevista realizada no dia 17/11/2019
Mãe Bárbara – Bárbara Furlan Marques - Entrevista realizada no dia 15/06/2020.
Mãe Débora – Débora Nunes Barbosa - Entrevista realizada no dia 23/06/2020
Mãe Lisa – Lisandra Barbosa Macedo Pinheiro – Entrevista realizada no dia 23/11/2019.
Mãe Lurdes – Maria de Lourdes Furlan Marques - Entrevista realizada no dia 12/06/2020.
Mãe Nilza – Nilza da Cruz Barbosa - Entrevista realizada no dia 14/11/2019.
Pai João – João Macedo - Entrevista realizada no dia 08/06/2020.
Pai Neco – Nelson dos Passos Cunha – Entrevista realizada no dia 16/06/2020
Ogan Capoeira – João Gilberto Cunha dos Santos – Entrevista realizada em 06/06/2020
Ogan Cristiano – Cristiano Moreira Franco – Entrevista realizada no dia 25/06/2020.
Ogan Michel – Dirceu Michel da Silva – Entrevista realizada no dia 21/11/2019.
Ogan Mateus Mateus Filipi da Cunha – Entrevista realizada no dia 13/06/2020.
Tia Jô - Georgina Iara Nunes –Entrevista realizada no dia 23/06/2020.

Arquivos consultados

Acervo digital do pesquisador – Fotos e vídeos armazenados na plataforma digital do Google Drive.
Arquivo pessoal de Mãe Bárbara – acervo impresso: documentos oficiais e fotografias.

Páginas pessoais e institucionais no Facebook:

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola.. Disponível em < https://www.facebook.com/barbara.omoogunadjola> Acesso em 03 de jan. de 2020.

IFE, Ojisé. (Ojisé Ifé). Florianópolis, 08 jun. 2016. Facebook: ileojiseife. Disponível em <https://www.facebook.com/ileojiseife/> Acesso em 21 de dez de 2019.

BIBLIOGRÁFICAS

ACORDI, Carla. **Dos desterrados aos motorizados: os "milagres" da ditadura em Florianópolis** (1968/1978). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em História), UDESC, 2011. 56 ACORDI, 2011, p. 47

ARAÚJO, Hermetes Reis de. **A invenção do Litoral: reformas urbanas e reajustamento social em Florianópolis na Primeira República.** São Paulo, 1989. Dissertação (Mestrado em História), PUC-SP.

FANTIN, Márcia. **Cidade dividida: dilemas e disputas simbólicas em Florianópolis.** Florianópolis, Cidade Futura, 2000.

AFIF, A; BRUNORO, J. C. **Futebol 100% profissional**. São Paulo: Editora Gente, 1997.

AGAWU, V. Kofi. **African Rhythm: a Northern Ewe perspective**.Cambridge: Cambridge University Press, 1995. 217 p.

ALBERTI, Verena. **História oral:** a experiência do CPDOC. Rio de Janeiro: CPDOC/ FGV, 1989.

ALBERTI, Verena. **Manual de história oral.** Rio de Janeiro, Editora Fundação Getulio Vargas, 2004.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz. "As sombras brancas: trauma, esquecimento e usos do passado". In: Varella, Flávia Florentino et al (orgs.). **Tempo presente & usos do passado**. Rio de Janeiro: FGV, 2012, p. 56.

ALMEIDA, Leonardo O.de. **Tambores de todas as cores: práticas de mediação religiosa afro-gaúcha.** Tese(Doutorado) Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Porto Alegre,2019.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes. **Masculino/Feminino: Tensão Insolúvel**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

ANI, Marimba. **Yurugu: uma crítica africano-centrada do pensamento e comportamento cultural europeu.** Trenton: Africa Word Press, 1992.

ANTONACCI, Maria Antonieta. **Memórias Ancoradas em Corpos Negros**. São Paulo: EDUC, 2015.

ANTUNES, Fátima Martin (1992**). *Futebol de Fábrica em São Paulo.*** Dissertação de Mestrado em Sociologia, FFLCH-USP.

_____ (1998). **Do velódromo ao Pacaembu: o movimento esportivo em São Paulo e atrajetória do futebol, de esporte de elite a paixão nacional**. *Revista do Departamento de Patrimônio Histórico,* São Paulo, ano v, n.5, jan. 1998, pp.88-95.

AUGRAS, Monique. **Imaginário da Magia, Magia do Imaginário**. Petrópolis, RJ: Editora Vozes,2009.

BARCELLOS, Daisy Macedo de. **Dante Laytano e o folclore no Rio Grande do Sul.** Horizontes Antropológicos, Porto Alegre, ano 3, n7, 1997.

BASTOS, Ivana Silva. Mulheres Iabas: liderança, s*exu*alidade e transgressão no candomblé. Dissertação – Universidade Federal da Paríaba. João Pessoa 2011.

BASTIDE, Roger. **As Religiões Africanas no Brasil**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1960.

BENISTE, José. **Dicionário yorubá português.** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2009. Não paginado.

_____ **Òrun Áiyé: O encontro de dois mundos**. 11 ed. RJ: Bertrand Brasil, 2014

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** 2ª ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2013.

BIDOU-ZACHARIASEN, Catherine. Introdução. **In: De volta à cidade: dos processos de gentrificação às políticas de "revitalização" dos centros urbanos.** São Paulo: Annablume, 2006, p.21-58.

BIRMAN, Patrícia. **Transas e transes: Sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevoo**. Revista Estudos Feministas, RJ, 2005.

BITTENCOURT Jr., Iosvaldir Carvalho. **Relógios da Noite: uma antropologia da territorialidade e da identidade negra em Porto Alegre.** Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1995.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação*: música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2013.

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

BRETAS, A. O "football" e a "barbaria de atitudes" a: visão de Otto Prazeres em 1944. In: **X Congresso Nacional de História do Esporte, Lazer e Educação Física e Dança.** Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2006. 1 CD-ROOM.

CABRAL, Oswlado Rodrigues. **Nossa Senhora do Desterro**.2ª Ed. Florianopolis: Lunardelli, 1979.

CALDAS, Phelipe. **Academias de Bambu: Boemia e Intelectualidade nas Mesas de Bar.** João Pessoa: UFPB, 2007.

CAPONE, Stefania. **A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil**. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Pallas, 2004.

CAPUTO, Stela Guedes. **Educação nos terreiros: como a escola se relaciona com crianças de candomblé.** Rio de Janeiro: Pallas, 2012.

CARNEIRO, Edison. **Religiões Negras: Negros Bantos.** 2ª ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1981.

CARVALHO, Jose Alexandre Leme Lopes**. O ensino do ritmo na música popular brasileira: proposta de uma metodologia mestiça para uma música mestiça.** 2011. 222f. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, UNICAMP, 2011.

CONDURU, Roberto. **Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do Século XIX.** Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez., p. 178-203, 2010.

CORREA, Norton**. *O batuque gaúcho. História Viva***. Cultos Afro. Porto Alegre, 2007. p. 56-57.

CORRÊA, Norton Figueiredo. **O batuque no Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afrorio-grandense.** São Luís: Cultura e Arte, 1992.

CORREA, Norton Figueiredo, et. al, **Origens do Batuque. Negro em Preto e Branco – História Fotográfica da População Negra de Porto Alegre**, Unidade Editoria da Secretaria Municipal da Cultura UE/SMC/Porto Alegre, 2005, P. 111-113.

COSTA, Renilda. **Batuque: Espaços e práticas de reconhecimento da identidade étnico-racial.** São Leopoldo, RS: Casa Leiria, 2017.

CRUZ, Andréa Mendonça Lage da. **De rainha do terreiro a encosto do mal: um estudo sobre gênero e ritual.** Tese de doutorado, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais-IFCS. Rio de Janeiro, UFRJ, 2007

DA MATTA, R. **Relativizando: introdução à antropologia estrutural**. Petrópolis: Vozes, 1981.

DANTAS, Beatriz Góes. **Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e Abusos da África no Brasil.** Rio de Janeiro: Graal, 1988.

DELGADO, Lucília de Almeida Neves; FERREIRA, Marieta de Moraes (Orgs**.). História do tempo presente.** Rio de Janeiro: Editora Fundação Getúlio Vargas, 2014.

DOS ANJOS, José Carlos Gomes. **No território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira.** Porto Alegre: Editora da UFRGS/ Fundação Cultural Palmares, 2006.

FANON, Frantz**. Peles Negras e Máscaras Brancas**. Salvador: EDUFBA,2008.

FICO, Carlos. Histórias que temos vivido. In: VARELLA, Flávia Florentino(Org) [et al**.].** **Tempo presente & Usos do Passado.** Rio de Janeiro: Editora FGV, 2012. p. 67 -100.

FILHO, Silvio Belmonte de Abreu. **Porto Alegre como cidade ideal, planos e projetos urbanos para Porto Alegre.** Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Arquitetura, 2006.

FLOR DO NASCIMENTO, Wanderson. **Alimentação socializante: notas acerca da experiência do pensamento tradicional africano.** Revista das Questões, n. 2, fev./maio, 2015.

_____, Wanderson. Temporalidade, memória e ancestralidade: enredamentos africanos entre infância e formação. In: KOHAN, Walter; BERLE, Simone; RODRIGUES, Allan (Orgs). **Filosofia e educação em errância: inventar escola, infâncias do pensar.** Rio de Janeiro: NEFI, 2018.

FRANÇA, Jonas. **Elementos para um debate sobre os brancos e a branquitude no candomblé: identidades, espaços e responsabilidades.** Revista Calundu – vol.2, n.2, jul-dez 2018.

FRANCO JR, Hilário. **A dança dos deuses: Futebol, sociedade e cultura**. São Paulo, Cia das Letras. 2007. p 61

FRANCO, Sérgio da Costa. **Porto Alegre: guia histórico**. 4ª. ed. Porto Alegre: UFRGS, 2006.

GERMANO, Iris. **Rio Grande do Sul, Brasil e Etiópia: os negros e o carnaval de Porto Alegre nas décadas de 1930 e 40.** Dissertação de Mestrado. UFRGS, Porto Alegre, 1999;

GILROY, Paul. **O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência. São** Paulo: Ed. 34. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GORDON JR., C. **"**Eu já fui preto e sei o que é isso" – história social dos negros no futebol brasileiro: segundo tempo. In: MURAD, M. (Org.). **Pesquisa de campo.** Rio de Janeiro: Editora da Uerj, 1996

HALL, Stuart**. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções culturais do nosso tempo**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 22, nº2, p. 15-46, jul./dez, 1997.

_____. **Da Diáspora. Identidades e Mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

HAMPÂTÉ BÂ, Amadou. A Tradição viva. In: **História geral da África, I**: **metodologia e pré-história da África.** Editado por Joseph Ki-Zerbo. São Paulo: Ática/UNESCO, 1982, p. 181-218.

_____, Amadou. **Amkoullel, o menino fula.** São Paulo: Palas/Casa das Áfricas, 2003.

HOBSBAWM, Eric. **Nações e nacionalismos desde 1870.** São Paulo: Paz e Terra, 1991.

_____ . **Mundos do Trabalho. Novos estudos sobre História operária.** São Paulo: Paz e

Terra.

HOOKS, Bell. **Intelectuais negras. Estudos feministas,** Florianopolis, v. 3, n.2, p. 464-478, ago./dez. 2005.

LANDES, Ruth**. A Cidade das Mulheres.** Rio de Janeiro: Editora da UFRJ. 2002.

LATORRE, Maria Consiglia Raphaela Carrozzo. **A estética-vocal no canto popular do Brasil: uma perspectiva histórica da performance de nossos intérpretes e da escuta contemporânea, e suas repercussões pedagógicas.** São Paulo 2002. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista.

LEITE, Fábio. **A questão Ancestral: Africa Negra.** São Paulo: Palas Athena, 2008.

LEITE, Ilka Boaventura (org). **Negros no Sul do Brasil: Invisibilidade e territorialidade.** Florianópolis: Letras Contemporâneas, 1996.

Sabina Loriga (2012)

LEVI, Giovanni. Usos da biografia. In: AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de M. (Orgs.). **Usos e abusos da história oral.** Rio de janeiro: FGV, 1996.

LIMA, V. da C. 1977 ***A família de santo nos candomblés jeje-nagôs da Bahia: em estudo de relações intra-grupais***, dissertação (mestrado), Pós-Graduação em Ciências Humanas, Salvador-BA, UFBA.

LOHN, Reinaldo Lindolfo. **Pontes para o futuro: relações de poder e cultura urbana Florianópolis,**
1950 a 1970. Porto Alegre, 2002. 442 f. Tese (doutorado em História) – Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

LORIGA, S. O eu do historiador. **História da Historiografia: International Journal of Theory and History of Historiography**, v. 5, n. 10, p. 247-259, 5 ago. 2012.

LUZ, Marco Aurélio; LAPASSADE, Georges. **O segredo da macumba**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1972.

JACQUES, Paola Berenstein. Quando o Passo vira Dança.In: VARELLA, Drauzio; BERTAZZO,
Ivaldo;JACQUES, Paola. **Maré, Vida na Favela.** Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2002.

KERSTING, Eduardo Henrique de Oliveira. **Negros e a modernidade urbana em**
Porto Alegre: a Colônia Africana (1890-1920). Dissertação de Mestrado. UFRGS. Porto Alegre, 1998;.

KI-ZERBO, J. (Coord.). **História geral da África – metodologia e pré-história da África.** Tradução de B. Turquetti et al. São Paulo: Ática; Paris: UNESCO, 1982.

KOSELLECK, Reinhart. **Futuro Passado: contribuição à semântica dos tempos históricos.** Tradução: Wilma Patrícia Maas e Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto/Ed. PUC-Rio, 2006.

MACHADO, Vanda. **Pele da cor da noite** / *Vanda Machado* . - Salvador : EDUFBA, 2013.

MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória**. Letras (Santa Maria). Santa Maria, v, 25, p. 55-71, 2003.

MASCARENHAS, Gilmar. **A bola nas redes e o enredo do lugar: uma geografia do futebol e de seu advento no Rio Grande do Sul. 2001. 289f.** Tese (Doutorado em Geografia), Programa de Pós-Graduação em Geografia Humana, Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo.

MARQUES, Carlos Eduardo. **Bandeira Branca em Pau Forte: a senzala de Pai Benedito e o Quilbomlé urbano de Manzo Ngunzo Kaiango.** Tese(doutorado) – Universidade Estadual de Campinas. 2015

MATTOS, Jane Rocha de. **Que arraial que nada, aquilo lá é um areal. O Areal da Baronesa: imaginário e história (1879-1921)**. Dissertação de Mestrado.PUCRS. Porto Alegre, 2000.

MAUCH, Cláudia. Saneamento Moral em Porto Alegre na década de 1890. In: **Porto Alegre na virada do século 19: cultura e sociedade.** Vargas, Anderson Zalewski; Mauch, Cláudia e Elmir, Claudio Pereira. (org.) Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 1994. 154 p.

MEIHY, José Carlos Sebe Bom. "Para que serve o Futebol?". In*:* **Futebol e Cultura: Coletânea de Estudos**. São Paulo, Imprensa Oficial/Arquivo do Estado, p.15.

MENESES, M. P. **O 'indígena' africano e o colono 'europeu': a construção da diferença por processos legais**. E-cadernos CES, Coimbra, v. 7, p. 68-93, 2009.

MIGNOLO, W. D. **La Idea de América Latina**: **la herida colonial y la opción decolonial**. Barcelona: Gedisa, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. **O violão azul: modernismo e música popular**. Rio de Janeiro, Editora FGV, 1998.

NKETIA, J. H. Kwabena. **The Music of Africa**. Nova Iorque: W. W. Norton & Company 1974. 278 p.

NOGUERA, Renato; ALVES, Luciana Pires. **"Infâncias Diante do Racismo: teses para um bom combate".** Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 44, n. 2, 2019

NOGUERA, Renato. ***O Samba e a filosofia***. (Co-organização). Curitiba: Primas, 2014.

_____. **Afroperspectividade: por uma filosofia que descoloniza**. Disponível em http://www.geledes.org.br/afroperspectividade-por-uma-filosofia-que-descoloniza/. 2015

_____. ***Exu*, a infância e o tempo: Zonas de Emergência de Infância** (ZEI) REVISTA EDUCAÇÃO E CULTURA CONTEMPORÂNEA | v. 17, n. 48, p. 533-554, 2020.

OLIVEIRA, Márcia Ramos de. **Lupicínio Rodrigues: a cidade, a música, os amigos.** Dissertação.de Mestrado/PPG em História/UFRGS, 1995

ORO, Ari Pedro. **Negros e brancos nas religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul.** Comunicações do ISER, 1988. N. 28, 1988:33-54.

_____. **Religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul: passado e presente**. Estudos Afro-Asiáticos, Brasil, v. 24, n.2, p. 345-384, 2002.

_____**O atual campo Afro-Religioso Gaúcho**. Civitas, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, set./dez. 2012.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1999.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ́. **La Invención de las Mujeres**: **una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género**. Tradução de Alessandro Molengo Gonzalez. Bogotá: La Fronteira, 2017.

PACHECO, Lillian. **Pedagogia Griô: a reinvenção da roda da vida.** 2 ed, Grãos de Luz e Griô,Lençóis/ BA, 2006.

PEREIRA, Mateus Henrique de Faria; MATA, Sérgio da. Transformações da experiência do tempo e pluralização do presente**.** In: VARELLA, Flávia et al. **Tempo presente e usos do passado**. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2012. 195p

PINHEIRO, Cristiano Guedes. **Narrativas de educação e resistência: a prática popular griô** Dissertação (Mestrado em Educação) – Faculdade de Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2013.

PINHEIRO, Lisandra Barbosa Macedo.**A nossa Oração é o som do Tambor: Oralidade e Cosmovisão nas expressões da música e da religiosade afro-brasileira (Florianópolis, 1970 – 2018).** Tese (Doutorado em História), Programa de Pós-Graduação em História do Tempo Presente. Universidade do Estado de Santa Catarina.

PÓVOAS, Ruy do Carmo. **Itan de boca a ouvido.** Ilhéus, Ba: UESC, 2004.

PRANDI, Reginaldo. **Herdeiras do *axé*.** SP: Hucitec, 1996.

_____. **Mitologia dos *orixá*s.** SP: Cia das Letras, 2001.

QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do Poder, Eurocentrismo e América Latina. In: **Colonialidade do Saber: eurocentrismo e ciências sociais.** Perspectivas latinoamericanas. Edgardo Lander (org). ColecíonSurSur, CLACSO, Ciudad autônoma de Buenos Aires, Argentina. 2005.

RAMOS, Arthur. **As culturas negras no Novo Mundo**. 4 ed. São Paulo: Ed Nacional, 1979.

RICOEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas (SP): UNICAMP, 2007.
RODRIGUES, Nina. **Os Africanos no Brasil**. 6 ed. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1982.

ROCHA, Sanara S. **No candomblé mulher toca! A tradição reinventada**. Congresso Internacional sobre Culturas: memória e sensibilidade.UFRB. 2018.

ROLNIK, Raquel. **A cidade e a lei: legislação, política urbana e territórios na cidade de São Paulo**. São Paulo: FAPESP/NOBEL, 1997.

ROSA, Marcus Vinícius de Freitas. **Além da invisibilidade: história social do racismo em Porto Alegre.** Tese (doutorado. Universidade Estadual de Campinas. Programa de Pós-Graduação em História, Campinas, 2014.

RUFINO, Luiz**. Pedagogia da Encruzilhadas**. Rio de Janeiro: Mórula: 2019.

RUSSI, Ana Paula Evaristo. **Cartografias brincantes : infâncias no Batuque jeje-ijexá.** Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Ciências da Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Florianópolis, 2018.

SABINO, J; LODY,R. **Danças de matriz africana: Antropologia do movimento**.
Rio de Janeiro: Pallas,2011

SANDRONI, Carlos. **Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917-1933)**. Rio de Janeiro: Jorge ZaharEditor/Ed. UFRJ, 2001. 247 p.

SANHUDU, Ary Veiga. **Crônicas da Minha Cidade**. Volume 2. Porto Alegre. Editora Movimento/Instituto Estadual do Livro, 1975

SANTOS, André Luiz. **Do mar ao morro: a geografia histórica da pobreza urbana em Florianópolis.** (Tese em geografia) Florianópolis:UFSC, 2009.

SANTOS, Boaventura de Sousa**. Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

_____. Para além do pensamento abissal: das linhas globais a uma ecologia de saberes. In: MENESES, Maria Paula e SANTOS, Boaventura de Sousa. **Epistemologias do Sul.** São Paulo: Cortez Editora, 2010.

SANTOS, Inaicyra Falcão dos. **Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação.** São Paulo: Terceira Margem, 2006.

SANTOS, José Antônio dos. **Liga da Canela Preta: a história do negro no futebol.** Porto Alegre: Diadorim Editora, 2018.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os nagô e a morte**. 14 ed. RJ: Vozes, 2012.

SANTOS, João; DRUMOND, **Maurício. A construção da história do futebol no Brasil (1922 a 2000): reflexões.** Revista Tempo, Vol. 17, n. 13. Rio de Janeiro, 2013. p 19- 31.

.
SANTO, Spirito. **Do Samba ao Funk do Jorjão.** 2ª Ed. Coleção Incubadora Cultural. Rio de Janeiro, 2016.

SARLO, Beatriz. **Tempo Passado: Cultura da memória e guinada subjetiva**. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

SCHAWRCZ, L. M. **O espetáculo das raças.** São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SEVERIANO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de**. A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira**. 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.1:1901-1957.

_____. **A Canção no Tempo: 85 Anos de Música Brasileira.** 6. ed. São Paulo: Editora 34, 2006. v.2:1958-1985.

SILVA, Maria Helena Nunes da. **O "Príncipe" Custódio e a "Religião" Afro- Gaúcha.** Programa de Pós Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco. 1999.

SILVEIRA, Ana Paula Lima. **Batuque de mulheres: aprontando tamboreiras de nação nas terreiras de Pelotas e Rio Grande**, RS. 2008. 163 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Instituto de Filososfia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida** – 2ª ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

_____ . **O terreiro e a cidade: a forma social negro brasileira**. Petrópolis: Editora Vozes, 1988.

_____. **Samba, o dono do corpo**. 2ª Ed. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.

_____. **Pensar Nagô.** Petrópolis/RJ: Vozes, 2017.

SIMAS, Luiz Antônio; RUFINO, Luiz. **Fogo no Mato: A ciência encantada das Macumbas**. Rio de Janeiro: Mórula. 2018.

TALIAFERRO, Charles (eds.) A **Companion to Philosophy of Religion.** Oxford: Blackwell, 1997.

TADVALD,Marcelo . **O Batuque Gaúcho: notas sobre urbanização, espaço público e a história das religiões afro-brasileiras no extremo sul do Brasil**. Anais do IV Simpósio do GT História das Religiões e das Religiosidades da Associação Nacional de História Regional Sul (GTHRR-ANPUH) – Religiões, Religiosidades e Patrimônio Cultural - ISSN 2359-6996. ANO 2015

TATIT, Luiz. **Musicando a semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume. 1997.

TELLES, Edward. **Racismo à brasileira: uma nova perspectiva sociológica**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.

TELES, Fídias. **Os Malabaristas da Vida: Um Estudo Antropológico da Boemia**. Recife: Comunicarte, 1989.

TRAMONTE, Cristiana. **Com a bandeira de *Oxalá*!: trajetória, práticas e concepções das religiões afrobrasileiras na Grande Florianópolis.** Florianópolis: Lunardelli; Itajaí: Editora da UNIVALI, 2001. p. 81.

VANSINA, Jan. **A Tradição Oral e sua Metodologia.** In: KI-ZERBO, Joseph (Ed.) História Gerald a África, I: Metodologia e pré-história da África. 2 ed. Brasília:UNESCO, 2010

WIREDU, Kwasi. **As religiões africanas sob um ponto de vista filosófico.** Tradução para uso didático de WIREDU, Kwasi. African Religions from a Philosophical Point of View. In: TALIAFERRO, Charles; DRAPER, Paul; QUINN, Philip L. (eds.). A Companion to Philosophy of Religion. Second Edition. Malden; Oxford; West Sussex: Blackwell, 2010, p. 34-43, por Lana Ellen T. de Sousa. Disponível em <https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/kwasi_wiredu_-_as_religi%C3%B5es_africanas_desde_um_ponto_de_vista_filos%C3%B3fico.pdf>. Acesso em 15 de junho de 2019.

VELHO, Yvonne Maggie Alves. **Guerra de *orixá*: um estudo de ritual e conflito.** Rio de Janeiro: Zahar Editores. 1975

VERGER, Pierre Fatumbi. ***orixás*, Deuses iorubás na África e no Novo Mundo.** São Paulo: Fundação Pierre Verger e Corrupio Edições e Promoções Culturais, 1997.

ZUMTHOR, Paul**. Introdução à poesia oral.** Tradução de Jerusa. Pires Ferreira et al. São Paulo: Hucitec, EDUC, *1997*

Legislação

BRASIL. **Constituição** (1988). **Constituição** da República Federativa do Brasil. Brasília, DF: Senado **Federal**: Centro Gráfico, 1988.

Referências das Ilustrações:

Figura 3 - Batendo cabeça no quarto de santo (direita); Batendo cabeça entre pertencentes (esquerda)

BARBOSA, Débora. (Débora Barbosa). Florianópolis, 29 abr. 2014. Facebook: debora.barbosa. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204780720945594&set=g.751648364852214&type=1&theater&ifg=1> Acesso em: 9 nov. 2019.

BARBOSA, Débora. (Débora Barbosa). Florianópolis, 29 abr. 2014. Facebook: debora.barbosa. Disponível em

2019<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10204780734385930&set=g.751648364852214&type=1&theater&ifg=1> Acesso em 9 nov.

Figura 1 - Início do *Xirê*: Mãe Lurdes no centro da roda

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=446682588874415&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater> Acesso em: 21 nov. 2019.

Figura 2 - Mãe Lurdes fazendo o engorossi

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=446682585541082&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater > Acesso em: 21 nov. 2019.

Figura 3 - Foto de Mãe Lurdes; Foto de Mãe Bárbara.

IFE, Ojisé. (Ojisé Ifé). Florianópolis, 08 jun. 2016. Facebook: ileojiseife. Disponível em: <https://www.facebook.com/ileojiseife/photos/a.840047149383067/1054899291231184/?type=3&theater> Acesso em: 21 ago. 2019. Disponível em Acesso em 11 de ago de 2019.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 11 jul. 2019. Facebook: barbara.omoogunadjola Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1107834309425903&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater> Acesso em 23 de nov de 2019.

Figura 41 - Convite para o *xirê* no ano 2015.

IFE, Ojisé. (Ojisé Ifé). Florianópolis, 17 nov. 2015. Facebook: ileojiseife. Disponível em: <https://www.facebook.com/ileojiseife/photos/a.840563629331419/948241488563632/?type=3&theater> Acesso em: 02 dez. 2019.

Figura 12 - Convite para o *xirê* no ano de 2019.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 21 out. 2019. Facebook: barbara.omoogunadjola Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1183784178497582&set=a.106443186231692&type=3&theater> Acesso em: 02 dez 2019.

Figura 14 - Ave conhecida como Tesourinha

Figura 14 passarinho. Disponível em <https://pt.wikipedia.org/wiki/Tyrannus_savana#/media/Ficheiro:Tyrannus_savana_286.jpg> Acesso em 02 de nov de 2019.

Figura 15 - Pintura representando a entidade Zé Pelintra.

Disponível em:https://br.pinterest.com/pin/496170083931492848/?nic_v2=1a3fJR36Q Acesso em: 23 set 2020.

Figura 18 – Convite público para a festa religiosa em homenagem à Maria Padilha.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola. Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=783726068503397&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater> Acesso em 4 de mar de 2020.

Figura 19 - Mãe Bárbara e Mãe Lurdes homenageando Tia Jô da *Oxum*.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=131300667079277&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater> Acesso em 23 de dez de 2019.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=131301107079233&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater > Acesso em 23 de dez de 2019.

Figura 24 – Dança aforiba no *xirê*

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola.

Disponível em:<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=446658975543443&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater> Acesso em 23 de dez de 2019.

Figura 25 - Imagem *Ogun*(esquerda) e *Oyá* (direita)

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=446650272210980&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3&theater . Acesso em 23 de dez de 2019.

Figura 27 - Pertencentes a *Goa* durante o *xirê*/ pertencentes em ritualística externa ao espaço físico do terreiro.

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 28 nov. 2015. Facebook: barbara.omoogunadjola. Disponível em: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=239885282887481&set=pb.100005980329755.-2207520000..&type=3. Acesso em 15 de jan de 2021.

IFE, Ojisé. (Ojisé Ifé). Florianópolis, 08 jun. 2016. Facebook: ileojiseife. Disponível em: https://www.facebook.com/ileojiseife/photos/2177910692263366/ Acesso em 15 de jan de 2021.

Figura 32- Pai *Ogan* Antônio Carlos de *Xangô*

Disponível em <https://sites.google.com/site/soburaomo/alab%C3%AAsdors> Acesso em 13 de Jan de 2020.

Figura 35 - *Ogan* Capoeira antes de iniciar um xirê

SANTOS, João Gilberto. João Gilberto Santos. Florianópolis, 15 nov. 2014. Facebook: joaogilbertos1. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=903792672965834&set=pb.100000053291317.-2207520000..&type=3> Acesso em 13 de jan. de 2020.

Figura 37 - *Ogan* Cristiano (o primeiro da esquerda) com Pai Tesoura no terreiro de Mãe Eloá.

FRANCO, Cristiano. (Cristiano Franco). Florianópolis, 13 jan. 2012. Facebook: cristiano.obagandju. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=101299286658521&set=pb.100003353490282.-2207520000..&type=3> Acesso em: 9 nov. 2019.

Figura 38- *Ogans* Capoeira e Cristiano durante um x*irê* no terreiro Ojisé Ifé

FRANCO, Cristiano. (Cristiano Franco). Florianópolis, 13 jan. 2012. Facebook: cristiano.obagandju. Disponível em: < https://www.facebook.com/photo.php?fbid=130409200414196&set=t.100003353490282&type=3> Acesso em: 9 nov. 2019.

Figura 41 - Mãe Débora (esquerda) e Mãe Bárbara durante um *xirê*

MARQUES, Bárbara. (Bárbara Marques). Florianópolis, 05 jun. 2016. Facebook: barbara.omoogunadjola . Disponível em <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=504689299740410&set=t.100005980329755&type=3> Acesso em 05 de nov de 2019