

XIGUBOS, PANDEIROS E ATABAQUES:
INSTRUMENTOS COMO MEIO DE ACESSO AO
SOBRENATURAL NO BRASIL E EM MOÇAMBIQUE¹

Artur Costa Lopes

Érico de Souza Brito

Clayton da Silva Guerreiro²

Resumo: Este artigo busca traçar conexões que determinados instrumentos musicais executam entre o plano dos seres humanos e o plano do sagrado em distintos contextos religiosos. Serão analisados o *xigubo* nos cultos *Zione* de Moçambique e, no Brasil, o uso do pandeiro na igreja Assembleia de Deus, e do atabaque no candomblé por meio de etnografias feitas por um músico e dois antropólogos. Para tanto, adentramos em temas como permissões de uso, posição dentro do rito, eletrificação e corporeidade, para demonstrar como tal conexão é implementada. O papel de mídia exercido pelos instrumentos musicais investigados demonstra que, mesmo em campos de pesquisa com pouca (ou nenhuma) relação entre si, o contato entre ambos os planos (humano e sobrenatural) tem na música produzida a corrente de contato que conecta os seres humanos ao sagrado.

Palavras-chave: etnomusicologia; pentecostalismo; Zione; candomblé.

¹ Como citar: LOPES, Artur Costa; BRITO, Érico de Souza; GUERREIRO, Clayton da Silva. Xibugos, pandeiros e atabaques: instrumentos como meio de acesso ao sobrenatural no Brasil e em Moçambique. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 21, n. 40, p. 447-484, 2021.

² Artur C. Lopes é doutorando em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro e professor de música da prefeitura do Rio de Janeiro e de história pela Secretaria de Educação do Estado do Rio de Janeiro, Brasil. E-mail: lopes193745@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2445-6083>. Érico de S. Brito é doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo, Brasil. E-mail: ericos Brito@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2145-635X>. Clayton da S. Guerreiro é Doutorando em Ciências Sociais pela Universidade Estadual de Campinas, Brasil, com período sanduíche na Utrecht University, Holanda. E-mail: clayton.guerreiro@yahoo.com.br. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2227-9925>.

XIGUBOS, PANDEIROS AND ATABAQUES: MUSICAL INSTRUMENTS AS MEANS OF ACCESS TO THE SUPERNATURAL IN BRAZIL AND MOZAMBIQUE

Abstract: This article seeks to trace connections that certain musical instruments perform between the plane of human beings and the plane of the sacred in different religious contexts. The xigubo will be analyzed in zione cults in Mozambique and, in Brazil, the use of the tambourine in the Assembly of God church, and the atabaque in Candomblé through ethnographies made by a musician and two anthropologists. To do so, we went into topics such as permissions for use, position within the rite, electrification and embodiment, to demonstrate how such a connection is implemented. The media role played by the investigated musical instruments demonstrates that, even in research fields with little (or no) relationship to each other, the contact between both planes (human and supernatural) has in the music produced the current of contact that connects beings human to the sacred.

Keywords: ethnomusicology; pentecostalismo; Zione; candomblé.

INTRODUÇÃO

Este texto objetiva discutir o lugar de determinados instrumentos musicais em três contextos rituais, nomeadamente: Igrejas Zione em Maputo (Moçambique), uma Igreja Assembleia de Deus e um terreiro de Candomblé Ketu no Rio de Janeiro (Brasil). Nossa ideia é abordar esses três segmentos a partir da noção de periferia, conforme os escritos de Ginzburg (1986), que aponta para a valorização de fenômenos aparentemente marginais, como ritos de fertilidade ou de casos obscuros, protagonizados pelos pequenos e pelos rejeitados. Ao privilegiar estes segmentos excluídos, situados em zonas de clivagem, o autor problematiza a conjuntura periférica relacionando-a aos conflitos existentes entre distintas configurações socioculturais.

Debatendo a relação centro-periferia para além de binômios, Ginzburg revela que o entendimento do centro como produtor de cultura e da periferia como extensão, encontra-se na ordem tautológica, e amplia as dificuldades de análise ao invés de superá-las. Portanto, periferia, aqui, não é entendida apenas

como um grupo que reproduz padrões de uma elite do centro e não tem uma simples conotação geográfica, mas é vista dentro do contexto da circularidade cultural, que indica o poder de autoria dos atores sociais em diferentes circunstâncias, incluindo aqueles que são discriminados e subjugados.

Com base nesses três contextos periféricos, propomos uma abordagem que parta dos instrumentos musicais para a compreensão de processos sociais no interior dos enquadramentos religiosos supracitados. Supondo a importância da materialidade nessa investigação, nossa reflexão se aproxima da proposta de autores como Jeremy Stolow e Birgit Meyer. Como Stolow, supomos que “práticas e relações corporais entre os atores humanos, lugares e forças não-humanas – natureza, espíritos ancestrais, santos, deuses” possibilitam interações que contribuem para a formação de comunidades religiosas, “forjando a sensibilidade de seus participantes” (2014, p. 153). Nesse sentido, concordamos com Meyer (2015) de que é preciso se perguntar como a “religião ocorre materialmente” e acreditamos que uma boa forma de realizar essa análise é focar na sonoridade produzida por instrumentos musicais, os quais envolvem corpos humanos e forças sobrenaturais, como deuses e espíritos.

Os instrumentos, por sua vez, não serão abordados como simples artefatos que compõem uma paisagem sonora (Schafer, 2011a) dentro de um ambiente polifônico (em diálogo com outros sons), mas como *mídias* poderosas capazes de transportar sujeitos do mundo natural para o sobrenatural, além de contribuir para a (re)modelagem de rituais, corpos e imaginários. Embora a categoria *mídia* esteja geralmente associada aos meios de comunicação, inclusive com a reivindicação de um campo exclusivo de estudos na antropologia (Ferreira, Travancas, 2014), aqui a noção de *mídia* é tomada em seu sentido mais amplo. Trata-se, nesse ponto, de refletir sobre coisas e corpos, isto é, “meios de transporte de conteúdos que conectam as pessoas umas com as outras e com o divino” (Meyer, 2015, p. 149), a fim de tornar o sobrenatural tangível. Tal perspectiva vai ao encontro do que também propõe Robert Orsi (2012, p. 147), para o qual o “invisível” torna-se “visível” através de mídias que podem ser negociadas, barganhadas, beijadas e tocadas.

Em outros termos, a religião permite que o invisível se torne sensível, e é através de *mídias* materiais, como corpos e coisas, que o sobrenatural pode ser experimentado na realidade dos praticantes das religiões.

Neste artigo, abordaremos o uso do *xigubo*³, uma espécie de tambor também chamado de *batuque*, que é bastante usado no acompanhamento de canções nos rituais Zione, em templos, praias e casas. Por Zione, referimo-nos às diferentes denominações, entre tantas outras no continente africano, classificadas como *African Independent Churches* (AICs). As igrejas Zione têm origem na África do Sul e se caracterizam, de modo geral, pelo entrelaçamento de práticas e concepções cristãs, veterotestamentárias e aquelas consideradas “tradicionalistas”, como as consultas aos espíritos dos antepassados (Comaroff, 1985; Cavallo, 2013). Apesar disso, há inúmeras divisões internas entre os Zione, variando entre diferentes igrejas e pastores, visto que algumas dessas congregações têm abandonado a “tradição”⁴ por causa da influência de segmentos evangélicos estrangeiros (principalmente brasileiros), seja por meio de colaboração com missionários ou pela concorrência das igrejas Zione com outras igrejas, como as de origem portuguesa, nigerianas e brasileiras, tal como veremos ao longo do artigo.

Em momento posterior, contemplaremos o contexto de uma congregação da Assembleia de Deus com foco no uso do pandeiro, instrumento típico de rodas de samba e de capoeira, mas que foi adaptado e é bastante utilizado pelos(as) assembleianos(as) não apenas em cultos, mas em festas, orações no

³ Para além do uso nos rituais religiosos, o *xigubo* é um termo usado para nomear uma dança que emula as práticas dos guerreiros do povo vanguni, sul de Moçambique, os quais dançavam em preparação à guerra e em comemoração pelas vitórias, ao som dos tambores e canções. Atualmente, há um esforço para a manutenção dessas práticas culturais, através do seu ensino para crianças e adolescentes que, em geral, fazem apresentações em áreas turísticas da cidade de Maputo.

⁴ Trata-se de uma categoria êmica largamente utilizada em Moçambique para referir-se a inúmeras práticas, como os tratamentos da medicina tradicional, a possessão espiritual, o uso de determinados artefatos e rituais, como nascimento, casamento e funeral. Para análises sobre a categoria “tradição” em Moçambique, ver: Fry (2000), Honwana (2002) e Passador (2011).

monte, e outros momentos que contemplam manifestações musicais. Destaca-se que a Assembleia de Deus, embora pioneira no pentecostalismo no Brasil – fundada em 1911, em Belém (PA) – transformou-se consideravelmente ao longo do tempo e pode ser considerada uma ramificação evangélica plural, dependendo de qual “linha” segue e como age sua liderança local.

Finalmente, será abordado o uso do atabaque, também conhecido como *ilú*, instrumento utilizado no ritual público do candomblé, conhecido como *xirê*, a partir do trabalho de campo feito em um terreiro de nação ketu. O candomblé, fenômeno religioso tipicamente brasileiro, tem origem nas manifestações religiosas de algumas populações da África ocidental, mas sua forma de organização, na qual foram aglutinadas diversas divindades do panteão iorubá, foi estabelecida no Brasil, mais especificamente na Bahia. A este candomblé de origem iorubá, chamamos de candomblé ketu. É no *xirê*, momento em que os *orixás* vêm à terra para dançar e distribuir sua energia vital, o *axé*, que a música ocupa lugar central durante a cerimônia. Dentre os vários instrumentos utilizados para a produção acústica durante o *xirê*, optamos por focar nossa análise no atabaque, instrumento cuja presença durante o *xirê* é indispensável, sendo um dos principais responsáveis pela conexão entre *Orun* (o plano dos *orixás*) e o *Aiyê* (o plano dos homens).

O que segue, portanto, é um esforço reflexivo realizado a seis mãos, que consiste, primeiramente, em identificar o lugar de cada instrumento nos rituais abordados, com especial atenção para discussões entre adeptos(as) sobre as conexões desses instrumentos com espíritos e humanos no mundo social. Para tanto, apresentaremos os dados etnográficos em separado, apresentando, ao final, uma reflexão sobre pontos transversais que emergiram do nosso esforço comparativo.

OS TOQUES DO XIBUGO

Durante a noite, entre os becos do bairro da Mafalala⁵, o barulho dos rituais Zione se espalha pela escuridão e ajuda a identificar a congregação liderada pelo pastor João⁶, filho e neto de pastores e profetas e um interlocutor constante durante o trabalho de campo em Maputo, capital de Moçambique. Pessoas não ligadas às igrejas Zione disseram, por exemplo, que se sabe onde há um culto *mazione* (termo como os interlocutores costumam se referir aos Zione) através dos sons do batuque⁷ nos bairros. De dia, na praia da Costa do Sol, área nobre da cidade de Maputo, as ondas sonoras produzidas pelos Zione se confundem com as buzinas de carros, chapas (vans) e machimbombos (ônibus) que circulam na avenida marginal.

Em qualquer dos ambientes aludidos, músicas em *changana*⁸, palmas, orações dos profetas, gritos, gemidos, assobios produzidos por possessão espiritual e apitos são quase sempre acompanhados por um instrumento

⁵ O bairro histórico localizado no limite entre a parte central e os bairros adjacentes à cidade de Maputo, com uma população de aproximadamente 22 mil habitantes, sendo mais da metade muçulmanos e 80% jovens. Conforme Valdemir Zamparoni (1998), no período do colonialismo português, o bairro era composto por um aglomerado de palhotas (casas feitas de palha e barro), em que morava uma população de negros que resistiam à violência colonial através de normas de convívio social, nascimentos, casamentos, funerais, festas e batuques que “obedeciam a uma lógica própria e eram realizadas com referentes cosmogônicos que não eram os do colonizador”.

⁶ Usamos pseudônimos para preservar a identidade de todos(as) os(as) interlocutores, nos diferentes contextos.

⁷ Durante o colonialismo português, tanto no Brasil quanto em Moçambique, o termo era utilizado com uma conotação nativa e racializada. Em geral, os colonizadores associavam os batuques às festas dos africanos e seus descendentes, classificando suas músicas como mal executadas e de baixa qualidade. Atualmente, em Moçambique, o termo é usado pelos próprios crentes Zione para designar tanto o instrumento quanto o som produzido por eles.

⁸ Uma das cerca de 40 línguas faladas em Moçambique, predominante em Maputo Província e Maputo Cidade.

musical bastante relevante naquele contexto, o *xigubo* ou bатуque, formando uma espécie de “pequena enciclopédia sonora” durante os rituais. Por outro lado, em certas igrejas Zione já não se ouve o som do *xigubo* com tanta frequência e alguns instrumentos ficam empoeirados nos cantos. Em seu lugar, “pianos” (instrumentos conhecidos no Brasil como teclado eletrônico), caixas de som e microfones dão o tom ou amplificam os cânticos Zione. Nas diferentes igrejas brasileiras⁹ em Maputo, com destaque para a Igreja Universal do Reino de Deus (doravante IURD), o único instrumento usado para acompanhar as canções ou para servir como fundo musical para as orações também é o “piano”. A princípio, o contexto polifônico das igrejas Zione, portanto, expõe modelos diferenciados, sobretudo sob a ótica de artefatos eletrificados e acústicos.

Grosso modo, o *xigubo* é um instrumento musical feito de lata e pele de animais, como a cabra, e produz toques graves que parecem reproduzir “as batidas do próprio coração”¹⁰, os quais podem ser facilmente aprendidos e executados por qualquer pessoa que esteja no culto. Apesar da importância do instrumento para o culto Zione, conforme descreveremos adiante, não é difícil adquiri-lo no calçadão da praia e em outros locais de Maputo, com o preço aproximado de 400 meticais (o equivalente a R\$ 25,10, em maio de 2019), conforme informações de um vendedor do instrumento, fiel da Assembleia de Deus, onde não se toca o *xigubo* durante os cultos.

A descrição acima, ainda que breve, permite-nos pensar em uma importante questão relacionada ao instrumento, qual seja, o lugar que o *xigubo* ocupa no culto Zione. De um lado, alguns interlocutores consideram que ele pode ser substituído por outros instrumentos musicais mais eficientes. De outro, há os que o tratam como um artefato eficaz e necessário para

⁹ Também destacam-se a Igreja Pentecostal Deus é Amor e Igreja Mundial do Poder de Deus, além de brasileiros ligados a missões paraeclesiais, a outras denominações, ou independentes que auxiliam projetos e igrejas locais.

¹⁰ Referência a uma expressão utilizada no álbum *Obaluyàè* (1957), da Orquestra Afro-Brasileira.

acessar o sobrenatural e agradar os espíritos dos antepassados. Entretanto, pode-se dizer que as evidências e percepções sobre o lugar de um instrumento musical no culto Zione desdobram-se em questões mais estruturais, como as influências externas trazidas por missionários e pela mídia televisiva, em que se destacam os brasileiros; e a permanência de categorias coloniais, no bojo do dilema entre a busca por se mostrar “civilizado” e a eficácia de mídias associadas à “tradição”, como pretendemos explicar adiante.

No caso da igreja da Mafalala, o uso do *xigubo* nos rituais é precedido por um período de preparação na parte da tarde, quando o instrumento é deixado secando ao sol, para amolecer o couro a fim de esticar a pele, com o objetivo de tornar o som mais agudo. À noite, entre corpos espremidos na pequena sala de estar que se torna templo, o *xigubo* embala cânticos e corpos, em um ritual no qual o silêncio é algo quase inexistente. Desde os primeiros minutos das reuniões, já se ouvem cânticos e batuques, com os crentes alternando-se em versos musicais curtos e repetitivos nas línguas bantu do Sul de Moçambique, como *changana* e *ronga*. Após as canções iniciais, as leituras bíblicas e o momento de purificação do ambiente com incenso, fumaça, água e sal, os lapsos entre os diversos testemunhos individuais de cada crente são preenchidos pelos sons dos Zione.

Após a pregação de um texto bíblico, momento em que geralmente não há músicas, chega-se ao ponto alto do ritual, no qual os(as) fiéis executam a dança *diliza*. Trata-se, aqui, de uma dança em que participantes do rito bailam em roda, além de girarem sobre o eixo do próprio corpo, animados(das) por cânticos, palmas e batuques. Em geral, é nesse momento que o Espírito Santo ou os espíritos dos antepassados “saem” dos corpos das pessoas.

Cabe ressaltar que a utilização da expressão “sair” está longe de ser um recurso textual e retórico, mas busca seguir o que dizem os(as) interlocutores da pesquisa¹¹. De acordo com Alcinda Honwana (2002, p. 54), trata-se de uma concepção metafórica que parte da ideia de que alguns “espíritos se encontram sempre no corpo da pessoa ou, pelo menos, que alguma força

¹¹ Todos e todas estarão com nomes falsos a fim de preservar o anonimato.

espiritual potencial está dormente em cada pessoa até ser escolhida para desenvolver as suas potencialidades”, sendo a manifestação social percebida durante as possessões, momentos em que os espíritos saem dos corpos.

Com efeito, alguns(mas) interlocutores(as) disseram que os sons do *xigubo* são fundamentais para o culto Zione, porque permitem a conexão com o mundo espiritual, tanto para invocar os bons espíritos que auxiliam nos processos de cura quanto para fazer “sair” ou expulsar os *mademonio*, como são chamados os maus espíritos. Com essa mesma lógica, há tratamentos espirituais em que os profetas e seus assistentes assopram com apitos barulhentos nos ouvidos das pessoas possuídas, a fim de despertar os espíritos dormentes.

De certa maneira, a ideia de que os espíritos se manifestam através dos sons executados nos rituais também foi observada por Giulia Cavallo (2013), que descreveu uma situação no culto Zione da seguinte maneira:

Durante o culto, uma menina nova começou a ter um ataque. O espírito, o *mademonio*, manifestou-se depois dos batuques terem começado a marcar um ritmo. A crise foi forte, e logo depois da jovem manifestar o ataque, a pastora fê-la ajoelhar e começou o ritual para tirar, ou pelo menos acalmar, o espírito agitado. (Cavallo, 2013, p. 233)

Aqui, é preciso sinalizar que o som do *xigubo* afeta diretamente os corpos e os espíritos dos que recebem e dos que oferecem tratamentos espirituais. Como na análise de Cavallo (2013), durante os cânticos, danças, orações e sons do batuque, há *mademonio* que se faz presente através de gritos, soluços, olhos revirados, balanços do tronco, quedas, dores e desmaios. Em geral, os espíritos se manifestam revoltados (Fry, 2000), exigindo coisas materiais, reivindicando atenção e sinalizando algum problema espiritual. Ao mesmo tempo, é nessa hora que os bons espíritos, chamados de *mimoia* (anjos) ou deuses, podem “sair” dos corpos dos profetas, capacitando-os a lidar com os demais espíritos, seja expulsando-os, negociando com eles ou instruindo as pessoas “tratadas” a fazerem rituais específicos para agradecer aos espíritos ou combater a feitiçaria.

É bem verdade que esse não é o único momento de manifestação dos espíritos, os quais podem aparecer nas escolas, nas casas, na rua, em outras igrejas ou no cemitério, como foi possível notar durante uma cerimônia de seis meses de morte de um profeta Zione, que também exercia o ofício de *nyanga* (curandeiro ou médico tradicional). Todavia, nos cultos Zione pesquisados em Maputo, os principais momentos de manifestações espirituais se davam durante a *diliza*, ao som dos toques dos batusques.

Como afirmamos acima, algumas pessoas que fizeram parte da pesquisa disseram que os cultos poderiam ocorrer perfeitamente sem o *xigubo*, enquanto outras consideravam o instrumento insubstituível. Em uma discussão na praia com outros profetas e pastores, alguns deles afirmavam que o *xigubo* é dispensável e pode ser substituído por outros instrumentos, sendo o principal deles o “piano” (teclado). Por outro lado, entre os que defenderam a continuidade do *xigubo* no culto Zione, o Pastor João argumentou que uma das vantagens do instrumento é o baixo custo e a facilidade de execução musical. Ou seja, o preço relativamente barato e a não exigência de um aprendizado ou consagração especial – embora as quartas-feiras devam ser dedicadas à consagração dos profetas por meio do jejum e da abstinência sexual – torna o instrumento mais acessível para a comunidade dos(as) fiéis. De acordo com ele, o batusque não somente é barato e mais fácil de tocar, como é parte da “natureza” Zione. Em outra conversa, João declarou que há alguns espíritos em seu corpo que só podem “sair” ao som do *xigubo*: “quando você toca batusque, aqueles espíritos antigos saem. Com ‘piano’, os meus não podem sair. Os meus querem aquelas coisas antigas”.

Em outras palavras, os “espíritos de João”¹² exigem uma mídia que realize uma conexão entre esse mundo e o sobrenatural. Nesse sentido, argumentamos mais uma vez em favor de uma perspectiva teórica que, conforme Jeremy Stolow, considera inexistente qualquer prática religiosa

¹² Durante nossas conversas, o pastor/profeta costumava referir-se aos antepassados que o ajudam nos rituais como “meus espíritos”.

sem a mediação de coisas materiais, visto que a religião é “inerente e necessariamente entrelaçada aos objetos, técnicas e instrumentos do mundo material no seio do qual os atores e as ações religiosas são incorporados” e que tornam possíveis “ideias, experiências, práticas e modos de associação religiosos” (Stolow, 2014, p. 152).

Se o batuque é uma mídia essencial para o ator supracitado, há pastores e profetas Zione que estão cada vez mais convictos de que se trata de um instrumento dispensável para seus cultos. De modo geral, esse argumento passa pela noção de que o *xigubo* pode ser substituído por outros instrumentos, sendo o principal deles o “piano” (teclado). Nesta perspectiva, o artefato está diretamente associado com a “tradição”, em oposição ao “piano” e a uma aparelhagem eletrônica, estas vistas pelos interlocutores como símbolos de “modernidade” ou “civilização”.

Durante a discussão do pastor João com seus colegas na praia, alguns deles ressaltaram que uma das vantagens do “piano” é a possibilidade de produzir diferentes tipos de som, como de bateria, guitarra, contrabaixo ou variados instrumentos de sopro. Sobre isso, o bispo José, da Igreja Itzambulo Espírito Santo Zione, afirmou que teria interesse em abolir o batuque dos seus cultos, chamando esse processo de “limpeza” (acrescentamos: acústica e da “tradição”) e ressaltando que o “piano” também poderia simular sons de batuque:

Sabe, anteriormente, aquilo era útil. Por exemplo, agora, o senhor é missionário, chega aqui, apanha a gente batendo palma: “Oh, isso é demônio”. Vão chamar assim, que é demônio. Sem pensar que nós também queremos coisas boas. Ainda batemos batuques. Não é tradição, é falta de dinheiro. Não temos condições. Se temos condições, não vamos ainda bater batuque. [...] Porque vocês lá não têm aquele tipo. Agora, quando chega aqui na África... Por exemplo, no meu caso, bater o batuque não é tradição. É por falta do melhor. Se a gente apanha melhor, vamos deixar o batuque atrás, trocamos para frente. Falar também do micro [fone]. Nós não temos aqui. A gente também quer coisas boas.

Junto com a tentativa de se desvencilhar da “tradição”, o bispo declarou ainda que o batuque continuava sendo necessário para embalar os cânticos e

danças, enquanto sua filha Alice, assídua frequentadora dos rituais na praia e bastante próxima de profetas que trabalham com as “coisas da tradição”, incluindo a possessão de espíritos dos antepassados, negou que o bатуque fosse um instrumento do “demônio”, ressaltando que no livro bíblico de Salmos há a instrução para agradecer a Deus por meio de “vários instrumentos”. De acordo com ela, “aquilo que nós achamos que, se a gente tocar, vai fazer barulho, dá para a gente agradecer a Deus”.

Da fala do bispo José, dois aspectos foram perceptíveis: a concepção de que a substituição do bатуque pelo “piano” indicaria uma espécie de desenvolvimento material e a rejeição da “tradição” consonante à influência dos missionários estrangeiros. Um culto dominical na igreja do bispo José, justamente quando as “mamas” (senhoras da igreja) tinham conseguido comprar uma caixa de som e dois microfones sem fio para a congregação, após um ano de arrecadação, ilustra ambos os aspectos. A empolgação era visível e, embora o som emitido pelos aparelhos eletrônicos não fosse dos melhores, todos demonstraram muita satisfação com a ideia de terem adquirido artefatos que o bispo José considerava símbolos de desenvolvimento financeiro e espiritual.

A cena descrita tem relação com o que Cavallo (2013) presenciou em uma igreja Zione, em Maputo. De acordo com ela, por influência de estrangeiros, nomeadamente missionários brasileiros, os(as) jovens daquela igreja estavam aprendendo a tocar diversos instrumentos musicais de sopro ou de corda, realizando o que o bispo da referida igreja classificou como “reforma dos bатуques”, o que evidenciaria um “desejo de ser moderno”. Na esteira desse argumento, também é possível afirmar que se trata de um desejo de mimetizar as igrejas de origem brasileira, representadas pelos missionários que trabalham em Maputo, visto que há todo um imaginário social construído acerca do Brasil em Moçambique, através da mídia e dos missionários que apresentam o primeiro como um paradigma de desenvolvimento para o segundo.

No caso do bispo José, a proposta de “limpeza” das coisas também parece estar diretamente ligada à sua relação com missionários e pastores brasileiros.

Ocorre que o governo moçambicano só permite a abertura de novas igrejas mediante a apresentação de diplomas teológicos e esses cursos geralmente são oferecidos por igrejas como a Assembleia de Deus, em que alguns dos professores são brasileiros ou têm contato com missionários brasileiros. O bispo José estudou em uma dessas igrejas e ouviu algumas instruções do diretor do seminário em relação aos rituais e ao funcionamento de sua igreja. Apesar de ter retirado determinados objetos rituais, como velas, batas e cruzes, o bispo conta que foi orientado pelo diretor a não deixar de usar o nome Zione em sua igreja, mas permanecer como tal e agir como um “embaixador” dos evangélicos entre os Zione, modificando paulatinamente suas práticas e rituais, o que o faz cada vez mais próximo dos evangélicos e distante dos Zione, diferente de sua filha, a quem ele classifica como a mais *mazione* da família.

Para finalizar, ressaltamos que alguns interlocutores citaram a IURD como exemplo de uma igreja em que mostra que o “piano” pode substituir plenamente o batuque. Em Maputo, os templos mais imponentes, construídos ou reformados recentemente, pertencem à IURD. O templo-sede, denominado Cenáculo da Fé, chama a atenção pelo tamanho e pelo uso da tecnologia. Espalhadas pelo templo, no altar e no teto da igreja, as potentes caixas de som permitem ouvir com nitidez as vozes dos pastores e dos(das) fiéis entrevistados(das) ou exorcizados(das), após o contato com seres sobrenaturais.

O ritual segue um padrão internacional da IURD, com as músicas (quase sempre na língua portuguesa) sendo cantadas com o acompanhamento de um tecladista. Durante os exorcismos, as vozes dos presentes são silenciadas, exceto a do bispo ou pastor. Como Lívia Reis Santos (2018, p. 20) descreveu, geralmente há um aumento gradual do tom de voz dos bispos e pastores, alternando-se gritos e ordens aos espíritos da “tradição”, chamados por eles de demônios, enquanto o tecladista executa uma “música de suspense”, criando um “clima apropriado” para as manifestações e posteriores expulsões dos demônios. Tida por alguns(mas) interlocutores(ras) como uma igreja de destaque, tanto pela imponência material e domínio dos meios de

comunicação quanto pela sua oposição à “tradição”, a IURD também foi classificada por eles e elas como uma igreja Zione, porém civilizada, uma espécie de modelo a ser seguido, no que concerne ao uso da aparelhagem de som e do “piano”.

Assim, se o *xigubo* é fundamental para os Zione, o “piano” iurdiano também contribui para criar sensações e produzir um clima propício para manifestações espirituais. Em todos os casos acima, os instrumentos parecem ser *mídias* capazes de produzir sensações espirituais. Resta saber quais espíritos podem “sair” através do *xigubo* e quais podem se manifestar por meio do “piano”.

O PANDEIRO E O PENTECOSTALISMO

Quinta-feira é dia de culto em uma igreja Assembleia de Deus na zona urbana de Xerém, distrito de Duque de Caxias (Rio de Janeiro). O ritual ocorre em um templo que se assemelha a uma garagem e está localizado em uma área de pouco tráfego, o que faz com que a região seja relativamente silenciosa no período noturno. Externamente, é possível escutar o som de algumas pessoas e carros transitando, além de latidos de cães.

Por volta das 19hs, chegam algumas pessoas e, apesar da incerteza da presença do “rapaz que toca pandeiro”, sabe-se que sempre haverá alguém para executar o instrumento. A acústica do templo é composta por um corinho¹³ semelhante a um bolero, e por crentes que chegam, ajoelham-se e oram em voz alta. Outros fiéis ligam o celular e deixam tocar algum louvor, enquanto algumas senhoras conversam e assistem vídeos no celular. Ainda nesse momento inicial de espera, o responsável por ministrar o culto desliga a música e testa o som com as palavras “Aleluia” e “Espírito Santo”, enquanto um irmão¹⁴, ao fundo, está com o celular tocando uma música.

¹³ Para Cunha (2007), o Brasil tem ligação direta com composições oriundas de organizações evangélicas paraeclesiais a partir da década de 1950, que buscavam criar um repertório com características da música popular brasileira através de instrumentos, linguagem e gêneros musicais.

¹⁴ Maneira como muitos denominam seus próximos neste ambiente.

Em certo sentido, as cenas descritas mostram semelhanças com a dinâmica de outras igrejas da mesma região.¹⁵ As conversas com interlocutores(as) e as visitas ao campo indicaram que este artefato sonoro pode ser considerado um elemento presente no universo pentecostal, pois seu uso é recorrente, sobretudo em pequenas congregações¹⁶ de Assembleias de Deus e em diversas igrejas independentes no cenário da periferia. Na igreja em questão, este instrumento costumava ser o único a ser tocado durante os cultos semanais. Em contrapartida, aos domingos, quando havia mais pessoas na igreja, outros eram adicionados, considerados pela membresia mais apropriados a grupos musicais, cantores e aos cânticos congregacionais.

Na maioria das vezes, alguma pessoa tocava pandeiro não como leigo(a), mas como alguém que conhece os códigos interpretativos do contexto em que está inserido(a). Há sempre um(a) instrumentista que sabe as convenções dos hinos cantados pelos(as) membros(as). Quem se propõe a tocar geralmente tem conhecimentos prévios a respeito de como conduzir uma música, com propriedade sobre a linguagem do instrumento. Muitos(as) aprendem através da oralidade, em especial relacionada à “vivência cültica”¹⁷. Muitos(as) interlocutores(as), ao responderem como aprendiam o pandeiro, diziam frases do tipo “eu sempre fiquei olhando, prestando atenção”, “desde criança observo e

¹⁵ Vale mencionar que a motivação para essa pesquisa surgiu pela atuação do pesquisador como professor de música em escolas da educação básica no Rio de Janeiro. Dentro do ambiente educacional, quando apresentava o pandeiro aos(as) alunos(as), normalmente executava diversos gêneros musicais. Quando tocava um baião, ou um gênero similar e pedia para os(as) estudantes adivinharem qual era o ritmo, imediatamente gritavam: “ritmo de igreja”.

¹⁶ Na complexa estrutura hierárquica entre templos das Assembleias de Deus de um determinado ministério, pode-se afirmar, grosso modo, que há uma divisão entre a igreja-sede ou matriz e as congregações, sendo estas submetidas àquela. Desse modo, a Assembleia de Deus, é composta por vários ministérios e várias convenções, além de igrejas independentes que não possuem convenções.

¹⁷ Aprendizado através da experiência em contextos religiosos, sobretudo em rituais ao longo da vida. Este pode ser externalizado através do que Bourdieu (2009) denomina *habitus*, em que códigos específicos podem ser visualizados.

fico de orelha em pé”, “olhava como o pastor tocava e ficava ouvindo os hinos em casa e tentando acompanhar”. Deste modo, “ouve-se o que se aprende a ouvir” (Menezes Bastos, 2013, p. 4), sobretudo na infância.

Dentro destes coletivos religiosos de Xerém a música pode funcionar como linguagem unificadora, mas também pode gerar conflitos com outros segmentos evangélicos e diversas formas de religiosidades afro-brasileiras. Aqui, nos referimos ao fato de que, nessas igrejas, é comum a execução de músicas que as discriminam abertamente (“pisa na farofa, chuta esse alguidar”), porém, ao mesmo tempo, os(as) próprios(as) fiéis dessas igrejas são acusados(as) de reproduzirem movimentos corporais das religiões que criticam, fazendo com que sejam acusados(as), através do uso de categorias nativas depreciativas, como “macumba pentecostal” ou “reteté” (Guerreiro, 2016; Pereira, 2019).

Tal como ocorre com o uso do *xigubo*, verificamos que, além de familiar à paisagem sonora da região, o pandeiro é visto por muitos segmentos evangélicos com certo preconceito – em especial por igrejas não pentecostais, pois, para algumas alas evangélicas, o instrumento é considerado um símbolo de atraso ou “de velho”, mesmo com grande número de jovens participando. Logo, em concordância com Ginzburg (1986), o que pode ser considerado atraso também pode ser uma ação coerente por parte de quem atua nessas experiências periféricas. Mesmo assim, musicistas evangélicos(as) normalmente emitem opiniões assertivas a respeito deste instrumento – “são típicos de igrejas pentecostais”, “principalmente as que estão começando”, “sempre acompanham os corinhos” –, seja pelo seu “toque empolgante”, ou por ser um dos principais instrumentos que caracteriza o espírito pentecostal do fogo regido pelo Espírito Santo, como observado nos relatos de Adriano Pimentel e Felipe Sales:

Ele é uma opção mais barata. Eles acabam conseguindo resolver essa questão de deixar o culto mais animado, por causa do pandeiro, por causa do ritmo.¹⁸

¹⁸ Pimentel, informação verbal. Junho de 2017.

O pandeiro, assim como outros instrumentos, harmoniza a música que está sendo tocada. Em algumas igrejas, o pandeiro é essencial.¹⁹

Em todas as igrejas pesquisadas os pandeiros tinham pele de nylon.²⁰ Esta escolha está pautada em duas suposições: baixo custo para aquisição e alto volume de propagação. Além disso, observamos que a maioria das músicas executadas durante a etnografia através do dueto voz e pandeiro podem ser categorizadas por derivações de forró, samba e bolero. Notamos que em muitas conjunturas semelhantes a voz é acompanhada somente pelo violão ou guitarra, porém, no caso dessa igreja, o instrumento acompanhador, sobretudo em ritos semanais, foi apenas o pandeiro.

Em outras situações, pode haver mais de um pandeiro sendo executado simultaneamente, bem como acompanhando um *playback* (Lopes, 2016). Observamos, no entanto, que ele atua em uma posição dúbia, julgado “titular e reserva”, já que em algumas igrejas estão presentes apenas em cultos semanais ou em reuniões nas casas, tal como ocorre no contexto Zione abordado anteriormente. Quando o culto é maior ele até pode ser utilizado, mas não recebe a mesma atenção que outros instrumentos da banda, sendo considerado algo que pode atrapalhar o conjunto. Neste caso, podemos supor que esses eventos não estão de acordo com a sensibilidade produzida pelos pandeiros, sensibilidade essa que requer, segundo o campo, características específicas, como um número pequeno de pessoas e informalidade acústico-ritual,²¹ por exemplo. Esta última situação pode causar alguns conflitos, principalmente se o conjunto musical for de fora (visitante), como destaca Pimentel:

O único problema é o seguinte: você pode ir lá com sua banda na igreja, tudo ensaiado (...) e você apresenta o louvor, adoração, tudo, tudo tranquilo. Mas se tiver um irmãozinho com o pandeiro na mão, ele vai querer tocar com você. Mas no resto o pandeiro ajuda mesmo.²²

¹⁹ Sales, informação verbal. Maio de 2014.

²⁰ A outra opção é o couro, porém, além de ser mais caro, seu volume é mais baixo.

²¹ Refiro-me a rituais que usam músicas não programadas anteriormente, fato que, durante a pesquisa, não foi empecilho para pandeiristas.

²² Pimentel. Informação verbal, 14 de junho de 2017.

Embora este músico considere a atuação do pandeiro um problema, nesta situação, ele ressalta que o instrumento é fundamental para o funcionamento de igrejas menores, na qual é dispensável a utilização de outros, presentes em grande parte do cristianismo brasileiro atual, como o violão ou o teclado. Esta percepção integra conflitos geracionais exibidos anteriormente também em Moçambique, com relação ao “piano” entre os Zione. Nesse sentido, o desejo do desenvolvimento material pode se articular não apenas com condições de classe, mas com aspirações a um novo lugar simbólico. Assim, adquirir instrumentos da moda, aparelhagem sonora “de ponta”, ou mesmo uma nova estética para o espaço, pode ajudar a atrair um público maior, sobretudo jovens, já que a igreja torna-se mais “moderna”, garantindo, também, a simpatia das novas gerações.

A construção de divergências a respeito da utilização do pandeiro o molda, pelo menos no recorte espacial da pesquisa, num elemento de identidade do pentecostalismo de periferia²³ por pessoas de fora, que podem reconhecer alguns tipos de toque, ou por evangélicos que (positiva ou negativamente) consideram esse instrumento uma característica desse grupo. Desse modo, o resultado sonoro do uso do pandeiro e a em(anti)patia que este instrumento recebeu dos(das) fiéis pode ser fruto da capacidade de sociedades humanas de transformar o mundo sensível através de objetos manufaturados.

Ao mesmo tempo em que a prática dos(das) pandeiristas na igreja gera *status* social, também coloca-os(as) em uma posição inferior a outros(as) musicistas. Sobre este assunto, ainda vale mencionar que, nas igrejas observadas, muitos(as) pandeiristas não tocavam outros instrumentos, e quando estavam aprendendo, ou quando havia possibilidade de troca, o pandeiro era deixado de lado. Para Pimentel, o pandeiro se basta e consegue agradar a maioria, já que dinamiza as músicas entoadas durante o ritual.

²³ Usamos esse termo como desdobramento da ideia de periferia apresentada na introdução. Nota-se que há pesquisas que investigam contextos semelhantes, com foco na música, como as de Pereira (2019), Guerreiro (2016) e Albuquerque Junior (2014).

Pode ser o ritmo que for, que está lá o pandeiro. Pode ser música suave, rápido, lento [sic], o ritmo que for, que o pandeiro está lá. Não precisa do violão, não precisa do teclado, nenhum instrumento melódico. E dá certo cara, é uma coisa incrível que dá certo. Só com o pandeiro.

Com relação ao contexto musical do roteiro do culto em que o pandeiro se encontra mais presente a variação é grande. Em ordem decrescente de utilização encontramos o seguinte panorama: 1 – há igrejas que raramente utilizam *playback* ou outro instrumento além do pandeiro; 2 – outras limitam sua execução apenas aos corinhos e; 3 – em menor escala, às músicas dos hinários.

Um pastor de outra Assembleia de Deus, a respeito do preconceito que as igrejas pentecostais menores sofrem com relação a outros segmentos evangélicos, relatou que o que mais afeta este tipo de relação é a disparidade econômica entre muitas realidades, que se reflete na aquisição de palcos, luzes, grandes equipamentos sonoros, salões imensos e variedade instrumental, que necessitam de altos investimentos. Considerando que a igreja não possui recursos para a aquisição de outros instrumentos (lá havia uma pandeirola, um tantan e um pandeiro), o pastor afirmou que se não há dinheiro para comprar outro, usa-se “o que tem à mão”. Para ele, “o importante é louvar ao senhor com alegria”. “Se não temos nada, podemos pegar aquilo dali (apontando para a lixeira de metal) e transformar num instrumento, podemos batucar e ficará muito bom”.

Ainda que a falta de recursos econômicos fosse visível nestas igrejas menores, em muitos casos notamos que isto era um passo a ser superado a partir da fé e perseverança do líder e dos(as) membros(as). O mesmo líder religioso ainda relatou que ficou orando sozinho durante pouco mais de dois anos, até algum crente começar a participar da igreja, e que, atualmente, ele vê os frutos plantados serem colhidos. Neste sentido, destacamos que a opção por um instrumento que faça parte de uma paisagem sonora compartilhada, assim como de baixo custo, é uma estratégia da Assembleia de Deus, mas também dos Zione no uso do *xigubo*, como mencionado no tópico anterior.

O pandeiro foi visto sendo utilizado tanto por homens quanto por mulheres e a maneira de tocar não variava muito com relação ao gênero. Normalmente executado com as duas mãos, em constante movimento e sempre tocado com bastante força. Em diversos momentos havia pausas rápidas no meio da música para descansar a musculatura. Estas eram feitas sempre em partes estratégicas das canções (em finais de estrofes ou refrão, por exemplo) como uma espécie de convenção, não comprometendo o andamento e, muito menos, atrapalhando os cantores. Porém, era perceptível um “buraco sonoro” no momento em que não era executada, pois seu som é alto e quase não é composto por fragmentos de silêncio durante os toques.

É perceptível uma forma ímpar de comunicação com o sobrenatural quando o pandeiro começa a ser tocado, seja através da ativação de manifestações corporais (sobretudo acompanhando corinhos de fogo)²⁴ e gritos, seja no convite a levar alegria ao culto. Seu uso torna o ritual democrático e aciona um formato de participação ativa do(a) crente, como é observado nos momentos de oportunidade²⁵ ou em louvores mais efusivos. Todavia, vale ressaltar que qualquer pessoa que se sentir apta pode acessar o pandeiro, porém o pandeiro não pode ser usado em todos os cultos.

Exemplificamos a performance nesses cultos pentecostais apresentando uma cena de execução de um corinho intitulado *O homem das mãos furadas* (Composição do grupo Irmãos Levitas). Ela começa com um senhor que, no momento da oportunidade, agradece a todos e pede para que fiquem de pé, afirmando: “quem estiver com dor de cabeça, ela vai embora agora”. É ovacionado por palmas e gritos de glória e aleluia, pelo grande público presente (aproximadamente 50 pessoas) para o tamanho da igreja, que necessita colocar cadeiras na calçada para que todos(as) possam ficar acomodados. Esta fala sobre cura também tem

²⁴ Segundo De Paula (2016), os corinhos de fogo também são geradores de ação, e o pandeiro é o veículo que ajuda a impulsionar a corporeidade durante os cultos, além de caracterizar a peculiaridade popular, visível na condução das canções entoadas nos rituais. Sobre o tema ver Guerreiro, 2016.

²⁵ Momentos introdutórios do culto caracterizados pela presença de diversos membros que, de formas distintas, vão ao púlpito para fazer alguma homenagem a Deus perante a assembleia.

ligação direta com a letra da música, que destaca diversos milagres ministrados pelo homem das mãos furadas (Jesus Cristo).

O pandeirista utilizava técnica bastante comum, “atacando” com a mão direita e balançando com a mão esquerda. Aparentemente isto gera certo desconforto e cansaço do instrumentista que gasta bastante energia, fato comprovado neste dia, o qual o pandeirista esvaía-se em suor mesmo numa noite fria de outono. Mesmo assim, isso não era motivo para que ele tocasse mais baixo. Ademais, ele não só esbanjava intensidade e naturalidade como cantava da mesma forma todos os hinos, demonstrando um grande conhecimento acerca do que estava desenvolvendo. Isso foi observado em muitos outros casos. Embora os improvisos nos toques sejam visíveis, eles não ocorrem aleatoriamente, ou seja, são frutos de preparos adquiridos através da experiência dos músicos e de estudos prévios com o repertório. Destacamos ainda que o uso do pandeiro (embora não exclusivamente) tem o poder de promover maior polifonia no culto, já que aciona outros elementos sonoros ao ritual, tais como orações, gritos e palmas.

O SOM VIVO: O ATABAQUE NO CANDOMBLÉ KETU

Era um sábado muito quente, na cidade de Seropédica, no estado do Rio de Janeiro. Naquele dia o terreiro, localizado em uma área rural da cidade, estava em festa. Após vários dias de rituais internos, chegara a hora do ápice: o ritual público, conhecido como *ixirê* ou *xirê*, ocorreria naquela noite. Este é entendido também como uma festa, uma comemoração entre participantes pelo fato dos rituais terem ocorrido dentro do esperado nos dias precedentes, e pela alegria de compartilhar a presença dos *orixás*²⁶ na terra distribuindo *axé*.

A poucas horas de se iniciar o *xirê*, os portões do terreiro foram abertos. Pessoas da vizinhança e convidados dos(as) frequentadores(as) começaram a

²⁶ Divindades iorubás que representam as forças ou momentos da natureza.

chegar. Dentre o público, um homem ali era *persona non grata*: o antigo *ogã*²⁷ da casa, que havia sido expulso do terreiro pelo seu comportamento, embora continuasse mantendo relações amistosas com diversos(as) “filhos(as)-de-santo” da casa, fato que o permitiu ficar para acompanhar o *xirê*. Ao ser visto circulando pelo terreiro, o *babalorixá*²⁸ chamou os *ogãs* daquele espaço e deu um alerta: “Não permitam que ‘fulano’ toque nos atabaques de maneira alguma!”. A proibição se devia ao fato de não ser possível saber se o homem expulso havia passado pelos resguardos necessários para tocar os atabaques, como se abster de relações sexuais no dia do ritual, não tomar bebidas alcoólicas e realizar um banho ritual de folhas.

Os atabaques, guardados em pé dentro de um quarto e cobertos com um pano branco, chamado de *alá*, foram retirados desde a manhã daquele dia e deixados do lado de fora, encostados em uma parede, para tomarem bastante sol. O objetivo era amolecer o couro para uma melhor afinação antes do *xirê*. O *ogã* expulso do terreiro demonstrava uma vontade de tocar o atabaque, porém os demais “filhos(as)-de-santo” estavam atentos para que isso não ocorresse. Entretanto, em um momento de descuido um estrondo foi ouvido. Os atabaques estavam caídos no chão. O espanto foi generalizado. Durante a distração dos *ogãs* da casa, o homem foi até os atabaques e, na tentativa de tocá-los, estes não se mantiveram em pé. Não foi possível levantá-los a tempo de disfarçar. Ele ficou extremamente constrangido, pois sabia o significado daquela queda. Por esse motivo, os *ogãs* da casa foram severamente repreendidos pelo *babalorixá*. O atabaque, tido como instrumento vivo pelos interlocutores (como explicaremos adiante), havia rejeitado o toque daquela pessoa. Nas semanas seguintes, foi necessário “dar comida”, ou seja, efetuar um determinado ritual para que o instrumento recuperasse novamente o seu *axé*.

²⁷ *Ogã* é um cargo dado exclusivamente a homens que não manifestam o *orixá* e têm entre suas responsabilidades tocar o atabaque. As mulheres que são escolhidas pelo *orixá* e não o manifestam são chamadas de *ekeji*, mas estas não tocam o atabaque no *xirê*.

²⁸ Fundador de uma casa de candomblé, também chamado de “pai-de-santo”.

A partir deste relato vivenciado em campo é possível analisarmos uma série de concepções do candomblé para entender como o atabaque – nosso foco de análise – atua como mídia, mobilizando sons, símbolos e corpos nesta relação. Primeiramente, vale ressaltar que o *xirê* é o momento no qual os *orixás*, vindos de um plano sobrenatural chamado de *orun*, se manifestam em seus(suas) “filhos(as)-de-santo” para dançar e distribuir seu *axé* aos(as) participantes. Esse é o único ritual do candomblé que permite a entrada do público de fora do terreiro. Durante o *xirê*, o elemento que envolve a todos(as) e torna o ritual possível é o repertório musical executado. Como todos os rituais do candomblé, sejam eles públicos ou privados, a sonoridade do *xirê* é um importante ponto de contato entre o mundo dos homens e o sobrenatural. É possível perceber na complexa sonoridade do *xirê* a polifonia que abrange essa paisagem sonora, visto que, somado ao som dos instrumentos e das cantigas em si, há os sons de manifestações dos *orixás* vindos dos(as) “filhos(as)-de-santo”; saudações dos membros ao *orixá* que chega; sons do público que responde às cantigas; e eventuais sons externos ao terreiro que também podem invadir o ambiente.

Em segundo lugar, destaca-se o termo *axé*, elemento central na religião dos *orixás*. Refere-se a um conceito complexo e muito debatido pelos pesquisadores. Bastide o considera “fundamento místico do candomblé”, podendo significar uma série de elementos, como as “comidas oferecidas aos *orixás* [e] a energia das folhas colhidas para fazer o banho para os iniciados” (Bastide, 2001, p. 77), além de ser a energia primordial da vida, que pode ser tanto acumulável nas pessoas e nos objetos, quanto transmissível, sendo adquirida somente por “introjeção ou por contato”, como aponta Santos (2012, p. 40).

Interlocutores do terreiro definem *axé* como tudo isso que foi descrito acima, mas com *algo mais*. Para eles(as), o *axé*, ali no terreiro, é uma força contida em todos os elementos utilizados no candomblé, sendo este o objetivo a ser alcançado. Esta força se realiza de várias maneiras, como através de rituais e do som contido nas palavras. Ao desejar boas coisas, integrantes do terreiro sempre reafirmam os votos dizendo “*axé!*”. Nesse sentido, força, boa sorte, saúde, caminhos abertos, boas escolhas, vitórias e todos os desejos

de prosperidade estão contidos no *axé* e na própria pronúncia desta palavra. Nessa perspectiva, o *xirê* é um ritual que permite a canalização desse *axé* trazido pelos *orixás*, redistribuindo-o aos(as) presentes. O atabaque é o meio pelo qual os *orixás* são convocados para transitarem de um plano sobrenatural a outro, o humano.

O instrumento que lidera o ritual público no candomblé é o atabaque, também chamado de *ilú*, acompanhado do *agogô* e *xequerê*,²⁹ instrumentos que não abordaremos neste artigo. No terreiro sempre há três: o atabaque maior e mais grave, chamado de *rum*, o médio, *rumpi*, e o menor e mais agudo, *lé*. Eles são tocados com um tipo de baqueta chamada de *aguidavi*, as quais são geralmente confeccionadas com madeira de goiabeira, por ser resistente e flexível, podendo ser produzido também a partir de outras madeiras.

Os artefatos sonoros utilizados tanto no *xirê* quanto nas cerimônias internas do culto não são simples instrumentos musicais; eles se tornam entidades vivas, porque eles próprios têm a capacidade de dar vida, trazendo os *orixás*. Não existe a menor possibilidade de comprar um instrumento em alguma loja, ou mesmo fabricá-lo, e imediatamente utilizá-lo em algum ritual. Todos eles devem receber *axé* a fim de serem vivificados, principalmente no caso dos atabaques, que passam por um processo de “nascimento” através de ritos específicos.

Inicialmente, os atabaques “comem”, ou seja, recebem o sacrifício de animais somados a outros elementos para que ganhem vida. Assim como o ser humano que, ao nascer, recebe um *orixá*, responsável por cuidar dele durante toda a vida terrena, ao ser sacralizado o atabaque também recebe um *orixá* que será seu dono ou dona, um *oboró* (*orixá* masculino) ou uma *iyabá* (*orixá* feminino). É possível reconhecer que os atabaques passaram pelos rituais quando há um pano amarrado ao redor de cada um deles independente da ocasião, estejam guardados nos quartos ou em uso nas festas

²⁹ Cabe ressaltar que estes nomes eram os utilizados no terreiro etnografado para se referir a tais instrumentos. Em outros terreiros o *xequerê* também é conhecido por *abê*, e o *agogô* também pode ser conhecido como *gã*, sendo que o mais comum é referir-se ao instrumento de uma campânula como *gã*, e ao instrumento de duas campânulas como *agogô*.

públicas. Através da forma como se amarra este pano, é possível identificar se aquele atabaque específico tem como protetor um *orixá* masculino ou feminino. Se o formato do laço do pano for um “laçarote” (um tipo de laço borboleta), o atabaque pertence à uma *iyabá*; se for um “gravatá” (parecido com uma gravata), *oboró*. Mas é importante deixar claro que o atabaque, tendo como protetor um *orixá* masculino ou feminino, só pode ser tocado por homens durante o *xirê*, mas não qualquer homem: somente *ogãs* podem manipular e tocar nos atabaques.

Na maior parte do tempo, o pano amarrado ao redor do atabaque é da cor branca, mas pode acontecer de este pano ser da cor específica do *orixá* protetor do instrumento. No caso do terreiro analisado, o atabaque maior, o *rum*, foi amarrado nos dias de festa com um pano na cor marrom e com um laço “gravatá”, indicando que seu *orixá* protetor é *Xangô*. O *rumpi*, atabaque médio, foi amarrado também com um laço “gravatá”, com um pano na cor azul turquesa, indicando *Oxóssi* como seu protetor. E o atabaque menor, *lé*, levava um pano verde escuro amarrado também em laço “gravatá”, cuja cor remete a *Ogum*.

Todos os outros instrumentos musicais do candomblé também passam por um processo de “nascimento”, porém menos complexo do que o dos atabaques. Normalmente, devem ser sacralizados através de rituais que envolvem banhos de determinadas folhas e ervas. Para se produzir o *axé*, a força sagrada ou energia dos *orixás*, a presença do som através dos instrumentos é necessária na maioria dos rituais. Entretanto, para que esse som seja produzido também é necessário o *axé* (dos rituais), seja ele envolvendo sacrifícios animais ou o sumo de folhas e ervas, que estamos chamando aqui de sacralização. Um dos argumentos centrais deste trabalho é justamente a relação intrínseca entre estes dois elementos: é impossível pensarmos o som ou o *axé* dentro do candomblé ignorando a conexão entre eles. O *axé* precisa do som e o som precisa do *axé*.

O *ogã*, responsável pela execução musical nos rituais do candomblé, portanto, executante dos instrumentos citados, ocupa um dos cargos mais

altos na hierarquia³⁰ de um terreiro, cujo processo de formação se dá em três fases: *ogã* apontado, suspenso e confirmado. A partir do momento em que uma pessoa passa a frequentar um terreiro de candomblé, ela é um *abiã*, um noviço na religião que ainda não passou por nenhum ritual iniciático. Se um *orixá*, manifestado em um(a) “filho(a)-de-santo”, escolhe um homem para servi-lo, este homem torna-se um *ogã* apontado. Há, então, uma cerimônia em que outros *ogãs* levantam o *ogã* apontado, seja em seus braços ou em uma cadeira, levando-o a certos lugares sagrados do terreiro, como se estivessem apresentando-o aos *orixás*, à casa e à comunidade, quando todos(as) os(as) membros(as) do terreiro vêm tomar-lhe a bênção. Assim, ele se torna um *ogã* suspenso.

Após passar efetivamente pelo ritual iniciático, ele se torna um *ogã* confirmado, com cargo hierárquico abaixo somente do “pai” ou “mãe-de-santo”, e com todos os direitos e deveres que a função lhe impõe. Um destes direitos é o de aprender a entoar as cantigas sagradas e tocar os instrumentos utilizados durante o *xirê*.

Em fase posterior, o *babalorixá* pode conceder ao *ogã* um título honorífico em alguma área em que este se destaque. Dessa maneira, conforme nossos interlocutores, ele pode se tornar um *pejigan* (um *ogã* responsável pelos *peji*, quartos dos *orixás*), *axogum* (*ogã* responsável pelo sacrifício dos animais) ou um *alabê* (*ogã* responsável por conduzir as cantigas para os *orixás* durante o ritual público), entre outras funções. Isto não significa que um *alabê* não possa sacrificar um animal ou um *axogum* não esteja autorizado a cantar num *xirê*, mas o recebimento de um título honorífico torna aquele *ogã* uma referência naquela determinada atividade. É possível, também, que um *babalorixá* crie alguns títulos que passam a existir somente em seu terreiro a fim de administrar egos e evitar conflitos entre os(as) participantes.

³⁰ A hierarquia no candomblé já foi extensamente descrita por diversos autores, dentre eles destaque Vivaldo da Costa Lima (2003). Dentro do terreiro, a hierarquia é realizada de acordo com os cargos ocupados, cuja atribuição se dá, sobretudo, de acordo com a senioridade do postulante. A figura do “mais velho(a)” é sempre reverenciada no candomblé por estar em posição hierárquica superior, revelando, assim, uma estrutura gerontocrática da religião. Sobre esse debate, ver Eugênio (2017).

Apesar de não haver uma hierarquia formal entre os *ogãs*, normalmente o *alabê* com maior prestígio dentro do terreiro é o responsável pela condução das cantigas e pelo toque do *rum*, o atabaque maior. Boa memória e um mínimo conhecimento da língua litúrgica (iorubá), além da habilidade em tocar o atabaque, são requisitos esperados de um *alabê*. Não é possível falarmos de um período exato de duração para uma aprendizagem mínima das cantigas por um *ogã* recém-confirmado. Este é um processo que leva anos, e depende, também, da familiaridade do *ogã* com o universo do candomblé, visto que alguns podem ter crescido dentro do terreiro, enquanto outros iniciam sua jornada religiosa já na vida adulta.

A primeira dificuldade que um *ogã* vai encontrar para aprender as cantigas é o idioma. Elas são entoadas em iorubá, em sua forma arcaica, diferente do iorubá moderno. Segundo Angela Lühning:

A parte das letras – cantadas no iorubá arcaico – representa, ainda, um certo problema: ninguém dos iniciados fala correntemente o iorubá. Trata-se de uma língua meramente litúrgica que se traduz através de certas palavras chaves que fazem parte de um vocabulário básico. O conteúdo geral se sabe por causa dos movimentos e gestos da dança que visualizam as letras das cantigas. Porém, precisa-se de muito tempo e muita dedicação por parte da iaô (vide nota 12) para aprender estas traduções codificadas. Infelizmente o número das pessoas que conhecem o conteúdo e o significado das letras e das danças diminui constantemente (Lühning, 1990, p. 118).

A boa memória, qualidade muito elogiada dentro de um terreiro de candomblé, sempre foi de fundamental importância em uma religião cuja transmissão se dá por via oral. O conhecimento das cantigas entre os *ogãs* também se dá da mesma forma. Um tabu neste processo de conhecimento é o chamado “caderno de fundamento”. Nele, não só os *ogãs* anotam cantigas, mas, também, “pais” e “mães-de-santo” anotam segredos e histórias para não se perderem com o tempo. A adoção desse recurso dentro dos terreiros tem um caráter auxiliar, sendo a transmissão oral e a vivência cúltrica as principais vias de aprendizagem. O tabu se dá justamente por este caráter

ambíguo: todos(as) lançam mão desse recurso, mas poucos admitem entre si, para demonstrar sua boa memória. Sobre a relação entre *ogã* e atabaque, Amaral e Silva nos dão uma interessante descrição:

[...] Cada um executa uma frase rítmica individualmente, perfazendo, no conjunto, um polirritmo, cuja marcação é dada pelo Rum, responsável, ao mesmo tempo, pelo “repique” ou “dobrado” (floreio), que dão à música um caráter diferencial acentuado conforme os ritmos de cada orixá. Essa função particular do Rum estabelece sua maior importância em relação aos outros dois atabaques. A expressão “dar o rum no orixá” é indicativa da posição desse instrumento no conjunto da “orquestra”. Essa mesma importância é observável por ocasião da reverência obrigatória aos atabaques, quando o Rum é o primeiro a ser saudado pelos fiéis, também cabendo a ele noticiar e saudar a chegada de visitantes ilustres ao terreiro (receber o “dobrar dos couros” é sinal de grande prestígio). Portanto, cabe ao chefe dos alabês a responsabilidade pelo Rum particularmente e também pelos outros atabaques; não só durante o toque, mas por sua manutenção permanente. Quando não estão em uso, os atabaques devem ser cobertos por um pano branco e, uma vez que são considerados como portadores de axé, eles não podem ser removidos do terreiro. Pelo mesmo motivo, são tratados com especial reverência quando, por algum acidente, caem ao chão. (Amaral, Silva, 2009, p. 7)

Um atabaque deve sempre estar em pé, apoiado no *pepelê*, base de madeira que o sustenta. Um atabaque vir ao chão é sinal de mau agouro, pois se ele é vivo e traz vida através de seu som, deitá-lo significa a diminuição de sua força vital. O espanto causado pela queda dos atabaques no relato com o qual iniciamos esta análise se deve a esse motivo. Segundo interlocutores, o atabaque veio ao chão como um tipo de recusa pelo toque do homem expulso do terreiro. Teoricamente, ele estava habilitado a tocar o atabaque por ser homem e ter passado pelos preceitos³¹ para se tornar *ogã*. Porém, ainda segundo os(as) “filhos(as)-de-santo”, a recusa do

³¹ Obrigações rituais, que incluem não somente as realizadas dentro dos limites do terreiro, mas também o período de resguardo que se segue à iniciação (se o indivíduo manifesta

atabaque ao toque se deu pelo fato do corpo do *ogã* estar “sujo”, ou seja, não havia passado pelos resguardos necessários.

Tal acusação sobre o corpo “sujo” e, por isso, a impossibilidade da pessoa se relacionar com o sagrado, é emblemática para mostrar a importância da corporeidade nesse ambiente religioso. No que tange ao escopo deste artigo, o sobrenatural se manifesta nos corpos dos(as) “filhos(as)-de-santo” através do som dos atabaques no ritual público. Se, por um lado, os *ogãs* têm o domínio exclusivo dos atabaques, por outro, o campo da dança e da manifestação dos *orixás* nos corpos não são áreas nas quais o *ogã* pode atuar. O *xirê* é uma complementação de papéis desempenhados naquele âmbito. O *ogã* toca as cantigas numa ordem pré-determinada e, ao ouvir a cantiga que o convoca, o *orixá* se manifesta no corpo do(a) “filho(as)-de-santo”. É esse corpo, carregando dentro de si o *orixá*, que vai dançar entre os seres humanos e distribuir a todos os presentes na cerimônia o *axé* trazido de um plano sobrenatural.

O modo de dançar do *orixá* também é pré-determinado. Muitas vezes a cantiga relata histórias ou características do *orixá*, ao que ele responde corporalmente, com o movimento de seu corpo correspondendo ao que está sendo cantando. Por exemplo, ao se cantar para *Ogum*, *orixá* guerreiro, nas cantigas em que sua bravura é exaltada o *orixá* dança fazendo movimentos com os braços como se estivesse cortando as cabeças dos inimigos. *Oxóssi*, *orixá* caçador, dança muitas vezes simulando com suas mãos o atirar de uma flecha. Mas não é somente o *orixá* manifestado no corpo de seu(sua) “filhos(as)-de-santo” que dança. Os membros do terreiro que podem fazer parte da “roda” do *xirê*, ou seja, aqueles que podem dançar ao som dos atabaques, dançam de acordo com as características do *orixá* que está sendo louvado pelas cantigas dos *ogãs*. Podemos tomar como exemplo a *orixá* feminina *Obá*, que é relembra através de um mito no qual ela é enganada por *Oxum*, e levada a cortar a própria orelha. A dança de *Obá* é

o *orixá*) ou confirmação (se a pessoa for um *ogã* ou uma *ekeji*). O período tanto da iniciação/confirmação quanto do resguardo varia de acordo com o *orixá* de cada pessoa.

lenta e faz-nos lembrar da dor por ela sofrida, em um movimento corporal no qual os(as) “filhos(as)-de-santo” levam uma de suas mãos à altura da orelha como se estivessem tampando-a.

É exatamente pelo fato de o instrumento ser portador de *axé* e, portanto, estar “vivo”, que a mecanização (eletrificação) do áudio não pode levar um(a) “filho(a)-de-santo” ao transe. Durante o trabalho de campo, alguns membros do terreiro foram questionados sobre possíveis sensações relacionadas aos sons mecanizados, isto é, se ao ouvirem alguma cantiga gravada eles sentiam alguma coisa. Alguns deles disseram que sentiam a mesma alegria, emoção, ou seja, os sentimentos que aquelas cantigas traziam para eles. Entretanto, também disseram que a audição das cantigas gravadas não seria suficiente para a manifestação de um *orixá*. A partir das observações feitas durante o trabalho de campo e das conversas informais, é possível sugerir um fator que impede a manifestação do *orixá* no(a) “filho(a)-de-santo” que ouve uma cantiga gravada.

Em certo sentido, as concepções dos interlocutores vão ao encontro de um conceito apresentado por Schafer (2011b), no qual o autor chama a atenção para a separação entre o som e o seu emissor, classificando esse fenômeno como “esquizofonia”³². O som deve, necessariamente, emanar diretamente de seu emissor para que haja a manifestação do *orixá*. Mais do que uma resistência a uma certa “modernização” do candomblé, a não-manifestação pela audição de cantigas por meio de gravações deixa claro que o ambiente (tanto sonoro quanto em outros aspectos) é fundamental para que a manifestação do *orixá* ocorra. Estar no terreiro significa um contato direto com a energia dos *orixás*, através da indumentária, dos fios-de-conta, do banho de folhas, em resumo, de toda a parafernália material e simbólica

³² “Desde a invenção dos equipamentos eletrônicos de transmissão e estocagem de sons, qualquer som natural, não importa quão pequeno seja, pode ser expedido e propagado ao redor do mundo, ou empacotado em fita ou disco, para as gerações do futuro. Separamos o som da fonte que o produz. A essa dissociação é que chamo esquizofonia [...]” (Schafer, 2011b, p. 160).

portadora de *axé*. Por mais tecnológicos que sejam nossos meios de captação e gravação de som, eles não conseguiriam ser idênticos ao som natural (e, do ponto de vista cosmológico, não seria um meio de transmissão de *axé*). Ou seja, a dissociação entre o som mecânico e o som natural, a separação entre o som e o instrumento portador de *axé*, não possibilita a manifestação do *orixá*, pois o som sem o *axé* se torna apenas mero ruído.

REFLEXÕES FINAIS

Embora os três contextos religiosos descritos neste artigo estejam localizados em áreas geograficamente periféricas, a noção de periferia, que trabalhamos a partir do conceito de Ginzburg, diz respeito, sobretudo, ao sentido cultural. Esse espaço periférico, pensado através da chave da cultura, se situa em uma zona de clivagem, o que permite uma maior troca, experimentação, sobreposição e adaptação nas práticas dessas comunidades religiosas. Há uma tensão intra-religiosa entre as comunidades situadas dentro de um espaço periférico e aquelas que se consideram mais globalizadas. Desse modo, as primeiras se afastariam de uma homogeneização (padronização) acústica justamente porque agregam outros elementos musicais a convenções pré-estabelecidas, se diferenciando do que é produzido em contextos hegemônicos.

Conforme a exposição dos três campos, constatamos que a produção acústica exibiu significados distintos e alguns temas configuraram-se transversais às estruturas religiosas estudadas, como processos de aprendizagem, construção de hierarquias, mecanização do som e impulso à corporeidade. Como sinalizamos na introdução, embora estejamos abordando contextos espaciais bastante distintos, tratam-se de práticas religiosas que podem ser consideradas periféricas, segundo a ideia de Ginzburg (1986). Neste sentido, consideramos estes movimentos como periféricos, não em sentido estritamente geográfico, mas pela forma como suas práticas são vistas por outros segmentos do campo religioso e social.

Nesta perspectiva, um mesmo instrumento pode ser operado de diferentes formas, a depender do contexto e da experiência da pessoa que o

executa. Chamamos este aprendizado de vivência cúlrica, já que ocorre no cotidiano da religião e, principalmente, no momento ritual. A aprendizagem segue caminho semelhante e, dentre as observadas, as mais comuns fazem uso da transmissão por códigos orais e visuais e, em menor escala, pela via escrita. Esse modo abre espaço para que improvisos ocorram durante a execução, garantindo, em certa medida, autonomia por parte de quem toca. Todavia, esse processo só é possível a agentes que recebem permissão para realizar tal performance. Esta tem relação com as hierarquias presentes em cada uma das práticas religiosas observadas e com os modos de acesso ao sobrenatural por meio de mediações materiais, tanto no que concerne aos objetivos de alcançar efeitos positivos, como para combater ou controlar outras forças sobrenaturais.

No *candomblé* da nação *ketu*, apenas homens têm autorização para exercer essa função durante o *xirê*. Logo, conhecer a técnica não é suficiente, já que várias etapas preparatórias e confirmatórias compõem esse procedimento. Além disso, a partir do momento em que o instrumento ganha vida, seu uso é restrito a determinada casa.

Diferentemente, os outros dois contextos podem ser considerados mais flexíveis, mas isso não impede seu percurso pelo crivo de alguma autoridade. Ao possibilitar condições de participação, independentemente do gênero e da faixa etária, tanto os cultos pentecostais quanto os rituais *Zione* ainda permitem a participação ativa de fiéis. Como o instrumento não é consagrado formalmente, embora em algumas comunidades possa haver uma bênção ou algo semelhante, sua valorização acaba sendo relativizada de acordo com a necessidade no culto. Com efeito, tanto para os *Zione* quanto para os pentecostais, os instrumentos são fundamentais para a condução dos rituais. Entretanto, a partir do momento em que outras mídias são incorporadas, a situação modifica-se, emergindo conflitos concernentes à legitimidade e à eficácia de artefatos sonoros para a produção de sensações e poderes espirituais.

Ao passo que certos templos são ampliados em tamanho (na estrutura física e em número de fiéis), demandando a adoção de instrumentos

eletrificados, o pandeiro fica relegado a uma posição de “reserva”, mas não sai de cena. No pentecostalismo, uma guitarra, bateria ou teclado improvavelmente competirá com um pandeiro, já que poderão dialogar, mas não estarão em pé de igualdade. Já o *xigubo* dificilmente conversa com o “piano”, e a relação vai além do fator timbre, pois também leva em consideração o entendimento do líder da casa. Já no candomblé, a hierarquização se dá entre pessoas, porém também há pequenas gradações entre os usos dos três diferentes tipos de atabaque, que são reverenciados por possuírem vida e terem protagonismo na cerimônia pública.

As habilidades desenvolvidas através de um objeto sonoro podem ser adquiridas por meio de fontes oriundas da expansão tecnológica, como internet, por exemplo. Isso faz com que as novas gerações ou os(as) íntimos(as) das novidades se relacionem de modo distinto com o instrumento musical, enaltecendo disparidades entre os pares e/ou modificando – mesmo que em escala micro – o andamento do ritual. Outro aspecto tem a ver com a eletrificação da fonte sonora, e como esta pode ou não estabelecer vínculos com os instrumentos acústicos comentados. No caso do pandeiro, a relação é pacífica, à primeira vista, mas faz emergir opiniões desfavoráveis (em especial dos não executantes) à junção do pandeiro com artefatos eletrificados. Mesmo em momentos que podem levar ao transe, *playback* e pandeiro atuam juntos, não prejudicando o andamento da atuação do Espírito Santo nas pessoas presentes no culto.

De modo distinto, dentro do terreiro etnografado ele pode interferir diretamente na ação do *orixá*, fato que torna essa religiosidade interpretada como a-mecanizada. Entre os Zione, a mecanização do som não é necessariamente um problema. Do contrário, pianos, microfones e caixas de som são bem-vindos e, muitas vezes, percebidos como sinônimo de modernidade, embora alguns profetas afirmem que precisam do som do *xigubo* para acessar o sobrenatural.

Eletrificada ou não, a fonte sonora pode causar interferência direta no contato com o sobrenatural, seja através da manifestação corporal ou

da possibilidade de gerar distintas formas de curas. No pentecostalismo, movimentar o corpo, gritar, chorar e desmaiar são ações que ocorrem corriqueiramente em certos momentos do culto e a música, normalmente, age como pano de fundo. Nesse sentido, o toque do pandeiro, em especial nos corinhos de fogo, auxilia para “acender a chama” do crente, enaltecendo o estado de vibração e de transe dos(as) participantes. Posteriormente, a ação do Espírito pode proporcionar um estado de paz ou mesmo conceder o reestabelecimento de alguma enfermidade física ou psíquica.

Através da *diliza*, os Ziones também estimulam sensações semelhantes. Como esta dança integra o roteiro ritual, ela necessita diretamente do toque do *xigubo* para acontecer. Do mesmo modo, o candomblé depende dos atabaques no *xirê* para que o *axé* desses, recebidos através do seu ritual de sacralização, possa induzir o(a) “filho(a)-de-santo” à manifestação do *orixá*, que, por sua vez, usa o seu corpo como mídia para a distribuição dessa energia entre os presentes, conectando a audiência do ritual com o sobrenatural. Nesse culto afro-brasileiro, a dança não é apenas uma resposta a estímulos sonoros, ao acaso, assim como também não é nos dois contextos pesquisados, mas uma constante que, inclusive, segue padrões de acordo com quem se manifesta. Desse modo, verificamos que os diferentes sons desses instrumentos, são capazes de acionar determinado tipo de corporeidade já padronizado, com pequenas nuances perceptíveis a *insiders*, que, inclusive, podem ser semelhantes entre os campos.

A partir dessa breve análise, observamos que a relação com o sobrenatural em um contexto periférico necessita direta ou indiretamente destes artefatos sonoros, permitindo relacionar certas práticas religiosas às sonoridades de determinados instrumentos. Em outros termos, tais práticas também podem ser caracterizadas pelos sons que elas produzem. Assim, partir do ponto de vista do instrumento pode ser fundamental para a compreensão de outros aspectos rituais e comportamentais das práticas religiosas e pode oferecer pistas a respeito de mudanças estéticas e das maneiras de diálogo entre os seres humanos e o sobrenatural mediadas pela música.

REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE JUNIOR, Valdevino. “*Exalte e receba!*”: A expressão mítico-ritual dos corinhos de fogo no culto [neo]pentecostal. 2014. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) – PPGCR/UFJF, Juiz de Fora, 2014.
- AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Cantar para subir – um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. *NAU – Núcleo de Antropologia Urbana da USP*, São Paulo, 2009. Disponível em <<http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html>>. Acesso em: 29 abr. 2018.
- ARAÚJO, Samuel. *Acoustic Labor in the Timing of Everyday Life; A Historical-Ethnographic Approach to Samba in Rio de Janeiro (1917-1988)*. 1992. Ph.D. (Dissertation Musicology Division) – School of Music, University of Illinois at Urbana-Champaign, Illinois, 1992.
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAVALLO, Giulia. *Curar o passado: mulheres, espíritos e “caminhos fechados” nas igrejas Zione em Maputo, Moçambique*. 2013. Tese (Doutorado em Antropologia) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, Lisboa, 2013.
- COMAROFF, Jean. *Body of Power, Spirit of Resistance. The Culture and History of a South African People*, Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- CUNHA, Magali do Nascimento. *A explosão gospel: Um olhar das ciências humanas sobre o cenário evangélico no Brasil*. Rio de Janeiro: Mauad X, 2007.
- DE PAULA, Robson Rodrigues. “*Sinta este fogo irmão*”: cosmologia pentecostal, noção de pessoa e “corinhos de fogo”. *Tempo da Ciência*, Toledo, v. 23. n. 45, p. 53-64, jan./jun. 2016.
- EUGÊNIO, Rodney William. *A bênção aos mais velhos: poder e senioridade nos terreiros de Candomblé*. Mairiporã: Arole Cultural, 2017.

- FERREIRA, Sonia; TRAVANCAS, Isabel. Antropologia da mídia: um campo em construção no Brasil e em Portugal. *Revista Famecos*, Porto Alegre, v. 21, n. 2, 2014.
- FRY, Peter. O Espírito Santo contra o Feitiço e os espíritos revoltados: “civilização” e “tradição” em Moçambique. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 6, n.2, p. 65-95, oct. 2000.
- GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- GUERREIRO, Clayton. *A gira do “reteté”: Uma análise das disputas sobre o “pentecostalismo legítimo”*. 2016. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Universidade Federal de São Paulo, Escola de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Guarulhos, São Paulo, 2016.
- HONWANA, Alcinda. *Espíritos Vivos, Tradições Modernas: Possessão de Espíritos e Reintegração Social Pós-Guerra no Sul de Moçambique*. Lisboa: Promédia, 2002.
- KRAUSE, Bernie. *A grande orquestra da natureza: descobrindo as origens da música no mundo selvagem*. 1. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador: Corrupio, 2003.
- LOPES, Artur Costa. *A música como instrumento para o diálogo inter-religioso*. 2016. Dissertação (Mestrado em Música) – Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2016.
- LÜHNING, Angela. Música: coração do candomblé. *Revista USP*, n. 7, p. 115-124, 1990.
- MENEZES BASTOS, Rafael José. Audição do Mundo Apùap II Conversando com “Animais”, “Espíritos” e outros Seres. Ouvindo o Aparentemente Inaudível. *Antropologia em primeira mão*: UFSC, 2013.
- MEYER, Birgit. Mediação e Imediatismo: formas sensoriais, ideologias semióticas e a questão do meio. *Campos*, Paraná, v. 16, n. 2, p.145-164, 2015.
- ORO, Ari Pedro. O neopentecostalismo macumbeiro. *Revista USP*, São Paulo, n. 68, p. 319-332, 2006.

ORSI, Robert. Material children. Making God's presence real through Catholic boys and girls. In: LYNCH, G.; MITCHELL J. (org.). *Religion, media and culture: A reader*. New York: Routledge, p. 147–158, 2012.

OLIVEIRA, Samuel. *Heterogeneidades no choro: um estudo etnomusicológico*. 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – UFRJ/EM, Rio de Janeiro, 2003.

PASSADOR, Luiz Henrique. *Guerrear, casar, pacificar, curar: o universo da “tradição” e a experiência como HIV/Aids no Distrito de Homóine, Sul de Moçambique*. 2011. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – IFCH, Unicamp, Campinas, 2011.

PEREIRA, Réia Sílvia Gonçalves. “Deixa o menino rodar”: O carisma reteté em uma igreja pentecostal da periferia. *Debates do NER*, ano 19, n. 36, p. 267-305, 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os Nàgô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia*. 14. ed. Petrópolis: Vozes, 2012.

SANTOS, Lívia Reis. *Ser Universal: crentes engajados e práticas cotidianas na cidade de Maputo*. 2018. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Sociais, Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ, Rio de Janeiro, 2018.

SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011a.

SCHAFER, R. Murray. *O Ouvido Pensante*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011b.

STOLOW, Jeremy. Religião e Mídia: notas sobre pesquisas e direções futuras para um estudo interdisciplinar. *Religião & Sociedade*, v. 34, n. 2, Rio de Janeiro, jul/dez 2014.

ZAMPARONI, Valdemir Donizette. *Entre Narros & Mulungos (1890-1940)*. 1998. Tese (Doutorado em História Social) – FFLCH/USP, São Paulo, 1998.

Recebido em: 02/09/2021

Aprovado em: 24/11/2021

ENSAIO VISUAL