



*Identidade!* é licenciada  
sob uma Licença Creative Commons.

**COMO AS FORÇAS SE  
CRUZAM: TAMBORES E  
CIRCULAÇÃO DE FORÇAS NAS  
RELIGIÕES AFRO-BRASILEIRAS DO  
RIO GRANDE DO SUL**

*HOW FORCES CROSS: DRUMS  
AND CIRCULATION OF FORCES IN  
AFRO-BRAZILIAN RELIGIONS IN RIO  
GRANDE DO SUL*

***Leonardo Oliveira de Almeida***

Doutor em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Pesquisador DCR (Desenvolvimento Científico Regional) no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal do Ceará. Contato: leonardoalmeida\_cs@yahoo.com.br

**Resumo:** Este artigo<sup>1</sup> tem como objetivo analisar alguns aspectos acerca da atuação de tambores no contexto das religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. Argumentarei que esses instrumentos podem nos fornecer importantes elementos de análise sobre os modos pelos quais o encontro entre Umbanda, Quimbanda e Batuque vem acontecendo nos terreiros gaúchos. Nessa esteira, darei maior atenção aos tambores destinados aos rituais de exu, considerando que os modos de lidar com esses instrumentos revelam, também, os modos de lidar com as dinâmicas próprias dos cruzamentos e das encruzilhadas e com as forças que nela transitam. Embaso-me em dois casos: primeiro, a distribuição espacial de um terreiro e os distintos grupos de tambores utilizados; segundo, busco mostrar como as sonoridades próprias dos exus protagonizam atravessamentos. Veremos como o universo da Quimbanda é fluido, capaz de abrir passagens entre diferentes modalidades rituais. No limite entre o que é cruzado, os exus atualizam seus potenciais inventivos.

**Palavras-chave:** Quimbanda. Tambores. Forças. Cruzamentos.

**Abstract:** This article aims to analyze some aspects of the performance of the drums in the context of Afro-Brazilian religions in Rio Grande do Sul. I argue that drums help us to understand the ways in which the encounter between Umbanda, Kimbanda and Batuque has been happening in Rio Grande do Sul. In this way, I will pay more attention to the drums played in exu rituals, considering that the ways of dealing with these instruments also reveal the ways of dealing with the dynamics of crossroads and *encruzilhadas* and with the forces that flow through it. I base my arguments on two cases: first, the spatial distribution of a *terreiro* and the different groups of drums used during different rituals; second, I seek to show how the kimbanda sounds are the protagonists of crossings. In short, I intend to show how the kimbanda universe is fluid, capable of opening passages between different ritual modalities. It is at the limit of what is crossed that exu actualizes its inventive potentials.

**Keywords:** Kimbanda. Drums. Forces. Crossings.

<sup>1</sup> Agradeço aos colegas do GEAFRO, pelas discussões e trabalhos compartilhados e a todos que, de algum modo, contribuíram para a feitura deste texto. Agradeço aos meus colegas alabês, pais e mães de santo, pelas boas conversas, discussões e entrevistas que serão aqui apresentadas.

## Introdução

Durante uma gira de Quimbanda, realizada na casa do pai de santo Geison de Xangô, em Alvorada, Rio Grande do Sul, posicionávamos, eu o fotógrafo da festa, em uma antessala que ligava o salão principal, onde os tambores e cantos contribuía para tornar presente o universo dos exus, e a parte interna da casa – sala de estar e quartos. Já havia se passado mais de duas horas desde o início das incorporações e os exus e pombagiras se dispersavam pela casa. Na antessala, algumas pombagiras fumavam seus cigarros e, sentadas no sofá, conversavam sobre assuntos que, como me disse um pai de santo também residente em Alvorada (RS), referindo-se aos diálogos entre exus, “apenas parecem aleatórios, mas é porque algumas coisas só eles entendem”. Logo ao lado, além do grupo de pombagiras, o Exu Marabô e a Padilha conversavam em pé, envolvidos em um diálogo que, naquela noite, persistiria até o fim da festa.

Eu e o fotógrafo, situados entre os dois grupos de exus e pombagiras, comentávamos sobre o frio daquele dia de inverno<sup>2</sup>. Ele me chamou atenção para uma das pombagiras, que cobria os ombros com um tecido azul e abraçava seu próprio corpo como se estivesse incomodada com o frio. Aquele era, para ele, um indicador de que deveríamos duvidar da incorporação, pois a energia do exu não havia, de fato, tomado o corpo por completo. Em suma, exus/pombagiras não deveriam sentir frio. A energia das entidades, convocadas, em boa medida, pelo toque dos tambores, foi o tema principal de nossa conversa por longos minutos, fato que, somado a seus desdobramentos, motivou a escrita deste artigo. Duas extensões desse diálogo podem ser utilizadas para introduzir as discussões que serão trazidas neste breve texto.

Primeiro, falávamos sobre como, naquele ambiente, as energias circulavam intensamente, durante as curas e os trabalhos das entidades, nos corpos, nas oferendas deixadas diante dos assentamentos dos exus, através da música e dos tambores. É sobre esse tema que este artigo se debruçará, sobre a possibilidade de circulação de forças. Os tambores serão os protagonistas, considerando que o modo como interagem com essas forças implica certos ajustes<sup>3</sup>. Naquela noite, enquanto conversava com o fotógrafo e observava exus e pombagiras,

---

<sup>2</sup> O fotógrafo fazia parte de uma das diversas empresas que realizam “cobertura de mídia” para os terreiros gaúchos e que constituem um mercado competitivo das chamadas “produtoras afro”. Em sua maioria, esses fotógrafos são também religiosos e dominam uma linguagem específica de produção de imagens nos terreiros de Batuque, Umbanda e Quimbanda.

<sup>3</sup> “Força” é expressão que utilizo para fazer referência ao *axé*, o “princípio ou força propulsora que perpassa, constitui e vincula dinamicamente todos os seres: as divindades, seus filhos humanos, os animais, plantas e objetos”. RABELO, Miriam. *Enredos, feitura e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: Edufba, 2014, p. 55; e às energias das entidades, presentes na realização de procedimentos mágicos, na vinculação e afastamento de seres, nas incorporações, nos altares, nos

as energias que circulavam entre e através de nós se transformavam em pontos de inflexão e debate.

Ainda na mesma conversa com o fotógrafo, outro fio de discussão contribui para a discussão proposta neste artigo. Em dado momento, eu buscava uma forma retornar à minha casa após o término da festa. Me foi sugerido, então, que eu conversasse com o Exu Marabô, que estava logo ao lado, para que, após sua partida (desincorporação), eu pegasse uma carona com o cavalo da entidade, pai Gelson de Bara Lanã. Fui até a entidade e me apresentei, disse que soube que Pai Gelson e eu morávamos na mesma região e que necessitava de uma carona. A entidade, referindo-se ao cavalo, me deu sinal positivo: “ele te leva, sim, sem problema. Você só lembre de falar com ele quando eu for embora”. Seu Marabô e a Padilha foram as últimas entidades a deixar o terreiro naquela noite, sempre informando a todos que se aproximavam que “é só mais essa e a gente vai” referindo-se às garrafas de cerveja. Várias “últimas cervejas” antecederam a partida das entidades, que aconteceu diante da casinha dos exus, situadas na entrada do terreiro.

Após a chegada de pai Gelson (e a partida do exu Marabô), aguardei alguns minutos até que fosse possível falar-lhe sobre o que havia conversado com o seu exu. Expliquei novamente tudo que havia dito à entidade e, em seguida, já com a confirmação da carona, nos dirigimos ao carro. No trajeto, o assunto sobre as energias surgiu novamente. O pai de santo me falava sobre as energias que circulam na casa, vindas de diversos lugares e trazidas pelos diversos convidados que visitam o terreiro. Um terreiro, afirmou pai Gelson, é um atravessado por um intenso processo de circulação de forças. Algumas são permanentes e são atualizadas, reforçadas, assentadas. Outras, ficam por pouco tempo ou, quando insistem em permanecer, são ritualmente afastadas. Há, ainda, situações em que diferentes energias devem ser mantidas, cultivadas, e, nesses casos, é comum que um cuidadoso trabalho ritual e de distribuição espacial contribua para mantê-las em seus devidos lugares – ainda que, em alguns casos, esteja em vigência mais uma eterna tentativa de separá-las do que, de fato, uma separação.

Foi então que Pai Gelson me falou sobre seu terreiro, me convidando para visitá-lo e para, entre outras coisas, conhecer algumas formas pelas quais as diferentes energias e forças conviviam naquele mesmo espaço. Parte dessa visita, que será descrita nas próximas páginas,

---

assentamentos, nos corpos. O mais comum, considerando o contexto religioso afro-gaúcho e os modos de uso das duas palavras, é que a palavra “axé” seja utilizada para fazer referência ao universo dos orixás e que a palavra “energia” seja utilizada no contexto da Umbanda, da Quimbanda e, em alguns casos, também do Batuque. Em ambos os casos, o que está em questão é a existência de *forças* em constante movimento.

contribuirá para trazer ao foco da discussão a atuação dos tambores. Neste artigo, portanto, trarei, no primeiro momento, alguns elementos acerca da distribuição espacial da casa de Pai Gelson. Retomo um argumento elaborado em outro momento<sup>4</sup> e que considera os tambores como importantes objetos de análise acerca de como as diferentes modalidades rituais (Umbanda, Quimbanda e Batuque) interagem em um mesmo terreiro<sup>5</sup>. Indo além, tambores nos permitem identificar como essas modalidades e o universo das forças que as circundam e atravessam interagem no campo religioso afro-gaúcho. Veremos que as noções de *cru* e, em complemento (e não em oposição), de *cruzado*, dizem respeito a universos cheios de potencialidades e que podem produzir atravessamentos a partir de diferentes planos de referência. Em um segundo momento, através da análise de um processo de gravação de pontos de Quimbanda, realizado por alguns de meus interlocutores, veremos como o universo da Quimbanda é fluido, território de produção de passagens e de subversão de lógicas lineares e dicotômicas<sup>6</sup>. Em suma, neste artigo darei maior atenção aos tambores destinados aos rituais de Quimbanda, considerando que os modos de lidar com esses instrumentos, o que envolve certos cuidados rituais e especificidades quanto as cores, a circulação, ao armazenamento e aos modos de execução, revelam, também, os modos de lidar com as dinâmicas próprias do universo dos exus e suas energias/forças – seus fluxos, cruzamentos e encruzilhadas.

### Salões e tambores, nos limites do cruzamento

Pai Gelson de Bará, cujo terreiro está situado no bairro Jardim Leopoldina, em Porto Alegre, possui dois amplos salões em sua casa. Há, no andar superior, um salão destinado ao toque para os orixás e às entidades da Umbanda. No andar inferior, conectado ao andar superior por uma escada externa, está situado o salão destinado aos toques de Quimbanda. Trata-se e

---

<sup>4</sup> ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. *Tambores de todas as cores: práticas de mediação religiosa afro-gaúchas*. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

<sup>5</sup> É importante destacar que o Batuque, a Umbanda e a Quimbanda são as três modalidades afro-religiosas presentes de forma mais intensa no Rio Grande do Sul. O Batuque (que se divide em nações ou “lados”, como *oyó*, *jeje*, *ijexá*, *cabinda* e *nagô*) dedica-se ao culto aos orixás e está presente no território gaúcho desde o século XIX. A Umbanda, por sua vez, dedica-se ao culto aos caboclos, pretos velhos e crianças e chegou ao Rio Grande do Sul na década de 1930. A Quimbanda caracteriza-se pelo trabalho dos exus e “suas mulheres míticas” (CORRÊA, Norton. *Os Vivos, os mortos e os deuses*. 1988. 474 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998), as pombagiras, e é comumente apresentada como um culto que adquiriu sua independência ritual a partir da década de 1970, quando se constituiu como um dos ramos gerados a partir da prática umbandista.

<sup>6</sup> A pesquisa que embasa este breve texto foi realizada em Porto Alegre e sua Região Metropolitana, entre 2015 e o início da pandemia do COVID-19.

uma separação espacial entre o Batuque/Umbanda e a Quimbanda que, em boa parte dos terreiros gaúchos, não ocorre com a utilização de espaços diferentes de uma mesma casa<sup>7</sup>, mas através de ajustes que envolvem a realização de distintas temporalidades rituais – um dia destinado aos exus e, em outro momento, destinado aos orixás, por exemplo. Também é comum que altares fixos sejam cobertos com tecidos para que, diante deles ou em outros lugares do salão principal, um altar provisório seja montado. Por exemplo, o quarto de santo, destinado aos orixás, está comumente situado ao lado de um altar destinado às entidades da Umbanda e, no caso da realização de festas de Batuque, o altar da Umbanda é coberto. Em rituais de Quimbanda, o altar de Umbanda e o quarto de santo são cobertos e, diante deles, uma mesa é posta para comportar um altar para exus e pombagiras. Assim foi feito, por exemplo, na sessão de Quimbanda mencionada anteriormente. Tais ações anunciam um cuidadoso trabalho de manipulação e condução das forças e energias dos diferentes tipos e linhagens de seres.

Como foi abordado por outros autores<sup>8</sup>, no Rio Grande do Sul, a Quimbanda adquiriu sua independência ritualística da Umbanda a partir as décadas de 1960 e 1970, após um destacado processo de evolução espiritual dos exus<sup>9</sup>. Essas entidades, que até esse período eram cultuadas ao final das giras de Umbanda e comportavam-se de modos considerados menos evoluídos<sup>10</sup>, ganharam seu próprio ritual, o que foi acompanhado por um intenso crescimento, em quantidade e frequência com que os rituais de exu passaram a ser realizados nas cidades gaúchas. Tais transformações exigiram certos ajustes, entre eles a acomodação espacial e temporal de rituais e altares. Em suma, a Quimbanda existe de uma forma que não depende ou exige sua autonomia. Esse culto exige condições que podem ser estabelecidas quando observamos os deslocamentos operados a partir de princípios que caracterizam, axialmente, a

---

<sup>7</sup> Nem todos os pais de santo e nem todas as mães de santo possuem em sua casa dois cômodos disponíveis para a prática religiosa, o que resulta na existência de outras formas de ajustes na distribuição espacial e energética da Umbanda, da Quimbanda e do Batuque em um mesmo terreiro.

<sup>8</sup> CORRÊA, Norton. *O batuque no Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião afro-Rio-Grandense*. São Luiz: Cultura&arte, 2006; ORO, Ari Pedro. As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 9-23, jan./jun. 2008; ORO, Ari Pedro. O atual campo afro-religioso gaúcho. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, set./dez. 2012; ORO, Ari Pedro. As religiões afro-riograndenses na visão de dez agentes religiosos que já partiram. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 11, n. 21, p. 85-104, jan./jun. 2014; LEISTNER, Rodrigo Marques. *Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas*. 2014. 388 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

<sup>9</sup> ALMEIDA, Leonardo Oliveira de; GIUMBELLI, Emerson Alessandro. O enigma da quimbanda: formas de existência e de exposição de uma modalidade religiosa afro-brasileira no Rio Grande do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 64, n. 2, e186652, 2021.

<sup>10</sup> Como descrevem pais e mães de santo, os exus costumavam andar curvados, não falavam, andavam descalços, bebiam cachaça despejada no chão e, em muitos casos, atuavam como escravos das entidades da Umbanda.

Umbanda, por um lado, e o Batuque, por outro. Constitui-se a partir de deslocamentos em princípios que remetem a duas outras modalidades<sup>11</sup>.

Parte importante desses processos de interação entre universos rituais, e também entre forças e energias, é o cuidado com os tambores. No Rio Grande do Sul, o processo de interação entre o Batuque, a Umbanda e a Quimbanda parecem ter exigido uma progressiva fragmentação desses instrumentos, produzindo tambores que se distinguem por sua forma de consagração, cores, sonoridades, modos de serem percutidos e de atuarem na prática ritual<sup>12</sup>. Surgem, por exemplo, os chamados *tambores de trabalho*, utilizados na atividade profissional de alabês (os tocadores de tambor) e marcados pela circulação entre diferentes terreiros e modalidades rituais. Geralmente, esses instrumentos são *crus*, pois não passam por rituais de consagração. Outros tambores comumente utilizados são os *tambores de obrigação*, protagonistas da *particularização* do orixá, realizada no momento da iniciação religiosa. Estes são comumente guardados nos quartos de santo dos terreiros e nunca devem “sair pra rua”. Também podemos citar os chamados *tambores da casa*, que pertencem exclusivamente a um determinado terreiro e são consagrados às divindades que o comandam. Em todos esses casos, é comum que esses instrumentos participem de relações de *dependência*, possibilitando que uns atuem em função da atuação de outros.

Retomando a distribuição espacial do terreiro do pai de santo Gelson de Bara Lanã, para cada andar há equipes distintas de tambores que em hipótese alguma devem subir ou descer. Pai Gelson possui dois tambores consagrados (*feitos*), guardados no andar superior: um ao orixá Xangô, o dono dos tambores<sup>13</sup>, e outro ao orixá Bará (seu orixá de cabeça – Bara Lanã). São considerados como *tambores da casa*, pois constituem-se como *fundamentos*<sup>14</sup> do terreiro

---

<sup>11</sup> ALMEIDA, GIUMBELLI, 2021.

<sup>12</sup> ALMEIDA, 2019.

<sup>13</sup> Por esse motivo, as consagrações dos instrumentos são comumente realizadas a partir do sacrifício de animais ligados a esse orixá. Ao final do processo, é posto no quarto de santo um *assentamento* de Xangô (incluindo o tambor), mesmo que este não seja o *orixá de cabeça* do iniciado. A associação de Xangô com os tambores pode ser encontrada em diversos estudos sobre as religiões afro-brasileiras. Corrêa, por exemplo, afirma que “a orquestra [...] como um todo, pertence a Xangô, considerado o 'dono do barulho' (isto é, da música)”. (CORRÊA, Norton. Tambores iorubá no Brasil. *Revista África(s)*, Salvador, v. 1, n. 2, jul./dez., p. 143-267, 2014, p. 171). Parés, sobre o tambor *abatá* do Tambor de Mina, afirma: “O termo *abatá* lembra o iourubá *bâtá*, o tambor especial de Xangô”. (PARÉS, Luis Nicolau. Xangô nas religiões afro-brasileiras: “aristocracia” e interações “sincréticas”. *Revista África(s)*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 149-183, jan./jun. 2014, p. 155). Wolff afirma que “o tambor é um objeto que é vinculado ao orixá Xangô, por este motivo ele deve primeiramente receber o sangue dos animais de preferência do orixá para animá-lo”. (WOLFF, Luiza Spinelli Pinto. *Seres materiais entre sons e afetos: uma etnografia arqueológica dos objetos em terreiras de Pelotas/RS*. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia/Arqueologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016, p. 79).

<sup>14</sup> *Fundamento*, no contexto gaúcho, é uma das palavras mais importantes no regime afro-brasileiro de existência e diz respeito a aspectos da prática religiosa que se relacionam a noções como tradição, ancestralidade, segredo,

e pertencem exclusivamente às divindades que o regem. Esses são os únicos que nunca devem “sair pra rua”, não sendo transportados a outros terreiros e ambientes externos. Pai Gelson, assim como diversos outros pais e mães de santo, faz questão de que esses instrumentos sejam tocados durante os rituais, pois “o tambor da casa tem que falar”<sup>15</sup>, em especial nos *serões*, quando acontecem os *cortes* dos animais. O tambor deve falar, pois, uma vez que se tornou participante e testemunha dos processos de feitura religiosa e de circulação de energias que ali aconteceram, tem algo muito importante a dizer sobre o axé que a casa é e faz habitar. Como destacou Barbosa Neto<sup>16</sup>, a partir de suas pesquisas no Batuque gaúcho, os terreiros se valem de diversas estratégias para fazer o axé circular, para manter as forças ativas e em movimento. Os tambores devem falar.

No andar inferior, três tambores crus (não consagrados) são utilizados apenas para os toques de exu, mas podem “sair pra rua” sempre que for necessário. Uma expressão que é comumente identificada como sendo a capacidade própria dos exus de potencializar fluxos, o cruzamento, encontra aqui um caráter específico. Não cruzar os tambores, no sentido de não consagrá-los a determinadas linhagens de entidades, possibilita a diversificação de sua atividade de circulação. Uma vez cruzado para os exus, por exemplo, não poderiam, a partir de uma lógica de compatibilidades entre forças e energias, atuar em rituais de Umbanda ou de Batuque. Pai Gelson justifica que seus tambores são crus porque “o exu tudo é caminho, tudo é rua, tudo entra”. O cruzamento, nesse sentido, limitaria a ressonância dos instrumentos a certos domínios, certas intensidades energéticas. Não cruzar o tambor, nesse caso, remete ao desejo de não bloquear certos fluxos ou certos modos de circulação. Pai Gelson parece querer que o tambor utilizado na Quimbanda se faça objeto dos atravessamentos e das intensidades

---

hierarquia, conhecimento e preceito. Trata-se de uma expressão constantemente acionada no cotidiano religioso. É dito comumente, por exemplo, que determinada prática “tem fundamento” ou que “é fundamento”. Um pai de santo pode ser identificado como alguém que “sabe os fundamentos” do *lado* do ijexá (nação Ijexá). Ao entrar pela primeira vez em um terreiro de Batuque, um visitante pode ser informado de que no *quarto de santo* “estão os fundamentos” da casa. Determinado terreiro pode ser compreendido como sendo “uma casa de fundamento”, para fazer referência à importância dos ancestrais e à realização de procedimentos considerados tradicionais. Como destacam Oro e Anjos, ao fazer referência à Festa de Iemanjá do Rio Grande do Sul, o *fundamento* do culto à Iemanjá “não reside em ideias, mas sim na concretude fluida das águas como ícone da divindade africana. O encadeamento entre as características do orixá e o ‘ícone’ como intensidade que singulariza aqui e agora as dimensões sagradas da divindade é o fundamento”. (ORO, Ari Pedro; ANJOS, José C. Gomes dos. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2008, p. 86). Nesse sentido, fundamento não se limita a ser apenas sinônimo de “conhecimentos” e “normas”, pois pode ser compreendido como intensidade, como algo que singulariza aqui e agora dimensões sagradas.

<sup>15</sup> Entrevista – Pai Gelson, junho de 2018.

<sup>16</sup> BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. *A máquina do mundo: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros*. 2012. 408 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

características dos exus, como se o próprio instrumento fosse uma encruzilhada. A partir da mediação do tambor, diferentes tipos de energia compõem e atravessam a casa/pai de santo e o instrumento. Temos, aqui, uma questão importante: estes são modos de lidar com a encruzilhada, fazendo-a ganhar um lugar de acontecimento a partir dos recursos disponíveis de manipulação das forças e energias, através de um movimento complementar entre o cru e a opção pela não cruzamento.

A opção pelo não cruzamento dos tambores pode ser identificada na fala de diversos alabês e contribui para o argumento de que diferentes tipos desse instrumento possibilitam diferentes regimes de circulação de alabês no campo religioso<sup>17</sup>. Um desses alabês, Toco de Bara, alabê que acompanhei em sua atividade profissional por alguns meses, exemplifica:

### Esse [tambor] tá cruzado?

*“Não, porque eu posso tocar com ele Umbanda e Quimbanda, e nação também, sendo ele cru. Eu tenho outro [...] já montado pra tocar pra exu. Esse de exu, já é cruzado pra exu. Só uso pra exu e mais nada.”<sup>18</sup>*

Outro alabê, Alexandre de Bara, também me disse que prefere manter seu tambor cru. Quando perguntei sobre o cruzamento do seu instrumento, me respondeu da seguinte forma:

*“Não fiz porque, como eu tenho só ele e eu toco Quimbanda, toco nação, então eu teria que preparar pra um deles, então eu não poderia tocar no outro. Então tambor pra mim hoje tem que ser cru, porque eu não sei o que eu vou tocar, o que eu vou fazer.”<sup>19</sup>*

Gostaria de trazer para a discussão outro uso do termo cruzamento. Refiro-me ao que é comumente chamado de *exu cruzado*. O processo de evolução espiritual dos exus, iniciado nas décadas de 1960 e 1970, resultaram em uma transformação no modo de manifestação dessas

---

<sup>17</sup> Tambores cruzados possibilitam o movimento dos alabês dentro de certos domínios energéticos, entre certas modalidades rituais. Tambores não consagrados (cru), por sua vez, ampliam as possibilidades de circulação. Para os alabês mencionados neste artigo, ambos os modos de movimento (cru e cruzado) são possibilitados pela atuação *tambor de obrigação*, instrumento que atua diretamente no processo de iniciação religiosa e que permanece guardado no quarto de santo do terreiro onde ocorreu o processo iniciático, ou seja, a *feitura*. Esse instrumento deve ser alimentado periodicamente e garante proteção constante aos alabês em sua atividade profissional, contra energias indesejadas, além de fornecer dons indispensáveis à atividade do alabê, como musicalidade e memória. Em suma, esses instrumentos atuam a partir de relações de *dependência*, uns contribuindo com a atuação de outros.

<sup>18</sup> Toco de Bara – Entrevista, abril de 2018. Na ocasião, falávamos sobre o tambor que seria utilizado em uma festa de Quimbanda momentos após a nossa conversa.

<sup>19</sup> Alexandre de Bara – Entrevista, abril de 2018.



entidades. Referindo-se ao passado da umbanda gaúcha, Leistner afirma que, na prática ritual, “os Exus só chegavam ao final das sessões para *limpar o terreiro, arrastando-se e bebendo cachaça pelo chão*, sendo tratados como *escravos dos guias de luz*, verificando-se que nem mesmo existiam sessões rituais específicas para essas entidades.”<sup>20</sup> O pai de santo e tamboreiro da “velha guarda” do Batuque, Alfredo Ferreira, por exemplo, afirmou em entrevista:

*“Ele chegava uma vez no mês pra limpar a casa. No fim, terminava a sessão da Umbanda e ele chegava pra limpar a casa. O exu tomava cachaça no chão, andava todo torto. E aí, foi evoluindo. As pessoas fizeram a evolução do exu [...] O exu era uma calça preta, uma camisa vermelha, descalço e deu. Hoje, exu bota sapato, exu bota terno, exu toma cerveja. Não tinha nada disso, era cachaça pura e deu. Não tinha festa de exu.”*<sup>21</sup>

É comumente dito por pais e mães de santo que os exus se vestiam de maneira simples e com poucas peças, possuíam presença breve e controlada durante os rituais e andavam descalços. Hoje, os exus possuem seu próprio ritual, a Quimbanda. Eles usam sapatos, possuem suas próprias festas, vestem roupas exuberantes. Essas entidades também ampliaram seu repertório de *pontos*<sup>22</sup>, ganharam popularidade e alinharam sua atuação à presença das redes sociais e das novas tecnologias nos terreiros<sup>23</sup>. Nesse curso de evolução, os exus também ganharam tratamento análogo ao que é dado aos orixás, como forma de impulsionar sua evolução e de atestar poder mágico-religioso. Como afirmou Barbosa Neto, “cruzar o exu [...] é dar a ele um tratamento ritual análogo àquele que é dado a um orixá”<sup>24</sup>. Também chamados de *exu da alta* ou *exu catiço*, o exu cruzado passou a ter seu próprio assentamento e a iniciação de seus filhos ganhou características semelhantes às divindades africanas. Cruzado, o exu se aproxima dos orixás no que diz respeito aos modelos rituais e, assim, potencializa propriedades evolutivas e mágico-religiosas.

No caso dos tambores, ao serem cruzados, esses instrumentos também recebem um tratamento análogo ao que é conferido aos tambores de Batuque, quando o sangue dos animais (a força) escorre sobre o instrumento e sobre o corpo do alabê. Dessa forma, se aproximam e são atravessados por modelos rituais do Batuque, produzindo outras ordens de efetivação do poder mágico-religioso. Estamos diante do “território da linha cruzada”, para utilizar a

<sup>20</sup> LEISTNER, 2014, p. 140.

<sup>21</sup> Alfredo Ferreira – Entrevista, julho de 2018.

<sup>22</sup> Cantigas/forças entoadas para/por essas entidades.

<sup>23</sup> ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 33, p. 197-234, jan./jul. 2018.

<sup>24</sup> BARBOSA NETO, 2012, p. 41.

expressão a que se dedicou Anjos<sup>25</sup> e que diz respeito, entre outros elementos, aos modos próprios dos terreiros afro-gaúchos de cruzar linhas – Batuque, Umbanda e Quimbanda<sup>26</sup>.

Em complemento, o cruzamento impossibilita, como foi exposto anteriormente, através da fala de alguns interlocutores, que esses tambores transitem por domínios além da Quimbanda, não sendo percutidos em cerimônias do Batuque e da Umbanda. Ao optar pelo não cruzamento (ou seguir orientações das entidades), pai Gelson produz outros modos de atravessamentos, distintos daqueles que aproximam Quimbanda e Batuque e que tem no cruzamento um de seus meios de efetivação, pois, como foi dito, o cru prepara o instrumento para a circulação, para o trânsito entre diferentes domínios rituais. O mais importante, considerando os argumentos aqui propostos, é que em ambos os casos - o cru e o cruzado - há modos de produzir fluxos, seja porque os tambores são atravessados ou porque agenciam atravessamentos, como quando, através das propriedades do cru, impulsionam o movimento de alabês no campo religioso. Em suma, “o que se versa nas potencias de Exu é a esculhambação das lógicas dicotômicas” – o que poderia ser entendido como uma lógica de oposição entre o cruzamento/atravessamento e o não cruzamento/não atravessamento – “para a reinvenção cruzada.”<sup>27</sup> Exu reinventa seus próprios modos de cruzar. Na sequência, veremos outro desses modos de trânsito, que acontecem por meio da circulação de sonoridades próprias dos exus.

### **Exu na cachoeira não dá!**

Passemos a outro caso que contribui para a formulação dos argumentos presentes neste texto. Em meados de 2018, a produtora de mídia afro-brasileira Donos da Noite iniciou o processo de gravação do *Roda de Alabês*, um CD de pontos de Quimbanda que teve seu primeiro volume lançado em 2016 e que contou com a realização de duetos como um de seus principais diferenciais no mercado fonográfico quimbandoiro. Para *Vol.2*, o processo de gravação foi conduzido em um sítio próximo à cidade de Viamão, na propriedade do pai de santo Neco de Oxalá, apresentador de um conhecido programa transmitidos nas redes sociais,

---

<sup>25</sup> ANJOS, José C. Gomes dos. *No Território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006.

<sup>26</sup> Um aspecto complementar destacado por Anjos é que a religiosidade afro-brasileira tem outro modelo para o encontro das diferenças, debate que põe em inflexão a noção de sincretismo. A “encruzilhada como ponto de encontro de diferentes caminhos que não se fundem numa unidade, mas seguem como pluralidades”. ANJOS, 2006, p. 21.

<sup>27</sup> RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019, p. 37.

o *Ritos, Cantos e Magias*<sup>28</sup>. O alabê Vagner D'Agandjú foi o responsável pelo trato dos equipamentos e pela condução das captações de som.

Deslocando-nos de carro por cerca de uma hora após sairmos da Rodovia Coronel Acrísio Martis Prates, seguimos por uma estrada de areia em direção ao “sítio do pai Neco”, como a propriedade é conhecida entre os Batuqueiros de Porto Alegre. À medida em que nos afastávamos da avenida mais próxima, a vegetação começava a mudar. Campos abertos e morros cobertos com um verde vivo ganhavam expressividade. Avistávamos pequenos lagos e criações de bois e cavalos. Estávamos distantes do centro de Viamão e de Porto Alegre e, por esse motivo, retornar a qualquer uma das duas cidades, caso fosse necessário repor algum equipamento defeituoso, tomaria muito tempo. Tudo deveria correr bem.

Ao chegarmos, logo foi possível avistar uma construção em madeira. Aquele era o terreiro e também futuro estúdio de gravação ainda a ser instalado. Por volta de 19 horas, Vagner D'Agandjú chega com os equipamentos de gravação e inicia o processo de montagem. Caixas e mesas de som, microfones e pedestais, fones de ouvido, um computador, tudo seria montado no salão principal do terreiro. Paulo Picchia<sup>29</sup> nos lembra que uma "etnografia dentro de estúdio" deve considerar que a gravação é um universo associativo entre humanos e não humanos, músicos e computadores, técnicos de mixagem e microfones. Acrescento a atuação das divindades e os instrumentos pelos quais se manifestam. A interação desses elementos, como veremos, produziu algumas controvérsias e desafios de gravação que nos remetem a elementos próprios do universo dos exus e pombagiras.

Enquanto os equipamentos eram reunidos de maneira a dar forma a um estúdio, foi convocada uma reunião com cantores e instrumentistas. Era hora de checar repertórios, definir a ordem dos duetos e expor o roteiro do processo de gravação. Em dado momento, o diretor Felipe Paiva comunica aos alabês que o principal objetivo daquela noite seria captar as vozes. Os demais instrumentos (agogô, agês e tambores) seriam gravados em outro momento, provavelmente no *Home Studio* do alabê Vagner D'Agandjú, em Porto Alegre. O diretor também ressaltou que a gravação aconteceria com uma *guia de tambor*, gravada alguns dias antes pelo próprio alabê Vagner. O produtor explicou que as guias (gravações prévias do instrumento) já continham os principais toques (padrões rítmicos) utilizados na Quimbanda,

---

<sup>28</sup> “Ritos, Cantos e Magias” possui seu próprio canal no Youtube e é exibido semanalmente a partir de transmissões ao vivo.

<sup>29</sup> PICCHIA, Paulo Menotti del. Discos em construção – etnografia dentro de estúdios. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 24, p. 117-139, 2015.

tais como o *jeje*, o *alabá*, o *aré*, entre outros, e que, caso fosse preciso modificar a *levada*, ou seja, acelerando ou reduzindo a velocidade dos toques, seria possível realizar as alterações utilizando um *software* de edição de áudio. Nesse processo de gravação, os alabês deveriam apenas cantar os pontos selecionados, enquanto acompanhavam as guias de tambor que podiam ser ouvidas nos fones de ouvido. Naquela noite, os tambores não seriam vistos, apenas ouvidos.

Não tardou até que os alabês cantores demonstrassem sua insatisfação com o processo, logo após as primeiras tentativas de gravação. Um deles afirmou não se sentir confortável com o uso das guias, pois não se identificava com o a “pancada do Wagner”. Aquele modo de tocar os instrumentos, com seus redobres e “firulas” específicos, não o agradava: “não tenho afinidade com o toque do Wagner”. Outros alabês também expressaram sua insatisfação. Era preciso encontrar outra estratégia de gravação.

A solução foi abandonar o uso das guias e realizar o registro sonoro dos tambores ainda naquela noite. Logo outro problema mudou novamente o rumo das gravações. Após o posicionamento dos equipamentos, já tendo todos os alabês encontrado seus devidos lugares no estúdio improvisado, a passagem de som indicou que os microfones utilizados para a captação dos tambores não suportavam a intensidade dos graves dos instrumentos. No computador, Wagner identificou que o som dos tambores estava “estourado”. Distantes de Viamão, de Porto Alegre e de qualquer lugar onde pudessem conseguir outros microfones, seria preciso realizar novos ajustes. A primeira saída seria diminuir a proximidade entre os tambores e o microfone, e assim foi feito. Os pedestais e os microfones foram afastados dos couros dos instrumentos. Tal afastamento deveria ter um limite, o suficiente para que os instrumentos tivessem uma captação satisfatória, para que não lhes restasse apenas um “som de fundo” no áudio gravado.

A segunda passagem de som, também sem sucesso, obrigou Wagner a sugerir que os alabês tocassem os tambores com menos intensidade, deveriam “bater mais leve”. Uma terceira passagem de som foi iniciada. O toque “mais leve” e, como consequência prática das alterações propostas, também mais lento, logo começou a gerar novos motivos de insatisfação entre os alabês. Ainda durante a terceira passagem, o alabê Iago disse que aquela *levada* mais parecia uma Umbanda do que uma Quimbanda. Outro alabê, Bryam, também insatisfeito, fez sua reclamação: “Felipe, exu na cachoeira não dá!”. O que Bryam e Iago argumentavam era que o toque de Quimbanda havia ganhado a suavidade característica dos toques de Umbanda. Ao afirmar que o exu estava na cachoeira, Bryam fazia referência a um ponto de Umbanda muito conhecido e que compartilha do mesmo *toque* (padrão rítmico executado no tambor) utilizado durante a execução do ponto de exu que embalava a terceira passagem de som: “Eu vi mamãe

oxum na cachoeira, sentada na beira do rio”. Para esses alabês, apesar de diversos toques serem compartilhados entre a Umbanda e a Quimbanda na prática religiosa, a execução deve diferir em ambos os casos. Por exemplo, é possível utilizar o toque *jêje* na condução de pontos de Umbanda e de Quimbanda, porém, no primeiro caso, o toque deve ser executado mais lentamente, enquanto, no segundo, o toque deve ganhar mais velocidade e intensidade.

Alguns pesquisadores indicaram maneiras e recurso possível de análise de algumas dessas diferenciações de toques em contextos afroreligiosos. Alan Merriam, por exemplo, caracteriza a música dos rituais de candomblé Ketu a partir dos *beats*: “Dezessete das canções Ketu aceleram do começo ao fim. O maior aumento é de 56 batimentos por minuto do início ao fim; o menor aumento é de 4 batimentos por minuto. Essa aceleração do tempo pode ser considerada característica das canções Ketu.”<sup>30</sup> (Tradução nossa). Sonia Chada, por sua vez, também utiliza suas notações para o repertório dos rituais destinados aos caboclos e afirma, aproximando-se das considerações de Alan Merriam acerca da velocidade dos toques utilizados no candomblé Ketu, que o “repertório ouvido em uma cerimônia de culto ao Caboclo é acompanhado por cinco marcações básicas: Congo, Barravento, Cabula, Ijexá e Samba. Esses toques, geralmente mais rápidos do que os tocados na nação Queto, podem ser executados em várias velocidades [...]”<sup>31</sup>. Por enquanto, sem a necessidade de indicar BPMs, o que interessa neste texto é a compreensão da velocidade (e outros recursos) enquanto *forma*<sup>32</sup>.

No caso do processo de gravação em questão, havia um consenso entre os alabês de que os microfones de captação não suportavam as intensidades dos toques de exu e por isso buscavam maneiras de registrar os sons dos tambores sem que “os exus fossem da encruzilhada (local de atuação dos exus) para a cachoeira (local de atuação das entidades da Umbanda)”. O que estava em questão era o fato do *jêje* executado durante o processo de gravação ter mudado sua forma a ponto do toque para exu (mais intenso/mais rápido) ter se assemelhado ao toque para as entidades da Umbanda (menos intenso/mais lento). Em suma, o que mais interessa aos objetivos deste artigo é que o caso em questão não nos revela apenas nomenclaturas de toques

---

<sup>30</sup> MERRIAM, Alan P. Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil. *African Music*, Grahamstown, South Africa, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956, p. 62. No original: “Seventeen of the Ketu songs accelerate throughout. The largest increase is 56 beats per minute from beginning to end; the smallest increase is 4 beats per minute. This acceleration of time may be considered characteristic of the Ketu songs.”

<sup>31</sup> CHADA, Sonia. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2006, p. 80.

<sup>32</sup> Não proponho atualizar a dicotomia entre forma e conteúdo. Está em questão a relação entre forma (o toque, a velocidade etc.) e força/energia, sem que sejam compreendidas como pertencentes a universos separados. São mutuamente dependentes, de modo que a energia da entidade é sua própria forma.

(o *jêje*), mas as maneiras pelas quais esses toques produzem passagens entre distintos domínios energéticos e espirituais de atuação.

### Fluxos unidirecionais?

O caso descrito nos remete a análise proposta por Marc Gidal<sup>33</sup> sobre a utilização dos toques nos terreiros gaúchos, considerando a existência das três modalidades citadas: Umbanda, Batuque e Quimbanda. Este autor utiliza como base de seu argumento o fato de que alguns toques – como o *jejê* citado no caso descrito anteriormente – são compartilhados entre a Umbanda, a Quimbanda e o Batuque. Além disso, discorre sobre como esses toques contribuem para estabelecer fronteiras entre essas modalidades, a partir da noção de *baoundarie work*<sup>34</sup>. Sua proposta é identificar como se processa a *construção musical de fronteiras* entre *lados*, nações ou modalidades afro-religiosas presentes no Rio Grande do Sul. O autor inicia pela análise dos toques utilizados durante os xirês<sup>35</sup> do Batuque e, em seguida, dos toques utilizados na Umbanda e na Quimbanda.

Gidal elabora o argumento de que haveria, no caso gaúcho, um *fluxo unidirecional* de utilização dos toques, e insiste em diversas partes de seu texto: “Na comunidade religiosa afro-gaúcha de Porto Alegre, a influência musical flui em uma direção, do Batuque à Umbanda e Quimbanda. Umbandistas e quimbandistas desenvolveram novas músicas, mas ainda não alteraram a música do Batuque.”<sup>36</sup> (Tradução nossa). Nessa perspectiva, a “influência musical” flui do Batuque para as demais modalidades religiosas, fato que é complementado pelo compartilhamento de toques pelas diferentes nações do Batuque gaúcho. Em suma, a condução musical da Quimbanda e da Umbanda receberia influência do Batuque (e não o contrário). Este autor toma o toque *jêje* como um dos elementos principais de sua análise, considerando-o como capaz de exemplificar o fluxo unidirecional da influência musical nas religiões afro-gaúchas.

---

<sup>33</sup> GIDAL, Marc Meistrich. *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries*. New York: Oxford University Press, 2016.

<sup>34</sup> O autor utiliza a noção de *baoundarie work*, a partir da contribuição de autores como, GIERYN, Thomas F. Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. *American Sociological Review*, v. 48, n. 6, p. 781-795, dec. 1983; e WADE, Bonnie C. *Thinking Musically: Experiencing Music, expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2004; entre outros.

<sup>35</sup> O Xirê é o nome dado ao culto aos orixás e suas *qualidades* ao longo de uma festa de Batuque, em uma sequência que pode variar segundo as nações. O xirê analisado por Gidal segue a seguinte ordem: Bará, Ogum, Iansã, Xangô - Balança e Alujá do Oiá - Odé, Obá, Ossanha, Xapanã, Ibeji, Oxum, Iemanjá e Oxalá.

<sup>36</sup> GIDAL, 2016, p. 75. No original: “In the afro-gaúcho religious community of Porto Alegre, musical influence flows in one direction, from Batuque to Umbanda and Quimbanda. Umbandists and Quimbandists have developed new music but have yet to alter the music of Batuque.”

Esse padrão rítmico teria ultrapassado os limites de sua nação de origem (nação Jêje)<sup>37</sup> e passado a ser utilizado em outras nações (Cabinda, Ijexá, entre outras), além de também ter sido incorporado à Umbanda e Quimbanda<sup>38</sup>.

Outro toque, o *sambão*, utilizado exclusivamente nos rituais de Umbanda e Quimbanda, é, como destaca o autor, provavelmente uma metamorfose de outros toques utilizados “originalmente” nos rituais de Batuque. Assim, Gidal destaca o esforço de alguns alabês em evitar que o toque *sambão*, que atualmente tornou-se (ao menos idealmente) próprio dos rituais de Umbanda e Quimbanda, seja utilizado em rituais de Batuque. Assim como no caso dos tambores de Pai Gelson e da distribuição espacial do terreiro, há, nesse caso, um esforço ritual para que diferentes forças não se “misturem”. A utilização frequente do toque *jêje* (originário do Batuque) nos rituais de Umbanda e Quimbanda, bem como os impedimentos que recaem sobre o toque *sambão* (utilizado na Umbanda e Quimbanda) quanto a sua utilização em rituais de Batuque, contribuem para o argumento da unidirecionalidade da influência musical nas religiões afro-gaúchas.

Gostaria de destacar outros dois pontos. Primeiro, a unidirecionalidade proposta pelo autor faz emergir importantes questões acerca da atuação dos toques nas religiões afro-brasileiras e, no caso que está sendo analisado neste artigo, dos modos de lidar com o universo dos exus e suas energias. Questiono se a suposição de unidirecionalidade é compatível com o universo dos exus, das encruzilhadas e do movimento (por exemplo, como evolução). Segundo, é preciso não perder de vista, a exemplo do caso do processo de gravação descrito anteriormente, que os toques possibilitam passagens entre universos rituais, espirituais e

---

<sup>37</sup> No Rio Grande do Sul, a modalidade afro-religiosa considerada “mais africanizada” é o Batuque. Entre as nações ou “lados” do Batuque, temos: Jêje, Ijexá, Cabinda, Nagô e Oió. Atualmente existem terreiros que afirmam mesclar nações, entre eles os que afirmam praticar o Batuque *Jêje-ijexá*, que reúne elementos ritualísticos das duas nações. Tal como foi destacado por Edgar Rodrigues Barbosa Neto, a maneira de realizar passagens entre as nações varia de casa para casa. BARBOSA NETO, 2012.

<sup>38</sup> Vale mencionar que no tópico “Jêje: uma nação e ritmo cruzam múltiplas fronteiras religiosas” (tradução nossa) (No original: “Jêje: a nation and rhythm cross multiple religious boundaries”), o autor nos apresenta uma tabela de um xirê jêje-Ijexá e busca demonstrar como o toque jêje atua na produção de fronteiras entre repertórios e entre diferentes nações. Para tanto, dispõe temporalmente toques, etapas rituais e orixás (suas *qualidades*), valendo-se de um recurso – o uso de tabelas – que pode ser encontrado em trabalhos como os de CHADA, 2006; BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de escravos: a música dos exus e pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizarra*. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006; PINTO, Tiago de Oliveira. *La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien*. *Cahiers d’ethnomusicologie*, v. 5, 1992; PINTO, Tiago de Oliveira. *Healing Process as Musical Drama: The Ebó Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil*. *The World of Music*, v. 39, n. 1, p. 11-33, 1997; entre outros. Essa tabela nos permite identificar em quais momentos os toques apontam para a passagens entre nações e entre orixás e, na concepção do autor, delimitam fronteiras.

místicos distintos – como a encruzilhada e a cachoeira. Os toques são como linguagens<sup>39</sup> e acionam diferentes domínios energéticos.

O processo de crescimento da Quimbanda no Rio Grande do Sul a partir das décadas de 1960 e 1970, já evidenciado anteriormente, vem transformando o campo afro-gaúcho. Entre os mais antigos, comumente se fala sobre os aspectos do Batuque que, sob influência da Quimbanda, foram transformados nos últimos anos. Vale destacar o trabalho de Lindomar Alves, que afirmou, a partir de um desabafo frente ao avanço da Quimbanda, que "a continuar assim podemos dar 'Adeus aos Orixás'"<sup>40</sup>. Entre as principais controvérsias resultantes desse crescimento – e do processo de evolução dos exus – está a influência da Quimbanda sobre a Umbanda e o Batuque no que diz respeito ao universo musical, especialmente os toques. Ao longo do processo de pesquisa que desenvolvi em Porto Alegre e Região Metropolitana, diversos pais e mães de santo, alabês, médiuns e demais adeptos evidenciaram de forma recorrente que os elementos que migram de uma modalidade ritual a outra não são inertes, pois incidem sobre as forças. É comumente dito, por exemplo, que o *jêje*, tal como é executado na Quimbanda, vem influenciando o *jêje* executado no Batuque, o que, para alguns religiosos, também vem resultando em perdas nas forças, como mostrou Braga<sup>41</sup>. Enquanto alguns religiosos lamentam pela perda de elementos considerados tradicionais, outros, como alguns amigos alabês, costumavam dizer que apreciavam as mudanças nos toques de Batuque, reconhecendo a influência dos *jêjes* de Quimbanda, e evidenciavam a dispersão dessa influência entre os terreiros gaúchos. A controvérsia está posta e, de fato, produz novos arranjos que nos convidam à reflexão.

Ao sairmos das nomenclaturas (*jêjes*) e passarmos à relação entre formas e forças, a tese da unidirecionalidade mostra seus problemas. Por diversas vezes presenciei momentos de diferenciação entre os *jêjes* que circulam entre a Umbanda, Quimbanda e Batuque, bem como as controvérsias causadas pela interação entre eles. Durante os rituais de Batuque, por exemplo, pais e mães de santo sentiam-se incomodados quando os alabês contratados para a condução do ritual utilizavam certos toques (o *jêje*, por exemplo) que, em suas sonoridades e formas de

---

<sup>39</sup> CARDOSO, Ângelo N. Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

<sup>40</sup> ALVES, 2009 *apud* ORO, 2012, p. 561.

<sup>41</sup> Por exemplo, um dos tamboreiros entrevistados por Braga, Alfredo (Ecó), afirmou que “Exu virou moda, pois mesmo batuqueiros antigos que não *recebiam* Exu hoje *recebem* e como ônus: ‘Vai *cruzando* e o orixá vai perdendo a força, a casa vai perdendo a força. O Exu vai tomando conta da casa e aquela casa vai perdendo o efeito porque o orixá vai dando o lado’”. BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora EFRGS, 2013, p. 122.



execução, remetiam às entidades da Quimbanda, e não aos orixás. Durante a produção de tambores, artesãos costumavam pedir que seus clientes executassem diferentes *jêjes* (do Batuque e da Quimbanda) para que fosse possível avaliar de que forma um novo instrumento seria construído, considerando-se as sonoridades agradáveis aos diferentes grupos de divindades. Durante os cursos de tambor oferecidos por alabês mais experientes aos novos alabês, módulos distintos eram destinados ao ensino dos *jêjes* (e outros toques) das diferentes modalidades rituais.

### Deixando os caminhos abertos

Em um trecho de seu livro, Gidal afirma: “Os músicos do Batuque (alabês) ainda não adotaram nenhum padrão de bateria desenvolvido para Umbanda e Quimbanda para uso em rituais de Batuque. O caso do toque sambão da Quimbanda, mencionado no capítulo introdutório, corrobora esse argumento.<sup>42</sup> (Tradução nossa). Essa afirmativa, que reforça o argumento da unidirecionalidade, nos é analiticamente importante. Torna-se interessante, portanto, questionar o quão *unidirecional* podem ser os fluxos quando um dos agentes envolvidos é exu e o universo dos cruzamentos e movimentos. O que o autor não considerou é que exu, em seus modos e lugares de atuação, escolhe a linearidade e a pureza dos cursos únicos<sup>43</sup> – ou unidirecionais – e é notado pelo movimento, pelos cruzamentos, pela transformação e pela recusa de identidades estáticas. O jêje em sua versão quimbandeira, de fato, chegou ao Batuque e, com ele, sua interferência nas forças, seja ela motivo de apreciação ou lamento entre religiosos.

Uma reflexão dicotômica leva em consideração também uma estrutura linear de movimentos – de lá para cá e daqui para lá, um sentido e o seu inverso (ou ausência dele – unidirecionalidade). Tal modo de pensamento também se embasa na produção de pares de opostos. É também nesse ponto que o universo da Quimbanda nos propõe outras perspectivas e modos de existência. Entre o cruzamento e o cru, exu encontra suas frestas e porosidades. Tambores cruzados e tambores crus não atuam necessariamente como oposições

---

<sup>42</sup> GIDAL, 2016, p. 76. No original: “Batuque musicians (alabês) have not yet adopted any drum patterns developed for Umbanda and Quimbanda to use in Batuque rituals. The case of Quimbanda’s toque sambão, mentioned in the introductory chapter, supports this argument.”

<sup>43</sup> RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

(presença/ausência de fluxos), bem como *jêjes* não transitam em sentidos únicos, pois há, como foi mostrado, possibilidade de trânsitos e atravessamentos em diferentes planos de referência.

Tambores cruzados, como dito anteriormente, recebem um tratamento análogo ao que é conferido aos tambores de Batuque, aproximando modelos rituais e conferindo potencialidades mágico-religiosas e evolutivas. Esses constituem mais uma dimensão dos atravessamentos e devem ser lidos à luz do fato de que exus que evoluem aproximam-se, em certos aspectos, dos orixás<sup>44</sup> e, assim, também evidenciam fluxos. O não cruzamento de um tambor utilizado para os toques de Quimbanda, em complemento, também proporciona outras ordens de atravessamentos: dos alabês entre diferentes terreiros e modalidades rituais; entre energias e forças de diferentes procedências. Em suma, o cru prepara o instrumento e o alabê para a circulação, para o trânsito entre diferentes domínios. Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino, referindo-se ao universo dos exus, afirmam que enquanto alguns insistem em ler o mundo em dicotomias, teimando na superação de um lado pelo outro, “o poder da síncope<sup>45</sup> se inscreve no cruço. É no limite entre o que é cruzado que o catiço pratica seus rodopios inventivos.”<sup>46</sup> Os exus não cansam de se movimentar e de abrir caminhos.

Não devo deixar de evidenciar as potencialidades do cru. Entendo esse modo de relacionar-se com as forças e energias como um momento de múltiplas possibilidades. Não são apenas objetos em estado de dormência, mortos (em oposição aos objetos *vivos* – consagrados), aguardando algum tipo de ativação para, só assim, atuarem. Tratar as coisas como totalmente cruas ou totalmente não cruas, como vivas ou mortas, estas como únicas opções possíveis, parece não dar conta das interações entre objetos, pessoas e divindades nessas religiões. Para Pai Gelson, segundo me disse em uma de nossas conversas, os tambores destinados aos rituais da Quimbanda ainda não podem ser chamados de cruzados, preparados. Nesse caso, está em questão menos a ativação do objeto que a condução de sua forma de agir sobre o mundo. Haveria, nas palavras de Goldman<sup>47</sup>, pura positividade que apenas ou ainda não foi atualizada.

---

<sup>44</sup> LEISTNER, 2014; BARBOSA NETO, 2012.

<sup>45</sup> Os autores explicam a síncope da seguinte forma: “[...] podemos concluir que a encruzilhada como potência de mundo está diretamente ligada ao que podemos chamar de culturas de síncope. Elas só são possíveis onde a vida seja percebida a partir da ideia dos cruzamentos de caminhos. A base rítmica do samba urbano carioca é africana e o seu fundamento é a síncope. Sem cair nos meandros da teoria música, basta dizer que a síncope é uma alteração inesperada no ritmo, causada pelo prolongamento de uma nota emitida em tempo fraco sobre um tempo forte. Na prática, a síncope rompe com a constância, quebra a sequência previsível e proporciona uma sensação de vazio que logo é preenchida de forma inesperada.” SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019, p. 18.

<sup>46</sup> SIMAS, RUFINO, 2019, p. 19.

<sup>47</sup> GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. *Análise social*, Lisboa, v. 44, n. 190, p. 105-137, 2009.

Repito: exu pratica suas artimanhas inventivas no limite entre o que é cruzado. Cru e cruzado, portanto, podem agir de modo complementar, atualizando e reeditando modos de produzir trânsitos.

Por fim, é importante destacar que os dois casos apresentados – a manutenção do tambor cru para que fosse ele próprio uma encruzilhada e as motivações que envolvem a tentativa de evitar que os exus fossem da encruzilhada à cachoeira – são formas de lidar com os modos e lugares de atuação dos exus. Essas entidades evoluem e promovem cruzamentos, se interessam pelo movimento, pregam peças, abrem caminhos. Um dos alabês mencionados anteriormente, Vagner de Agandjú, comentou certa vez que as mudanças e transformações são inerentes à Quimbanda, devendo essas ser evitadas quando está em questão os fundamentos e tradições do Batuque. Essa não é uma compreensão pouco disseminada entre os religiosos e se considerarmos que, como afirmou Corrêa<sup>48</sup>, a maioria das “casas de religião”<sup>49</sup> pratica a Umbanda, o Batuque e a Quimbanda, lidar com a presença desta última e dos exus e pombagiras nesse encontro entre modalidades religiosas também significa lidar com os modos próprios dessas entidades de se movimentarem no campo religioso.

## Referências

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. Fonografia religiosa afro-gaúcha: o ritual e o gravado no contexto de novas artisticidades. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 33, p. 197-234, jan./jul. 2018.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de. *Tambores de todas as cores: práticas de mediação religiosa afro-gaúchas*. 2019. 233 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019.

ALMEIDA, Leonardo Oliveira de; GIUMBELLI, Emerson Alessandro. O enigma da quimbanda: formas de existência e de exposição de uma modalidade religiosa afro-brasileira no Rio Grande do Sul. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 64, n. 2, e186652, 2021.

ANJOS, José C. Gomes dos. *No Território da Linha Cruzada: a cosmopolítica afro-brasileira*. Porto Alegre: Editora UFRGS, 2006.

---

<sup>48</sup> CORRÊA, 2006.

<sup>49</sup> Como são também chamados os terreiros.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. *A máquina do mundo: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros*. 2012. 408 f. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

BORGES, Mackely Ribeiro. *Gira de escravos: a música dos exus e pombagiras no Centro Umbandista Rei de Bizarra*. 2006. 200 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

BRAGA, Reginaldo Gil. *Tamboreiros de Nação: Música e modernidade religiosa no extremo sul do Brasil*. Porto Alegre: Editora EFRGS, 2013.

CARDOSO, Ângelo N. Natale. *A linguagem dos tambores*. 2006. 402 f. Tese (Doutorado em Etnomusicologia) – Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2006.

CHADA, Sonia. *A música dos caboclos nos candomblés baianos*. Salvador: Fundação Gregório de Mattos, 2006.

CORRÊA, Norton. *Os Vivos, os mortos e os deuses*. 1988. 474 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1998.

CORRÊA, Norton. *O batuque no Rio Grande do Sul: Antropologia de uma religião afro-Rio-Grandense*. São Luiz: Cultura&arte, 2006.

CORRÊA, Norton. Tambores iorubá no Brasil. *Revista África(s)*, Salvador, v. 1, n. 2, jul./dez., p. 143-267, 2014.

GIDAL, Marc Meistrich. *Spirit Song: Afro-Brazilian Religious Music and Boundaries*. New York: Oxford University Press, 2016.

GIERYN, Thomas F. Boundary-work and the demarcation of science from non-science: Strains and Interests in Professional Ideologies of Scientists. *American Sociological Review*, v. 48, n. 6, p. 781-795, dec. 1983.

GOLDMAN, Marcio. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. *Análise social*, Lisboa, v. 44, n. 190, p. 105-137, 2009.

LEISTNER, Rodrigo Marques. *Os outsiders do além: um estudo sobre a quimbanda e outras 'feitiçarias' afro-gaúchas*. 2014. 388 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Universidade do Vale do Rio dos Sinos, São Leopoldo, 2014.

MERRIAM, Alan P. Songs of the Ketu cult of Bahia, Brazil. *African Music*, Grahamstown, South Africa, v. 1, n. 3, p. 53-67, 1956.

ORO, Ari Pedro; ANJOS, José C. Gomes dos. *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes, em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da Cidade, 2008.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 9, n. 13, p. 9-23, jan./jun. 2008.

---

ORO, Ari Pedro. O atual campo afro-religioso gaúcho. *Civitas – Revista de Ciências Sociais*, Porto Alegre, v. 12, n. 3, p. 556-565, set./dez. 2012.

ORO, Ari Pedro. As religiões afro-riograndenses na visão de dez agentes religiosos que já partiram. *Revista Pós Ciências Sociais*, São Luís, v. 11, n. 21, p. 85-104, jan./jun. 2014.

PARÉS, Luis Nicolau. Xangô nas religiões afro-brasileiras: “aristocracia” e interações “sincréticas”. *Revista Africa(s)*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 149-183, jan./jun. 2014.

PICCHIA, Paulo Menotti del. Discos em construção – etnografia dentro de estúdios. *Cadernos de campo*, São Paulo, n. 24, p. 117-139, 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. La musique dans le rite et la musique comme rite dans le candomblé brésilien. *Cahiers d’ethnomusicologie*, v. 5, 1992.

PINTO, Tiago de Oliveira. Healing Process as Musical Drama: The *Ebó* Ceremony in the Bahian Candomblé of Brazil. *The World of Music*, v. 39, n. 1, p. 11-33, 1997.

RABELO, Miriam. *Enredos, feituuras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: Edufba, 2014.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. *Revista Periferia*, Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das Encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula editorial, 2019.

WADE, Bonnie C. *Thinking Musically: Experiencing Music, expressing Culture*. New York: Oxford University Press, 2004.

WOLFF, Luiza Spinelli Pinto. *Seres materiais entre sons e afetos: uma etnografia arqueológica dos objetos em terreiras de Pelotas/RS*. 2016. 149 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia/Arqueologia) – Instituto de Ciências Humanas, Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, 2016.