



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL

ELITA MARIA MENDONÇA CAVALCANTE

“Á MULHER!” –

**UMA ANÁLISE ANTROPO-SEMIÓTICA DA *PERFORMANCE* DE MARIA PADILHA NA
UMBANDA**

FORTALEZA

2018

ELITA MARIA MENDONÇA CAVALCANTE

“Á MULHER!” –

**UMA ANÁLISE ANTROPO-SEMIÓTICA DA *PERFORMANCE* DE MARIA PADILHA NA
UMBANDA**

Dissertação de mestrado acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em comunicação. Área de concentração: mídias e práticas sócio culturais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

FORTALEZA

2018

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

C364" Cavalcante, Elita Maria Mendonça.
"Iá mulher!" : Uma análise antro-po-semiótica da performance de Maria Padilha na umbanda / Elita Maria Mendonça Cavalcante. – 2018.
170 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Comunicação, Fortaleza, 2018.

Orientação: Profa. Dra. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

1. Umbanda. 2. Maria Padilha. 3. Performance. 4. Semiótica da Cultura. 5. Ritual. I. Título.

CDD 302.23

ELITA MARIA MENDONÇA CAVALCANTE

“Á MULHER!” –

**UMA ANÁLISE ANTROPO-SEMIÓTICA DA *PERFORMANCE* DE MARIA PADILHA NA
UMBANDA**

Dissertação de mestrado acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de mestre em comunicação. Área de concentração: mídias e práticas sócio culturais.

Orientador: Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior.

Aprovada em: 24/08/2018.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Antonio Wellington de Oliveira Junior
Orientador

Prof.^a Dr.^a Carmen Luisa C. Cavalcante – UNIFOR/CE
Examinadora externa à instituição

Prof. Dr. João Vilnei de Oliveira Filho
Examinador Externo ao programa

FORTALEZA

2018

Em memória de minha avó Elita Mendonça Cavalcante.

Agradecimentos

Agradecer. Reconhecer que este trabalho é fruto do meu esforço, mas não de um esforço sozinho. Muitos obstáculos foram vencidos nessa minha jornada de mestrado, problemas foram superados, conquistas alcançadas e a maior de todas está aqui. A materialização de um sonho que pude viver acompanhada das melhores pessoas que, mesmo não me parecendo suficiente para agradecer, cito aqui.

Sou grata a Deus acima de tudo, aquele que me deu a chance de viver essa jornada acadêmica, me deu força nas longas madrugadas de estudo e não me deixou desistir.

À minha mãe, Iara Cavalcante, que foi, literalmente, o corpo deste trabalho. Ela, que me apresentou essa religião tão linda que é a umbanda, e hoje se tornou o melhor “sujeito de estudo” que eu poderia ter. Mas sei também que ela não me guiou sozinha na compreensão desse complexo corpo, junto a ela está Maria Padilha. Entidade que vi desde pequena transformar o corpo de minha mãe em um símbolo de força, luz e alegria – à pombagira Maria Padilha dedico minha admiração, meu respeito e agradecimento pela permissão de estudá-la. Com as duas aprendi que o corpo é performance, é movimento, é o físico e o simbólico na construção do espetáculo sagrado.

Agradeço à minha família, em especial meus tios Iracema Cavalcante e Francisco Aguiar, minha madrinha Jacqueline Aguiar e minha prima Eveline Aguiar, por toda ajuda, incentivo e orações para que tudo desse certo neste caminho.

Ao meu namorado, Ricardo dos Santos, que viu tudo isso acontecer de perto desde o início, que me apoiou nos momentos mais difíceis, me deu conselhos valiosos e motivação para que esse sonho se realizasse.

Às minhas amigas, Melissa Marinho, Fairane Duarte e Harizza Dharma, que sempre se mantiveram por perto e em nossas conversas me passaram muita força e alegria para continuar. Agradeço também aos meus amigos de graduação, de mestrado e de grupos de estudos por toda a contribuição dada, direta ou indiretamente.

Ao meu orientador, Wellington Junior, por todo tempo dedicado à minha pesquisa, por suas críticas e conselhos tão valiosos que, com toda certeza, me fizeram amadurecer muito neste período. Sinto-me honrada em poder conhecê-lo e dizer que fui sua aluna.

À Carmen Luísa Cavalcante, Kalu, são tantas coisas a agradecer que não caberiam neste espaço. Professora que me acompanha desde a graduação e me mostra, a cada conselho dado, o quanto a vida acadêmica é desafiadora para aqueles que buscam ir além do comum. É recompensador atravessar este longo caminho de pesquisa sabendo que conto com pessoas como ela.

Agradeço ao professor João Vilnei, que se disponibilizou a compor minha banca, dedicou tempo à leitura deste trabalho e trouxe conselhos enriquecedores para minha formação.

Não poderia deixar de agradecer também à Mãe Taquinha e à família de Rei Dragão do Mar, por me receber de braços abertos desde o meu primeiro dia de estudo e permitir o registro dos rituais. Este terreiro estará sempre marcado na minha vivência acadêmica e religiosa.

Por fim, agradeço a todos os professores das disciplinas cursadas neste mestrado e aos professores da graduação, que sempre foram muito atenciosos com minha pesquisa e me motivaram a aprender cada vez mais. Sou grata também aos alunos do FotoNic – Célula de Fotografia do Núcleo Integrado de Comunicação da Unifor, especialmente à Iara Pereira, Pedro Vidal e Beatriz Brito, por terem me acompanhado na minha primeira inserção no terreiro, por terem fotografado e filmado o ritual junto a mim.

Mas, como comunicar o seu conhecimento ao mundo?

Conhecer-se o que não se conhece é reconhecer-se no novo, que se busca conhecer, algo que já existe no velho e, paulatinamente, irá se transformando (o velho), ao mesmo tempo em que, inevitavelmente, também se transforma o que se passa a conhecer (o novo). É nascer-se de novo, a cada passo, junto com o próprio caminho que se percorre, transformando-o, continuamente.

Armando Jorge Bião de Carvalho

Resumo

Dissertação sobre a umbanda especificando-se na entidade exu Maria Padilha e sua incorporação em Mãe Iara – mãe de santo de 61 anos, nascida em Fortaleza e integrante do Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar. É estruturada em três capítulos: no primeiro, o objetivo é perceber o contexto em que a umbanda se formou como religião a partir do olhar da semiótica da cultura, considerando as mudanças que passou desde sua formação até a atualidade; esclarecer as características particulares que envolvem a figura do exu dentro e fora da umbanda e sua posição de fronteira no universo religioso; compreender como a incorporação se desenvolve no ritual de exu sob a perspectiva da *performance* trabalhada por autores como Goffman (1985), Turner (2008), Oliveira Jr (2011), Schechner (2006 e 2012) e Zumthor (2007), e como este corpo em transe torna-se uma mídia através da noção de “processos de mediação” desenvolvida por Harry Pross e estudada por Baitello (2011); e entender como essa *performance* é gerada e associada diretamente ao espaço em que está inserida – o terreiro. No segundo capítulo pretende-se aprofundar o estudo sobre as lendas em torno de Maria Padilha relatadas por Meyer (1993); entender a inserção de Maria Padilha como uma entidade da umbanda; perceber como se dá a ligação desta com Mãe Iara; e captar a construção da personificação de Maria Padilha na mãe de santo, como são suas roupas, as cores e os adereços escolhidos. No terceiro e último capítulo é feita a associação entre os conceitos trabalhados anteriormente com os registros de campo. A pesquisa se dá mediante o uso do método etnográfico, tendo como técnicas de coleta de dados a pesquisa bibliográfica, a entrevista semiestruturada e a observação participante. Foram colhidos depoimentos orais da mãe de santo, fotografias e vídeos do ritual nos anos de 2017 e 2018. Este estudo tem como foco a observação do corpo no ato do transe, a *performance* construída nessa relação entre as concepções míticas e a comunicação física. Desta forma, a pesquisa empírica possibilitou perceber como se constrói a compreensão de mundo, as explicações e os conflitos que demarcam o desenvolvimento religioso de Mãe Iara e sua afirmação como mãe de santo construída e reinventada nas práticas cotidianas.

Palavras-chave: Umbanda – Maria Padilha – *Performance* – Semiótica da Cultura – Ritual.

Abstract

Dissertation is about umbanda specifying in the entity exu Maria Padilha and its incorporation in Mãe Iara - a 61 years old woman, born in Fortaleza and a member of the Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar. It is structured in three chapters: in the first, the objective is to perceive the context which umbanda was formed as a religion from the semiotic of culture perspective, considering the changes that went from its formation to the present; to clarify the particular characteristics that surround the figure of the exu into and out of the umbanda and its position of frontier in the religious universe; to understand how the incorporation develops in the ritual of exu from the perspective of the performance worked by authors like Goffman (1975), Turner (1988), Oliveira Jr (2011), Schechner (2006 e 2012) e Zumthor (2007), and how this body in trance becomes a media through the notion of "mediation processes" developed by Harry Pross and studied by Baitello (2011); and understand how this performance is generated and associated directly with the space in which it is inserted - the terreiro. In the second chapter we intend to deepen the study on the legends about Maria Padilha related by Meyer (1993); understand the insertion of Maria Padilha as an entity of umbanda; to perceive how the connection of this with Mãe Iara occurs; and capture the construction of the personification of Maria Padilha in the mother-of-santo, as are her clothes, the colors and the props chosen. In the third and final chapter the association between the previously worked concepts and the field records is made. The research is done through the use of the ethnographic method, having as data collection techniques the bibliographic research, semi-structured interview and participant observation. Oral testimonies of the mother-of-santo, photographs and videos of the ritual were collected in the years 2017 and 2018. This study focuses on the observation of the body in the act of trance, the performance built in this relation between mythical conceptions and physical communication. In this way, empirical research made it possible to understand how to construct the world understanding, the explanations and conflicts that mark the religious development of Mãe Iara and her affirmation as religious adept built and reinvented in everyday practices.

Key words: Umbanda – Maria Padilha – *Performance* – Semiotics of culture – Ritual.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Assentamento de exu na casa de Mãe Iara.	40
Figura 2 – Ferro de Maria Padilha de Mãe Iara.	42
Figura 3 – Ferro de Sete Encruzilhadas de Mãe Iara.	42
Figura 4 – Imagem de Maria Padilha com símbolos mais próximos da concepção de “rainha do inferno”.....	45
Figura 5 – Imagem de Maria Padilha de Mãe Iara menos ligada à noção demoníaca.	45
Figura 6 – Os primeiros registros da incorporação de Mãe Iara com Maria Padilha em 2001.	66
Figura 7 – Registros da incorporação de Mãe Iara com Maria Padilha em 2003.	67
Figura 8 – Desenhos feitos por estilistas a pedido de Mãe Iara.	71
Figura 9 – Roupa roxa e vestido preto com vermelho de Mãe Iara designados à Maria Padilha.	74
Figura 10 – Roupa de onça e roupa preta com prata de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.	74
Figura 11 – Roupa florida preta e roupa florida roxa de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.	75
Figura 12 – Roupa vermelha e preta e roupa dourada e preta de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.	75
Figura 13 – Planta baixa de toda a casa de Mãe Taquinha.	81
Figura 14 – Planta baixa do terreiro de Mãe Taquinha.	84
Figura 15 – Entrada do terreiro Rei Dragão do Mar.	86
Figura 16 – Altar Cruzeiro das Almas.	87
Figura 17 – Altar Cruzeiro das Almas.	88
Figura 18 – O fundo do terreiro Rei Dragão do Mar.	91
Figura 19 – Altar da jurema de Mãe Taquinha.	93
Figura 20 – Altar dos boiadeiros.	94
Figura 21 – Altar da Jurema de Pai Nucélio.	95
Figura 22 – Os atabaques do boiadeiro Chapéu de Couro e do caboclo Rompe Mato.	96
Figura 23 – A frente do terreiro Rei Dragão do Mar.	98
Figura 24 – A cambonagem.	99
Figura 25 – O congá.	100
Figura 26 – O congá.	101
Figura 27 – Preparação de Mãe Iara.	105
Figura 28 – Mãe Iara no terreiro.	106

Figura 29 – Pai Nucélio abre a gira.	107
Figura 30 – Louvação a Ogum.	108
Figura 31 – Louvação a Ogum.	108
Figura 32 – Médiuns incorporados com oguns.	109
Figura 33 – Benção de Mãe Taquinha.	109
Figura 34 – Louvação a Oxossi.	110
Figura 35 – Médiuns incorporados com os caboclos de Oxossi.	111
Figura 36 – Mãe Iara no terreiro.	112
Figura 37 – Preparação de Mãe Iara.	113
Figura 38 – Preparação de Mãe Iara.	114
Figura 39 – Preparação de Mãe Iara.	114
Figura 40 – Preparação de Mãe Iara.	115
Figura 41 – Preparação de Mãe Iara.	115
Figura 42 – Preparação de Mãe Iara.	116
Figura 43 – Preparação de Mãe Iara.	116
Figura 44 – Preparação de Mãe Iara.	117
Figura 45 – Preparação de Mãe Iara.	117
Figura 46 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus.	120
Figura 47 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus e mestres.	120
Figura 48 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus.	121
Figura 49 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.	122
Figura 50 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.	122
Figura 51 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.	123
Figura 52 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.	123
Figura 53 – Exus e lebaras se organizam em casais para entrar no terreiro.	124
Figura 54 – Exus, lebaras, mestres e mestras se organizam para entrar no terreiro.	124
Figura 55 – Exus e lebaras se organizam em casais para entrar no terreiro.	125
Figura 56 – Maria Padilha entra no terreiro.	125
Figura 57 – Maria Padilha entra no terreiro.	126
Figura 58 – Maria Padilha entra no terreiro.	126
Figura 59 – As entidades no terreiro.	127
Figura 60 – As entidades no terreiro.	127
Figura 61 – As entidades no terreiro.	128
Figura 62 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.	129

Figura 63 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	129
Figura 64 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	130
Figura 65 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	130
Figura 66 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	131
Figura 67 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	132
Figura 68 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	132
Figura 69 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	133
Figura 70 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	133
Figura 71 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	134
Figura 72 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	135
Figura 73 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	135
Figura 74 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	136
Figura 75 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	136
Figura 76 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.....	137
Figura 77 – Entrada da Pombagira Cigana no terreiro.....	139
Figura 78 – Entrada da Pombagira Cigana no terreiro.....	140
Figura 79 – Maria Padilha no terreiro.....	141
Figura 80 – Maria Padilha no terreiro.....	142
Figura 81 – Maria Padilha no terreiro.....	142
Figura 82 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.	144
Figura 83 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.	145
Figura 84 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.	145
Figura 85 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.	146
Figura 86 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	148
Figura 87 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	149
Figura 88 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	150
Figura 89 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	150
Figura 90 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	151
Figura 91 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.	151
Figura 92 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.	152
Figura 93 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.	153
Figura 94 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.	153
Figura 95: Encerramento da incorporação de Mãe Iara.	154
Figura 96 – Pombagira Cigana encerrando o ritual.	155

Figura 97 – Zé Pelintra encerrando o ritual.....	155
Figura 98 – Pombagira Cigana encerrando o ritual.	156
Figura 99 – Mãe Taquinha encerra o ritual homenageando os orixás.	158
Figura 100 – Todos no terreiro se abraçam e cantam no fim do ritual.	159

SUMÁRIO

1	– INTRODUÇÃO	16
2	“AVANTE, FILHOS DE FÉ”	25
	2.1 Umbanda: uma semiosfera brasileira	25
	2.2 Exu: um texto da cultura brasileira	35
	2.3 Um jogo performático: o transe	47
3	– “ELA É RAINHA DA UMBANDA”	56
	3.1 Maria Padilha: do imaginário castelhano ao imaginário brasileiro	56
	3.2 Mãe Iara e sua lebara	62
	3.3 A indumentária	68
4	– “EXU É MEU AMIGO”	79
	4.1 A espacialidade do terreiro	79
	4.2 As festas	103
5	– CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	162
	GLOSSÁRIO	167
	APÊNDICE	168

1 – INTRODUÇÃO

Há certo tempo, o corpo se tornou meu foco de estudo. Desde minha graduação em Publicidade e Propaganda, venho aprofundando leituras e produzindo textos sobre essa temática, como meu trabalho de conclusão de curso intitulado *Tatuagem, corpo e comunicação na sociedade de consumo – Análise do comercial Dermablend “Go beyond the cover” (Zombie Boy)* (CAVALCANTE, 2015). A partir daí, percebi que o corpo significa muito mais do que um simples aparelho biológico, ele é a base a partir da qual o sujeito se constrói e age no mundo. Foi então que surgiu em mim o desejo por aprofundar e tentar entender o corpo como um agente da cultura capaz de modificar as normas e os ideais sociais vigentes, além de ser um potente meio de comunicação: um corpo-mídia de onde partem todas as formas de comunicação humana e onde, segundo Greiner (2008), as diferentes linguagens, culturas, ambientes e tempos se conectam e são transferidos.

Fazer uma pesquisa tomando o corpo como a mídia na qual a tatuagem se fixa e, a partir dessa relação, o sujeito gera comunicação, certamente foi uma experiência importante para meu desenvolvimento acadêmico. No entanto, senti que não era o bastante. Muitas vezes, em minhas leituras, aparecia o termo *performance* como um fio condutor de uma gama de produções bibliográficas clássicas e contemporâneas. “Afim, o que é essa área tão requisitada pelos estudiosos do corpo?”, “Porque esse termo aparece em tantos campos de estudo, como sociologia, comunicação, antropologia e artes?” – São alguns dos questionamentos que me vinham à mente e me deixavam motivada a me aprofundar nesse novo olhar para o corpo em um estudo futuro.

Ainda na graduação, conversei com minha professora e orientadora Carmen Luisa Chaves Cavalcante sobre minha ligação familiar com a umbanda: minha mãe, Iara, era adepta da religião e já havia sido consagrada mãe de santo. A partir de então, seguimos pensando em como unir a pesquisa acadêmica a esse vínculo religioso. Ideias foram surgindo, novos livros e autores me foram indicados, mas sempre com a intenção de continuar meu estudo da comunicação a partir do corpo. Foi, então, com o andamento desse estudo que percebemos o transe como elemento central dentro do culto umbandista e que se utiliza necessariamente do corpo como base comunicacional.

Encontrei meu propósito de estudo, mas, com tantos símbolos, rituais e divindades, logo percebi que o universo umbandista era vasto demais para que se desse conta em apenas uma pesquisa. Então, meu objetivo passou a ser a delimitação do tema sobre que entidade estudar e quais rituais eu deveria observar e registrar. Nesta etapa, realizar o estado da arte sobre umbanda foi muito importante, tanto para compreender como as pessoas haviam desenvolvido

suas pesquisas quanto para não correr o risco de repetir algo já feito. Percebi, então, o que me tornava diferente dos pesquisadores que estava lendo: eu era a filha do meu próprio sujeito/objeto de estudo, aquela que seus conhecimentos de umbanda, suas experiências vividas na religião, seu próprio corpo e sua fala serão meus pontos de partida e embasamento do trabalho.

Essa é a fronteira que mais gerou questionamentos durante meu percurso, antes e durante esta pesquisa. A preocupação era não só por parte dos professores que tive contato, mas de minha parte também, com o limite entre o que eu registro como pesquisa e minha própria experiência de vida na umbanda, a qual pode, em algum momento, surgir e de certa forma “induzir” os resultados que venha a ter.

Mas é inútil pensar que posso (ou devo) partir de uma “total ignorância” para dar conta de estudar a umbanda e minha mãe enquanto mãe de santo. Como afirma Risério (2002), o antropólogo é, como todos que vivem em sociedade, um sujeito etnocêntrico que só consegue compreender os fenômenos à sua volta a partir de suas próprias concepções e valores, dos quais não pode se desprender. Aqui, o mito cientificista de um “distanciamento completo” para estudar a religião é substituído por uma aproximação crítica e passível de equívocos, mas que não ignora o repertório teórico que possui. “A crença na superação do etnocêntrico pode até ser útil. Mas é, certamente, enganosa”. (RISÉRIO, 2002, p. 20).

Para que fique compreensível ao leitor, creio que meu posicionamento religioso deva ser explicado com clareza. Nasci e cresci ao lado de uma mãe que sempre buscava nas religiões as respostas para suas dúvidas pessoais e espirituais, mas isso não me torna, necessariamente, fiel à mesma religião que ela. Tenho, sim, minhas crenças, fundamentos religiosos que acredito no catolicismo, no espiritismo e na umbanda. Entretanto, não me considero definitivamente “encaixada” em nenhuma estrutura religiosa, já que há entre elas pontos dos quais discordo.

Especificamente com relação à umbanda, já que o convívio diário com minha mãe me aproxima mais dessa religiosidade, considero-me o que Goffman (2006, p. 41) chama de “o informado”, aquele que simpatiza com indivíduo estigmatizado¹ e também pode ser aceito pelo grupo formado por pessoas que possuem a mesma característica. Os “informados” estão sempre na margem, são normais perante a sociedade, sem nenhum estigma evidente, ao mesmo tempo em que convivem pacificamente e naturalmente com um estigmatizado, pois

¹ Goffman (1991) usa o termo *estigma* para remeter aos defeitos vinculados às anomalias e imperfeições físicas evidentes que atribuem ao indivíduo o caráter de falha ou imperfeição. Neste estudo, no entanto, não pretendo caracterizar um estigma físico, mas social vinculado a uma religião não completamente aceita.

este se sente uma pessoa comum que não precisa se autocontrolar e se envergonhar de sua diferença. Assim, compreendo o contexto religioso em que cresci, sou permitida pelos umbandistas a ver os rituais, acompanho a preparação de minha mãe para cada evento, mas nunca aderi efetivamente à religião.

Essa proximidade que pode, em algum momento, colocar em dúvida a validade de minha escrita, é a mesma que me possibilita construir um trabalho com registros do cotidiano e da preparação para o ritual que, por viver com meu sujeito de estudo, consigo abordar. E este é o ponto que, para mim, faz deste trabalho uma investigação antropológica, pois é gerada a partir da busca por atingir o ponto de vista de quem estudo.

É preciso notar, no entanto, que este não é um esforço simples. Goldman (2003) alerta que o fazer etnográfico não se restringe meramente a uma observação do outro, ou em tentar assumir seu ponto de vista, mas é, antes de tudo, entendido sob o conceito de Deleuze e Guattari (1980) de “devir-nativo”, ou seja, “[...] o movimento através do qual um sujeito sai de sua própria condição por meio de uma relação de afetos que consegue estabelecer com uma condição outra” (GOLDMAN, 2003, p. 464). Trata-se, assim, de ser sensibilizada pelas mesmas forças que afetam Mãe Iara sem pretender assumir seu lugar, é compreender que o que acontece com ela pode acontecer a mim e, a partir disso, estabelecer uma relação na qual eu possa assimilar a experiência vivida.

Para Turner e Bruner (1986), compreender a experiência humana é uma das grandes questões do fazer antropológico, pois a própria realidade que se estuda só se constitui como tal a partir de uma experiência interior do indivíduo. Por isso, os autores consideram importante diferenciar *experiência de comportamento*:

A experiência, em nossa perspectiva, não é equivalente ao conceito mais familiar de comportamento. Este último implica um observador externo descrevendo as ações de outra pessoa, como se fosse uma audiência para um evento; isso também implica uma rotina padronizada pela qual simplesmente se passa. Uma experiência é mais pessoal, pois se refere a um eu ativo, a um ser humano que não só se engaja, mas molda uma ação. (TURNER; BRUNER, 1986, p. 05, tradução nossa).²

Assim, acredito que minhas observações devam partir de muita atenção a tudo que é dito e feito por Mãe Iara, seja em sua preparação ou no momento do ritual, pois mesmo não podendo ter exatamente suas mesmas experiências, é a partir de seus comportamentos que se constitui a realidade estudada. Seu corpo é a minha referência de tempo, espaço e ritual.

² Experience, in our perspective, is not equivalent to the more familiar concept of behavior. The latter implies an outside observer describing someone else's actions, as if one were an audience to an event; it also implies a standardized routine that one simply goes through. An experience is more personal, as it refers to an active self, to a human being who not only engages in but shapes an action.

De fato, o elo entre pesquisador e pesquisado é uma convivência complexa. Bourdieu (2004) alerta sobre a dificuldade em se realizar um trabalho científico no campo religioso, pois quando o pesquisador está inserido nele, corre o risco de influenciar o trabalho com seu próprio ponto de vista ou deixar de ver questões que, para quem é leigo no assunto, possam ser relevantes. Já quando ele não faz parte da crença, pode “deixar passar” aspectos que só quem é interno àquele grupo pode ter acesso, e ele, como um ser externo, acaba privado de deter alguma informação. A questão central é como o pesquisador lidará com estas dimensões, e daí surge minha *performance*.

De início, não me percebia como uma *performer* em ação, entretanto, ao estudar alguns conceitos e as visões de diversos autores sobre o ato performativo, compreendi que no próprio cotidiano as pessoas realizam tantas *performances* quanto aquelas que encontro no teatro, na música, na dança e nas celebrações religiosas. Nesses casos, percebo apenas a sutil diferença de que a *performance* se torna mais evidente por estar inserida em um contexto ritual bem delineado.

Goffman (1985) traz em sua obra justamente essa visão da *performance* como um fenômeno expandido para o campo social. Para o autor, mesmo que não tenhamos clareza na percepção do que é *performance*, vivemos num mundo onde os atos performativos vão muito além do que supomos como teatral, como um ato construído e ensaiado. A partir do momento em que assume um papel social, o indivíduo “[...] terá muitos motivos para procurar controlar a impressão que estes [os outros] recebem da situação” (GOFFMAN, 1985, p. 23), ou seja, o próprio desempenho dramático cotidiano dá ao indivíduo a capacidade de administrar as máscaras de seus papéis sociais.

Partindo desse princípio, percebo-me como alguém que se propõe a desempenhar o papel social de pesquisadora acadêmica, ao mesmo tempo em que não deixo de exercer os papéis de filha de Mãe Iara e de pessoa interessada sobre o universo umbandista. Vários papéis. Várias *performances*. O desenvolvimento desta pesquisa se dá pelo encontro de experiências, minhas *performances* e as *performances* de Mãe Iara, e o que consigo apreender dela junto ao meu conhecimento é o que se gera neste texto.

Ao contrário da tendência contemporânea em que a sociedade se coloca em oposição à experiência religiosa, por julgá-la como sendo de concepções muito vagas, sem comprovações científicas e, até mesmo, de certa irracionalidade, tenho como objetivo abordar o tema da religião umbandista e o estado de transe da mãe de santo a partir da concepção de alguns pesquisadores que buscam se desprender do pensamento puramente crítico, analítico e científico como forma de tentar descrever e provar uma realidade universal. O fundamental

aqui, enquanto estudo de fenômenos religiosos, é compreender como Mãe Iara realiza sua *performance* de incorporação e, a partir desta, opera suas relações sociais dentro e fora da umbanda, pois, como afirma Terrin (1996), a existência experimentada pelo crente é o meio fundamental pelo qual o pesquisador pode compreender o mundo que estuda.

Para tornar esse fenômeno religioso “pensável” é preciso que se parta da reflexão sobre os seus símbolos, pois é por meio deles que o sagrado se manifesta. Para isso, Trías (2000) ressalta que um símbolo não se trata sempre e simplesmente de um objeto, pelo contrário, a relação entre o símbolo e aquilo que é simbolizado constitui um complexo processo chamado pelo autor de “acontecimento/evento simbólico”.

O símbolo é uma unidade (*sym-bálica*) que pressupõe um rompimento. Em princípio, encontram-se desencaixadas nele a forma simbolizante, ou aspecto manifesto e manifestativo do simbólico (dada a visão, a percepção e a audição), e aquilo que é simbolizado no símbolo é que constitui seu horizonte de sentido. Eles possuem certas formas, figuras, presenças, traços ou palavras, mas não dispõem das chaves que permitem orientar-se devidamente com relação ao que significam. (TRÍAS, 2000, p. 118).

E é através dessa noção de acontecimento simbólico que percebo o surgimento da umbanda no Brasil. Após um período colonial marcado por encontros religiosos entre portugueses, índios e africanos, os choques culturais entre esses povos tão distintos foram marcantes na história, momentos verdadeiramente explosivos no ponto de vista social.

Silva (1994), por exemplo, relata as consequências de diversos conflitos com a chegada dos portugueses em solo brasileiro. Para exercer seu pleno domínio, os europeus trataram de tornar o catolicismo religião oficial e obrigatória a todos, fato que tornava a catequese dos índios nativos o primeiro passo para torná-los submissos à vontade da coroa. Segundo o autor, essa hegemonia religiosa ainda foi desestabilizada novamente após o tráfego negreiro do século XVII, pois a chegada de novas práticas rituais e crenças em vários deuses trazidas pelos negros africanos carregavam uma série de magias desconhecidas pelos europeus. Estes trataram, então, de considerá-las bruxarias e atividades criminosas que deveriam ser imediatamente combatidas.

Para enfrentar essa dura repressão, africanos e indígenas se viram obrigados a adaptar, de algum modo, suas crenças à religião portuguesa, a fim de manter vivo ao menos um pouco de tudo aquilo que acreditavam e cultuavam desde que nasceram. De início, essa fé se mostrava disfarçada nas danças e nos cantos que se faziam aos santos católicos e, aos poucos, iam se dirigindo aos deuses de sua religião original. Segundo Risério (2012), muito dessa adaptação entre as religiões foi viabilizada pelo próprio catolicismo lusitano, pois “[...] a cultura lusa de extração barroca sempre se mostrou mais aberta para o ‘outro’ do que a cultura puritana” (RISÉRIO, 2012, p. 81). Muitos dos portugueses que vinham para o Brasil eram

peessoas da marginalidade europeia que, sem uma boa condição de vida, migraram em busca da liberdade que tanto ouviam falar a respeito da cultura brasileira. Pobres, homens endividados, prostitutas e mulheres acusadas de feitiçaria eram algumas das figuras que mudaram para esta terra, e consigo traziam a “promiscuidade” do catolicismo lusitano.

Assim, os cultos afro-brasileiros se originaram de um segmento social marginalizado, o qual durante muito tempo sofreu com a escravatura, com a perseguição, com a opressão e, até mesmo, com a aniquilação de inúmeros de seus fiéis. Entretanto, é sabido que mesmo nos dias atuais a visão depreciativa das religiões de matriz africana não foi totalmente superada³.

Sob o desejo de rever as concepções clássicas de mundo proclamadas pelo cristianismo e perceber a fé através da própria experiência é que surge, em meados de 1920, a umbanda. Vista como uma nova alternativa às formas de olhar o “religioso” brasileiro estritamente cristão, a umbanda trouxe na união entre as concepções africanas, indígenas e europeias o desejo de responder aos questionamentos modernos que a sociedade passou a desenvolver. Neste aspecto, Silva (1994) esclarece que essa busca por novas respostas se fez justamente pelo hibridismo entre as religiões de base da umbanda, que traz no kardecismo, por exemplo, a ideia de evolução espiritual aliada a argumentações e pensamentos de base científica.

A associação entre religiões foi o que deu à umbanda as bases para sua formação e fortalecimento como culto organizado, e é partindo desse processo de hibridização que percebi nos trabalhos elaborados pela Escola de Semiótica de Tártu-Moscou⁴ e por um dos seus principais fundadores, Yuri M. Lotman, um aporte teórico-metodológico amplo para este fenômeno cultural brasileiro.

Com base no conceito desenvolvido por Lotman (1996), identifico a umbanda como um “texto”, ou seja, um elemento, entre vários outros, a partir do qual se pode compreender uma cultura⁵. Para a semiótica russa, texto é tudo aquilo que tenta representar, em parte, um dado objeto e este se torna a causa e determinação de seu(s) texto(s). Lotman e seus seguidores, tendo em vista o estudo da cultura e seus fenômenos, elaboram o conceito de “texto” com o objetivo de estudar as mensagens culturais produzidas pelas inúmeras linguagens que

³ Atualmente o Brasil é palco de novas formas de repressão e intolerâncias religiosas, muitas das quais são ligadas ao crescente poder das bancadas evangélicas no Congresso Nacional. Para se aprofundar neste tema, ver o trabalho de ORO (1997).

⁴ “A Semiótica da Cultura (SC) é um referencial teórico desenvolvido por um grupo de pesquisadores da antiga União Soviética, chamado Escola de Tártu-Moscou/ETM. Essa corrente abrange um legado de discussões, que se dobra sobre aspectos sociais, filosóficos, tecnológicos que, de alguma forma, têm influência sobre a produção sógnica de determinada cultura e dão conta dos processos de significação e de comunicação de um grupo social.” (VELHO, 2009, p. 249).

⁵ É válido salientar que: “Para a abordagem semiótica, diferentemente da sociologia ou da antropologia, cultura não se confunde com sociedade. Cultura significa o processamento de informações e, consequentemente, organização em algum sistema de signos, ou de códigos culturais” (MACHADO, 2003, p. 33).

ultrapassam a dimensão relacionada apenas à língua falada. Tais conceitos são apresentados aqui com a finalidade de esclarecer ao leitor o viés de estudo que desenvolverei com maior profundidade nos próximos capítulos.

Como numa lupa, aproximar meu olhar sobre a umbanda me permite notar todo um sistema de diversos subtextos no seu interior: o texto dos rituais, o texto do terreiro, o texto dos altares, o texto das roupas e tantos outros que se inter-relacionam em um mesmo espaço-tempo cultural. Entre eles está também o texto do corpo, elemento a partir do qual se pode exercer a incorporação e o espírito reverenciado no ritual se manifesta. Segundo Ortiz (1991), essa possessão é a parte central do culto, pois é a partir dela que se gera uma conexão entre o mundo sagrado dos deuses e o mundo profano dos humanos, e onde o corpo gera danças, cantos, orações e gestos, isto é: se comunica. E é esse corpo que busco compreender aqui. O corpo-texto de Mãe Iara que performa no terreiro, que incorpora, que canta e se transforma.

Composto por um número incontável de entidades, o cosmo umbandista é rico das mais diversas representações, há malandros, mestres e mestras, pretos-velhos, índios e tantos outros que seria necessário um trabalho profundo de cada uma. Mas, minha escolha se dá por uma. Uma entidade pela qual Mãe Iara tem uma proximidade particular, uma vivência que se dá desde a inserção da mãe de santo na umbanda: Maria Padilha.

Augras (2004) identifica em seu estudo que há milhares de pombagiras, ou seja, diversas entidades femininas de exu, entre elas considera Maria Padilha mulher de muito poder, conhecida por dominar os mistérios amorosos e da morte. Geralmente, quando incorporada, é logo identificada por sua notável gargalhada, sua roupa vistosa e sua taça de champanhe acompanhada de um cigarro.

Na preparação para um ritual, Mãe Iara é motivada por diversas concepções pessoais e religiosas na escolha de sua vestimenta, de seus acessórios, do modo de se maquiar e de arrumar o cabelo para ocasião. Este procedimento é similar ao que Ramos (2013) identifica no teatro, pois a composição de um personagem é única, as formas, os arranjos e as cores representam não só o indivíduo em particular, mas também (e principalmente) quem se quer representar. Características e comportamentos tão peculiares à Mãe Iara e sua entidade são o que me fazem percebê-los sob a ótica da *performance*.

Diversos pesquisadores ao longo de sua trajetória de trabalho buscaram desenvolver conceitos e ideias práticas do que é um ato de *performance*. Segundo Schechner (2006), por exemplo, *performance* é a ritualização de sons e gestos, feitos de forma espontânea ou altamente ensaiados, que serão condicionados pelo contexto em que estão inseridos. Para Zumthor (2005), o corpo é condutor vivo onde se inscrevem todos os movimentos, cores,

gestos e sensações, é nele que se ouve a voz de todas manifestações e extensões do plano material e imaterial. É no corpo que o sagrado ganha forma, que a história das entidades é recontada e seus gestos repetidos a fim de mostrar, claramente, o que querem comunicar.

O corpo, por sua própria materialidade, socializa a performance, de forma fundamental [...] A performance é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87).

É fácil encontrar no senso comum o hábito de se referenciar à *performance* como sendo apenas a capacidade física ou intelectual do indivíduo, ignorando a importância dos elementos de tempo e espaço. Por muitas vezes, é esquecido que a construção da aparência de um *performer* é resultado de um minucioso estudo das linguagens que envolvem o corpo e elaborada sistemicamente para que essa complexidade faça sentido. Uma fala ou um gesto, por exemplo, não podem fazer sentido isolados: para compreender o ato performativo, é preciso lê-lo por completo.

Com base nessas concepções, levanto a questão que me servirá como norte de estudo e produção desta pesquisa: como o transe torna o corpo um dispositivo de *performance* e comunicação no ritual de exu umbandista?

Para responder a esse questionamento, elaborei alguns tópicos para que minha pesquisa seja conduzida da melhor forma possível, construindo um raciocínio coerente entre a religião da umbanda e as categorias escolhidas.

Trabalho inicialmente com uma ampla pesquisa bibliográfica. O primeiro tópico descreve uma breve conjuntura histórica da formação da umbanda no Brasil e, mais especificamente, no Ceará sob a perspectiva da semiótica da cultura. Posteriormente, compreendendo a umbanda como um texto formado por uma rede de subtextos, detenho meu olhar sobre a figura do exu como um texto de fronteira na religião. O corpo é tido como o elemento central do desenvolvimento umbandista, por isso tanto para o adepto quanto para a religião o transe é o ponto fundamental para que se possa entender a construção do ritual. Desta forma, torna-se indispensável uma investigação destes aspectos ligando-os às noções de *performance* e texto semiótico.

Já no segundo capítulo, pretendo narrar, de forma sucinta, a história e mitos por trás da figura de Maria Padilha, pois mesmo que alguns autores obtenham relatos e provas da existência desta mulher na Espanha, é necessário entender como sua imagem foi associada na religião brasileira. Para que esta análise seja mais coesa, acredito ser necessária a união destas teorias em um corpo, tornando o estudo, de certo modo, mais claro aos meus olhos de pesquisadora e à compreensão do leitor. Diante disso, escolhi estudar a mãe de santo Mãe

Iara, uma médium umbandista desde 1999 e que trabalha principalmente com Maria Padilha nos rituais de exu, pois esta é sua “lebara de frente”.

Finalizando o trabalho, proponho explorar as questões e concepções levantadas ao longo do estudo bibliográfico em rituais de exu no Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar – terreiro de Fortaleza que Mãe Iara frequenta atualmente. Para dar conta destes eventos, pretendo me inserir em campo através do procedimento de observação participante, escolha feita com o intuito de me possibilitar fazer registros fotográficos e de vídeos do espaço do terreiro e dos momentos dos rituais.

2- “AVANTE, FILHOS DE FÉ”

2.1 Umbanda: uma semiosfera brasileira

Compreender uma religião exige pensar a complexidade que a constitui, pois os sistemas simbólicos funcionam de maneira particular para cada uma. Do ponto de vista de um adepto religioso, a religião se caracteriza como a possibilidade de chegar ao mundo divino, de comunicar-se com algo transcendental e mais vital do que a própria esfera humana. Para Cantuário (2009, p. 27) “[...] as religiões cumprem funções individuais e sociais. Elas integram socialmente, uma vez que membros de uma comunidade religiosa compartilham a mesma cosmovisão, seguindo valores comuns e praticando sua fé em grupos”, como é o caso aqui da umbanda.

O sistema de símbolos de uma religião é o que propicia aos adeptos um meio de interpretar a realidade, pois sua rede de significados transmite concepções históricas e, ao mesmo tempo, possibilita a produção de novos conhecimentos de acordo com a cultura em que se insere. Neste aspecto, Geertz (1989) afirma que a religião opera nos grupos humanos a compreensão de um cosmo sagrado ordenador dos estilos de vida e dos valores vivenciados neste mundo.

O processo histórico de formação da umbanda é um movimento que vários estudiosos e teóricos buscam reconstruir para responder suas questões a respeito dos valores, da dimensão estética e das ideias morais com que o grupo religioso convive, mas esta não é uma tarefa simples. O próprio surgimento dessa religião em uma camada social marginalizada e oprimida já marca o início de uma história difícil e pouco documentada, fato que justifica o hábito, principalmente dos adeptos mais velhos, de ensinar suas práticas doutrinárias oralmente sem um registro escrito sagrado, como é a Bíblia para os cristãos. Porém, mesmo com obstáculos, diversos autores viram na umbanda uma rica fonte de conhecimento em suas dimensões simbólicas que, por meio do estudo do transe, dos terreiros, dos altares, das entidades e tantas outras expressões religiosas, poderia gerar importantes trabalhos.

No caso desta pesquisa, o olhar que coloco sobre o estudo da umbanda parte da semiótica russa, pela qual percebo esta religião como um texto da cultura brasileira formado a partir de um sistema de diversos subtextos que se relacionam e se organizam dentro de uma fronteira simbólica.

Lotman (1998) desenvolve o conceito de *texto* a partir de uma percepção mais abrangente do que a noção trabalhada pelos linguistas, que o consideram como sendo um

enunciado linear e fechado elaborado a partir de uma linguagem verbal. *Texto*, para o autor, é um símbolo definido pelo “[...] seu papel social, sua capacidade de dar serviço a determinadas necessidades da coletividade que cria o texto”. (LOTMAN, 1998, p. 163).⁶ Essas funções do texto são dadas a partir de uma relação dele com os outros milhares de textos que possam haver dentro de um mesmo sistema, eles se cruzam e interagem entre si, ou seja, se comunicam.

A partir disso, percebo a umbanda como um texto imerso em um sistema maior, uma semiosfera. É no interior deste espaço semiótico que se dá a relação entre os textos e a troca de suas informações, ou seja, o processo de semiose. Vale salientar que essa semiose é originada na semiótica de Pierce para designar a ação dos signos, e é trabalhado por mim aqui de forma correspondente acerca dos textos e seus processos de transmissão. Os significados dos textos passam a se multiplicar, pois “[...] o processo de semiose é justamente esse mecanismo de ampliação das possibilidades de significação resultante das relações sistêmicas”. (RAMOS, 2013, p. 88).

Seguindo essa lógica ao pensar na formação da umbanda, fica claro o processo de semiose pelo qual as culturas passaram em solo brasileiro. A relação entre africanos, indígenas e europeus faz surgir uma série de disputas religiosas e de classe que, para conseguir se manter vivas, dialogaram com suas diferenças e se reorganizaram. Mas não passivamente. Em um país cuja origem tinha a cultura indígena como a única fonte de fé e rituais conhecidos, muitos sofreram com a imposição da fé cristã na chegada do europeu, pois para ele somente o cristianismo era a verdade e o caminho para Deus. Porém, ainda depois disso surgiu uma terceira compreensão de mundo trazida pelos negros africanos que, embora também tenha sido duramente combatida, não deixou de ser mais um modo de manutenção da fé, que passou a ocupar um espaço considerável na formação de uma nova cultura brasileira.

Para situar a formação da umbanda, não vejo necessidade em aprofundar neste trabalho o que inúmeras bibliografias já relataram sobre a história do negro no Brasil. Acredito que o essencial para minha escrita esteja na compreensão dos mecanismos de conservação e transformação da memória religiosa do negro. Para tanto, baseio-me na visão trazida por Ortiz (1991) que enfatiza o século XIX como um período particularmente importante para assimilar o contexto de formação da umbanda. Isso, porém, não significa que o Período Colonial brasileiro deva ser ignorado:

⁶ “[...] su papel social, su capacidad de dar servicio a determinadas necesidades de la colectividad que CREA el texto”. (LOTMAN, 1998, p. 163).

Entretanto dois pontos devem ser considerados no que diz respeito ao período da Colônia. Apesar dos efeitos destrutivos que o tráfico e o sistema escravocrata imprimiram nos costumes africanos, a memória coletiva negra conseguiu encarnar-se no solo brasileiro. Preserva-se desta forma o culto de grande parte dos deuses africanos, ao mesmo tempo em que se reinterpreta determinadas práticas e costumes através de danças como o lundu, ou das embaixadas dos reis congos. Pouco a pouco a herança africana se transforma assim em elementos culturais afro-brasileiros. (ORTIZ, 1991, p. 21).

A abolição da escravidão em 1888 e da República em 1889 trouxeram para o Brasil uma nova perspectiva de ordem político-econômica baseada no trabalho livre: o capitalismo. Silva (1994) afirma que a abolição, embora tenha conseguido dissolver o regime baseado na produção agrária escrava, não trazia uma solução sobre onde recolocar todos os ex-escravos. Para agravar ainda mais a situação dos negros, a nova produção capitalista trouxe uma grande quantidade de imigrantes europeus, vistos como mais produtivos e motivadores de um projeto de “modernização” do Brasil como uma nação europeia.

O ex-escravo, não encontrando mais emprego nas fazendas ou mesmo não querendo permanecer ali, migrou para as cidades em busca de melhores condições de vida, mas nelas encontrou uma situação semelhante ou pior do que aquela que vivia. Não havia emprego para todos, o que fez muitos se submeterem aos serviços mais desqualificados ou às condições mais degradantes de trabalho. A presença direta de uma polícia opressora também afetou diretamente a prática dos rituais e a manutenção das crenças de matriz africana, levando negros e mestiços a darem continuidade aos cultos no interior de suas moradias.

Segundo Sodré (1988), foram nessas moradias que essas pessoas puderam garantir, mesmo com poucos recursos, a construção dos altares e preservação dos objetos de adoração aos deuses. Essa divisão de um mesmo espaço como moradia e como templo de culto gerou o que vimos até hoje: o terreiro. Esse lugar constitui um subcampo dentro do campo religioso maior, é nele que se assumiram os primeiros caracteres de organização e hierarquia exercidos pelos líderes, os chamados pais de santo ou mães de santo que zelavam e guiavam a vida espiritual de todos os membros do terreiro, como diz Negrão (1994):

São os terreiros as instâncias criativas do culto, *locus* da construção mítica e ritual, onde a umbanda é vivida em seu cotidiano encantado de crenças e práticas mágicas, voltado para as necessidades de seu público interno. Constituem as federações as instâncias de racionalização e moralização do culto, fiadoras do comportamento de umbandistas e seus ‘guias’ em consonância com os padrões vigentes, tendo como orientação o público externo, na medida em que pretendem ser mediadoras entre o próprio culto e os agentes significativos da sociedade global. (NEGRÃO, 1994, p. 114).

A casa se tornou, assim, elemento fundamental para que as mais diversas religiões afro-brasileiras pudessem existir, seja no candomblé, na umbanda, no tambor de mina, no catimbó, ou outros. O que distingue esses tipos de cultos são dois fatores principais: a nação africana

que a origina e a região brasileira em que eles se desenvolveram com mais potência. Em particular, direcionarei este estudo à umbanda em Fortaleza.

Bastide (1971), ao falar da geografia das religiões africanas no Brasil, considera que grande parte do Norte e Nordeste recebeu grande influência da cultura indígena, como a pajelança no Pará e na Amazônia, o encantamento no Piauí e o catimbó, que, entre outras áreas, foi muito relevante no Ceará. No caso do catimbó, o autor afirma que a religião se constituiu após uma hibridização de elementos cristãos, como o rosário, as cruzes e a procissão; indígenas, com o culto aos caboclos; e africanos, com os rituais aos espíritos ancestrais e às divindades da floresta derivados da nação Banto. Essa hibridização de concepções religiosas traz ao catimbó a crença em todos esses espíritos, tanto africanos como indígenas.

Assim como as demais religiões afro-brasileiras, o catimbó funcionava em um terreiro na própria residência do chefe catimbozeiro. Bastide (1971) descreve que era utilizada a mobília da casa para fazer do altar, cachaça, charutos, perfumes, imagens de santos e maracá como instrumento musical. Neste lugar, as cerimônias eram realizadas por meio da incorporação de espíritos que atendiam às necessidades das pessoas no âmbito amoroso, de saúde, dinheiro, etc. Essas práticas, com o passar do tempo, passaram a se chamar de macumba, expressão muito popular até hoje.

O termo Macumba, tendo indicado anteriormente um instrumento musical de origem africana utilizado nos terreiros afro-brasileiros, tomou o sentido genérico para designar algumas religiões – principalmente àquelas de tradição banto, modificadas pela influência angola-congo. (PORDEUS JR., 2000, p.41).

Pordeus Jr. (2000), ao produzir trabalhos sobre as religiões afro-brasileiras no Ceará, identifica que essa macumba passou ainda por algumas mudanças no campo das representações, de seus mitos e rituais, originando o que hoje se conhece por umbanda. O interessante é observar que o componente “terreiro” não deixa de existir. As casas onde se reverenciam as imagens e cultuam as entidades com músicas e incorporações sobreviveram à passagem do tempo.

Mesmo com o advento da Modernidade, quando houve uma forte tendência à “secularização” do sagrado diante do predomínio da razão e das explicações científicas, Cantuário (2009) ressalta que, desde o final do século XX, as religiões têm se expandido e resistido a esse processo através de um movimento de “dessecularização”, em que retomam sua importância nas esferas da vida social.

É interessante analisar o papel da religião no mundo contemporâneo. Não se trata de seu desaparecimento em meio ao processo de secularização, diferentemente do que se previa. Houve um crescimento religioso, com transformação do estatuto do

sagrado. Assim, assistimos à proliferação das opções religiosas, liberação da sociedade do controle institucional da religião. (CANTUÁRIO, 2009, p. 77).

Desta forma, percebo o terreiro como um importante texto no interior da umbanda. No momento em que as casas tiveram que ultrapassar sua função básica de moradia para atender à necessidade de comportar a vida religiosa dos indivíduos, toda sua estrutura se recodificou ao entrar em contato com novos textos de imagens das entidades, tambores, altares, oferendas, etc. O terreiro é o lugar sagrado para seus fiéis e, ao mesmo tempo em que ganha forma, dá aos umbandistas mais segurança de lutar pelo espaço social da religião.

Outro fator importante para a consolidação e aceitação dos terreiros nas cidades é a hibridização de suas crenças com o kardecismo trazido ao Brasil por influência dos ideais franceses de progresso e evolução espiritual. Segundo Camargo (1961), a base do kardecismo está na crença da existência de um Deus criador do universo, onipotente e onipresente (o mesmo da tradição judaico-cristã), ápice de toda evolução. Por essa mesma evolução, ele está muito distante dos humanos, mas se liga a eles por meio dos guias: espíritos de pessoas mortas, “desencarnados”, cuja missão é ajudar os vivos a evoluírem através da prática de caridade, do bem e do amor aos semelhantes. Estes espíritos podem se comunicar através da incorporação, da escrita psicografada, ou pela própria reencarnação na Terra – crença central desse sistema religioso.

Por ser praticado pela classe média, o kardecismo passa a ser visto como o que havia de mais avançado em termos de doutrina religiosa, pois se caracterizava pela explicação científica de fenômenos sobrenaturais, aproximando-se do ideal de progresso tanto almejado. Camargo (1961) ressalta, ainda, que o kardecismo conseguiu produzir uma melhor compreensão da possessão de espíritos que já existia nos cultos afro-brasileiros, pois com um discurso racional e evolucionista, ele se constitui como um sistema filosófico e religioso complexo, no qual não há distinção entre o que é “natural” e “sobrenatural”, assim como não há entre “religião” e “ciência”, pois o progresso é relativo ao indivíduo e sua capacidade pessoal de aperfeiçoamento. A mediunidade passa, então, a ser considerada uma qualidade de pessoas mais evoluídas ou que buscam sua ascensão espiritual.

Mais um texto é interiorizado pela umbanda. Concepções africanas, indígenas, católicas e kardecistas, todas se comunicam, se atravessam e se hibridizam dentro do espaço semiótico umbandista. O que possibilita essa nova organização religiosa é o que Lotman (1996) chama de “tradução” de textos, em que elementos até então externos à cultura brasileira – não-textos – se integram a uma nova realidade que os torna texto.

Como já mencionado, o texto da umbanda é delimitado por uma linha imaginária com caráter de fronteira. De modo equivalente, todos os textos em seu interior também são

formados por fronteira, este é o lugar onde a tradução ocorre, é o meio de comunicação entre os diferentes textos, como no caso das diferentes culturas citadas.

A umbanda surge, nesse contexto, com o intuito de ser uma religião genuinamente brasileira, reunindo os textos que remetem ao mito das três raças⁷, pois conta com elementos africanos, europeus e indígenas, reproduzindo em suas entidades o imaginário dos variados perfis nacionais. Para fazer-se legítima, ela preserva as concepções kardecistas do carma⁸, da evolução espiritual, da comunicação com os espíritos através da incorporação mediúnica e da missão de práticas de cura e caridade, além de manter a crença na existência dos deuses africanos e dos rituais de natureza indígena. Os umbandistas compõem para si um mundo onde os sentidos são ressignificados, pois “[...] a religião não se perde na sociedade moderna marcada pela racionalidade, mas é objeto de uma metamorfose”. (CANTUÁRIO, 2009, p. 78).

Entre os diversos cultos de matriz africana espalhados pelo Brasil, Pordeus Jr. (2002) reconhece que no Ceará as mudanças que ocorreram do catimbó para a macumba, aliadas à chegada do kardecismo, resultaram no que hoje se conhece como “espiritismo de umbanda”. O primeiro passo marcante dessas mutações na história religiosa ocorreu em 1954, quando Mãe Júlia Condante – uma das mais antigas mães de santo cearenses estudadas pelo autor entre os anos de 1978 e 1979 – fundou a Federação Cearense de Umbanda com o objetivo principal de legitimar e afirmar a religião no estado. Como resultado, após a criação da federação, inúmeras outras associações nasceram ao longo do estado e do Brasil.

Compreendo, assim, que espiritismo de umbanda no Ceará integra em seu universo os rituais indígenas, os cultos afro-brasileiros – principalmente de catimbó, macumba e candomblé –, as concepções católicas de adoração aos santos e as orações, além do pensamento científico kardecista de evolução espiritual e reencarnação. A umbanda se tornou claramente um espaço de hibridismo⁹ religioso onde seus subtextos dialogam e se atualizam, produzindo um sistema multivocal e complexo.

⁷ O “mito das três raças” é “[...] uma noção desenvolvida tanto no senso comum quanto em obras de autores como Gilberto Freyre, o qual afirma que cultura e sociedade brasileiras foram constituídas através de influências culturais de três raças: a europeia (i.e. portuguesa), a africana e a indígena” (LIMA, 2011). Entretanto, críticos consideram este pensamento um “mito” porque minimiza a violência da dominação colonialista exercida pelos portugueses nos povos indígenas e africanos; há uma ideia de que “raça” é um fator de definição das culturas; e por homogeneizar as milhares de culturas indígenas e africanas como sendo uma coisa só.

⁸ Pela “lei do carma” (de inspiração hinduísta), a cada reencarnação na Terra os espíritos colhem os frutos das boas ações praticadas no passado ou pagam pelas más. (SILVA, 1994, p. 108).

⁹ Assim como Lotman (1996), opto por “hibridismo” ao invés de “sincretismo”, pois compreendo que este último diz respeito a um “sincretismo primitivo” em que os textos se fundem linearmente, ao contrário do universo religioso em que é produzida uma rede de textos multivocacionais que se comunicam das mais diversas formas.

Para assimilar a rede de rituais, pensamentos, mitos e experiências míticas descendentes de outras religiões, a umbanda passa por um processo de modelização dos textos. Segundo Lotman (1996), modelizar é traduzir tudo o que é externo a uma cultura e recodificá-lo em seu interior, atribuindo-lhe novos significados e atualizando-o a partir de sua realidade. O autor define, a partir dessa concepção, que a cultura é um organismo vivo, amplo e adepto à criação dos mais variados tipos de texto, todos interligados, se comunicando e produzindo cultura através de “linguagens”:

[...] o texto é heterogêneo e heteroestrutural, é uma manifestação de várias linguagens ao mesmo tempo. As complexas correlações dialógicas e lúdicas entre as várias subestruturas do texto que constituem o poliglottismo interno deste são mecanismos de formação de sentido. [...]

Assim, na atual compreensão do texto, este deixa de ser um portador passivo de sentido e atua como um fenômeno dinâmico, internamente contraditório – um dos conceitos fundamentais da semiótica atual. (LOTMAN, 1996, p. 88).¹⁰

Para modelizar textos externos e ressignificá-los em seu interior, a umbanda passa por um movimento que Bastide (1971) identifica como “branqueamento” das práticas de matriz africana. Elementos considerados muito selvagens – como a incorporação de espíritos bárbaros ou o sacrifício constante de animais para ofertar como fetiche aos espíritos – foram retirados ou justificados quando fosse necessário fazer. Para o autor, mesmo o transe místico já sendo uma experiência milenar presente em diversas tribos africanas, é o espiritismo que traduz esse fenômeno para as sociedades contemporâneas como algo de viés evolucionista, passível de ser estudado e desenvolvido por qualquer pessoa, amenizando¹¹ das religiões africanas a conotação de primitivas, bárbaras e de valor estritamente racial. Ortiz (1991) ressalta também essa tendência de embranquecimento do candomblé:

Estudando os candomblés de caboclo na Bahia, Edson Carneiro [1937, p. 182] nos dá um exemplo da penetração do espiritismo nesses cultos. Ele mostra de que maneira as novas sessões de caboclo sincretizam as entidades espíritas com os orixás afro-bantos. Entretanto esse sincretismo não se limita a uma correspondência entre deuses africanos e santos católicos, agora é o próprio universo mítico afro-brasileiro que é atingido. Um fiel dessas sessões de caboclo, referindo-se à cosmologia espiritual, a explica nos seguintes termos: ‘os espíritos habitam o Invisível junto de seus irmãos do espaço e velam por seus irmãos sofredores, estes pobres diabos que habitam este vale de lágrimas. Os espíritos descem para fazer a caridade e intercedem junto aos santos, em favor dos mortos que ainda não se libertaram do fardo imundo da matéria, e podem assim viajar para outros planetas’. (ORTIZ, 1991, p. 36).

¹⁰...el texto es heterogéneo e heteroestructural, es una manifestación de varios lenguajes a la vez. Las complejas correlaciones dialógicas y lúdicas entre las variadas subestructuras del texto que constituyen el poliglottismo interno de éste, son mecanismos de formación de sentido. [...]

Así pues, en la comprensión actual del texto, éste deja de ser un portador pasivo del sentido, y actúa como un fenómeno dinámico, internamente contradictorio - uno de los conceptos fundamentales de la semiótica actual.

¹¹ Trato como “amenizar” o fato do transe nas religiões afro-brasileiras não ser mais visto como algo bárbaro ou de mentalidade atrasada, porque mesmo o negro sentindo-se representado e motivado a continuar seus rituais de incorporação, o espiritismo europeu não se deixa vencer e nomeia os rituais espíritas de origem africana com a “expressão pejorativa de ‘baixo espiritismo’.” (BASTIDE, 1971, p. 435).

Essa realidade de negar ou suavizar os símbolos de matriz negra e indígena também se manifestou no Ceará, e ainda com outro discurso: o de que africanos e índios não exerceram quase nenhuma influência cultural neste Estado. Pordeus Jr. (2002) menciona, por exemplo, o forte papel da Igreja Católica na criação e manutenção dos grandes centros de romaria de Juazeiro do Norte e Canindé, como provável contribuição para a ideia de invisibilidade dessas populações.

As construções ideológicas afirmavam que, com o fim da escravidão, as tradições e as culturas negras e indígenas não tiveram tanta importância na formação sócio-histórica cearense, fato que não é verdade. Negros e índios foram e são presentes até hoje, quando não diretamente em comunidades ou tribos, estão nos costumes, vocábulos e pratos gastronômicos enraizados na cultura estadual, assim como no espaço ritual religioso específico da umbanda e do candomblé.

Em meio ao que muda e ao que permanece das concepções e práticas afro-brasileiras, novos rituais e costumes são criados na vivência das religiões, mas sempre a partir de tradições enraizadas que perpetuam na história. E é através das tradições muito próximas que os textos da umbanda e do candomblé dialogam até hoje.

Em suas entrevistas com babalorixás, ialorixás e iniciados do candomblé, Cantuário (2009) documenta relatos de não havia candomblé no Ceará até 1962 – a referência mais conhecida era o candomblé da Bahia, mais especificamente em Salvador, com Mãe Menininha. A chegada desta religião em terras cearenses se deu a partir do “movimento da contracultura”, entre 1970 e 1980, quando houve uma maior abertura social para a aceitação dos conhecimentos religiosos afro-brasileiros, que uniam o desejo de aproximação da natureza com o conhecimento mágico ligado a ela.

Assim como a umbanda, o candomblé também se hibridizou com outras religiões na sua formação, unindo aspectos do catolicismo e do islamismo às mais diversas crenças africanas de culto aos orixás. Porém, mesmo em solo brasileiro, o candomblé se constituiu pela busca constante de se manter o mais próximo possível do continente dos seus ancestrais, um esforço pela aproximação de suas origens.

Entre os orixás, estão: Oxum e Iemanjá, ambas deusas da fertilidade, do amor e ligadas ao elemento da água (sendo Iemanjá especificamente do mar); Xangô, deus da justiça e ligado aos elementos raio e trovão; Ogum, deus das armas e ligado aos elementos fogo, ar e metais; Oxóssi, deus da caça e ligado ao elemento da mata; Obaluaê, deus da saúde, da doença e ligado ao elemento da terra; Ossaim, deus da magia das plantas e ligado ao elemento das folhas; Iansã, deusa da coragem, de domínio dos mortos e ligada aos elementos raio, vento e

tempestade; Oxumarê, deus da continuidade e ligado ao elemento do arco-íris; e Oxalá, deus da criação dos homens, da sabedoria e ligado ao elemento do ar.¹²

Na umbanda esses deuses são mais distanciados. Mourão (2012) afirma que eles são uma “espécie de força abstrata”, pois não se manifestam como espíritos incorporados durante os rituais, como fazem no candomblé. Para mantê-los em seu universo mítico, a umbanda gera a noção de que cada deus se torna a entidade máxima das “linhas”, que, embora representados pelos espíritos hierarquicamente menos evoluídos, os reverenciam e saúdam como grandes protetores do mundo.

Ortiz (1991) ressalta que, mesmo a umbanda e o candomblé se fundamentando ao tributo a vários deuses, seu princípio é monoteísta, visto que crê na existência de um único deus como criador da Terra chamado de Zambi (nome banto) ou Olorum (nome iorubá). É abaixo deste deus supremo que estão os orixás das sete linhas da umbanda:

1. Linha (ou Vibração) de Oxalá
2. Linha (ou Vibração) de Iemanjá
3. Linha (ou Vibração) de Xangô
4. Linha (ou Vibração) de Ogum
5. Linha (ou Vibração) de Oxóssi
6. Linha (ou Vibração) das crianças
7. Linha (ou Vibração) dos pretos-velhos

(ORTIZ, 1991, p. 81).

Nessa perspectiva, os textos dos deuses do candomblé são traduzidos para o universo umbandista e ressignificados a partir da noção de que, abaixo deles, exista um número expressivo de entidades mais próximas dos humanos possíveis de serem incorporadas. Esses espíritos são também, em boa parte, representantes da própria cultura brasileira, como índios, boiadeiros, malandros, bêbados, pretos velhos, pombagiras e ciganos que relatam já terem vivido na Terra em encarnações passadas. Aqui, esses textos se cruzam diretamente com a noção de reencarnação do texto kardecista, mostrando como a relação entre os subtextos da umbanda se constrói em rede, com infinitas possibilidades de comunicação multidirecionais.

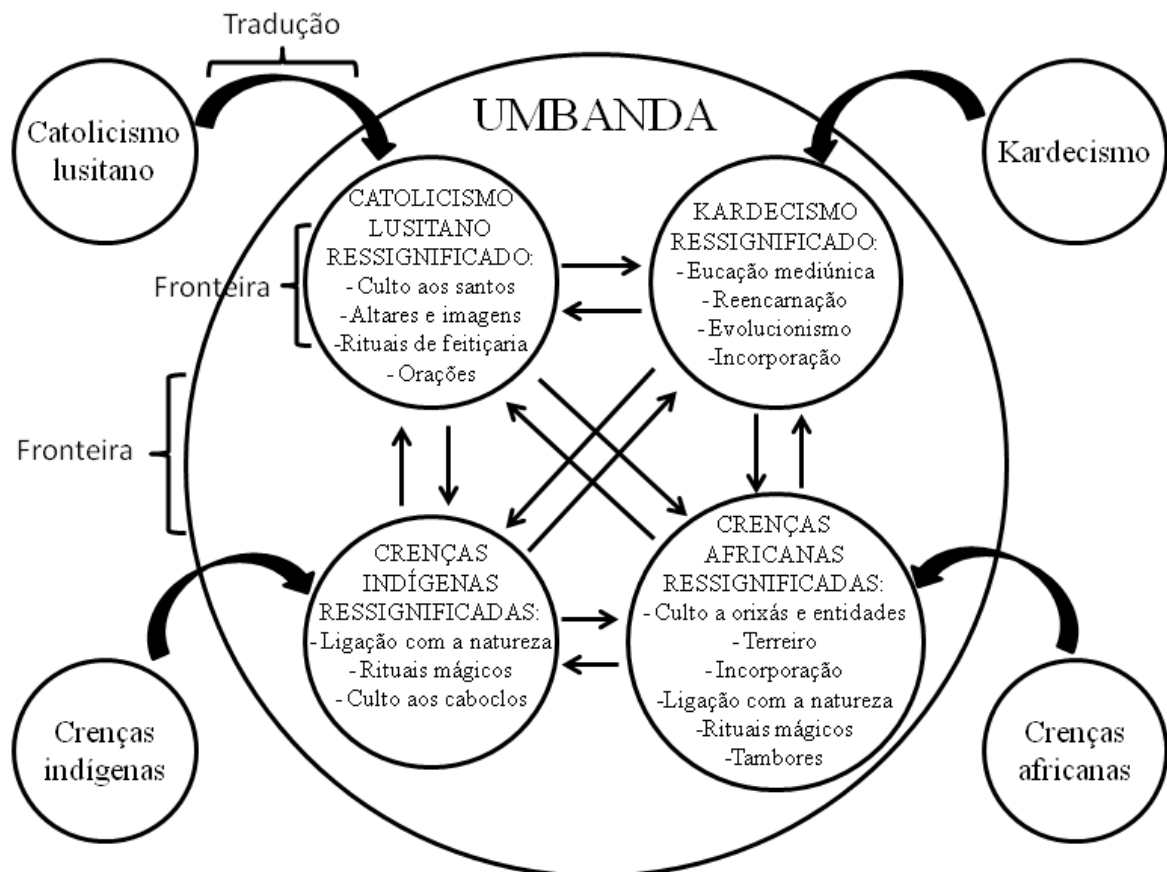
Com essa relação mais próxima entre umbanda e candomblé, é muito comum encontrar em Fortaleza terreiros com representações aos dois universos religiosos. Há mães e pais de santo que se tonam também ialorixás e babalorixás, ampliando seu conhecimento religioso e, conseqüentemente, seu respeito dentro da comunidade, ou mesmo casos em que os adeptos mudaram de religião devido a um trauma pessoal, uma maior sensação de segurança ou afinidade espiritual. A busca por legitimação ainda se faz presente nos dias atuais e, assim como toda religião, o próprio indivíduo se reinventa e se movimenta dentro da cultura.

¹² Vide tabelas em Silva (1994, p. 94-97).

No momento atual, a Umbanda no Ceará, em específico em Fortaleza e Região Metropolitana, está cada vez mais se transformando em ‘Umbandoblé’. Este fenômeno não é só característico do Ceará, mas também o encontramos em São Paulo e Rio de Janeiro, onde um número considerável de pais e mães-de-santo da Umbanda busca se iniciar também no Candomblé. Denomina-se Umbandoblé aqueles terreiros que ‘trabalham’ com as entidades da Umbanda e com os orixás do Candomblé, mas que têm por modelo ritual o Candomblé. Os sacerdotes e as sacerdotisas garantem que guardam os espaços para tais entidades na lateralidade de seu terreiro, pelo fato de o terreiro ser de Candomblé. (CANTUÁRIO, 2009, p. 86).

Mãe Taquinha, dona do terreiro deste estudo, é um exemplo desta realidade. Mãe de santo na umbanda e integrante do candomblé, embora não seja ialorixá, Mãe Taquinha também pode ser chamada como Mãe Taquinha de Oyá – referência à sua orixá mãe, Yansã. Seu terreiro é nomeado de “Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar”, designação que determina de imediato a umbanda como sua religiosidade desenvolvida, embora haja no espaço um quarto dedicado exclusivamente à Iansã, onde Mãe Taquinha cumpre suas obrigações e rituais do candomblé. Dedicar-se principalmente à umbanda, aos rituais das entidades, à família-de-santo umbandista é uma escolha de Mãe Taquinha, mas sua ligação com o candomblé nunca deixa de existir.

Compreendendo que os estudos de semiótica aliados à construção da umbanda como um texto da cultura demandam um entendimento complexo, elaborei uma representação que resumiria tudo que trabalhei até aqui:



A partir deste esquema, os processos de semiose, textos, tradução e fronteira podem ficar mais claros ao leitor. As religiões de influência da umbanda, como textos externos, têm algumas de suas concepções traduzidas para o texto umbandista, fato que só é possível pela existência da fronteira – lugar onde as traduções acontecem. No interior, é dada continuidade ao processo de semiose entre os subtextos da umbanda – elementos católicos, kardecistas, africanos e indígenas se comunicam em uma rede multidirecional das mais variadas formas, um exemplo pode ser o ato de incorporação trazido tanto por africanos quanto por kardecistas, que, ao se cruzarem, produzem a incorporação exercida pela umbanda.

Ao fim de tais observações, acredito ser evidente a força religiosa que a umbanda vem formando e a ampliação de seu poder de ação na realidade social de muitos indivíduos, e até comunidades. A religião umbandista é, sobretudo, rica em sua “semiodiversidade” (RISÉRIO, 2002), pois se configura como uma rede complexa de textos, linguagens e códigos culturais inter-relacionados e organizados, possibilitando que a umbanda se reinvente através dos tempos. Em meio a altos e baixos, lutando por sua afirmação mesmo em posição marginal na sociedade, a umbanda permanece viva e muito devido sua peculiar habilidade de travar diálogos com os sistemas culturais mais diversos, mesmo que estes já sejam plenamente consolidados na história e cultura brasileiras. Muito da configuração religiosa brasileira atual é resultado da ação dessa semiodiversidade.

2.2 Exu: um texto da cultura brasileira

No processo de hibridismo religioso, o catolicismo marcou as religiões africanas com diversas características, entre elas a dicotomia entre o bem e o mal. Porém, diferentemente do maniqueísmo cristão, as religiões africanas enxergam esta divisão como complementares e não opostas.

[...] os orixás são entes duais, assim como o elemento da natureza regido por sua energia, o axé. Seus mitos indicam essa dualidade complementar a todo instante. Oxum, por exemplo, é sempre lembrada como mãe adorável e esposa dedicada, ao mesmo tempo em que é extremamente vaidosa, ciumenta, feiticeira perigosa e sedutora. Alguns desses elementos ligados à identidade de Oxum e dos demais orixás, tidos como negativos pela moralidade cristã, como a sexualidade marcante e a agressividade, foram atenuados nesse processo de contato entre as cosmologias africanas e o catolicismo, principalmente na umbanda, em que a influência das religiosidades europeias é mais marcante. (MOURÃO, 2012, p. 54).

Desta forma, essa polarização de bem e mal passa a fazer parte da mítica dos orixás, em que Oxalá, Iemanjá, Xangô, Ogum, Oxóssi e demais entidades estariam no lado do bem, enquanto tudo que era agregado ao mal foi colocado sobre a figura do Exu, o lado negativo. Mas isso não se liga diretamente ao orixá, pois como esclarece o pesquisador e umbandista

Barbosa Jr. (2014), geralmente na umbanda os cultos são voltados para o grupo de espíritos de exus e pombagiras, mudança que se dá devido à provável influência da etnia africana dos bantos, já que para eles o contato com os espíritos dos mortos era comum nos cultos.

Assim como as demais entidades, reconheço os exus como subtextos da umbanda e opto por, neste tópico, estreitar meu olhar sobre eles. Resultado de uma comunicação entre os textos religiosos africanos, kardecistas e católicos, os exus surgem a partir de um conjunto de concepções aparentemente contraditórias que os ligam ao imaginário de demônio cristão, ao poder do orixá Exu e à noção de reencarnação espírita. Indivíduos de fora da umbanda podem exercer esses pontos de vista sobre os exus, e isso se deve ao lugar de fronteira que eles ocupam dentro da religião.

Ao conceber o texto como um sistema de vários outros subtextos, Lotman (1998) explica que a distribuição destes pode se dar de maneira mais centralizada ou mais periférica, construindo uma hierarquia interna. Quanto mais central for o texto, mais ele é fixo à sua cultura e menos se deixa influenciar pelo que é externo, pois sua distância da fronteira dificulta o processo de tradução e comunicação com outros textos. Já no caso dos textos próximos à fronteira, sua principal característica está na facilidade em interagir com outros, são mais abertos à comunicação e interiorização do que vem de fora.

No caso dos exus acontece da seguinte maneira: eles se relacionam diretamente com as concepções externas, interiorizando-as e ressignificando-as. No que diz respeito, por exemplo, às práticas de magia e feitiçaria maléfica as quais muitas vezes os exus são atribuídos, Pordeus (2002) conta que os umbandistas remetem ao que chamam de “quimbanda”: um ramo da religião voltado apenas para esse tipo de prática “negativa”.

No que se relaciona à ideia de oposição entre o que é bem e o que é mal, propagada principalmente no cristianismo, a compreensão umbandista vai atenuar essa divergência e classificar os exus como nem completamente maus nem completamente bons, assim como os humanos. Mourão (2012) explica que é justamente por serem espíritos que já viveram na Terra que essas entidades conhecem tão bem a “escuridão humana”, ao mesmo tempo em que, por terem alcançado um primeiro degrau na evolução espiritual, sabem da existência do bem e do divino (Deus).

Novamente, a noção de hierarquia se faz presente. Além do que é possível identificar através da semiótica que a própria religião umbandista faz uso do termo para se referir à escala evolutiva em que os espíritos são distribuídos. Nessa classificação simbólica, os exus estão bem próximos dos humanos, fato que os faz conservar um conhecimento pagão.

Se a ideia de hierarquia é comum aos universos profano e sagrado, é a noção de estratificação que parece ser mais interessante no caso da religião umbandista. Basta analisar mais de perto o sistema religioso para constatar a semelhança estrutural entre pirâmide social e pirâmide espiritual. Encontra-se, no alto da pirâmide, um número bastante reduzido de espíritos que participam da graça divina, enquanto na base situam-se 99% dos operários espirituais que tentam desesperadamente ascender. (ORTIZ, 1991, p. 120).

O autor ressalta, ainda, que é com a integração das ideias kardecistas de encarnação e reencarnação que a umbanda consegue justificar por que trabalha com espíritos tão dúbios como os exus. Para este entendimento, a evolução espiritual só ocorre após múltiplas reencarnações na Terra até que se atinja um estado de pureza; assim, esses espíritos passam a ter a obrigação de ajudar as pessoas que lhe pedem auxílio como forma de resgate cármico de todo malefício que causaram em vida. Os exus podem tanto ter pertencido às classes sociais mais altas – como militares cruéis e até padres controladores – quanto à marginalidade mais dura – como malandros, feiticeiras e prostitutas. Por isso, Pordeus Jr. (2002) identifica que os exus são reflexo, no plano mitológico, da própria ambiguidade brasileira, ou seja, são entidades que representam a realidade da experiência social encontrada no Brasil, servindo, assim, como a ideia de “Herói Civilizador” – termo encontrado a partir dos estudos do antropólogo Egon Shaden (1959), que conceitua:

Herói Civilizador é o portador ou inventor de elementos culturais de ordem material ou técnica, sendo-lhe atribuída a invenção de armas e de utensílios, de técnicas agrícolas etc. [...] Os benefícios que lhe são atribuídos estão particularmente ligados àquilo que a cultura considerada define como sendo os interesses vitais da comunidade [...] de qualquer modo é compreensível que a sociedade conceba representações sobrenaturais à sua própria imagem, enfrentando os mesmos perigos, lutando com as mesmas dificuldades, recorrendo às mesmas soluções. (SHADEN, 1959 *apud* PORDEUS JR., 2002, p. 75).

Compreendido como espíritos mensageiros, os umbandistas aprendem desde cedo que antes de se fazer um pedido a qualquer orixá, antes de iniciar o culto, ou mesmo antes de se cumprir qualquer obrigação ou oferenda às entidades, devem pedir permissão a exu para que este leve seu pedido aos espíritos mais evoluídos. Na frase “Sem exu não se faz nada” (BARBOSA JR., 2014, p. 33) comumente repetida nos rituais, este aspecto de “permissão” é reforçado. Para os umbandistas, deixar de dar oferenda ou deixar de cantar para exu no início de cada ritual coloca o sujeito em uma posição de total vulnerabilidade em que ele pode vir a ser duramente castigado por estas entidades. A convivência com essa ambiguidade é exercida a todo momento: se sabe da conduta moral indefinida dos exus, mas sem jamais duvidar do seu poder de mediação, quebrar as barreiras e abrir os caminhos da vida.

Exu se manifesta em todos os símbolos que marcam o princípio de tudo: seu dia é o primeiro dia da semana, sua oferenda é a primeira dos rituais, seus pontos são os primeiros a serem cantados nas giras. É visto como o primogênito do mundo.

Segundo Augras (1983), exu é o princípio da comunicação, da transformação, é quem movimenta o axé por todos os níveis do sistema místico da umbanda, por isso é preciso reverenciá-lo antes de qualquer deus e lhe pedir autorização para fazer qualquer coisa.

Ele é o deus de todas as aberturas, orifícios do corpo ou portas das casas, guardião dos ritos. [...]

É o mediador entre todos os elementos do sistema, intermediário pelo qual se cultuam os deuses e se chamam os mortos, grande mensageiro, grande transportador do axé. [...]

Deve-se saudá-lo antes de entrar mais adiante no terreiro. Pois fecha portas e caminhos com a mesma facilidade com que abre. Sendo um *trickster*, atar e desatar as redes de comunicação constitui seu passatempo favorito. Grande parte dos contos nagô relata o que acontece com as pessoas que esqueceram de homenageá-lo primeiro. Em compensação, dá toda ajuda àqueles que sabem tratá-lo como convém. (AUGRAS, 1983, p. 100).

A rua é por excelência a área dos exus. Birman (1985) afirma que quando o umbandista precisa fazer uma obrigação ritual para eles, geralmente escolhe locais socialmente marginalizados, como as encruzilhadas e os cemitérios, tornando-os popularmente conhecidos como “o povo da rua”. Para a autora, é desse estigma de serem vistos como “inferiores” e perigosos pela estrutura social que os exus retiram sua força, eles se nutrem dessa aparente desorganização em relação ao padrão estabelecido.

É interessante observar que mesmo sendo entidades liminares dentro do universo umbandista e ocupando o patamar mais baixo na hierarquia de evolução espiritual, os exus conseguem preservar um local de autoridade sobre os fiéis que, mesmo sabendo disso, não duvidam do seu poder de ação tanto em ajudar quanto em prejudicar a vida de cada um.

A concepção de hierarquia na umbanda contém esse aspecto paradoxal – separa pela inversão simbólica a fonte de poder dos santos da fonte que emite os valores morais cultivados e aceitos. O poder vem dos [socialmente] fracos, enquanto a ordem e a moral vêm do outro extremo da hierarquia – dos poderosos, dos brancos.

Não é à toa que os rituais umbandistas possuem um certo sabor de transgressão. (BIRMAN, 1985, p. 47).

A comunicação também se faz presente na atividade sexual, por isso, uma das formas mais comuns de representar os exus é através do símbolo do falo. Seu bastão (ogô) também pode aparecer com características fálicas e este lhe traz o poder de transportá-lo para onde quiser, multiplicar-se. Essas são algumas das características popularmente associadas também à própria sensualidade com que grande parte dos exus se comporta. “É um compadre engraçado, reinador, sem o mínimo traço de vergonha” (AUGRAS, 1983, p. 101) – traços que, mais uma vez, facilitam sua assimilação com o diabo aos olhos puritanos do cristianismo. Uma criatura que provém e vive do pecado.

Como se vê, os exus compõem textos semióticos complexos e contraditórios. Enquanto são vistos como mensageiros que intermedeiam homens e deuses, de forte sexualidade e

condição fálica, também são detentores de grande malícia, esperteza e desordem – traços que os aproximam da demonologia cristã. Como confirma Meyer (1993):

É forte e contundente o (seu) papel: Exu [...] é a imagem modelar da liberdade religiosa, da não padronização dos costumes, posturas e atitudes. [...] Não sincretizado com nenhum santo católico, adquiriu maior mobilidade e descomprometimento com os comportamentos preconizados pela intencionalidade dos santos e santas que a Igreja derramou no Olimpo dos orixás, criando a fantástica união de valores estéticos e litúrgicos entre as forças da natureza em seus elementos mais significativos, com a concepção ocidental de padrões éticos, morais e religiosos. (MEYER, 1993, p. 98).

Assim, mesmo recebendo forte associação com o Diabo, os exus não são essencialmente representações do mal absoluto, pois mantêm a capacidade de fazer o bem e atender ao pedido de ajuda daqueles que lhe solicitam. Segundo Pordeus Jr. (2002), eles correspondem, na verdade, às noções de irresponsabilidade e incapacidade de discernir entre o bem e o mal e, por isso, a prática e o desejo do mal são decorrentes das pessoas e suas concepções religiosas, sendo estas as responsáveis pelas transgressões que os exus venham a cometer.

Foi a partir destes conhecimentos que me vi tomada pelo desejo de tentar entender os exus, ou ao menos compreender como se dá sua presença na realidade umbandista, pois, mesmo com esses contrastes tão distintos do que normalmente se espera de uma figura religiosa, eles se mantêm em um lugar de devoção. O caminho que procurarei seguir é iniciado pela observação do assentamento que Mãe Iara tem para seus exus, os “ferros” que usa para reverenciá-los e como esses fatores dialogam com os “pontos cantados”.

Os assentamentos, como são chamados na umbanda, são estruturas sólidas nas quais o pai ou mãe de santo do umbandista “fixam” os espíritos ligados a ele, porém, não é um mesmo suporte para todos os espíritos e sim um para cada linhagem ligada ao médium. Cada umbandista possui sua forma de elaborar um assentamento, já que este é o resultado de suas experiências e conhecimentos particulares, exteriorizados e organizados para o mesmo fim de representar uma linhagem através de uma armação material.

O assentamento de exu de Mãe Iara é feito em sua própria casa principalmente pelo fato de ela não possuir um terreiro, mas este fator traz, ao mesmo tempo, uma maior proximidade entre a mãe de santo e seus exus. Neste lugar ela passa parte do seu tempo, ao menos uma vez por semana, para limpar, organizar, tirar o alimento que ofertou para despachar, acender velas e rezar. O bom gosto e o zelo de Mãe Iara por seus exus e pelo espaço são evidentes.

Todo médium possui um casal de exus como seus protetores, e no caso de Mãe Iara são Maria Padilha e Sete Encruzilhadas. Em um compartimento de 60 cm de largura x 90 cm de comprimento x 83 cm de altura fechado por uma pedra de mármore e portão de ferro, a mãe

de santo mantém no assentamento os elementos ligados aos seus dois exus: uma imagem de gesso de cada exu, dois tridentes de ferro, duas quartinhas com água, duas velas brancas, uma taça de vidro com champanhe para Maria Padilha e uma caneca de vidro com cerveja para Sete Encruzilhadas. No lado externo são colocados depósitos de barro para velas, uma garrafa de cachaça, uma garrafa de banho de ervas e, na parede, a vassoura de Maria Padilha – símbolo ligado ao imaginário de bruxa feiticeira. O conjunto desses objetos forma o texto do assentamento, peculiar e reconhecido pela mãe de santo e pela comunidade umbandista como pertencente aos exus.

Figura 1 – Assentamento de exu na casa de Mãe Iara.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Em alguns momentos, Mãe Iara também tem o hábito de “dar de comer a exu”, termo umbandista para se referir às comidas ofertadas às entidades em dois alguidares com carne e padê de exu – alimento composto por farinha com azeite de dendê para Sete Encruzilhadas e farinha com mel para Maria Padilha –, mas o ato de comer não se dá literalmente. Como espíritos, os exus não têm a capacidade de comer algo do mundo material, sua habilidade é tirar energia daquelas comidas e usá-la em seus trabalhos mágicos. Augras (1983) ressalta que os alimentos são apenas uma das fontes de energia pelas quais exu “se alimenta”, pois em todos os ritos, cerimônias, danças e orações as entidades captam e distribuem seu axé. “Pois

os deuses também precisam dos homens. Necessitam manifestar-se na realidade viva da comunidade” (AUGRAS, 1983, p. 71).

Como todo sistema semiótico, os textos são fundamentais para que a comunicação se estabeleça. Esses textos, por sua vez, nem sempre são compostos por elementos físicos presentes visualmente, como neste caso do assentamento de exu em que as cores são essenciais para construir o sentido do altar. Vermelho e preto são as colorações que mais aparecem, seja nas quartinhas de barro com água ou nos ferros de Maria Padilha e Sete Encruzilhadas. Elas são vistas com grande simbologia e transportadoras da energia de exu: vermelho e preto, como as “cores quentes”, revelam a energia da vida, a alegria daqueles que tanto correm pelos caminhos do mundo e detêm grande poder; além do branco das velas, simbolizando como a “junção de todas as cores”, a busca pela paz e pelas boas energias, uma aproximação com o sagrado.

Visualmente mais destacados estão os tridentes de ferro. Estes são textos que além de serem fisicamente maiores que os outros elementos do assentamento, guardam uma significação específica. Para o umbandista, é no interior dos ferros que a energia das entidades é fixada para acompanhá-lo por toda a vida, é onde ele pode se dirigir para “falar” e rezar diretamente a elas. Essa relação entre Mãe Iara, o assentamento e os exus é de suma importância para perceber que a compreensão do altar vai além da análise meramente simbólica. É uma experiência construída cotidianamente.

Mãe Iara limpa e organiza os objetos, coloca alimentos, bebidas e acende velas independentemente de haver uma data festiva específica ou uma cerimônia próxima. Existe ali uma convivência diária que ultrapassa os momentos restritos de devoção, pois percebo que há um contato tátil vital entre a mãe de santo e os objetos para a manutenção da energia do altar.

A relação que Mãe Iara constrói com seu assentamento de exu é tão íntima e sensorial que se aproxima de uma relação realmente familiar, como ela mesma costuma dizer sobre ser “filha” de Maria Padilha e Sete Encruzilhadas.

Figura 2 – Ferro de Maria Padilha de Mãe Iara.



Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 3 – Ferro de Sete Encruzilhadas de Mãe Iara.



Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Na imagem é possível visualizar os garfos de Maria Padilha e Sete Encruzilhadas que são mantidos firmes na vertical através de uma tabatinga – argila que fixa o ferro e também serve como tampa do recipiente. No interior são depositados os fundamentos secretos das entidades. A taróloga, escritora e jornalista Maria Helena Farelli, muito ligada à pesquisa sobre os rituais de umbanda, reforça essa ideia de sigilo quando afirma que apenas os iniciados umbandistas tomam conhecimento do que há no interior deste recipiente “[...] sob a orientação de seus pais-de-santo”. (FARELLI, 2000, p. 117).

Comumente, os ferros geram algum tipo de medo nas pessoas que não os compreendem, e muito disso devido à presença de tridentes – símbolo que para muitos é referência ao demônio. Porém, a umbanda ressignifica esse texto para além do senso comum, como é visto em uma das explicações na página digital da Federação Umbandista do Brasil:

O tridente é uma simbologia magística do ternário em conjunção com a mãe terra, ou seja, representa as três pontas voltadas para cima, buscando alcançar o limiar das alturas e, com isso, a evolução espiritual que se faz necessário a todos os seres, quer sejam encarnados quanto desencarnados; e sendo que a sua base vai a terra é indicativo que essas entidades (exus e pombagiras) estão atreladas à vida mundana da terra e com ela buscam a sabedoria e o equilíbrio necessário para que assim possam crescer materialmente. O tridente, em si mesmo, possui os quatro elementos primordiais: o ar (simbolizado pelo número 3), água e fogo, devido as suas três pontas voltadas para cima, e ao elemento terra (que é associado simbolicamente pelo número 4), devido a haste central que tem como base a terra, formando em si mesmo uma ferramenta magisticamente perfeita – se somarmos 3+4 teremos a junção do setenário celestial que é o número 7, simbolizando que as entidades que dela fazem uso, são entidades que, mesmo tendo sua base terrena, possuem o desejo de crescimento evolutivo dentro de si; trabalham tanto para o aperfeiçoamento próprio como para o humano.¹³

Segundo Augras (1983), o pote de barro com os ferros fincados é símbolo de exu, mas não apenas dele. A estrutura de ferro, interpretada também como uma faca sacrificial, pertence metade a exu e metade a Ogum, seu irmão, devido a uma disputa em que ambos tinham fortes razões para dominar o ferro: Exu é o orixá de tudo aquilo que é separado, dividido, chamado senhor das facas, enquanto Ogum é o orixá que fabrica as facas, o grande ferreiro.

No assentamento também estão presentes as imagens de gesso de Maria Padilha e Sete Encruzilhadas. No comércio de imagens umbandistas há inúmeras formas de se representar os exus, como esculturas em que eles são aproximados ao demônio cristão e as pombagiras como sua faceta feminina. Em ambos os casos – feminino e masculino – podem vir acompanhados de chifres, tridentes, crânios e com o indivíduo totalmente pintado de um intenso vermelho. Porém, também é possível observar um movimento atual em “dar mais realidade” às imagens, ressignificando o imaginário de entidades aparentemente diabólicas e aproximando-as da

¹³ Disponível em: <<http://feubra-pi.blogspot.com.br/2014/11/o-tridente-do-exu-o-que-significa.html>>. Acesso em: 26 nov. 2017.

forma em que viveram na Terra, como no caso de Mãe Iara, em que ela mesma pediu para um amigo pintar sua imagem de Maria Padilha.

Há aqui novamente a ressignificação de um texto: a imagem de Maria Padilha deixa de aparentar somente sua faceta de “rainha do inferno” para simbolizar também o próprio conhecimento que se tem de sua história, sendo caracterizada semelhante a uma dançarina espanhola sensual e insinuante, vestida com um traje roxo e pele mais próxima aos tons humanos. Com essa mudança, é possível notar uma ideia de aproximação, uma intenção de trazer a entidade para mais próximo da vivência da mãe de santo.

Bom, as imagens que são confeccionadas para vender nas lojas de produtos de umbanda, elas são criadas pelos homens, tanto que tem muitas imagens de caboclo, digamos assim, que é uma imagem só e eles colocam apenas a pintura diferente, com nomes diferentes, mas se você olhar a imagem é a mesma. Com relação aos exus, eu também acho assim, que as pessoas que confeccionam esse tipo de imagem, têm essa visão, essa ideia, de que as pombagiras se apresentam nuas com os seios de fora, então procuram adaptar as imagens a essa ideia que eles têm. Essa é a minha opinião. A minha imagem de Maria Padilha, quando eu comprei, ela realmente vinha com os seios de fora, mas aí eu pedi a uma pessoa para retocar a imagem e vesti-la, porque embora seja uma pombagira, uma mulher da rua, uma mulher de encruza, mas na minha concepção... Até porque a energia que ela emana para mim, no meu caso, não é essa mulher que vem nua, que vem assim de uma maneira chamativa, então eu preferi vesti-la como eu acho que ela é. Ela é uma rainha, ela é um espírito já evoluído dentro do contexto da umbanda e como ela é também uma pombagira tronada a minha visão é de que ela venha vestida, seja como for, mas que venha composta, sem ser uma imagem nua. (informação verbal)¹⁴

¹⁴ Todos os trechos com as falas de Mãe Iara são partes da entrevista concedida por ela em 05 de setembro de 2017.

Figura 4 – Imagem de Maria Padilha com símbolos mais próximos da concepção de “rainha do inferno”.



Fonte: Noeli Artesanatos (2017).¹⁵

Figura 5 – Imagem de Maria Padilha de Mãe Iara menos ligada à noção demoníaca.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

¹⁵ Disponível em: <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-704194370-imagem-pombagira-rainha-maria-padilha-estatua-no-trono-40cm-_JM>. Acesso em: 26 nov. 2017.

Cada entidade no universo religioso possui personalidade e características que as tornam reconhecíveis aos umbandistas, já que não se consegue vê-las propriamente como uma matéria. No assentamento, esses componentes também são preservados, pois, como visto nas imagens, há objetos específicos para cada exu. Para Maria Padilha são colocados cigarrilha, perfumes, brincos, anéis, pulseiras e os garfos em formato arredondado¹⁶. E para Sete Encruzilhadas são postos: cigarro, charuto, perfume e cachaça.

Esta interação entre devoto e divindades faz com que os objetos pertencentes a elas se tornem do mesmo modo sagrados, como se tudo no altar fosse contaminado pela energia dos exus contemplados ali. Assim como Rocha (2016) percebe em suas análises de altares, noto que os objetos do assentamento de Mãe Iara passam a ser vistos pela mãe de santo como sendo possuidores da própria energia das entidades, como se a forma física assumisse um estado ativo igualmente sagrado àquele que se remete.

Lotman (1979) explica, nessa perspectiva, a importância da materialização de uma ideia para que haja texto, pois um objeto passa a ter valor social quando está atribuído a um significado maior que ele mesmo. No caso do assentamento em estudo, em que o compartimento é compreendido como uma ligação com as entidades, ele ultrapassa seu valor meramente físico e passa a ser sagrado de acordo com as experiências que a mãe de santo constrói ali. “A própria materialidade do signo torna-se objeto de adoração. Mas se lhe confere não uma força mágica independente – santidade ou qualquer outra forma de valor (isso seria considerado idolatria), e sim reflexa” (LOTMAN, 1979, p. 37).

Exu é entidade, é o sagrado. Em consequência, tudo que o representa tem essa carga religiosa. Embora ocupe um “lugar baixo” espiritualmente, para os umbandistas isto não os torna pequenos, pelo contrário. Em contrapartida a essa lógica estrutural, Mourão (2012) percebe um movimento surgir gradualmente na sociedade, com crescentes publicações literárias de adeptos e pesquisadores espíritas, textos psicografados por entidades através de médiuns, revistas e *sites* especializados em umbanda, leigos e adeptos iniciantes conseguem compreender as explicações e testemunhos sobre o que realmente acontece nos terreiros de forma bem mais acessível. Em consequência, os exus deixam de representar o espírito puramente demoníaco e passam a ser vistos também com suas características positivas: o espírito guardião e protetor dos terreiros e das pessoas, que obedece aos espíritos superiores e buscam evoluir.

¹⁶ Símbolo de representação do gênero feminino.

É de grande importância perceber esse movimento sobre a figura do exu. Entretanto, não cabe nesta pesquisa negar ou afirmar sua ligação com demônio, mas perceber as diferenças que o cristianismo e os cultos africanos dão a este texto. Mesmo sendo comum encontrar traços demonizados nas estátuas representativas de exu, é preciso ter consciência que essa associação não é simples.

“Exu é a vida, com todas suas contradições e sínteses.” (AUGRAS, 1983, p. 104).

Diante disto, é através da incorporação do exu na umbanda que busco prosseguir com esta pesquisa e compreender como essa mítica de demônio passa a representar força, vitalidade e poder em prol do bem, pois creio que é em volta do transe do médium que se gera o ritual e uma das mais diversificadas formas de comunicação: a *performance*.

2.3 Um jogo performático: o transe

A primeira forma de perceber o mundo é através de si mesmo, através do corpo. Usando o termo “corpo-território”, Sodré (1988, p. 123) afirma que o corpo é a bússola para definir o que é o outro e o que nós somos, é espaço para que as experiências sejam vividas. Corpo é movimento, é *performance*.

Nas experiências mágico-religiosas dos rituais de umbanda, a dimensão comunicacional e artística da *performance* é incontestável e substancial para que a prática religiosa aconteça. Geralmente, o uso desta expressão é feito para designar a capacidade do corpo em desempenhar uma ação, mas nesta pesquisa procuro também associá-la à semiótica da cultura por entendê-la como sendo mais um texto integrante da semiosfera da umbanda.

Segundo Carlson (2010), o termo *performance* se tornou muito popular no fim do século XX com a crescente produção literária, acadêmica e artística, gerando um “desentendimento” entre as diversas áreas do conhecimento dispostas a categorizar o que é *performance*. Entretanto, para o autor, é impossível dar conta de toda a estrutura e obter uma definição exata de *performance*. Até hoje os autores que lhe sucederam concordam com esta menção.

Para mim, a *performance* aparece muito ligada à noção de vivência social, a busca ou o modo como o indivíduo se vê e se deixa refletir para os outros próximos a ele. A *performance*, neste âmbito, passa a ser o fator fundamental de organização da memória, do conhecimento, das tecnologias e das relações em um determinado contexto, ou seja, um fenômeno de experiência. Porém, reforço ao leitor que esta não é uma tentativa de estipular um conceito para *performance*, é uma escolha entre suas múltiplas configurações para dar

prosseguimento nesta pesquisa. Como bem resume o pesquisador e *performer* Oliveira Jr. (2011):

Não se deve buscar nela um ser, uma essência eterna e imutável, universal, mas sondar suas potências, seus devires, suas linhas de fuga, a semiose infinita a que está submetida e, ao invés de tentar capturar e fixar o fenômeno, apontar renovadamente as configurações que assume diante de nossos olhos. (OLIVEIRA JR., 2011, p. 11).

Seja qual for a maneira que o pesquisador é levado a compreender a noção de *performance*, a ideia de presença do corpo será um elemento irreduzível. Zumthor (2007) ressalta que este não é um simples fenômeno de comunicação no qual a linguagem é “recebida” por outro sem lhe causar uma reação, pelo contrário, a *performance* implica justamente o prolongamento da linguagem em manifestar seu poder, provocar emoções e despertar imaginações no contexto cultural. Para o autor, essa é uma forma autêntica de geração de “percepção”.

A *performance* é outra coisa. Termo antropológico e não histórico, relativo, por um lado, às condições de expressão, e da percepção, por outro, *performance* designa um ato de comunicação como tal; refere-se a um momento tomado como presente. A palavra significa a presença concreta de participantes implicados nesse ato de maneira *imediata*. Nesse sentido, não é falso dizer que a *performance* existe fora da duração. Ela atualiza virtualidades mais ou menos numerosas, sentidas com maior ou menor clareza. Elas as faz ‘passar ao ato’, fora de toda consideração pelo tempo. Por isso mesmo, a *performance* é a única que realiza aquilo que os autores alemães, a propósito da recepção, chamam de ‘concretização’. (ZUMTHOR, 2007, p. 50).

É sabido que há inúmeras modalidades de se expressar corporalmente e que estas geram múltiplas experiências culturais. Dentre elas, compreendo as expressões corporais nos rituais de umbanda vinculadas principalmente ao transe como uma prática espetacular da vida religiosa.

Bião (2009), tomando como base a perspectiva da etnocenologia¹⁷, desenvolve em seus trabalhos a noção de “espetacularidade” para reconhecer em algumas interações humanas, não apenas no teatro e na dança, a capacidade de organizar ações para atrair e prender a atenção das pessoas envolvidas numa situação extracotidiana, ainda que para parte dos envolvidos se trate de uma circunstância habitual. Assim o autor, fundamentado em outros teóricos, afirma a possessão como um espetáculo em que se confunde o que é realmente *ser* do que é *atuar*, como um teatro da vida social cuja proposta é possibilitar um conhecimento multissensorial e reflexivo do ser humano.

As incorporações são momentos em que as experiências humanas são plenamente expressadas, “são *performances* da vida individual e coletiva, são a forma sensorial e perceptível pela qual experiência e expressão reúnem-se, são jogos que se fazem com

¹⁷ “Aproximada, e não apenas etimologicamente, da perspectiva clássica e matricial da reflexão sobre a variabilidade humana no espaço e no tempo, denominada de etnologia, em 1787, a etnocenologia inscreve-se na vertente das etnociências e tem como objeto os comportamentos humanos espetaculares organizados” (BIÃO, 2009, p. 95).

alteridade, em todos os sentidos, com todos os sentidos, são comunicação”. (BIÃO, 2009, p. 128).

A dimensão performativa está presente em todas as instâncias da vida religiosa umbandista. A *performance* que acontece nos rituais dos terreiros atinge não só a perspectiva do pensamento como também incide sobre os sentidos de todos os que estiverem presentes – a percepção. “Comunicar [...] não consiste somente em fazer passar uma informação; é tentar mudar aquele a quem se dirige; receber uma comunicação é necessariamente sofrer uma transformação.” (ZUMTHOR, 2007, p. 52).

Ao estudar a *performance*, Zumthor (2007) propõe um “ponto de vista pragmático” para compreender os gestos, as técnicas e linguagens do corpo como parte de uma poesia oral. O autor afirma que a oralidade, ao contrário do que muitos possam pensar, não está apenas no ato da fala, pois tudo o que uma pessoa expressa para se comunicar com outra estabelece comunicação. O conjunto de gestos, olhares, movimentos e o discurso vocal compõem uma “estruturação corporal”.

Dança, gestos, fala e incorporação no ritual de umbanda representam, assim, uma forma de “oração corporal”, uma prece em movimento que promove harmonia entre espírito, mente e corpo, como uma suposta forma de canalização de energias transcendentais do mundo espiritual e externada na dimensão material. Terrin (1996) afirma que o estado de transe leva o indivíduo a uma dimensão “sobrenatural” que o induz ao estado de inconsciência e o põe em contato com o divino. Essa experiência de “viagem”, de consciência ampliada e superação dos limites do corpo é, para o autor, o que leva as pessoas cada vez mais a procurarem se inserir no meio espiritual.

O comportamento em torno da incorporação espiritual ainda é passível de causar estranheza nas pessoas. Arrisco em dizer, inclusive, que entre aqueles que dançam, que cantam, que tocam o tambor e outras *performances* presentes no momento da gira umbandista, o médium em estado de transe causa o maior impacto de apresentar um corpo que ultrapassa a compreensão de unicidade do homem, “um não ser junto a si” (TERRIN, 1996, p. 128) que embaralha as constatações racionais da ciência e exhibe um indivíduo que supera a si mesmo e amplia a percepção da sua própria corporeidade.

Muito longe de pensar unicamente através das dicotomias cristãs entre bem e mal, sagrado e profano, moral e obsceno, a umbanda cultiva a incorporação como algo benéfico que, ao invés de expulsar as entidades, deve-se aprender a conviver com elas. Enquanto no catolicismo o caráter sagrado e poderoso dos espíritos se deve às suas impecáveis condutas

morais – os santos como texto desta cultura –, na umbanda ninguém nega, por exemplo, o poder mediador dos exus, mesmo sabendo das mudanças de concepção moral.

Nos rituais umbandistas que presenciei, a incorporação de Mãe Iara com Maria Padilha tornava visível a dimensão de um corpo que “virava outro”. Diferentemente do modo de agir, de falar e de olhar da mãe de santo, os movimentos corporais do transe estavam sempre integrados com o imaginário que se tem da pombagira, como numa correspondência permanente entre corpo e fala, já que nos pontos cantados no momento da *performance* ressaltavam as ideias místicas que a entidade carrega. E nesses rituais percebi que é realmente necessário que haja essa relação entre o corpo e o comportamento mais fiel possível da entidade, pois “falar em possessão nos cultos afro-brasileiros implica logo em qualificá-la” (BIRMAN, 1985, p. 15).

Nessa perspectiva, os pontos cantados durante o transe ritual são fundamentais, pois, como afirma Rouget (1985), a música tem a capacidade de impulsionar e estabilizar o transe, como uma “corrente elétrica” que mantém sua frequência. A música, como "um estímulo à dança", "parece ser capaz de modificar profundamente a relação do *self* consigo mesmo ou, em outras palavras, a estrutura da consciência"¹⁸ (ROUGET, 1985, p. 121). Ao que percebo, a incorporação nos rituais umbandistas está intimamente relacionada ao fenômeno de ressonância mencionado pelo autor, em que deve haver, por parte do indivíduo, uma predisposição inicial para o desenvolvimento do estado de transe.

Ao ter sua história e personalidade narradas nos pontos cantados, Mãe Iara acerca-se do desafio de “materializar” Maria Padilha nos gestos, e assim segue o seu percurso diante da audiência. A voz e o corpo são as forças motrizes da *performance*. Sem o corpo, a voz é quase muda almejando ser escutada.

O corpo, por sua própria materialidade, socializa a *performance*, de forma fundamental [...] A *performance* é uma realização poética plena: as palavras nela são tomadas num único conjunto gestual, sonoro, circunstancial tão coerente (em princípio) que, mesmo se distinguem mal palavras e frases, esse conjunto como tal sentido (ZUMTHOR, 2005, p. 86-87)

Observar Mãe Iara é perceber que ela possui desde sempre o ato performático. Não existem performances iguais à sua, todas as incorporações são diferentes e únicas em sua maneira. Por isso, noto que o transe mediúnico se trata também de uma manifestação particular em meio ao processo de simbolizar a entidade, em que há uma busca constante por ser semelhante a ela, mas nunca será o próprio simbolizado, é uma combinação de experiência do umbandista com o imaginário que se tem da entidade. É a partir dessa tentativa de

¹⁸ “seems to be able to profoundly modify the relation of the self to itself or, in other words, the structure of consciousness” (ROUGET, 1985, p. 121).

aproximação que o corpo se transforma. Mãe Iara deixa de ser “apenas” Mãe Iara e passa a ser ela e Maria Padilha, juntas. Ao mesmo tempo, não é uma Maria Padilha “universal”, é a Maria Padilha de Mãe Iara, aquela com quem a médium se desenvolveu desde sua inserção na umbanda, e ambas criaram mutuamente suas experiências corporais. Por isso sua *performance* é tão única.

A incorporação aliada aos pontos cantados é vista como uma estreita ligação simbólica com os comportamentos dos espíritos enquanto vivos na Terra, se tornando sua principal forma de se comunicar com as pessoas. O transe de Mãe Iara promove, assim, uma sintonia entre palavra, corpo e gestualidade que dá ênfase ao que está sendo contado. Fernandes (2002), a respeito da *performance*, ressalta:

A performance é, então, um momento de fascínio, articulada pela mistura de códigos e diversidade linguística, envolvendo não somente pela fábula, mas também pela maneira como é transmitido. O olhar, o silêncio, o franzir da testa, as mãos, o riso, objetos próximos, sons guturais, a fala. A cabeça, tronco e membros. O corpo é um turbilhão de mensagens, que ressoa códigos impraticáveis na escrita. (FERNANDES, 2002, p. 28).

Para o umbandista e escritor Decelso (s.d.), a incorporação na umbanda se constitui a partir da crença do que chamam de “energia”. O mundo material, o mundo espiritual e, inclusive, o próprio corpo do indivíduo é composto por uma energia que vibra e precisa ser devidamente cuidada para que não prejudique sua vida ou afete sua personalidade e sensações. A concepção de desenvolvimento de um médium parte da boa manutenção de sua energia e da harmonia desta com seus pares nervosos, os quais se acredita estarem na espinha dorsal e dela partem para todo o corpo.

Cabe a esta energia sintonizar o mundo espiritual e o humano para que a incorporação aconteça plenamente, pois “quando os centros cerebrais estão vibrando de maneira total, pode-se dizer que a incorporação é completa, ou melhor, é perfeita, pois o médium não tem consciência do que está fazendo, nem das palavras que está pronunciando”. (DECELSO, s.d., p. 113).

O corpo se torna o meio por onde a energia espiritual e a energia psicofísica atravessam e se relacionam a todo momento, sendo do próprio indivíduo o dever de manter o equilíbrio entre essas duas forças. Segundo Mãe Iara, a umbanda compreende o mundo como sendo completamente composto por energia, e é esta força dinâmica e inteligente que torna os médiuns capazes de entrar em contato com os outros níveis espirituais do universo.

A energia é um fluido. A energia é universal, ela está presente em todo o espaço sideral, em todo o universo, em toda parte, tudo isso tem energia e na umbanda não é diferente. Nós somos ligados à entidade através de uma energia, por isso que nós chamamos que a entidade é uma energia, ela está aqui e está em todo canto. Ela se expande porque ela é energia então a energia é universal. Não tem ‘isso aqui é umbanda, isso aqui é kardecismo, isso aqui é da igreja católica’, não, a energia é

uma só. Agora, dentro daquilo que você vai trabalhar é que você trabalha aquela energia que está ali. No caso da umbanda, tem os elementais que se trabalha, a energia solar, a energia da lua, a energia do fogo, a energia da água, a energia das plantas, e tudo isso é universal.

O ato da possessão faz parte do cotidiano dos umbandistas, e por ter conotação sagrada, uma preparação cuidadosa e a total concentração dos médiuns antes dos rituais são sempre exigidas, pois, na compreensão religiosa, um ritual só terá seu objetivo plenamente alcançado a partir do momento que o médium não domina mais sua consciência corporal e esta passa ao controle total da entidade naquele momento. Ao entrar em transe, o corpo do médium passa a ser o grande meio de comunicação – mídia – entre as pessoas e os espíritos.

Nessa perspectiva, Marinho (2004) observa o novo *status* de corpo mediado: o corpo contemporâneo como organizador de informações e coordenador de escolhas, tanto no âmbito biológico do próprio corpo quanto no aspecto cultural do ambiente em que ele está inserido. Biológico por se referir à maneira própria do corpo se organizar, e cultural porque é das relações com o ambiente e da forma como elas se concretizam que o corpo toma forma.

Trabalha-se a noção de corpo contemporâneo; corpo que é atravessado por diversas informações, o que significa diferenças geradas pelo contato dele com seu ambiente. É por meio dessas diferenças que o corpo transforma tanto ele mesmo como as informações que o invadem. Esse processo é evidente no corpo e implica pensar que o tipo de estado transitório e representação está em jogo. Transitório porque está em mudança constante. Estado porque se considera o processo e não a ação em si mesma, a possibilidade de movimento, de gesto, de intenção, que é selecionada entre outras e está encadeada com a noção processual de criação. Portanto o estado é uma parte do todo por meio do qual se podem criar alterações e gerar estados e cena. Representação aqui é entendida como a condição de algo poder estar no lugar de alguma outra coisa ou ser substituído por algo, num sentido amplo. (MARINHO, 2004, p. 24).

O corpo contemporâneo é algo transformado e transformador. Nesse processo, todos os textos que o cruzam o modificam, assim como são modificados por sua ação, pois, como afirmam Bittencourt e Oliveira (2006), o corpo se torna mídia através das imagens que partem dele para os outros, uma relação constante de comunicação com o ambiente.

Segundo o pesquisador Harry Pross (1971 *apud* BAITELLO, 2011), o corpo constitui a primeira forma de comunicação, o que se pode definir como “mídia primária”, o ponto de partida para a criação de todas as formas humanas de se comunicar.

‘Toda comunicação humana começa na mídia primária, na qual os participantes individuais se encontram cara a cara e imediatamente presentes com seu corpo; toda comunicação humana retornará a este ponto’ (PROSS, 1971, p. 128). Pross segue descrevendo as infinitas e ricas possibilidades comunicativas da mídia primária, lembrando a expressividade dos olhos, testa, boca, nariz, postura da cabeça e movimentos dos ombros, andar, postura corporal, tórax e abdômen, mãos e pés, sons articulados e inarticulados, odores, cerimoniais, ritmos e repetições, rituais e, por fim, as línguas naturais (naturalmente inclui-se aí a linguagem verbal falada). (BAITELLO, 2011, p. 02).

O que torna possível o corpo tratar a diversidade de textos que o atravessam é o seu caráter se assumir estados transitórios. A informação cruza o corpo e ele gerencia tais

cruzamentos a partir das influências da cultura em que vive. O corpo enquanto mídia se assemelha às grandes mídias de massa (TV, revista, *internet*, etc.): é um meio de atravessamento de informações/textos.

A partir dessas concepções sobre o corpo, percebo que ao invés de buscar quaisquer prováveis causas físicas, biológicas ou psíquicas para a manifestação do transe, é mais relevante para esta pesquisa compreender como ele se constrói no ritual e as sensações que ele provoca no médium e seus observadores.

Para tanto, parto da leitura de Schechner (2012) para identificar a incorporação como um comportamento condicionado pelo “jogo” no qual as pessoas experimentam temporariamente uma condição sagrada que transcende suas percepções de tempo e espaço cotidianas. Esse “jogar” leva as pessoas a uma “segunda realidade” totalmente distinta da vida comum, uma improvisação que Caillois (1986) entende que deve partir do prazer do indivíduo em representar um papel, a ideia de se comportar “como se” fosse outro.

De um modo geral, o jogo deve ser composto por um sistema de regras e delimitações de tempo e espaço, como num jogo de xadrez, de futebol, etc. Mas quando se trata de uma reprodução da realidade, um jogo de “como se”, o indivíduo que joga encontra na própria existência do outro que interpreta suas limitações de *performance*. Assim, a não arbitrariedade das ações e dos acontecimentos continuam presentes, pois mesmo se tratando de uma criação particular, o indivíduo mantém a consciência do que é necessário cumprir para manter-se no jogo.

Muitos jogos não envolvem regras. Dessa forma, não há, ou pelo menos não são fixas e rígidas, para brincar de bonecas, de soldado, de policiais e ladrões, de cavalo, de locomotiva, de avião e, em geral, de jogos que implicam uma improvisação livre e cuja atratividade principal deriva do prazer em representar um papel, comportar-se como se fosse alguém diferente ou mesmo uma coisa diferente, por exemplo, uma máquina. Apesar da natureza paradoxal da afirmação, devo dizer aqui que a ficção, o sentimento do ‘como se’ substitui a regra e cumpre exatamente a mesma função. [...] cada vez que o jogo consiste em imitar a vida, por um lado, o jogador evidentemente não poderia inventar e seguir regras que não existem na realidade e, por outro, o jogo é acompanhado pela consciência de que o comportamento seguido é fingimento, simples mímica. (CAILLOIS, 1986, p. 35).¹⁹

Caillois (1986) faz suas análises baseadas em jogos de imitação e mímica que têm por objetivo “parecer ser o outro” através do fingimento claro e aceitável. No entanto, também

¹⁹ Muchos juegos no implican reglas. De ese modo, no las hay, o cuando menos no fijas y rígidas, para jugar a las muñecas, al soldado, a policías y ladrones, al caballo, a la locomotora, al avión y, en general, a los juegos que suponen una libre improvisación y cuyo principal atractivo se deriva del placer de representar un papel, de comportarse *como si* se fuera alguien distinto o incluso una cosa distinta, por ejemplo una máquina. Pese al carácter paradójico de la afirmación, debo decir aquí que la ficción, el sentimiento del *como si* sustituye a la regla y cumple exactamente la misma función.

[...] cada vez que el juego consiste en imitar a la vida, por una parte el jugador evidentemente no sabra inventar y seguir reglas que non existen em la realidad y, por la outra, el juego se acompaña de la conciencia de que la conducta seguida es fingimento, simple mímica. (CAILLOIS, 1986, p. 35).

vejo a incorporação como um viés desse jogo do “como se”, apesar de na esfera religiosa não haver consentimento para o fingimento e o umbandista crer realmente na presença da entidade incorporada. No âmbito do jogo em estudo, a incorporação é um desdobramento do médium – o que é sujeito e o que é entidade –, um equilíbrio entre o que é planejado e o que é genuinamente espontâneo dentro daquele tempo e espaço rituais.

O autor faz ainda menção a outra forma de jogo que denomina de “Ilinx”. Este consiste na busca do indivíduo pela vertigem, pelo transe, em uma tentativa de transcender sua consciência provocando uma ruptura momentânea com a realidade, assim como acontece com os médiuns no momento de incorporação. Por alguns instantes o corpo se torna instável e indomável: o médium gira, treme, vira para frente e para trás como numa última tentativa de controle até ser tomado inteiramente pelo espírito que irá participar do ritual. Essa perturbação é o que se busca, ela é a ligação inicial com a entidade e, por isso, parte essencial do jogo.

Nesse sentido, Bião (2009) percebe que o desdobramento se dá a partir de uma alteridade, pois sem a compreensão do “outro” não há *performance*. O que permite que se compreenda a existência e a manifestação da entidade no ritual é justamente o que se sente a partir dela, como alegria, admiração, curiosidade – é a tomada de consciência do “outro” que não sou eu. As giras são, assim, uma forma espetacular de realizar essa reflexibilidade.

Evangelista (2015) define o transe como uma *performance* extremamente delicada, pois deve lidar tanto com as regulações do ritual humano quanto com os fatores imprevisíveis do sagrado. Nesse ponto, o médium deve aprender a controlar suas dificuldades e desenvolver seus conhecimentos na religião para se apresentar ao público com segurança. “No caso da umbanda, o controle da possessão seria a principal via de ascensão na hierarquia ritual. Há níveis de habilidade mediúnica, e os diferentes status e posições estão, em tese, de acordo com o grau de habilidade do médium” (EVANGELISTA, 2015, p. 139).

Quando Mãe Iara assume a incorporação de Maria Padilha, ela se identifica com esse texto legitimado em seu grupo religioso. Ela não é possuída por “qualquer espírito”, mas por aquela pombagira que faz parte do universo mitológico da umbanda, fato que justifica suas falas, gestos e danças se desenvolverem como são. Neste aspecto, Pordeus Jr. (1993) acrescenta que, além de produzir esse reconhecimento coletivo, a incorporação torna o ritual um tipo de “teatro do sagrado”, no qual os adeptos evidenciam outras personalidades distintas da sua individual. Esse fato, entretanto, não implica a demarcação do que é verdadeiro ou falso, mas sim como a experiência é retratada ali.

É visível como o conhecimento social implica diretamente nos atos performativos, sendo capaz de transmitir memória, senso de identidade e modelos de comportamento duplamente atualizados: um corpo que dialoga entre aquilo que é – o indivíduo – e aquilo que deveria ser – a entidade. Mas esse conhecimento não se dá de qualquer forma. Além de uma mediunidade natural inerente à pessoa, o médium passa por um longo período de preparação e de aprendizagem dos rituais para que seja autorizado pela comunidade religiosa a qual pertence a ocupar um cargo de pai ou mãe de santo, pois são estes observadores que reconhecem a eficácia e interagem com sua *performance*.

Após estas constatações, percebo como o contexto em que o ritual acontece é essencial para o desenvolvimento da *performance* de incorporação. A música, o tambor, as roupas, as imagens, as velas e tantos outros símbolos são textos que compõem a rede de elementos presentes que coexistem e estimulam o transe, todos em uma constante comunicação simbólica dentro do ritual.

3 – “*ELA É RAINHA DA UMBANDA*”

3.1 **Maria Padilha: do imaginário castelhano ao imaginário brasileiro**

Este capítulo é intitulado com um verso de um dos pontos cantados para saudar Maria Padilha nos terreiros de umbanda. Melodias como esta são parte fundamental nos rituais, pois é por meio delas que se contam as histórias das entidades e afirmam a crença em seus poderes, como neste caso em que se reconhece Maria Padilha como uma rainha.

Segundo o médium e escritor Rubens Saraceni (2008), “pombagira” é derivado do termo Bambogira – entidade de culto angolano senhora dos caminhos e das encruzilhadas –, que, com o passar do tempo, foi se modificando devido à tradição oral em que a religião era contada. Especificamente sobre a pombagira Maria Padilha, Meyer (1993) afirma que ela possui uma associação com a personagem Doña Maria de Padilla dos romances castelhanos anteriores ao século XVIII, que mesmo não relatando sua partida de Castela, a presença desta mulher no imaginário dos lusitanos manteve força suficiente para atravessar as fronteiras europeias.

Doña Maria de Padilla figura nos romances relativos à História de Espanha, ciclo de D. Pedro I, de Castela, dito o Cruel. São 14 romances seguidos, mais dois no Suplemento; um sobre Blanca de Borbón, anônimo, outro, romance burlesco do grande poeta Quevedo.

Chamado o Cruel pelas muitas mortes que ordenou: a de seu irmão bastardo Don Fadrique, Mestre de Santiago. (Romance nº 966) Mata outros irmãos ainda, a madrasta, outros grandes senhores, dois Reis de Granada, mouros, de quem fora antes aliado. Muitas mortes por influência de ‘una mala mujer’, a ‘hermosa’ e vingativa Doña Maria de Padilla. [...]

Por amor a Doña Maria, o Rei abandona dias após o casamento, sua jovem esposa, Doña Blanca de Borbon. Esta se lamenta e chora. (MEYER, 1993, p. 30).

As histórias de amor e traição que uniram um rei e sua amante, contadas pelos viajantes nos locais que passavam, reforçaram ainda mais o imaginário entorno da bruxa Maria Padilha, vista como mulher dominadora dos homens, das práticas amorosas e de feitiços mortais.

A relação entre essa figura ligada diretamente ao rei espanhol e à entidade que hoje ocupa o posto de rainha da umbanda é justificada pelo fato de países com formação colonial, como o Brasil, receberem influência direta ou indireta das metrópoles as quais são subalternos. Além disso, tratando-se das produções literárias, de um modo geral as escritas conservaram muitas das tradições, das crenças e das particularidades das camadas populares da época, servindo como fortes indícios para os estudos nos dias de hoje. Sob a perspectiva da semiótica, este encontro em solo brasileiro entre as culturas portuguesa e africana – que por si já eram híbridas – formulam um mecanismo de tradução das tradições, fundamental para compreender os diálogos entre culturas.

Devemos a Bakhtin a noção de encontro dialógico entre culturas como forma de enriquecimento mútuo. Para o teórico do dialogismo, o simples fato de toda cultura ser uma unidade aberta já é o indicativo de que é próprio da cultura interagir e conduzir sua ação em direção a outra, vale dizer, experimentar a outra. Duas formulações importam nesse momento: primeira, a ideia de que toda cultura vive uma grande temporalidade por ser uma unidade aberta; segundo, a noção de que a identidade de uma cultura se constitui a partir do olhar do outro, daquilo que Bakhtin chama de extraposição. (MACHADO, 2003, p. 28).

Para Bakhtin (1982 *apud* MACHADO, 2003), a extraposição entre culturas é o instrumento mais poderoso para que se possa compreendê-las, pois a cultura só se manifesta e ganha sentido a partir do seu encontro com outras, onde tudo aquilo que é externo a elas gera novas perguntas que ambas buscarão respostas e, na vivência desses ciclos, descobrirão novos aspectos até então despercebidos, enriquecendo-se mutuamente.

Em meio a esses diálogos interculturais, Mourão (2012) esclarece que mesmo as pombagiras sendo entidades de origem brasileira, elas existem como tais devido à presença das feiticeiras portuguesas no Brasil, pois trouxeram consigo a crença e a adoração em espíritos femininos, os quais denominavam bruxas ou diáboas. Estes espíritos, quando invocados, auxiliavam na resolução de problemas materiais, na proteção contra os inimigos e, principalmente, nas práticas mágicas em prol dos relacionamentos amorosos e da sexualidade, como também escreve Souza (1993):

As orações em que figurava Maria Padilha tinham todas objetivo amoroso, visavam obrigar vontades para si ou para outrem, ou propiciar ilícita amizade entre homens e mulheres. Ao lado de demônios como Barrabás, Caifás, Satanás ou Lúcifer, ou ainda de personagens obscuras como Marta, a perdida, ou um Erasmo – que, muito possivelmente, remetia ao lendário mártir Santo Erasmo, ou São Telmo –, Maria Padilha era invocada como intercessora capaz de sensibilizar o ser amado e viabilizar a conquista, mediando a relação entre o apaixonado e o objeto da paixão: ‘Dona Maria Padilha com toda a sua quadrilha, me trazeis fulano pelos ares e pelos ventos; Marta a perdida que por amor de um homem fostes ao inferno, assim vos peço que do vosso amor repartais com fulano, que não possa dormir, nem sossegar, até comigo vir estar’ (SOUZA, 1993, p.11).

Mesmo tornando-se alvo de perseguições e até mesmo de pena de morte, a admiração das feiticeiras pelo espírito de Maria Padilha resistiu e cresceu. As rés destes castigos foram deportadas para o Brasil, tido como a terra dos socialmente degredados, ignorantes, doentes e de todos aqueles que “poluísssem” a sociedade europeia. Essa posição de marginalidade é, na perspectiva semiótica, o que possibilitou o diálogo entre os textos africanos e portugueses na colônia brasileira, pois as superstições e orações trazidas pelo europeu e as concepções míticas africanas a respeito do orixá exu se modelizaram e ressignificaram o que existe hoje como a pombagira Maria Padilha, como afirma Farelli (2000):

Foi no Brasil que se misturou com os ritos de origem africana; primeiro nos catimbós do Nordeste, depois nos cultos de Angola, na umbanda e na quimbanda do Rio de Janeiro. Essa combinação das duas tradições explica a sua importância. É por isso que Padilha tornou-se a mais famosa, a rainha, a mulher de Lúcifer. (FARELLI, 2000, p. 61).

A autora completa, ainda, que a primeira manifestação do espírito de Maria Padilha em solo brasileiro que se tem conhecimento aconteceu em um ritual de toré²⁰ em Pernambuco. Na ocasião, uma médium incorporou um espírito que falava em língua estrangeira e que muito gargalhava. O espírito era até então desconhecido, não agia como as entidades indígenas que se tinham costume e se portava como uma rainha. Não quis vela. Preferiu cigarro. E entre fortes gargalhadas disse seu nome: Maria Padilha.

Com o passar do tempo, cada vez mais relatos foram surgindo pelo Brasil, mas a grande maioria das incorporações com Maria Padilha são narradas em terreiros de rituais afro-brasileiros. Meyer (1993) explica que apesar da presença de Doña Maria de Padilla ser forte nos romances europeus, no Brasil a transmissão de sua memória se dá verdadeiramente através dos ensinamentos e tradições orais de feitiçaria e orações em favor da paixão, da conquista do homem amado, da sexualidade e contra os inimigos daqueles que lhe pedem auxílio.

Assim, identifico o ponto que uniu as fronteiras dos textos da famosa figura europeia com o da religião umbandista brasileira: as fortes semelhanças dos conhecimentos rituais para amarração amorosa, para melhorar de vida, para derrubar os inimigos, para a saúde, etc. Em ambas as culturas, estes eram textos à margem da sociedade, pois eram realidades vistas pela maioria com preconceito e medo por associação ao demônio, mas que, ao mesmo tempo, algumas pessoas recorriam pedindo ajuda, dispostas a pagar e, principalmente, com extrema fé no que era feito. “Somente em relação a essa tradição é possível falar de experimentação ou surgimento de novas ideias, novos traços, novos códigos” (MACHADO, 2003, p. 29), conseqüentemente, da mesma forma que exu era tido como sendo o próprio demônio e causador de todo o mal, Doña Maria de Padilla passou a ser vista como uma diáboa conhecedora dos piores tipos de bruxaria, suas representações se cruzaram em um mesmo panteão de entidades de exu, sendo dividido apenas em gênero feminino e masculino.

Esse poder ambíguo que as entidades de exu e pombagira vão ganhando ao longo da história, em que ora se faz o bem, ora se faz o mal, os colocam dentro do espaço de liminaridade social que Victor Turner desenvolve em seus trabalhos. Embora faça uso desse termo anteriormente citado por Van Gennep na sua obra *Os ritos de Passagem*, Turner (2008) associa-o com sua concepção de antiestrutura social. *Grosso modo*, a figura enigmática de Maria Padilha torna-se um ponto de perturbação da ordem social e religiosa brasileiras

²⁰ “O toré é um ritual de origem ameríndia, onde as pessoas buscam remédios para suas doenças e procuram conselhos com os caboclos que ‘baixam’, chamados na piana (terreiro) pelo canto do linho (ponto) e pela batida do maracá; e com o mestre que defuma, receita e aconselha” (FARELLI, 2000, p. 65).

vigentes, sua presença confunde ou, até mesmo, anula as classificações de sagrado e profano pregados pela ordem católica. “A liminaridade é geralmente uma condição sagrada, protegida contra a secularidade pelos tabus que, por sua vez, evitam que ela perturbe a ordem secular, pois a liminaridade é um movimento entre pontos fixos e é essencialmente ambígua, transitória e inquietante” (TURNER, 2008, p. 255).

O pressuposto plenamente estabelecido até então na cultura brasileira se baseava na noção de mulher como um texto formado pelas noções de fragilidade, vulnerabilidade, e submissão ao homem e aos valores morais em vigor. A composição desse texto começa a ser ameaçada quando mulheres vítimas do machismo e abusos sociais começam a ver nas pombagiras a força e o empoderamento que tanto necessitavam, como relata Birman (2005):

Talvez assim fique menos obscuro os relatos de religiosos como o de uma senhora, entre inúmeros outros, que fala do que significou para ela ter contado com a intervenção de uma *pomba-gira* nas suas relações com o marido, filhos e amantes. O diálogo conflituoso e complexo com a transgressão das normas conjugais e familiares, que muitos médiuns mencionam, têm como um dos seus componentes essenciais a possessão como o instrumento que permite a intervenção desses personagens sobrenaturais em suas vidas e na de seus parentes e amigos. (BIRMAN, 2005, p. 404).

Com isso, é notável que a noção de mulher-esposa-mãe assinalada por culturas majoritariamente cristãs como sendo a autêntica *performance* de “boa” mulher entra em profundo conflito nessa nova cultura religiosa com a concepção de mulher associada à mulher-puta. A figura masculina, que até então era a representação central da estrutura social, do vínculo familiar, da segurança e do poder, começa a enfraquecer diante da presença liminar das pombagiras e das mulheres que as buscavam. Ao ir se desvinculando dessa concepção do masculino como a única forma de atender às convenções sociais brasileiras, a mulher passa a ressignificar informações e carregar as marcas do descontrole, da liberdade sexual e da independência como símbolos de sua liminaridade.

Como mencionado no capítulo anterior, os exus e as pombagiras são diretamente associados com o imaginário de “povo da rua”, um lugar de total permissividade e libertação das normas morais. Assim, essa *performance* de uma nova mulher ousada e destemida passa a levantar, também, a reflexão sobre uma segunda oposição de grande importância para a família patriarcal: a vida particular e a vida pública. O texto feminino de mãe e esposa que só era valorizada a partir de sua condição submissa e de vida doméstica se opõe, completamente, ao lugar das pombagiras:

Bambogira é a síntese social da mulher que, por excelência, se rebela aos padrões e normas convencionais. [...] É Bambogira a mulher bacante, poderosa e sabedora da magia. Ora é uma espanhola, ora uma cigana, ora uma dançarina da Praça Mauá, ora uma mulher da zona do baixo meretrício. E por aí vão as especulações da personagem. O proibitivo,

impossível aos padrões modeladores da sociedade, não tem limites éticos e morais. (LODY, 1982 *apud* MEYER 1993, p. 99).

É essa mulher que, com seu corpo, sua personalidade e sua inteligência, passa a demonstrar grande poder e efetividade nas situações em que se encontra, e, assim, tira do homem sua posição fixa de texto central da cultura. O homem passa a se ver em um sistema no qual já não tem pleno domínio, e a mulher, antes socialmente negativa, desnatura essa compreensão e passa a querer ser valorizada.

É importante salientar, no entanto, que a figura de mulher inferior e submissa ao homem e à sociedade cristã patriarcal não deixa de existir. Pelo contrário, perdura ainda hoje. O que cabe neste trabalho é ressaltar o reconhecimento de uma nova forma de olhar a mulher e seu agir no mundo, proveniente de suas relações espirituais com a umbanda.

Segundo Queiroz (2008), a noção de feminino naturalizada como mulher-esposa-mãe é de grande importância para que se possa compreender o polo oposto de mulher-puta tão estigmatizado, pois mesmo sendo extremamente diferentes desse ideal de mulher, as pombagiras constroem suas identidades a partir destas concepções. Seu modo de compreender a vida, seus comportamentos e noções místicas de feitiçaria se manifestam no momento do ritual, entretanto, sempre manipulando os subtextos de delicadeza, ternura e fineza como papéis dos quais pode tirar algum proveito.

Os próprios pontos cantados pelas pombagiras sugerem uma série de elementos divergentes que, mesmo aparentemente opostos à compreensão imagética de pombagira, formulam a identidade dessas mulheres:

1- Subiu uma calçada bem alta

Deu uma gargalhada

Manda ver quem é.

É ela Maria Padilha,

Dona Pombagira

E Seu Lúcifer.

Cadê sua vassoura que ela quer varrer?

Cadê sua panela que ela quer mexer?

Maria Padilha, bruxa da estrada

Na encruzilhada

Ela dá gargalhada

2- Maria Padilha você é a flor perfeita
 Que vem dentro dessa seita
 Para aqueles que têm fé
 Tu és a rosa que perfuma a umbanda
 Vencedora de demanda
 Com amor e muito axé
 Maria Padilha não me deixe andar sozinho
 Ponha rosas sem espinhos
 Nos caminhos onde eu passar
 Ô Pomba Girê, ô Pomba Girá
 Faça um tapete de rosas
 Pra que eu possa caminhar

Na medida em que essas informações e histórias vão sendo contadas através dos pontos, a construção imagética e as *performances* das pombagiras vão sendo elaboradas coletivamente. À Maria Padilha, por exemplo, canta-se em um ponto “Maria Padilha, bruxa da estrada / Na encruzilhada / Ela dá gargalhada”, e no outro “Tu és a rosa que perfuma a umbanda / Vencedora de demanda / Com amor e muito axé”, comprovando que a noção de “mulher” na umbanda ultrapassa o que parece contraditório, pois se entende que ela tem a capacidade de ser tudo isso, pode ser flor e estar ligada a Lúcifer, pode ser bruxa e dar amor. As oposições não diminuem a força de Maria Padilha, pelo contrário, potencializam e “humanizam” a entidade, que, como toda mulher, tem seu lado mais sensível e um lado mais forte.

Como visto, Maria Padilha, assim como as demais pombagiras, também é associada à figura do mal e demonizada por sua evidente luxúria. Meyer (1993) aponta que a relação feiticeira-prostituta-demônio já era comum em Portugal quando, nas representações teatrais, as atrizes/personagens performavam com longos vestidos vermelhos, cobertas de joias, gargalhando e provocando os espectadores com seu corpo. No terreiro, a entidade se apresenta de forma muito semelhante:

Encarna, quando desce nos terreiros, os gestos e a fala que caracterizam o estereótipo da prostituta: gargalhada com deboche, requebra maliciosamente as cadeiras, levanta a saia das mulheres e a sua própria, pontua sua fala com palavras grosseiras [...] Enquanto ‘mulher sem dono’, amante, companheira de vários homens, ela representa exatamente o reverso das imagens virginais e maternas de *caboclas* e *pretas velhas*. [...] No cosmo umbandista a figura feminina é geradora de caos e desordem quando aparece associada à libertação de pulsões sexuais. [...] Representa a própria negação da ordem social. (MONTERO, 1985 *apud* MEYER, 1993, p. 106).

Maria Padilha é um bom exemplo de ressignificação de um texto dentro da umbanda. Conhecida por sua beleza, que, segundo alguns de seus contos, mesmo por ser uma mulher branca e de corpo escultural, ela rompe com o imaginário de “dama frágil e indefesa”. Goffman (1985, p. 31) afirma que o êxito de uma *performance* está muito ligado à aparência, pois esta é “um veículo de transmissão de sinais” que comunica o status social do indivíduo. Aqui, no caso de Maria Padilha, sua imagem geralmente é formada por elementos como a rosa na cabeça, taça e cigarro na mão, muitos adereços, longos cabelos e um sorriso sedutor, roupa vermelha e preta bem marcada na silhueta do corpo, como mais um indicativo visual de sua autonomia. Os adereços e as expressões são importantes estímulos para a afirmação de seu poder feminino. “Ela é bonita, forte, atrativa, sedutora, elegante; é branca, foi da nobreza. Ela é rainha e tem altos poderes”. (MEYER, 1993, p. 126).

Como já mencionado, para o corpo se tornar um texto da cultura, é necessário que se perceba a ação e o cruzamento de informações através de vários subtextos que possam estar presentes nele. Assim, para que o corpo de um(a) médium consiga se comunicar plenamente por meio da linguagem do transe, essas características associadas particularmente às pombagiras, no caso especificamente à Maria Padilha, tornam-se, também, elementos cognitivamente significativos: códigos – tópico ao qual me deterei com mais profundidade no item 2.3 desta pesquisa.

Travessias. Metamorfoses. As histórias que rodam a personagem-mulher-entidade Maria Padilha estão cheias delas. Um nome que se perpetua ao longo do tempo, atravessa os mares e permanece no imaginário de todos que a conhecem. Advinda da memória medieval ibérica e lusitana, a lembrança dos poetas e das grandes feiticeiras trouxe para o Brasil um nome que se fixou entre as entidades religiosas e produz, até hoje, reflexões a respeito do que é ser mulher. O que é agir como mulher. O que é a *performance* de mulher.

3.2 Mãe Iara e sua lebara

Durante toda a vida, o ser humano cria e experimenta diversas dimensões performativas que o fazem conviver em sociedade, ou pelo menos criam métodos para que ele estabeleça suas relações com outros indivíduos. *Performance* de mulher, de homem, de transexual, de professora, de artista, de político, de ativista, e tantas outras possibilidades. Nesta pesquisa, me volto para observar uma *performance* de mãe de santo umbandista.

Atualmente com 61 anos, solteira e aposentada, Mãe Iara dedica grande parte de seu tempo a ler sobre religião, aprender sobre os rituais e se desenvolver espiritualmente. De nome Iara Maria Mendonça Cavalcante, ela é uma mulher como poucas que já vi, e isso não

digo apenas por ela ser minha mãe, refiro-me ao seu crescimento pessoal e religioso que acompanho desde pequena. Formada em administração, trabalhou muito para me criar sozinha e para ter suas conquistas. Uma delas, certamente, é a umbanda.

Criada em uma família tradicionalmente católica, Mãe Iara era a mais nova de oito filhos, com o pai militar rigoroso e a mãe dona de casa, teve sua juventude marcada pela intensa vontade de viver tudo o que esse mundo pudesse proporcionar. Enquanto seus irmãos já estavam casados e constituindo família, ela estudou, trabalhou e viajou bastante sempre rodeada de amigos, uma autonomia que é sua marca até hoje.

Já por volta dos 30 anos, Mãe Iara passou a ter contato com o kardecismo através de um dos irmãos que conheceu a doutrina e transmitia para a família tudo aquilo que aprendia. Alguns irmãos nunca foram além de um “ouvi falar”, mas Mãe Iara encontrou aí uma forma de tentar entender o que sentia. Às vezes passava mal sem nenhuma explicação médica, em outras seu humor oscilava ou tinha a sensação de ter alguém próximo a si sem na verdade ver ninguém, e o kardecismo explicou tudo isso: ela era médium e precisava desenvolver-se espiritualmente para que todos esses sintomas passassem. Assim ela fez.

Na chamada “mesa branca” os kardecistas entram em contato com os espíritos das pessoas falecidas, ajudam-nas a ascender no mundo espiritual e fazem a ponte entre elas e seus parentes ainda vivos, que frequentam essas sessões para tentar um contato. Segundo Mãe Iara, há médiuns que intermedeiam por escutar o espírito, uns veem, uns psicografam e outros incorporam, como em seu caso. Juntamente com muita leitura dos livros espíritas, ela explica que foi instruída por seus companheiros de religião a controlar o corpo no momento do transe e sua mediunidade, que já era aflorada, foi desenvolvida.

Os sintomas que a faziam mal, as sensações que não sabia explicar, aos poucos foram diminuindo e ela se tornava mais segura de sua espiritualidade, mas esse desenvolvimento não parou aí. Mãe Iara conta que após quatro anos de kardecismo, incorporou uma entidade de preto-velho e esta mudou seu caminho religioso de uma forma que ela não esperava. Embora compreenda a existência de entidades de influência africana, de um modo geral, o kardecismo não se liga diretamente a elas e atribui à umbanda, ao candomblé ou a outras religiões com ligações de fato africanas o papel de desenvolver pessoas com esse tipo de mediunidade.

Meu primeiro contato com a religião deu-se numa incorporação de um preto velho. Eu me encontrava no centro kardecista, numa mesa mediúnica, e incorporei um preto velho. Daí veio a necessidade de ir em busca dessa religião da umbanda, onde a atuação de preto velho é bem mais profunda, é bem mais significativa digamos assim. Então, a princípio eu relutei um pouco, mas depois eu vi que eu tinha que ir e que ali ia ser o começo de uma nova etapa na minha vida para me desenvolver. Então eu fui em busca de um centro, onde eu procurei conhecer mais de perto a religião e comecei meu desenvolvimento, entrei para a corrente mediúnica e, através

daí, eu comecei o meu desenvolvimento dentro da umbanda juntamente com estudos, porque eu também trazia muitas dúvidas a respeito da religião. Então eu procurei ler, procurei indagar as pessoas envolvidas nessa religião, e segui em frente até hoje.

Ao contrário de muitos adeptos que já nascem dentro de uma família umbandista ou convivem desde crianças com uma comunidade onde o terreiro é o centro das relações locais, Mãe Iara tinha pouquíssimo conhecimento do que seria a umbanda, nada além do que tinha “ouvido falar”. Em casos como o dela, são as necessidades físicas e espirituais que fazem com que o indivíduo busque suas soluções no meio religioso e, conseqüentemente, se integre a ele.

Iniciar uma vida religiosa decerto requer muita dedicação, porém atravessar um processo de turbulência espiritual em busca de uma religião até então desconhecida para si é uma tarefa bastante complicada. Sair de uma rotina kardecista que já conhecia e partir para um novo universo religioso foi um desafio e tanto para Mãe Iara, mas sua própria experiência religiosa a convenceu de que seria o melhor a fazer.

Nesse momento de transição entre o kardecismo e a umbanda, identifico claramente o conceito de liminaridade trabalhado por Genep (1978) e Turner (2013) por Mãe Iara estar em um momento de passagem de um *status* social para outro, um movimento ambíguo em que, até para si própria, ainda era confuso se classificar totalmente pertencente a uma doutrina. Sua incorporação já não era a mesma do início kardecista, mas, ao mesmo tempo, muito de seu controle e percepção mediúnica se mantiveram.

Eu, como eu comecei no kardecismo, fiz um curso de educação mediúnica. E no primeiro terreiro que eu fui para me desenvolver lá também nós tínhamos, tipo assim, um preparo antes de começar o desenvolvimento, a gente sempre fazia uma meditação, um relaxamento, e isso ajudou muito a você controlar os impulsos, não ficar se debatendo de uma vez. Estou aqui batendo palma e de repente ‘pufo’, entendeu? Então isso é muito importante para um médium. Para mim é muito bom.

Mesmo as religiões em questão sendo, aparentemente, distintas, há muitos pontos de encontro entre ambas, há conceitos e preceitos religiosos presentes nos dois universos de formas extremamente semelhantes, quando não iguais. Esse fato é o que pode vir a dificultar algum tipo de separação em até onde Mãe Iara era kardecista e a partir de quando se tornou umbandista. Porém, a classificação em si não é o que busco, mas a experiência de Mãe Iara como sujeito liminar que, como formulam ambos os autores, passa por um “rito de passagem” marcado pelos estágios de separação, margem e agregação.

Como primeira fase, a separação consiste no afastamento de Mãe Iara do kardecismo como sua religião estabelecida. Nesse período, ela se torna simbolicamente ambígua “nem lá, nem cá, betwixt and between” (TURNER, 2008, p. 216) de qualquer atributo que possa classificá-la socialmente. Mãe Iara teve de passar por este momento de entre-lugar, não ser mais kardecista e ainda não ser umbandista para que, num terceiro momento, sua passagem

para a nova religião estivesse consumada. Por fim, ela escolhe e se integra definitivamente na umbanda.

Mãe Iara acredita que a incorporação precisa ser desenvolvida e doutrinada para que o médium e a entidade possam evoluir, entretanto, essa concepção da umbandista não se manifesta sozinha nesta pesquisa. Como já mencionado anteriormente, o transe é visto aqui como uma prática de *performance* que, para além da construção da aparência, requer todo um cuidado com a gestualidade e a presença no terreiro para que o médium tenha sucesso em seu desenvolvimento e consiga interagir com a audiência que o cerca. E é justamente por ser *performance* que a incorporação em um médium é diferenciada da incorporação em outro, as experiências, a visão religiosa, a memória e, como a mãe de santo diz, a “energia” de cada um é diferente.

As diferenças que há na umbanda das entidades de uma para outra, por exemplo, os caboclos são mais fortes, eles pisam, eles andam muito, como Ogum também, os caboclos de Ogum, Xangô... Já um preto velho, ele vem curvado, ele anda devagar, ele pede um banquinho... Os exus são alegres, são vivos, gargalham, brincam. As crianças pulam, brincam, muitas falam como criança mesmo... Então há essas diferenças de uma linha para outra ne. Os boiadeiros, a linha de boiadeiro, boiadeiro samba, boiadeiro pula, boiadeiro tem muita força, é uma entidade de muita força.

E de um médium para outro médium, vai depender da energia, cada um tem a sua própria energia. Uma entidade que vem em mim, que eu incorporo, essa mesma entidade em você não vai vir do mesmo jeito que em mim, entendeu? Ela se apresenta um pouco diferente, pode falar baixo, ou pode falar mais alto, pode sair dançando, pular ou não, aí vai depender da sua energia, como é a sua energia com a energia da entidade para fazer a combinação.

A mãe de santo relata como se deram seus primeiros contatos e suas primeiras incorporações com a entidade que escolhi para este estudo: Maria Padilha. Ao ouvir os relatos da mãe de santo, fica claro para mim o quanto a relação das duas ultrapassa os conhecimentos mais populares da umbanda, pois, assim como outras entidades, muito do que move o médium a permanecer e se desenvolver na religião é o caráter de “relação particular” que ele constrói junto aos seus guias.

Obviamente, há inúmeros relatos da presença de Maria Padilha na umbanda desde quando a religião começou a ser formada até hoje, além dos milhares de fiéis que se dizem serem filhos dela. Entretanto, a memória, as experiências e a “magia”, se é que posso dizer assim, que envolve a relação das duas a partir das noções de fidelidade e confiança é o que me interessa relatar aqui.

Logo quando eu entrei na umbanda ela começou a me circular. Um belo dia eu sonhei com ela, só não via o rosto dela, mas eu não sabia quem era, no momento eu não sabia. Na casa onde iniciei quando era dia das giras ela vinha e a mãe de santo não gostava porque ela ria mas não dizia o nome dela, aí a mãe de santo mandava ela subir. E assim, foi por muito tempo. Até que um belo dia nessa mesma casa teve um trabalho de uma pessoa que estava com um encosto e logicamente eu fui escalada para ajudar. Os outros saíram e eu fiquei, até que eu recebi o egum que

estava com a pessoa. Foi dominado, foi doutrinado e quando ele subiu, que eu já vinha para casa, ela me pegou no meio lá do terraço onde nós estávamos. Aí nesse dia ela cantou e disse o nome dela. Passadas algumas semanas eu tornei a sonhar, só que dessa vez eu via o rosto dela, muito bonita. Pronto, até hoje nunca mais eu sonhei com ela. Mas assim, tem muita coisa acontece na minha vida que ela me avisa, ela não aparece, mas ela me avisa. Muita coisa, porque eu tenho muito apreço pela Maria Padilha, cada dia eu me convenço mais do tanto que ela me ajuda nas minhas aflições, nas minhas alegrias, nas minhas tristezas, eu me sento e converso com ela, eu só faço entregar a ela. Acendo a vela dela, agradeço, peço proteção para minha casa, proteção para minha filha, proteção para mim e para minha irmã, é a única coisa que eu posso pedir dentro da minha casa. Converso com ela, que ela me livre das invejas, das perturbações, dos inimigos visíveis e invisíveis. E quando alguém está aprontando comigo, ela me mostra, ela faz com que eu ‘bata bem em cima’. Então eu tenho muito apreço por ela, muito carinho pela minha Padilha, muito mesmo, se eu pudesse vê-la assim... Mas não está no meu querer né?

Relação também importante para Maria Padilha, como a própria entidade me fala na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018:

A minha relação com ela [Mãe Iara], graças ao pai maior, é uma relação muito boa, porque eu sempre a ajudei. Desde quando ela veio ao mundo, com o passar do tempo, ela passou a ser a minha “protegida”, embora por muitos anos ela não soubesse disso, porque ela não entrava na umbanda, até que chegou o dia de ela ter que entrar. Eu sempre dou os avisos, sempre estou na frente, porque eu sou o “exu de frente” da sua genitora, eu: Maria Padilha das Almas.²¹

Figura 6 – Os primeiros registros da incorporação de Mãe Iara com Maria Padilha em 2001.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

²¹ Todos os trechos das falas de Maria Padilha foram gravados na Festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018.

Figura 7 – Registros da incorporação de Mãe Iara com Maria Padilha em 2003.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Eis que essa relação entre médium e entidade chega ao terreiro. Como é possível ver nas imagens acima, o tempo de desenvolvimento na umbanda influencia na própria desenvoltura de Mãe Iara ao incorporar Maria Padilha. Em 2001, a entidade expressa certa seriedade ao cantar e se comporta de maneira mais discreta, já em 2003, a *performance* parece mudar quase que totalmente, Maria Padilha demonstra muita alegria, sorri, balança a saia e gesticula semelhante a uma dançarina espanhola, inclusive sentada ao chão, transparecendo ser um transe com total domínio sobre o corpo.

Para além de tudo que sente, Mãe Iara aprendeu com o passar dos anos que ser filha de Maria Padilha lhe exigia, e ainda exige, muita dedicação espiritual e física.

Quando eu vou trabalhar com ela, quando eu sei que eu vou trabalhar com ela, eu procuro, dentro das minhas possibilidades, dentro do que me é permitido, irradiar alegria para as pessoas, que ela venha na paz, que ela venha na linha do amor trazendo amor para as pessoas, paz, prosperidade, para que ela não maltrate as pessoas, enfim. Procuro me vestir bem, me maquiar, usar o que ela gosta, pulseira, anel, colar, brinco... Procuro agradá-la da melhor forma possível. Levo o champanhe dela, o cigarro, procuro comprar um champanhezinho melhor para ela, e eu sei que ela me ajuda muito. Eu me preparo para ela parece que eu vou para uma festa. E quando é festa mesmo eu sempre procuro dar alguma coisa a ela e eu me sinto iluminada com ela.

A mudança do corpo, da aparência e do comportamento da mãe de santo com Maria Padilha é algo que considero fundamental para tentar compreender o universo performático e

de textos que atravessa Mãe Iara para “dar vida” à sua lebara. Ela se transforma, se atualiza, se reelabora como médium e mulher. Assim, aprofundarei meu olhar sobre estes aspectos.

3.3 A indumentária

Uma das maneiras de representar a identidade de um indivíduo está na composição de sua imagem, principalmente no que diz respeito ao desejo de exibir ao outro sua personalidade, sua autoidentificação e convencê-lo, mesmo que de modo inconsciente, por meio da aparência. A partir da ordenação de objetos, cores, cheiros, formas e materiais, compreendidos aqui como subtextos inseridos no texto “corpo” e que têm a função de gerar comunicação, a aparência do indivíduo se modela e se personifica no corpo.

Gonçalves (2007) compreende a indumentária como um fenômeno além da moda, pois ela pode ser vista também como um convite à análise simbólica dos objetos e das identidades culturais no âmbito das manifestações artístico-culturais. Isso pode ser observado, por exemplo, nas representações de alguns tipos brasileiros como a baiana, o índio, o sertanejo, entre outros que não precisam estar necessariamente ligados aos seus territórios originais para que sejam interpretados como tais.

Desta forma, noto como a indumentária pode ser reveladora dos aspectos culturais, políticos, econômicos, religiosos, estéticos, etc. dos indivíduos que performatizam comportamentos, valores, sentimentos, crenças, enfim, ritualizam os diversos papéis sociais que cumprem. Sob este aspecto, muitos dos umbandistas fazem uso da indumentária para expressar as identidades das entidades que incorporam, pois ela é um forte estímulo da *performance* tanto para quem realiza quanto para quem observa e é tocado por ela.

Pode-se dizer que, além de simplesmente vestir uma roupa e adereços, há um investimento de significação comportamental, como afirma Gonçalves (2007):

[...] nós usamos objetos para fazer declarações sobre nossa identidade, nossos objetivos, e mesmo nossas fantasias. Através dessa tendência humana a atribuir significação aos objetos, aprendemos desde tenra idade que as coisas que usamos veiculam mensagens sobre quem somos e sobre o que buscamos ser [...] Através dos objetos fabricamos nossa auto-imagem, cultivamos e intensificamos relacionamentos. Os objetos guardam ainda o que no passado é vital para nós [...] não apenas nos fazem retroceder no tempo como também tornam-se os tijolos que ligam o passado ao futuro (GONÇALVES, 2007, p. 26)

Segundo Ramos (2013), no âmbito das produções artísticas os elementos visuais são organizados e emitidos de forma consciente, pois, desde os primórdios das representações teatrais, o ser humano compreendeu que “se tornar outra pessoa” através da alteração de sua aparência o conduziria de forma eficaz e quase sempre imediata a um determinado papel.

Da mesma forma, acredito ser possível associar esta personificação artística com a construção da imagem do médium na umbanda, visto que as entidades a serem incorporadas cumprem um papel de representação cultural na religião. Este esforço se dá, principalmente, através da indumentária, sobre a qual o médium deve se preparar e se organizar especificamente para o tipo entidade e de ritual que vai participar, pois é esta construção visual singular que permitirá que os espectadores “vejam” qual espírito está naquele corpo.

No cotidiano, motivados por incontáveis subjetividades, todos escolhemos o modo como nos vestimos e os acessórios que complementam nossas roupas. Determinamos a forma e a cor de nossos cabelos e optamos por usar ou não maquiagem. Operação cujo resultado é uma composição única e pessoal: um arranjo de formas, cores, texturas e volumes que traduz plasticamente a identidade de uma pessoa e que a coloca, invariavelmente, em relação dialógica com o ambiente e o contexto onde se encontra. Em outras palavras, a aparência trabalhada sobre o corpo é signo da identidade. (RAMOS, 2013, p. 17).

Nesse sentido, Leach (1976) observa a importância do contexto para dar sentido a um vestuário, pois a combinação de peças e modelos de roupas só fará sentido na demarcação dos papéis sociais se inseridos corretamente nas situações vividas. Daí a importância de uma vestimenta adequada para cada tipo de ritual, já que é a partir dela que se pode reconhecer, de imediato, uma entidade.

É notável que, para se construir a aparência das entidades no universo umbandista, as diversas características são padronizadas, como é o caso das cores de cada linhagem, que devem ser preservadas e apresentadas na aparência do médium, pois nelas também é depositada a crença de poder influenciar a energia e o equilíbrio do ritual. Entretanto, ao mesmo tempo em que há normas gerais, a elaboração da aparência das entidades pode variar em relação aos costumes peculiares de cada terreiro e à própria vontade do médium em exercer ali sua particularidade, como explica Mãe Iara:

Não, é ‘o que vem’. Assim, eu saio para comprar a roupa: ‘vou comprar a roupa da Maria Padilha’, aí eu ando, vejo e vou pedindo a ajuda dela, porque muitas vezes eu vou e volto e não compro nada. Volto novamente até que eu encontro um tecido que realmente é aquele, quando eu boto o olho: ‘vai ser esse’, não importa se vai ser o roxo, se vai ser o preto, se vai ser o vermelho, se vai ser o estampado, se vai ser o prata, se vai ser o dourado, com pedrarias, tecidos que vêm bordados com pedrarias. E assim, depois de feito, depois que eu me visto, depois que eu me produzo toda e que entro na gira, aí é ela.

E a própria Maria Padilha também conta:

Muitas vezes eu vou pela intuição. Dou a intuição a ela na hora que ela vê, ela bota os olhos em cima e diz ‘é essa’. Na maioria das vezes, ela me pede quando acende as minhas luzes [velas] no mucambo [na casa], pedindo a proteção de vocês, da casa de vocês, ela me pede muito junto com seu Sete Encruzilhadas. Quando tem uma festança que ela fica na dúvida e não tem muita bandeira [dinheiro] para fazer o que gostaria, a gente sempre dá um jeitinho, né?

A expressão da entidade no corpo não está restrita apenas ao imaginário dos umbandistas. Pelo contrário, a importância está relacionada à construção da aparência de um

médium e das entidades, não restrita apenas a um código, por exemplo, o verbal-escrito dos ensinamentos orais e dos livros que envolvem as histórias dessas entidades. A linguagem iconográfica é de suma importância para que se possa entender todo o processo de representação, ou seja, o código visual, a aparência do médium em transe.

A *performance* de incorporação, por sua vez, também está diretamente ligada com a linguagem do movimento do corpo, expressada pelo código cinético (do movimento). Como o médium em transe fala, reza, canta e bate o pé, o código sonoro e código cinético também são articulados em sua *performance*. Como é possível perceber, há uma variedade de códigos intimamente envolvidos quando se tenta compreender o corpo em transe, pois, como afirma Lotman (1996), para que um texto seja considerado como tal, ele deve estar no mínimo codificado duas vezes.

A aparência é fundamental para o desenvolvimento do ritual. Porém, este trabalho visa ir além disso. A imagem que se expressa corporificada no médium não se reduz apenas à vestimenta com a qual ele incorpora, mas sim em uma linguagem sistêmica produzida a partir da própria construção da aparência e o contexto em que o corpo está inserido.

Sobre isso, Ramos (2013) levanta a questão de que o senso comum costuma se referir aos termos “figurino” e “indumentária” como sendo apenas a aparência geral de um ator/personagem e ignora a importância de todo o trabalho que compõe a construção da imagem projetada em cena. Estes termos não são mais suficientes para contemplar todas as linguagens que constroem o personagem. Compreender a aparência de um ator requer, agora, uma leitura relacional de todos os subtextos que o constituem, pois “‘aquilo que cobre a pele do ator’ nem sempre é uma roupa ou um acessório. Pode ser, por exemplo, uma maquiagem ou um efeito de iluminação” (RAMOS, 2013, p. 21).

Assim como a autora questiona a visão no viés artístico do teatro, busco aqui perceber a multiplicidade de elementos que há para além da mera aparência de Mãe Iara quando se prepara para incorporar Maria Padilha e, através de entrevista, compreender o planejamento das suas roupas, a escolha particular da médium por determinadas características, as regras sobre o que não pode faltar etc.

Sempre que eu sei que eu vou ser convidada para uma determinada festa de exu e que eu sou chamada para girar com Maria Padilha, antecipadamente eu procuro fazer a vestimenta. Com muita antecedência, porque não é fácil escolher o tecido, as cores que eu vou usar e eu sempre peço a ela que me ajude. Porque não é fácil. ‘Não é fácil’ que eu digo, assim: eu ando nas lojas, vejo muitos tecidos, mas, até eu me agradar de um, não é fácil. Então, eu sempre peço a ajuda dela para eu comprar; que seja do meu agrado e do agrado dela também, né? Porque eu vou usar, mas, na realidade, na hora da incorporação, quem vai estar vestida é ela. Eu procuro sempre variar as cores... Como eu sempre trabalho com ela na linha das almas, Maria Padilha das Almas, eu sempre gosto dos tons roxos (o roxo e suas nuances), mas

nem sempre. Às vezes, eu procuro variar. Eu uso preto com vermelho, eu uso de tons sobre tons combinando o roxo com as nuances do roxo, o preto, o dourado, o prata... Eu sempre procuro variar, mas não é fácil eu, de repente ou de primeira, achar um tecido que eu goste e que eu sei que ela vai gostar. Os desenhos e os modelos, eu sempre peço aos estilistas das lojas para me ajudar. Eu explico para o que é, peço a ajuda deles. Se eu não gostar, eu procuro adaptar, também, um modelo que eu vá me sentir bem, né, também, porque ela é um espírito e eu sou a encarnada que vai trabalhar. Então, tem que ter uma roupa que eu me sinta bem dentro para poder girar. E sempre dá certo. Eles desenham, eu mudo algumas coisinhas, mas, sempre no final, dá certo. Daí parte para as costuras, né? As costureiras que eu procuro, graças a Deus, até hoje, sempre deu certo as roupas dela; ficaram sempre belíssimas.

A preocupação em “particularizar” sua roupa é evidente. Mesmo buscando a ajuda de profissionais para elaborar o desenho e costurar as peças, Mãe Iara sempre as deixa do jeito que a faz se sentir melhor e acredita que a entidade também irá aprovar. É interessante notar como a tradição e a inovação são postas lado a lado na criação da indumentária de Maria Padilha, há uma relação entre a imaginação criativa da mãe de santo e sua vontade de inovar, e a permanência de traços tradicionais do que já se conhece da entidade.

Figura 8 – Desenhos feitos por estilistas a pedido de Mãe Iara.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Segundo Leach (1976), projetar uma forma visível no mundo a partir de abstrações mentais é comum no contexto religioso, já que a própria ideia de “entidade” como um ser metafísico é criada no nível mental. Por consequência, as características associadas à entidade também são criadas pelo recurso da imaginação humana.

Todos estes fatores na produção da indumentária tem um sentido: comunicar. Aliada à *performance*, a aparência de Mãe Iara veicula informação e, assim como o corpo, também é a mídia por onde o sentido da incorporação é transmitido. Por isso, as particularidades de gosto e de ideias da umbandista precisam estar ligadas à tradição religiosa, para que todos os espectadores possam ser afetados, em algum grau, pelo transe e desvendem novos significados, como explica Machado (2003):

Ao conceber a competência interpretativa como *performance* comunicativa, é preciso destacar dois aspectos: existe uma assimetria de conhecimento que está na base de todo processo comunicativo que distingue o papel do enunciador e do enunciatário; esses papéis, contudo, são intercambiáveis. Como diria Bakhtin, no circuito dialógico da comunicação o ouvinte é um falante potencial: tão logo seu interlocutor toma a palavra, ele passa a transformar seus próprios estados cognitivos, interpretando os enunciados gerados pelo enunciador. Os locutores estão sempre em ação, nunca num estado de passividade. O conceito de competência semiótica²² é, assim, decisivo para conceber a própria semiótica. (MACHADO, 2003, p. 144).

Nesse sentido, percebo um empenho modelizador no que diz respeito à competência semiótica atribuída à Mãe Iara no ritual, pois, como já mencionado, a modelização está ligada à criação de novos códigos, uns interligados com os outros dentro do sistema da cultura. Enquanto agente modelizadora, Mãe Iara não abandona o modelo original de representação das roupas das pombagiras, mas sim as recodifica, como afirmam Arán e Barei (2006, p. 66): “O peculiar é que mesmo representando um só signo, o texto pode se descompor em signos diferentes, que podem ser decifrados por diferentes códigos”²³.

No caso em estudo, Mãe Iara constrói efetivamente sua aparência através da manipulação da sua caracterização visual. A linguagem que compõe sua imagem é devidamente planejada e especificamente escolhida de acordo com o ritual, ou seja, os subtextos presentes em seu corpo, como a roupa, o desenho e o corte do tecido, o penteado, as cores, a maquiagem e os adereços direcionam a interpretação dos observadores a compreender qual *performance* acontece naquele ritual, qual entidade está no corpo da médium. E é nessa interpretação que se consolida o papel da comunicação.

Assim, as lebaras são muito soltas, elas são livres, elas gostam de saia rodada, elas rodam de saia, elas gostam de perfume de rosas, tomam champagne. Então elas gostam de dançar e curvar para trás é característica das lebaras, botar na ponta do pé, puxar a saia, balançar a saia. Isso é muito delas, é característica das lebaras, entendeu?

Desta forma, ao trabalhar para criar a aparência que deseja, Mãe Iara busca exprimir qualidades específicas. Essas qualidades são os textos com os quais a mãe de santo busca

²² A autora trata de “competência semiótica” como sendo o atributo do sujeito que torna possível seu processo do fazer semiótico: “o processo da produção de enunciados na esfera social, ou seja, a *performance* entre enunciador e enunciatário.” (MACHADO, 2003, p. 143).

²³ “Lo peculiar es que aun representando un sólo signo, el texto pueda descomponerse en signos diferentes, que pueden ser decifrados desde diferentes códigos.” (ARÁN; BAREI, 2006, p. 66).

singularizar sua *performance* de incorporação com Maria Padilha, sem abandonar, no entanto, as similaridades com o imaginário coletivo que se tem da caracterização visual desta entidade.

Nessa situação de *performance*, é possível dizer que a figura da médium caracterizada constitui uma “imagem” no sentido representacional de sua visualidade. Porém, mesmo não se tratando de uma imagem bidimensional, como num quadro onde a realidade cênica é retratada em uma superfície plana recortada pela moldura, a tridimensionalidade do corpo da médium compõe uma representação que a distingue do cotidiano, e seus novos contornos – adquiridos com o recorde peculiar da roupa – e nova aparência funcionam como a moldura de uma imagem que dialoga com o entorno do espaço. Santaella (2013) explana:

Representações visuais se localizam em superfícies definidas, papel, tela, película, etc. Essa superfície é sempre recortada, emoldurada, quer dizer, tem margens que a separam do restante das coisas. Mesmo quando se trata de representações sólidas, tridimensionais, como é o caso das esculturas, que não estão em uma superfície, mas são uma superfície, seus contornos, sua protuberância, na ocupação do espaço, são nitidamente demarcados. Tudo isso dá à representação um caráter de singularidade, unicidade, que a define como um objeto que bate à porta do sentido da visão, que insiste em se mostrar presente. (SANTAELLA, 2013, p. 197).

Compreendo, assim, que o que resulta dos trabalhos de caracterização visual dos umbandistas são sempre imagens formadas pela somatória de subtextos que geram a aparência do indivíduo, que, quando se faz presente no ritual, passa a dialogar com os demais componentes do espaço à sua volta.

Segundo Mãe Iara, “sua” Maria Padilha (como ela mesma chama) gosta de usar uma gama de adereços, variadas cores e estampas de roupa, mas sem perder a essência das características da entidade, ou seja, para a mãe de santo é interessante que se tenha variadas opções, que se inove nos modelos e nas características de seu vestuário, mas isto dentro de um universo, dentro do que se conhece sobre Maria Padilha.

Bom, a ‘minha’ Padilha... Porque tem assim: Maria Padilha da Estrada, Maria Padilha das Almas, Maria Padilha das Cachoeiras, Maria Padilha da Encruzilhada... Para mim, é Maria Padilha. Eu sei que a minha Maria Padilha gosta muito de cemitério, Maria Padilha das Almas, então eu gosto muito da cor roxa, eu uso muito roxo com ela, mas também eu tenho roupas coloridas, alegres, exu é alegria. Tenho roupas pretas com vermelho, tenho roupas com estampas de onça, colares, pulseiras, cobra, porque representa né? Dizem que Maria Padilha é uma cobra, então eu procuro usar aquilo que faz jus à entidade, eu uso qualquer cor, a minha preferida é a roxa, mas dentre elas eu uso preto com vermelho, uso qualquer cor, ela vai ser a mesma Padilha.

A transformação de Mãe Iara em Maria Padilha é, portanto, a materialização das ideias que a princípio só existem em sua mente e, posteriormente, se ajusta com as compreensões religiosas.

Figura 9 – Roupas roxa e vestido preto com vermelho de Mãe Iara designados à Maria Padilha.



Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 10 – Roupas de onça e roupa preta com prata de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.



Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 11 – Roupas florida preta e roupa florida roxa de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.



Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 12 – Roupas vermelha e preta e roupa dourada e preta de Mãe Iara designadas à Maria Padilha.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

²⁴ Estas são algumas das peças que Mãe Iara possui para incorporar Maria Padilha. Segundo relato da médium, estas combinações não são fixas, podendo variar as peças umas com as outras para que se gere novas combinações.

Como é possível observar, as vestimentas de Mãe Iara para incorporar Maria Padilha podem produzir uma série de aparências para a mesma entidade, porém, mantendo sempre elementos comuns entre si, tais como estampas e texturas de flores, blusas decotadas, saias rodadas, leques, flor ou pano de cabeça etc.

Para Birman (1985) é importante observar as metamorfoses que as entidades passam quando incorporam com frequência nos médiuns, pois, ao longo do tempo, suas formas e estilos vão se tornando marcas inconfundíveis de sua presença. “No final de alguns anos, são verdadeiras personagens de ‘carne e osso’” (BIRMAN, 1985, p. 36).

E mais uma vez a noção do duplo se faz presente. Assim como no ato da *performance* de incorporação, a própria caracterização visual da médium carrega essa dimensão de duplicidade. Como mencionado no capítulo anterior, Lotman (1996) percebe que na dimensão ritual o indivíduo é o mesmo, mas se encontra momentaneamente como um “outro”, e é nesta duplicação que se encontram os sistemas semióticos não verbais.

Graças à divisão do espaço, o mundo se duplica no ritual, da mesma maneira que se duplica na palavra. Consequência disto são as representações rituais (as máscaras, a pintura sobre o corpo, as danças, as imagens colocadas sobre o túmulo, os sarcófagos, etc.) – origens das artes plásticas. A representação do corpo só é possível depois que se começa a tomar consciência do próprio corpo em tais quais situações como representação de si mesmo. (LOTMAN, 1996, p. 84, tradução nossa).²⁵

Ainda sob a ótica ritual, Ribeiro (2011) percebe que, para além da roupa, o próprio ato de se vestir constitui uma dimensão da vida social do sujeito e pode ser visto como um rito de passagem, principalmente no que se refere à noção de liminaridade. Assim, mais uma vez este termo se faz presente neste estudo por se tratar de uma fase intermediária, na qual a médium escapa às redes de classificação e posição social momentaneamente, ela já não se situa mais em um *status* passado e ainda não tem os atributos necessários para estar em uma nova posição.

O que era para ser um apenas um ato de trocar de roupa passa a ser a passagem de um status social a outro. Embora os rituais de troca de vestimenta estejam presentes em todo momento da vida do indivíduo, a rotinização dessa ação os tornam menos perceptíveis que os momentos mais destacados, como os rituais religiosos. No caso de Mãe Iara, esse ritual exige cuidado e capricho para que, além da estética, sua própria *performance* não seja comprometida, uma dedicação que “[...] está relacionada a um desejo que motiva o agente,

²⁵ Gracias a la división del espacio, el mundo se duplica en el ritual, de la misma manera que se duplica en la palabra. Consecuencia de esto son las representaciones rituales (las máscaras, la pintura sobre el cuerpo, las danzas, las imágenes colocadas sobre la tumba, los sarcófagos, etc.) – orígenes de las artes plásticas. La representación del cuerpo sólo es posible después de que se empieza a tomar conciencia del propio cuerpo en tales o cuales situaciones como representación de sí mismo. (LOTMAN, 1996, p. 84).

desejo esse que pode ser o de parecer-se com alguém ou de mostrar que pertence a um certo grupo ou classe social” (RIBEIRO, 2011, p. 51).

O ritual de trocar de roupa passa, na visão da autora, de um momento individual e alcança a coletividade, já que mesmo o sujeito praticando esta ação sozinho, o que ele faz com o corpo corresponde aos valores constituídos socialmente. O que cabe ao sujeito é escolher dentre as variações possíveis e optar pela forma que mais o representa, cuidado este que é envolvido pela vontade de controlar as situações futuras.

Ao nos preocuparmos com a adequação da indumentária, transferimos os olhares, os gestos, os comentários das pessoas que encontraremos dentro de alguns minutos/horas para o presente tentando amortizar possíveis situações de desconforto ou insegurança. Dessa forma, o vestuário se apresenta como uma armadura que, por meio da segurança que proporciona, protege seu portador ao mesmo tempo em que o motiva para a batalha. A indumentária busca satisfazer a um sentimento de adequação, pertinência e encaixe social, ao mesmo tempo em que também deve marcar a individualidade do sujeito, seu diferencial, sua personalidade. (RIBEIRO, 2011, p. 53).

É notório, assim, que mesmo nas situações mais específicas o sujeito mantém sua consciência de inclusão ou exclusão e posicionamento dentro da estrutura social. Nessas situações, seu foco se mantém no controle de sua *performance*: regulação de gestos, escolhas específicas para seu estilo de roupa, preparação de maquiagem, etc. Nesse sentido, Gadelha (2011) em seu estudo sobre a montagem ritual de *Drag Queens* percebe que todo esse investimento simbólico previamente escolhido pelo sujeito se configura como a ideia de “corpo montado”. Da mesma forma como acontece no meio artístico, esses rituais de escolha que antecedem a *performance* se fazem presentes no meio religioso.

Ao se preparar para entrar no terreiro, Mãe Iara vai além da sensação de experimentar uma nova roupa, ela se percebe como uma outra pessoa. “Há todo um investimento simbólico no corpo montado” (GADELHA, 2011, p. 87) que faz com que Maria Padilha comece a ultrapassar o imaginário e as concepções religiosas da médium (interior), e se materialize no corpo (exterior) através de um conjunto de subtextos formado por maquiagem, roupa, acessórios, sandália e penteado do cabelo. Tudo que é acrescentado ao corpo do sujeito o marca e o identifica socialmente, por isso, todos esses elementos podem se tornar significativos quando vistos sob a ótica do poder simbólico.

O caimento da roupa no corpo, a cor da roupa, o corte, a textura do tecido, o sapato, os acessórios, a luz ambiente que incide sobre o corpo, o cheiro do perfume. Textos que, quando devidamente planejados e interligados, compõem um texto maior: o corpo da médium. E não só na dimensão física, todos eles operam simbolicamente em conjunto para que a *performance* de incorporação seja mais segura para a mãe de santo e, conseqüentemente, mais convincente para toda a audiência do ritual.

Roupa – texto. Corpo – texto. Espaço – texto. *Performance* – texto. Audiência – texto. Ritual – texto. Uma rede infinita de símbolos que comunicam muito além do que aparentam e, todos juntos, formam a grande semiosfera que é a umbanda.

4 – “EXU É MEU AMIGO”

4.1 A espacialidade do terreiro

O esforço de tentar compreender o corpo do outro a partir de sua crença, de suas transições de estados de consciência, de sua inserção no ritual implica compreender, também, o contexto e o lugar entorno dele: o terreiro.

Como Mãe Iara não possui seu próprio terreiro, optei em acompanhá-la nas principais festas de exu e de mestre do terreiro as quais frequenta, o Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar, pertencente à sua mãe de santo, Mãe Taquinha, e situado na Rua Professor Manuel de Castro, nº 1.607, bairro Jatobá. Entretanto, é válido salientar que este não é o único lugar que Mãe Iara frequenta as giras e incorpora suas entidades, pelo contrário, como ela mesma sempre faz questão de dizer, gosta de ser livre para andar onde tem vontade. Assim, frequentar eventualmente os terreiros de seus irmãos-de-santo e comparecer sempre que possível às festas que é convidada pelos amigos de umbanda são costumes de Mãe Iara.

Após passar por quatro outros terreiros desde sua inserção na umbanda, Mãe Iara está integrada à casa Rei Dragão do Mar desde 2014, quando passou a ter proximidade com Mãe Taquinha e sentiu que ali seria um bom lugar para que pudesse aprender mais sobre a religião, mais sobre os rituais e, conseqüentemente, evoluir espiritualmente.

Mãe Taquinha, ou Mãe Taquinha de Oyá, como é igualmente conhecida por ser também do candomblé, é alguém que, acredito eu, não poderia deixar de ser mencionada nesta pesquisa. Antônia Avilela de Sousa, mulher de 54 anos, casada e com 4 filhos, é muito conhecida pelos umbandistas de Fortaleza por estar na religião desde sua infância, quando já incorporava as entidades e aprendia com os pais de santo mais antigos a realizar os mais diversos rituais. Fundou o terreiro Rei Dragão Do Mar em 1983, sendo este transferido para o endereço atual em 2005, quando a família passou a morar no Bairro Jardim Jatobá.

Mãe Taquinha nomeou seu terreiro referente ao Rei Dragão do Mar pelo fato de esta entidade ser seu “pai de coroa”, ou seja, seu mentor maior dentro de todas as entidades que estão ligadas a ela. Pouco se sabe a respeito de Rei Dragão do Mar, não há uma história documentada ou literatura a respeito, mas o que a mãe de santo soube, ainda quando era criança, era que se tratava de um bravo marinheiro e guerreiro – fato que lhe deu a designação de rei.²⁶

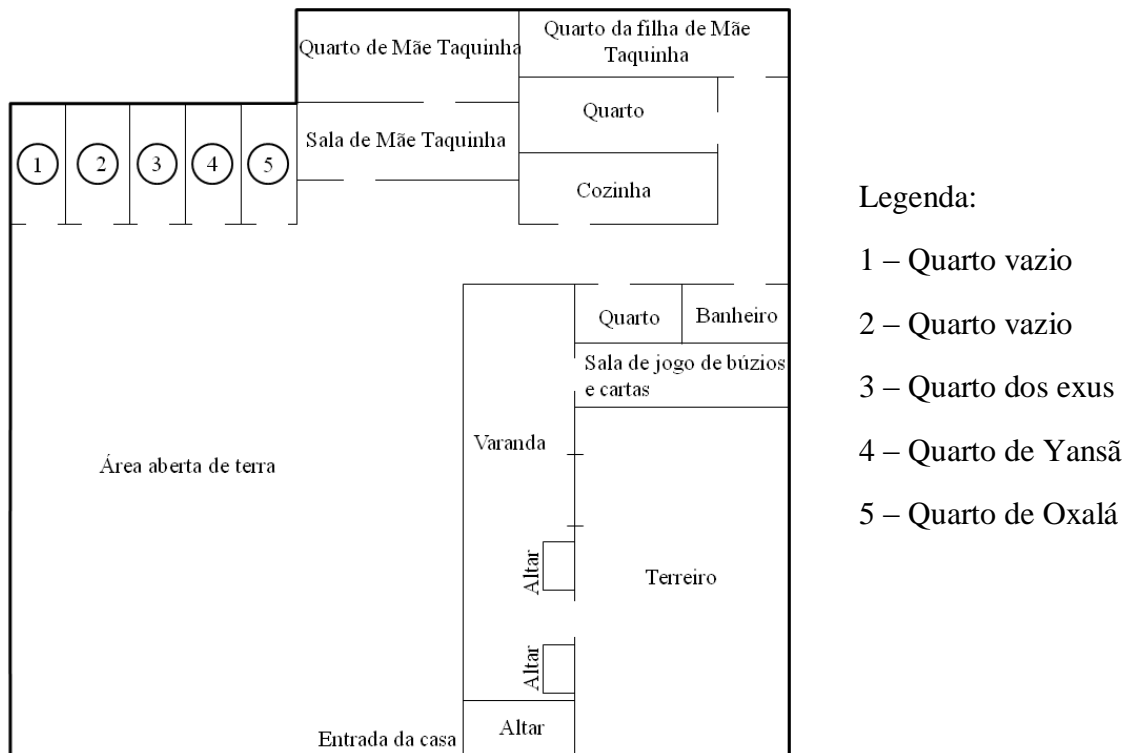
²⁶ Foi realizada uma busca bibliográfica a respeito de Rei Dragão do Mar, mas, como muitas outras entidades da umbanda, não há um registro ou uma história documentada a seu respeito. O conhecimento de quem ele seja, seu poder e rituais que pratica se limitam à tradição oral transmitida entre os próprios umbandistas.

Embora eu já tivesse uma curiosidade particular em conhecer o terreiro que minha mãe frequentava, a primeira oportunidade de estar lá só me surgiu quando eu já estava ligada a esta pesquisa. Na primeira festa do ano de 2017, dedicada à Pombagira Cigana, foi quando conheci a casa de Rei Dragão do Mar. Um lugar modesto em termos econômicos, mas muito bem cuidado e forte na manutenção da crença religiosa e dos laços afetivos entre os membros da família-de-santo, aspectos que me chamaram atenção logo de início.

Na ocasião, Mãe Iara já estava no terreiro há alguns dias. Como em toda festa, ela costumava sempre ir antes para ajudar com a preparação de tudo, com a limpeza, a decoração do espaço e o auxílio nas oferendas das entidades que ocorre um ou dois dias antes da gira, mas desta vez também estava com uma ansiedade peculiar: queria me apresentar à Mãe Taquinha como sua filha e pedir a permissão para que eu registrasse as giras em prol da minha pesquisa. Quanto a isso não houve obstáculos, pedi a benção de Mãe Taquinha e falei brevemente do que queria estudar, ela de pronto sorriu para mim e disse que poderia ficar à vontade e fotografar toda a cerimônia.

A maioria dos filhos de santo da casa já estavam presentes, alguns terminando os preparativos da festa e outros começando a se arrumar para entrar no terreiro. Enquanto isso, busquei entender melhor a geografia de toda a casa, como são divididos seus cômodos, se há alguma separação física entre os âmbitos religioso e particular da vida de Mãe Taquinha, como é a localização e organização particularmente do terreiro, entre outras questões que pudessem vir surgindo. E esta é uma visão mais geral que consegui construir de todo o terreno:

Figura 13 – Planta baixa de toda a casa de Mãe Taquinha.



Fonte: Elita Cavalcante (2018).

É interessante perceber como se dá a separação dos cômodos. Praticamente tudo que se pode ver do portão de entrada é de seguimento religioso, o terreiro logo no início e ao final do terreno, os quartos dos orixás à esquerda e a casa particular de Mãe Taquinha à direita. O que me chamou realmente a atenção ao entrar foi o terreiro, que, além de ser o maior de todos os compartimentos da casa, sua organização, limpeza e ornamentação eram incontestáveis.

Localizado ao lado direito do portão juntamente com três altares em sua entrada, a atenção de qualquer um que adentre ao espaço se prende imediatamente. Desde a primeira visita, o que mais me surpreendeu foi a dimensão do terreiro notavelmente grande se comparado aos outros que já conhecia. Comum a muitos terreiros, a intenção de ser discreto em relação à sua vizinhança não era uma preocupação ali.

O terreno como um todo era grande. No lado esquerdo havia uma área aberta de chão de terra, algumas plantas nascendo próximo ao muro. “Daria para construir um outro terreiro se quisessem”, pensei, e algum tempo depois, em outras visitas, acabei sabendo que realmente Mãe Taquinha já tinha planos para construir mais um cômodo neste espaço.

Na varanda que preenchia toda a lateral do terreiro, era comum que algumas pessoas passassem o tempo esperando o início do ritual, nela havia cadeiras e um bebedouro à disposição de todos, e uma porta que não foi aberta em quase todo o período em que permaneci ali. Era o quarto para Mãe Taquinha atender seus clientes de jogo de búzios e

cartas – ele se mantinha fechado, sem praticamente ninguém entrar para não correr o risco de algo ser quebrado, mexido ou retirado sem autorização. Só entrei neste quarto na última festa que fui no terreiro, quando me pediram que retirasse algumas cadeiras que estavam guardadas em seu interior, nesse momento pude ver que não era muito grande, mas estava bem arrumado e com muitas referências à linhagem cigana devido ao jogo de cartas, com imagens, lenços e velas.

Adiante estava o lugar mais movimentado da casa nos dias de ritual: a cozinha. Sempre com muitas pessoas, percebi que uma das maiores preocupações dos filhos de santo estava na comida, já que ao final de cada festa era servido um jantar para os convidados presentes. Como sempre já é esperada a presença de muitas pessoas, todos os pratos eram pensados com certa antecedência do dia da festa, alguns eram divididos entre os próprios filhos de santo, que já levavam a comida feita, e outros eram feitos no mesmo dia e em grande quantidade para que não faltasse comida a ninguém, como a carne de bode, o frango e a salada.

No corredor à direita ainda havia dois quartos e um banheiro, aparentemente à disposição dos filhos de santo para se vestirem, tomarem banho e colocarem suas coisas, ou se hospedarem, como é o caso de alguns que vêm de outros estados para Fortaleza. Já no final do corredor, o quarto de Mãe Jaila e Pai Nucélio – filha biológica e genro de Mãe Taquinha.

Quando retornei para o terraço, notei que ao lado da cozinha havia o acesso a uma sala de estar, era a casa particular de Mãe Taquinha. Nada muito grande: era apenas essa sala, um quarto e banheiro, mas o suficiente para também dar espaço aos filhos de santo nos dias de festa. Do lado de fora, o que me chamou atenção foi a sequência de quatro portas preenchendo o muro do terreno, que, assim como o quarto para jogo, também não notei muito movimento de quem estava presente. Perguntando à Mãe Iara, soube que ali eram os quartos dos exus, da Orixá de Mãe Taquinha, Yansã, e de Oxalá.

O terceiro quarto era pertencente aos exus, e nele a família-de-santo ofertou os alimentos preparados um dia antes, principalmente pelo fato de a festa ser dedicada a eles. Segundo Mãe Iara, tudo foi organizado como uma espécie de altar estendido no chão, com as frutas, padês e velas, como numa tentativa de ofertar também toda a riqueza que eles acreditam que os exus merecem. Não entrei em nenhum dos quartos, tampouco pedi para fotografar o que havia dentro deles, pois o zelo e a preocupação de que ninguém de fora da família mexesse em tudo aquilo me fez perceber que ali seria uma linha difícil de ser autorizada a atravessar. Como sabia que os quartos não teriam algo que pudesse influenciar minha pesquisa diretamente, optei por respeitar o costume de privacidade da casa.

Finalizando este percurso mais geral, detive-me em observar mais o terreiro, e foi curioso perceber como se elabora a estrutura social da casa-de-santo, o modo como a vida social e a vida religiosa dialogam e atravessam dentro da dimensão territorial. E tudo é singular, cada terreiro tem suas particularidades, seu próprio modo de se organizar, seu contexto.

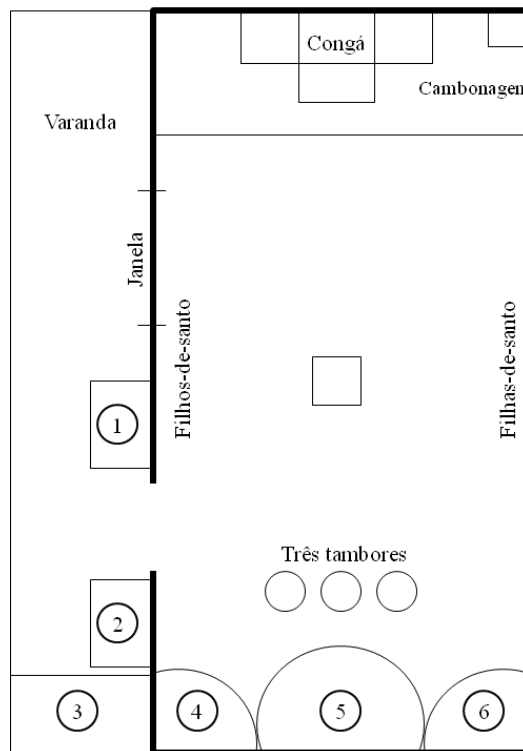
De certo, esta observação do espaço não se esgota em suas questões físicas, mas vi na geografia um ponto de partida essencial para a melhor compreensão do leitor e, assim, poder me deter mais particularmente à observação do terreiro. Da mesma forma que Sodré (1988), percebo que a dimensão territorial é formada, obviamente, pelos seus dados geográficos, mas, para além deles, ela também se alia às suas articulações socioculturais. “O vetor espacial tem aí, portanto, natureza físico-simbólica”. (SODRÉ, 1988, p. 15).

Analisar o terreiro é analisar um texto. Um espaço que se manifesta comunicativamente e interfere diretamente nas relações humanas que nele se constroem. O próprio espaço é um fenômeno a ser observado que dialoga constantemente com os textos da família-de-santo, dos altares, dos médiuns, das entidades, etc. Sob esta ótica, Ferrara (2007 *apud* RAMOS, 2013, p. 55) conceitua a noção de “espacialidade” como forma de compreender o espaço enquanto resultado de várias interações entre textos. O espaço físico passa a ser detentor de significado.

A autora explica, também, que para o espaço ser estudado como fenômeno, a espacialidade não deve ser dissociada das ideias de “visualidade” – como o espaço se apresenta ao olhar, não necessariamente a nível interpretativo, mas uma simples observação e distinção do lugar a partir dos textos que o evidenciam como tal –, e “comunicabilidade” – como a espacialidade gera vínculos ou até alterações culturais na sociedade.

A partir destas noções, compreendo que o terreiro como espaço físico não teria a menor razão de existir, senão pelos textos que o compõem e dialogam a todo momento com ele, construindo uma espacialidade potencialmente comunicante. Portanto, o terreiro é um dado necessário para compreender a identidade e as relações da família-de-santo e, mais particularmente, de Mãe Iara no ritual. Para melhor compreensão, elaborei o desenho esquematizado da casa Rei Dragão do Mar abaixo:

Figura 14 – Planta baixa do terreiro de Mãe Taquinha.



Legenda:

- 1 – Assentamento de exu Tranca Rua
- 2 – Assentamento de Ogum Beira Mar
- 3 – Cruzeiro das almas
- 4 – Altar da Jurema de Mãe Taquinha
- 5 – Altar dos boiadeiros
- 6 – Altar da Jurema de Pai Nucélio

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Antes mesmo de entrar, o universo do terreiro já começa a se mostrar para mim. À esquerda da entrada do terreiro fica o altar de seu Tranca Rua, exu de proteção da casa, que ali é representado por uma imagem de 1,34 metros de altura. É uma escultura impossível de passar despercebida. À primeira vista achei curioso a imagem estar vestida com uma longa capa preta de tecido sobreposta à própria capa que já vinha pintada no gesso, feita sob medida e com detalhes em dourado, muito semelhante às capas que os próprios pais-de-santo usam durante as giras de exu. Esta capa, por si só, já me parecia transcender o que seria, *a priori*, um simples enfeite: ela é um símbolo. Símbolo da relação de proximidade que Mãe Taquinha tem com seu exu, o cuidado dela com a imagem como se este zelo fosse com a própria entidade, a vaidade de deixar a imagem aparentemente bela para ser vista por todos que passam por ali e, como foi a própria mãe de santo que confeccionou o adereço, não deixa de ser uma marca de particularidade da escultura, já que este tipo de imagem pode ser facilmente encontrado nas lojas de artigos umbandistas e todas muito parecidas, pode-se dizer que esta capa torna esta escultura de exu Tranca Rua única.

Uma cartola preta também foi colocada em sua cabeça, acompanhando os detalhes que já vinham pintados no gesso, como a calça vermelha, as botas pretas, o tridente que a escultura parece segurar, um crânio humano próximo ao seu pé direito e três chaves douradas

penduradas na altura do cinto, símbolos do que seu próprio nome já diz: seu poder de fechar e abrir as “ruas” (os caminhos) das pessoas.

Ao redor da imagem são depositados objetos que se relacionam com Tranca Rua, como uma quartinha vermelha e preta com água, dois alguidares de barro com farinha branca e farofa de dendê ofertados a ele, um alguidar com moedas, um jarro dourado para colocar vela e um tridente de ferro cujo objetivo é de afirmar a energia da entidade no assentamento.

Já à direita da porta fica o altar de ogum Beira Mar, retratado por uma imagem de 1,23 metros de altura que forma, juntamente à imagem de Tranca Rua, uma espécie de “portal” de proteção para o terreiro, pois cada lado forma uma composição bem planejada, harmônica e, até mesmo, simétrica, com os altares feitos sob a mesma medida de 1,16 metros de largura x 0,80 metros de altura.

A escultura de ogum Beira Mar é mantida com a própria roupa já desenhada e pintada no gesso nas cores prata e dourada, simbolizando o metal de sua armadura. Há presente, também, uma capa vermelha que cai sobre as suas costas e chega aos pés, os quais estão calçados por botas prateadas que acompanham a simbologia de armadura da roupa. As mãos, vestidas de luvas brancas, têm posições bem demarcadas: a esquerda na cintura e a direita com uma espada na altura do tronco, que me pareceu como se estivesse preparado para defender aquela casa e a quem lá pertence. E de fato, a defesa contra o mal e a segurança no caminho dos seus filhos é um dos principais símbolos associados à linhagem de Ogum, que tem esses caracteres de aparência e de personalidade ainda mais reforçados no sincretismo com o santo católico São Jorge.

Na cabeça é pintado um capacete prateado com o topo na cor vermelha, onde seriam as penas. O adereço de penas azuis colocado por Mãe Taquinha torna esta escultura única. As penas parecem ser símbolo da aproximação e do cuidado na relação da mãe de santo com a entidade, além do fato de tornar a imagem bastante chamativa aos olhos de quem passar. Toda essa roupa pintada com as cores do metal, espada e penas na cabeça são representações diretas às armaduras da idade média utilizadas por guerreiros que iam ao combate, reforçando, mais uma vez, a habilidade de Beira Mar em lutar pelos seus filhos e defendê-los de todo mal que possa os atingir.

Próximo à escultura, há uma quartinha marrom com água, uma barra de ferro e uma espécie de “depósito” de ferro repleto de objetos também de ferro remetendo à mitologia de Ogum ser o orixá do ferro.

Figura 15 – Entrada do terreiro Rei Dragão do Mar.



Registrada na festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Pelo fato de os rituais que presenciei se tratarem de festas dedicadas a algumas entidades, é comum na casa de Rei Dragão do Mar que o espaço seja todo decorado com relação ao evento. No registro acima, por exemplo, é possível ver flores de papel ornamentando a parte superior da entrada, e nas laterais foram postas duas pequenas colunas brancas com um jarro de flores artificiais em cada uma, prevalecendo as cores vermelho e amarelo em todas as flores, pois estas são as cores que Mãe Taquinha tem preferência para homenagear a pombagira.

Como reproduzi em planta baixa, vizinho a ogum Beira Mar ainda há um terceiro altar dedicado às almas, mas este se difere um pouco dos outros dois que mencionei em alguns aspectos.

Chamado pela família-de-santo de “Cruzeiro das Almas”, este altar tem como ponto mais chamativo e central na organização dos seus símbolos uma grande cruz elaborada na própria cerâmica que reveste a parede, sendo feita na cor preta para dar maior contraste no fundo branco. Na parte superior é colocada uma imagem de Jesus crucificado, como uma forma de simbolizar e trazer sempre à memória das pessoas a crença herdada da religião católica de que sua morte foi para salvar o mundo e os espíritos do pecado.

No centro da cruz, mas posto na superfície do altar, há a imagem de Zé Pelintra das Almas, que, por ser a entidade de Mãe Taquinha na linhagem dos mestres, detém grande autoridade no terreiro. Além de ser incorporado na maioria das giras da casa, para rezar em seus filhos, abençoar o terreiro e cumprir algum ritual particular, a imagem de Zé Pelintra é

posta neste altar como forma de fazê-lo sempre estar presente quando uma pessoa precisar rezar ou lhe fazer um pedido.

Homem negro, vestido com seu terno branco, gravata vermelha, chapéu panamá de fita vermelha e sapatos brancos de ponta vermelha, a escultura de Zé Pelintra de 1,12 metros reforça o imaginário umbandista sobre esta entidade: o arquétipo do “malandro” brasileiro. Sorridente e de traje elegante, a imagem do altar é uma representação fiel do que muitos pais e mães de santo aparentam quando o incorporam.

Aos pés da imagem, geralmente são colocados alguns pertences ofertados à entidade, como uma garrafa de cachaça, lata de cerveja e velas de quem lhe fez um pedido. Por vezes também pode haver uma jarra, copos com água e jarros de flores, porém nenhum destes símbolos é fixo. Como é possível ver nas imagens a seguir, em diferentes festas a organização do altar é basicamente similar, mas passível de pequenas mudanças de acordo com o ritual, com o que é ofertado para a entidade, com outros símbolos que Mãe Taquinha ganha ou compra ao longo do tempo e é associado ali, etc.

Figura 16 – Altar Cruzeiro das Almas.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 17 – Altar Cruzeiro das Almas.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018.
 Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Os bustos do casal de pretos velhos são um bom exemplo de mudança que ocorreu nos registros de um ano para outro. As esculturas com 80cm de comprimento, juntamente com suas respectivas quartinhas de barro com água, preenchem um espaço que até o ano de 2017 estava vazio, incrementando ainda mais o cenário deste altar. Ele com uma camisa verde e chapéu de palha na cabeça, ela com uma blusa vermelha e o cabelo preso como um coque, ambos seguram seus cachimbos na boca enquanto observam o terreiro. E este olhar é o que mais me prende. Olhos que parecem estar vivos, concentrados, vigilantes, dos quais nada passa despercebido.

Outras pequenas imagens de pretos velhos estão presentes no centro do altar, circuladas por jarros de flores e terços pendurados em seus pescoços, estas esculturas ficam à frente de outros símbolos do altar. Ao lado direito, é possível ver outra imagem de Zé Pelintra das Almas, menor que a primeira que mencionei e desta vez vestindo um paletó vermelho, chapéu preto e com o corpo recostado em um poste, como uma referência à sua própria história de homem boêmio, amante das noites, da vida nos bares e nas praças. Ao lado de Zé, há ainda um pedaço de tronco de madeira pintado na cor marrom com três galhos verticais, onde é possível colocar velas. Pelo lado esquerdo há o ferro do assentamento pertencente ao mestre Zé Pelintra, que, como todo assentamento, em seu interior há substâncias que apenas a própria mãe de santo conhece.

A entrada do terreiro é um espaço de grande importância, pois é o lugar que “dá condição”, por assim dizer, para que todo o valor simbólico do terreiro possa ser construído. O que é colocado e feito dentro só pôde ter sido elaborado de tal forma porque fora (na porta)

estão os dois protetores da casa: exu Tranca Rua e ogum Beira Mar. Este é um exemplo de tudo que ocorre na casa: uma relação entre a família-de-santo e o terreiro que não se reduz ao sentido físico, mas é possível de ser compreendida pelos princípios simbólicos que a todo momento são enunciados pelo espaço. O terreiro fala. E é percebendo a existência dessa comunicação que procuro ir além da compreensão do espaço, o que me interessa verdadeiramente é a “espacialidade” que existe ali.

Assim como Ferrara, Sodré (1988) afirma que a “espacialidade” se trata justamente de olhar para o espaço e compreendê-lo a partir de uma apreensão sensível em saber que ali há símbolos, crença, cultura e estilo de vida que tornam o espaço “orgânico”, ou seja, construído por indivíduos e por suas relações com esse ambiente.

A casa de Rei Dragão do Mar, como a grande maioria dos terreiros umbandistas ao longo da história, faz parte da moradia de Mãe Taquinha, mas, para além do ato de apenas habitar um espaço, “morar” aqui é a expressão da própria identidade grupal da mãe e da família-de-santo que ali convivem. As marcas que este grupo imprime no terreiro fixam o ordenamento simbólico da comunidade umbandista, já que é a partir das normas e dos valores religiosos que se dão as trocas entre os indivíduos. Assim, toda a área na qual a casa de Rei Dragão do Mar se constitui já não é um espaço comum, e sim um território, um espaço ordenado e exclusivo da família.

A ideia de território coloca de fato a questão da identidade, por referir-se à demarcação de um espaço na diferença com outros. Conhecer a exclusividade ou a pertinência das ações relativas a um determinado grupo implica também localizá-lo territorialmente. É o território que, à maneira do *Raum* heideggeriano²⁷, traça limites, especifica o lugar e cria características que irão dar corpo à ação do sujeito. Uma coisa é, portanto, o espaço – sistema indiferenciado de definição de posições, onde qualquer corpo pode ocupar qualquer lugar – outra é o território. (SODRÉ, 1988, p. 23).

Sob esta ótica de território trabalhada por Sodré (1988), passo a compreender o terreiro como um lugar marcado por um sistema de convenções culturais e religiosas que regem a movimentação da família-de-santo sem, entretanto, privar a liberdade da individualidade de cada um. A ideia é que a localização espacial sirva como um limite indicador do território e é no seu interior que as *performances* acontecem, tanto as de caráter social, como o papel de cada um dentro da religião – se é pai ou mãe de santo, se é cambone, se é tambozeiro, etc. –, quanto as incorporações durante o ritual. E aqui retomo a percepção de “jogo” tratada em tópico anterior.

²⁷ “Para ele [Heidegger], quem cria o espaço – que é um modo de ser no mundo – é o lugar. Refletindo sobre a origem dessa palavra em alemão (*Raum*), diz designar o “regulado”, algo que foi tornado livre no interior de um limite”. (SODRÉ, 1988, p. 21).

Para que o jogo aconteça plenamente é necessário que haja um tempo e lugar bem determinados. Aqui o tempo do jogo se inscreve no momento das giras, que têm duração certa para acontecer e, por isso mesmo, cria nos seus participantes a consciência de que aquele momento é algo vivido fora do cotidiano. Já o lugar está determinado pelo terreiro, o lugar sagrado que conecta espacialmente os umbandistas à dimensão sagrada.

Em seus estudos, Caillois (1986) faz uso dos exemplos de jogos de entretenimento como xadrez e futebol, nos quais entende que não há possibilidade de haver jogo fora do tabuleiro ou do estádio, e nem que a partida se inicie fora do tempo estabelecido com os times, jogadores, espectadores, etc. Da mesma forma, no âmbito religioso da umbanda, não há jogo fora do terreiro e do momento da gira, pois são estas fronteiras simbólicas que demarcam o momento de ritual e o sacralizam em relação à vida social: “um espaço puro”. (CAILLOIS, 1986, p. 33).²⁸

Levando em conta estas noções, aproximo ainda mais este estudo da casa Rei Dragão do Mar, pois chego ao lugar dos rituais, que é o interior do terreiro, o próprio palco onde incorporações, rezas, músicas, danças e tantas outras *performances* se realizam.

Medindo 20 metros de comprimento x 6 metros de largura, o terreiro de Mãe Taquinha me impressionou desde a primeira vez que o visitei. Maior que a maioria dos centros de umbanda que eu já conheci. Sua composição de símbolos, imagens e altares me instigou ainda mais a explorá-lo.

²⁸ “un espacio puro”. (CAILLOIS, 1986, p. 33).

Figura 18 – O fundo do terreiro Rei Dragão do Mar.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

A porta de entrada fica localizada mais próxima do que seriam os fundos do espaço, fato que atraiu meu olhar, quase que instantaneamente, para os três altares e os tambores situados ao lado direito. Toda a parede e a base dos altares eram revestidas por uma camada de pedras marrons que davam ao ambiente uma proximidade com a aparência de natureza, de terra, de floresta, e isto foi se confirmando conforme me aproximei dos detalhes que compunham o cenário.

No alto, pendurados no teto, havia galhos de árvores pintados de verde e marrom com imagens de araras sobre eles como referência a um dos principais símbolos da mata brasileira. Ao fundo, quase que camuflada, havia uma cobra listrada nas cores preto, vermelho e amarelo, com parte do corpo em ondulação por entre as pedras, dando a sensação de movimentação da escultura. Uma natureza viva. Mesmo que simbolicamente, parar e admirar esta parte do terreiro é se deixar levar para o interior da mais genuína mata brasileira.

Os três altares são divididos por uma espécie de “meio círculo” em que a frente é arredondada até ser finalizada na parede. Em uma visão mais geral, todos são muito harmônicos entre si, com dimensões similares, elementos da natureza e tons predominantemente terrosos, mas, mesmo assim, existem distinções a fazer.

Mais próximo à entrada está o altar de Mãe Taquinha dedicado à jurema sagrada. Dividido em dois andares, no ponto mais alto era possível encontrar mais uma imagem de Zé Pelintra – entidade da mãe de santo também nesta tradição religiosa – muito similar às outras que haviam do lado de fora: homem negro com seu paletó branco, gravata vermelha e chapéu na cabeça. A escultura era cercada por diversas garrafas de bebidas pertencentes à entidade, que, muitas vezes, ganhava quando estava incorporado na mãe de santo durante as giras. Próximo, ao lado esquerdo, havia também dois pequenos quadros com rostos de índios pintados, e, ao lado direito, um quadro de madeira rústica com a imagem de um velho sertanejo entalhada.

Já na parte de baixo, reparei que os símbolos formavam uma espécie de cenário para aquele altar, como uma referência direta ao universo indígena brasileiro. Aliado às plantas artificiais e ao piso pintado de verde, o marrom das pedras e dos troncos de madeira formavam uma pequena floresta devidamente harmônica e bem planejada. Três árvores foram simbolizadas ali com troncos posicionados em pé e nos quais, ao invés de galhos e folhas, se sustentavam uma espécie de “bandeja” circular de madeira com copos de água e pequenos pedaços de tronco de madeira. Abaixo destes havia a imagem de um boi preto, de um índio sentado tocando seu tambor, quartinhas e pratos de barro, e chocalhos indígenas com penas nas pontas. No chão, havia um tronco de madeira pintado com listras vermelhas, amarelas, verdes e pretas; uma jarra de barro grande com um lenço de estampa de onça amarrado; e um pilão, todos em tamanho maior que o de costume.

Figura 19 – Altar da jurema de Mãe Taquinha.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

No centro era o altar dos boiadeiros, mas, curiosamente, reparei que não eram apenas entidades dessa linhagem que estavam ali representadas. Ao fundo, debaixo de uma espécie de “gruta” formada por pedras, estava a imagem do boiadeiro de Mãe Taquinha, Tumbá Chapéu de Couro. Homem moreno, de braços fortes, cabelo escuro de fios ondulados, bem vestido com seu colete, calça e chapéu de couro, se posicionava com a perna esquerda sobre uma pedra e um olhar que desbravava o horizonte. Em sua mão direita carregava uma corda enrolada, como se estivesse preparado para laçar um boi, animal que também se apresentava na escultura por entre suas pernas e em outras duas imagens pequenas distribuídas no altar.

Aos pés do boiadeiro estavam os ferros da linhagem de boiadeiro de Mãe Taquinha, que, assim como os outros, serviam para marcar o assentamento da entidade juntamente com três quartinhas pequenas com água e um vaso de barro fechado por um alguidar preenchido por pequenas cuias pertencentes à entidade.

Um casal de índios também estava presente neste altar, Rompe Mato e Tapuia. Ambas as imagens pareciam fazer a guarda do local, com suas lanças e rostos sérios que expressavam grande atenção. Rompe Mato vestia uma roupa típica do índio brasileiro, com saia e cocar de penas, colar e pés descalços, e Tapuia estava com um vestido longo de cor vermelha e

amarela, calça verde e uma bolsa que carregava no braço direito, aparentava bem mais uma referência indígena norte-americana.

Outras quatro pequenas imagens de índios, uma vela acesa e um pequeno alguidar preenchiam o altar, no entanto, mais duas imagens também se faziam presentes: uma de Nossa Senhora Aparecida e a outra de Santo Antônio. Essa união de símbolos de diferentes seguimentos religiosos que *a priori* não se misturariam, só me deixou ainda mais interessada na construção desse lugar. Dois santos, um boiadeiro, índios, todos em um mesmo altar provando que compreender a simbologia e o contexto das coisas vai muito além do olhar. É preciso perceber. Perceber que ali não se tratava de representar contextos isolados e diferenciados um do outro, mas sim de explorar o máximo de riqueza possível de uma cultura que não se restringe a um único texto. É de Brasil que este altar fala, Brasil no sentido mais amplo possível, que vai do homem sertanejo aos índios, dos santos católicos aos animais, e é nessa pluralidade de textos que se dá a comunicação.

Figura 20 – Altar dos boiadeiros.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Ao final da parede, no canto esquerdo, estava o altar da jurema sagrada de Pai Nucélio. Pai de santo casado com a filha de Mãe Taquina, é Pai Nucélio que se responsabiliza e comanda os rituais da casa se a mãe de santo precisar se ausentar, fatos que reforçam sua

importância na casa e justificam haver um altar exclusivo para alguém que não é a dona do terreiro.

A entidade de Pai Nucélio na jurema sagrada é o mestre Nêgo Gerson, representado pela maior escultura do altar. Homem negro, vestido com uma blusa branca, chapéu, colete e calça vermelhos e meias brancas cobrindo até o meio da perna. Na mão direita carregava um copo e na esquerda uma garrafa de bebida, símbolos também presentes no altar, com nove garrafas de bebida distribuídas, como cachaça, whisky e vinho. À sua direita, em um toco de árvore, era guardado seu chapéu para ser usado quando incorporado no pai de santo.

Símbolos da natureza estavam presentes em todo o local: um *banner* com o desenho de um índio ao lado direito, dois pedaços de tronco de árvore pintados em listras verde, amarela, vermelha e preta, uma cobra enrolada no galho verde à esquerda, uma pequena escultura de uma índia com seu cocar de penas e seios à mostra, e até mesmo um arco e flecha trazidos da Amazônia se faziam presentes nessa “brasilidade” que a todo momento era comunicada pelo altar.

Figura 21 – Altar da Jurema de Pai Nucélio.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Na maioria dos terreiros de umbanda há uma parte do espaço dedicada aos tambozeiros – pessoas que se desenvolvem na religião para serem tocadores dos atabaques – e nela é possível encontrar variados instrumentos a depender do que queira a mãe ou pai de santo dono

da casa. Na casa de Rei Dragão do Mar, o local dos atabaques completa a composição do fundo do terreiro, à frente apenas dos altares da jurema e de boiadeiro.

Felipe, marido de Mãe Taquinha, é o tambozeiro do terreiro e, por isso, responsável por zelar e tocar os atabaques nos dias de gira. Algumas vezes, quando havia algum filho de santo presente que sabia tocar ou tambozeiros convidados de outros terreiros, observei que era feito um revezamento entre eles ou mesmo uma pessoa em cada tambor para que a energia da batida não enfraquecesse devido ao cansaço e a força do ritual permanecesse do início ao fim. Havia também duas maracas artesanais feitas de lata e preenchidas com sementes para dar ainda mais efeito ao canto das entidades.

Para os umbandistas, os atabaques usados nas giras devem ser dedicados a uma ou mais entidades escolhidas pela mãe ou pai de santo da casa para que elas “tomem conta” e, sendo assim, da mesma forma que se faz oferendas para as entidades nos altares, devem ser feitas oferendas aos tambores em respeito aos seus donos, pedindo-lhes permissão para que os instrumentos sejam tocados. Mãe Taquinha ofertou seus instrumentos ao boiadeiro Chapéu de Couro e ao caboclo Rompe Mato, que, além de receber oferendas, tem os tambores colocados sobre um tapete dentro do terreiro em seu respeito.

Figura 22 – Os atabaques do boiadeiro Chapéu de Couro e do caboclo Rompe Mato.



29

Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

²⁹ Posteriormente, mais um atabaque foi colocado no terreiro, possibilitando ter até três tambozeiros tocando simultaneamente no momento das giras.

Por ser amplo, o espaço de dentro do terreiro pode abrigar muitas pessoas, tanto filhos de santo como os expectadores, e isso possibilita, também, que haja certa organização nos momentos das giras: as mulheres ocupam o lado direito, e os homens o lado esquerdo. Quando está muito lotado, são feitas duas filas nas quais os médiuns que irão incorporar ficam à frente, e quem apenas assiste fica atrás, próximo à parede.

Uma marca que me chamou atenção foi um quadrado de mármore branco no centro que, por ter o chão pintado na cor azul, deixou a pedra ainda mais evidente. Em minha primeira visita, Mãe Iara me contou que ali era a “confirmação” – assentamento – da casa. Debaixo da pedra havia um buraco onde Mãe Taquinha depositou diversos componentes quando construiu o terreiro, e esse mesmo processo foi repetido nos quatro cantos das paredes. Em todas as confirmações, os buracos foram fechados pela própria construção dos altares e por essa pedra de mármore que ficava no centro, impossibilitando que qualquer um abra ou sequer saiba o que foi colocado ali, apenas Mãe Taquinha tem esse conhecimento. Uma vez “plantadas”, as confirmações permanecem enquanto a casa existir com o objetivo principal de manter e distribuir o axé para a casa, como um patrimônio simbólico de energia que precisa ser preservado para garantir a força espiritual do lugar.

Mais à frente estava o altar principal do terreiro. Visualmente mais destacado, este possuía paredes e piso todos revestidos com cerâmica branca e era feito sob um degrau que o deixava um pouco mais alto que o restante do espaço. Foi o primeiro que conheci feito desta forma, fato que me fez perceber que ali poderiam ser compreendidas duas dimensões de “altar”: uma propriamente na estrutura central, onde as imagens eram colocadas e louvadas; e outra em toda a área branca, no sentido de lugar mais elevado, “alteado”.

No momento das giras, tomei conhecimento de que este espaço ficava sob o controle dos cambones, que não permitiam que as pessoas subissem ali, pois, por ter muita gente, tanto poderia ocorrer algum acidente e algo ser quebrado quanto a energia das pessoas de fora da casa seria capaz de influenciar a energia do altar. Na frente, duas poltronas foram colocadas para serem oferecidas a algum pai ou mãe de santo convidado como forma de respeito, caso este já fosse mais velho ou estivesse cansado de estar em pé.

Em cada festa a decoração era pensada e produzida pela própria família-de-santo. Na imagem a seguir está o exemplo da festa da Pombagira Cigana de 2018, em que faixas de tecido vermelho, preto e dourado foram colocadas percorrendo todo o teto e parte das paredes com um caimento que muito remetia ao imaginário das tendas ciganas. Em homenagem à lebara dona da festa, rosas de papel vermelhas e amarelas foram confeccionadas representando as paixões, o amor, o fogo e a riqueza do ouro cigano distribuídos pelo terreiro.

Figura 23 – A frente do terreiro Rei Dragão do Mar.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018.
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

À direita do altar fica a cambonagem, lugar cujo objetivo é dar suporte aos rituais sob a administração de algum dos cambones do terreiro, que, por serem dois, podem se alternar em cada gira. Nas prateleiras são colocados copos e taças para servir bebidas às entidades; algumas velas caso uma entidade queira acender; cigarros que, antes mesmo de a gira começar, são empilhados em um pequeno prato para facilitar a entrega às entidades; uma garrafa de perfume – a chamada “limpeza” – que as entidades costumam passar no corpo do médium assim que são incorporadas para limpá-lo das más energias; e uma pequena jarra de água à disposição de quem quiser tomar durante o ritual. Abaixo ficam uma lixeira, o frigobar para armazenar as bebidas e atrás um banco com os chapéus dos médiuns da casa.

Outro detalhe importante é que também há uma vela acesa na prateleira, colocada em oferecimento a Quebra Barreiras, caboclo que Mãe Taquinha escolheu para zelar pela cambonagem do terreiro, proteger das más energias e auxiliar no desenvolvimento dos rituais.

Figura 24 – A cambonagem.



Registrada na festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018.
 Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Ao centro da área do altar está o “congá” da casa de Rei Dragão do Mar. Ponto particularmente importante para o desenvolvimento de todos os rituais, este altar se localiza na frente do terreiro, pois é ele quem demarca o norte do espaço, a direção para qual se deve rezar, iniciar e finalizar as giras, incorporar, e é onde está colocada a imagem daquele que, para os umbandistas, rege todo o cosmo religioso e o mundo em que vivemos: Jesus Cristo, a representação de Oxalá. É sob este caráter de autoridade maior que se justifica a posição da escultura de Jesus estar no ponto mais alto e acima de todos, pois é a partir dele que o terreiro por completo recebe a irradiação divina de boas energias.

Um traço que me chama a atenção neste altar é sua estrutura bem mais alta que as demais, com 2,18 metros de altura e em formato de cruz com três imagens de santos, além de Jesus nas extremidades. Essa organização certamente não se dá por acaso, ela é mais um reforço da influência católica nas práticas umbandistas e como as hibridizações permanecem ao longo do tempo: a imagem de São Sebastião como simbolização de Oxossi, de São Jorge representando Ogum e de Nossa Senhora da Conceição equivalente a Oxum.

Embora a umbanda tenha sete linhagens espirituais, apenas quatro estão expostas neste altar, pois não há uma forma fixa e obrigatória de organização para todos os templos e, assim como o resto do espaço, a composição do congá também fica a critério da mãe ou pai de santo

dono da casa, respeitando apenas a regra essencial da presença de Oxalá (Jesus Cristo). Neste caso, percebi que Mãe Taquinha, além de variar a própria posição das imagens, como a de São Sebastião, que ora aparece na esquerda e ora na direita, sempre busca modificar as decorações de acordo com a festa que será feita. Estes ajustes e elaborações peculiares ao terreiro propiciam a instalação de um ponto visual de autoridade e sacralidade no espaço, pois a distribuição das imagens dos santos em um altar geometricamente planejado em forma de cruz aguça as capacidades de imaginação e percepção do sagrado na umbanda.

Nas imagens a seguir é possível notar as mudanças das duas festas para a Pombagira Cigana em 2017 e 2018, que, apesar de serem para a mesma entidade, marcam a preocupação em atualizar a aparência do terreiro. No primeiro ano, o altar foi coberto em parte por tecidos de cor vermelha e dourada, rosas naturais vermelhas, amarelas e brancas, e na frente duas esculturas de mulheres seguravam os jarros de flores artificiais amarelas. No ano seguinte, dois tecidos dourados cobriram todo o congá, rosas naturais vermelhas e amarelas, flores artificiais brancas próximas à imagem de Jesus, e na frente três jarros preenchidos por flores artificiais vermelhas e brancas.

Figura 25 – O congá.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 26 – O congá.



Registrado na festa da Pombagira Cigana do dia 17/03/2018.
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Em capítulo anterior, foram conduzidas algumas percepções acerca do assentamento de exu de Mãe Iara e a relação da umbandista com os objetos ali presentes. Da mesma maneira, foi possível identificar que no terreiro de Rei Dragão do Mar há uma relação cotidiana entre os umbandistas e os altares que vai além dos momentos das giras. Todo o ambiente e os altares são costumeiramente limpos e organizados, estabelecendo uma relação íntima e sensível entre a família-de-santo e os altares.

Como é possível notar, cada altar e espaço tem suas entidades e linhagens específicas a serem contempladas, imagens, ferros, oferendas e objetos que a elas pertencem. A partir desta associação, os umbandistas compreendem que a energia da própria entidade está ali, fazendo com que estas formas físicas ultrapassem a dimensão unicamente simbólica para a dimensão de também deter o próprio poder que elas representam, e por isso sagradas. Neste aspecto, Rocha (2016) assimila que é preciso observar no espaço e nos altares uma condição de “sujeito” capaz de realizar um “fazer” e não apenas de representar as coisas, e este fazer está vinculado principalmente ao campo subjetivo das relações entre as pessoas, os altares e o divino.

Todo este percurso de análise do terreiro é importante para compreender como se constitui espacialmente o lugar onde as incorporações de Mãe Iara acontecem, mas não

operações separadas umas das outras, pois acredito que estudar o terreiro já é estudar quem o constitui, entender como a família-de-santo convive com suas regras e costumes, e perceber como o jogo acontece.

Este jogo é, portanto, o intermediário das interações entre os elementos sagrados, como as velas, as flores, as toalhas, o espaço do terreiro, as cores, etc., e os textos de frequentadores, compondo uma rede de comunicação entre textos semióticos a partir de suas reciprocidades afetivas.

A descrição construída aqui passa por percepções geográficas, físicas e até quantitativas em alguns aspectos, mas, para além disso, considero que a grande riqueza está no vigor simbólico operado pelo terreiro através do cosmo sagrado. A casa é moradia e também é templo. A construção é feita com paredes, janelas, plantas e móveis como qualquer outra, mas tudo isso, em algum grau, é visto pelos umbandistas como uma fonte de energia, tudo possui uma significação para além do visível, e todo esse “sagrado e profano” dialoga cotidianamente sem precisar se opor, concepções que coexistem de maneira tão simples que se tornam impressionantes.

Assim como Rocha (2016), parti do entendimento de que a contemplação dos altares deve se dar a partir da relação entre “imagem”, como aquilo que se identifica visualmente, e “imaginário”, como aquilo que é imaginado pelos sujeitos com base em sua relação com a entidade materialmente ausente, pois o objeto material precisa ser afetado por um espectador para que ganhe um sentido simbólico. Sem isso, nada mais ele seria além de um corpo inanimado e sem propósito.

Separar esses dois planos em nossa pesquisa significaria criar um fosso cognitivo entre o ato ativo da *percepção* visual das coisas sagradas e a faculdade supostamente passiva da *imaginação*, que complementa e informa o sentido do objeto percebido para a qual concorrem instâncias como memória, história e a própria ética religiosa. (ROCHA, 2016, p. 233).

Acredito ser adequado dizer que se trata do que Eliade (1952 *apud* SODRÉ, 1988, p. 52) chama de “geografia sagrada”, na qual as crenças míticas religiosas não ficam apenas no plano teórico de imaginar um mundo distante que não se pode ter acesso. Pelo contrário, o espaço sagrado é o espaço real, pois as crenças são reais e fazem parte da vida daquela religião. Assim, o terreiro não é feito sob a pretensão de ser “um projeto” do sagrado, ele por si já é o sagrado, é onde as entidades têm suas energias assentadas, onde os alimentos e os presentes são ofertados porque ali já é parte do mundo das divindades.

A energia é, desta forma, percebida em todo o terreiro de Rei Dragão do Mar como vibrações que partem dos vários altares e das várias entidades que nele são assentadas, tornando o espaço heterogêneo possível de se afetar por diversas forças. Porém, não basta que

estas forças estejam penetradas em um lugar, elas precisam ser operadas, vividas plenamente através das incorporações, das rezas, dos sons e das danças. E é na tentativa de compreender essa complexidade de fatores que compõem a umbanda que presenciei alguns rituais e os analiso neste trabalho.

4.2 As festas

E então olho o corpo. Não qualquer corpo, não um corpo desconhecido, mas um corpo que já não é mais o mesmo. Saber que ali está minha mãe, mas também está outra mulher é uma tarefa que me exigiu, desde pequena, a maturidade de entender que as coisas nem sempre são o que parecem ser. Ou são o que parecem ser. Quem limita isso numa incorporação? Sinceramente, acredito que ninguém. E como isso me fascina!

De certa forma, após iniciar meus estudos e passar a observar a incorporação de Mãe Iara com mais interesse – pelo olhar antropológico que esta pesquisa me exige –, me veio em mente um questionamento, ou até certa comparação, com um dos conhecimentos mais populares a respeito da teoria de ciências naturais: dois corpos não podem ocupar simultaneamente o mesmo lugar no espaço. Mas quando olho para o corpo em transe, já não seria isto? De fato, não se trata de uma matéria propriamente física – a entidade – ocupando o mesmo lugar que o corpo da médium, mas do corpo presença, o corpo social, o corpo religioso, o corpo semiótico, o corpo antropológico, e tantas outras formas de olhá-lo para além da pura matéria biologicamente existente. O corpo vai além. Tão além e tão complexo que, sob essas ópticas, atrevo-me a dizer ao leitor que, sim, dois corpos podem ocupar o mesmo lugar no espaço.

Durante cada ritual que presenciei, pude ver o mesmo corpo como sendo “o corpo de Maria Padilha” e “o corpo de Mãe Iara”, mesmo sabendo e presenciando uma *performance* de incorporação nitidamente marcada por sua preparação, início e fim do transe. O ponto fundamental a ser entendido aqui é que em momento algum a presença de uma anula a presença da outra, pois compreendo que o estado de consciência – se quem responde no momento é a mãe de santo ou se é a entidade – não limita a *performance*. Pelo contrário, a expande.

A incorporação é uma *performance* dupla. Mãe Iara performa, Maria Padilha performa. E é nessa relação que se dá a tão importante “essência” que trago nesta pesquisa. As incorporações de Mãe Iara que registrei só se deram da forma como as apresento porque há toda uma personalidade, uma experiência de vida, uma relação com sua entidade que não é possível encontrar em mais ninguém. A particularidade de cada incorporação, por mais que a

religião como um todo trabalhe com características que as aproximem, é intransferível e impossível de ser plenamente copiada de um médium para outro. E é mergulhando fundo nesse corpo que trago nas próximas páginas meus registros dos rituais que acompanhei.

Cerca de dois dias antes das festas, os rituais de Mãe Iara já começavam, pois era necessário que ela fosse para o terreiro ajudar nas preparações e isso demandava uma organização prévia. Depois de ir ao salão de beleza arrumar os cabelos e pintar as unhas, Mãe Iara separava a roupa de Maria Padilha recém-recebida da costureira, colocava em um cabide para não amassar e protegia com uma sacola para não sujar. O cuidado era minucioso. Em cima da cama, eram abertas as várias caixas que guardavam os acessórios da lebara, brincos, anéis, colares, pulseiras, era quase incontável, mas Mãe Iara sabia muito bem o que tinha, cada cor, cada detalhe.

Sua preparação resultava em várias bolsas, algumas com as roupas de cada ritual que antecederia a festa, outras com suas anáguas, perfume, guias, sapatos, turbantes, maquiagem, etc. Por vezes, Mãe Iara pedia minha ajuda para carregar suas coisas, procurar o que ainda não havia encontrado e pedir um carro de aplicativo para levá-la. Em todas estas ocasiões, eu costumava reparar em como tudo aquilo exigia de minha mãe uma dedicação e um esforço fora do habitual, ela corria para que tudo desse tempo, para não faltar nada e, por mais cansada que estivesse, para cumprir o compromisso que tinha com o terreiro.

Momentos pré-rituais estavam presentes por todo período antes das giras que registrei, mas não significando que estas ocasiões não tivessem também sua ritualidade. Pelo contrário, observar Mãe Iara se preparando em casa era constatar o quanto a vida social é repleta de rituais mesmo que não sejam plenamente percebidos. O cuidado com as roupas, a escolha de cada objeto, a vela que era acesa e a oração que era feita por Mãe Iara no seu assentamento de exus, pedindo proteção, que Maria Padilha venha em paz e alegria no momento de incorporação e toda a festa ocorra bem, são momentos que, principalmente depois de me colocar com o olhar de pesquisadora, ficaram claros no que cerne à riqueza de uma *performance* que já se iniciava ali na nossa própria casa. A preparação já tirava Mãe Iara da rotina, sua oração já a fazia sentir-se próxima de sua entidade, e toda sua concentração se voltava para a realização da gira.

Já na casa de Rei Dragão do Mar, *a prioridade* dois dias antes de cada festa era o ritual de oferenda das entidades. Embora eu não tenha presenciado estes momentos, Mãe Iara me relatou o quanto são importantes para que as giras aconteçam, pois neles são ofertados os alimentos, as flores e velas para as entidades como forma de agradecer as bênçãos recebidas e pedir para que o ritual posterior aconteça em paz, sem más energias e proteção para o terreiro.

Como cada umbandista da casa tem os seus guias particulares, este ritual acaba se tonando também uma forma de “cumprir uma obrigação” com estas entidades, uma forma de aproximar e retribuir o que fazem pela vida de seus filhos.

Chegado o dia da festa, era o momento de me inserir em campo e acompanhar todo o desenvolvimento da gira de perto. Nestes dias, Mãe Iara me pedia que chegasse mais cedo ao terreiro, por volta das 15:00 horas, para ajudá-la na preparação da maquiagem e me lembrava sempre de como gostaria que ficasse: brilhosa, com um delineado bem marcado, batom vermelho e sombra com a cor que combinasse com a roupa. Seus cabelos eram arrumados anteriormente no salão de beleza, assim como as unhas que eram pintadas também ligadas à cor da roupa. Todo o cuidado era tomado para que Maria Padilha viesse deslumbrante para a festa.

Figura 27 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

A aparência de Maria Padilha começava a surgir. Arrisco-me, inclusive, a pensar que a própria *performance* ritual começava a dar seus primeiros vestígios, pouco a pouco Mãe Iara se concentrava para o ritual que estava prestes a acontecer e ia deixando sua aparência cotidiana para dar lugar a uma mãe de santo com sua vestimenta de ritual, maquiada, com turbante e guia no pescoço.

Figura 28 – Mãe Iara no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

No dia de cada ritual, Mãe Taquinha designava aquele que iria dar abertura à gira, se ela mesma ou algum pai ou mãe de santo da casa. No caso dos rituais que registrei, dois no ano de 2017 foram abertos por Pai Nucélio e o do ano de 2018 pela própria Mãe Taquinha, mas em todo caso o procedimento era o mesmo: o responsável se posicionava de frente para o congá e rezava a oração do Pai Nosso seguida por pedidos de proteção para a gira e que todo o evento ocorresse bem. Às dezoito horas a gira estava iniciando.

Figura 29 – Pai Nucélio abre a gira.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
Fonte: Iara Pereira (2017).

A princípio a casa não estava cheia, pois os convidados iam chegando aos poucos, mas todos os integrantes da família-de-santo já estavam presentes e, conforme finalizavam suas preparações, entravam no terreiro para formar a corrente mediúnica. Na entrada ficava posicionado algum dos filhos de santo segurando um frasco de “limpeza” – perfume e ervas – para colocar nas mãos de todos os que entrassem e estes deveriam passar no corpo, a fim de livrá-los das más energias e elas não entrarem para o espaço de ritual.

O atabaque começava a ser tocado. O responsável pela abertura da gira cantava o primeiro ponto para Ogum e todos na corrente acompanhavam com palmas, dançando e entoando a canção em voz alta, pois acreditavam que estas ações eram formas de movimentar a energia do ambiente e chamar as entidades para o ritual iniciado. Não demorou muito para que os corpos comesçassem a suar, como numa evidência física da energia do terreiro, um calor que resultava da força que circulava por entre as pessoas e a vibração dos tambores.

Após algumas louvações, o dirigente era o primeiro a incorporar as entidades de Ogum. Cada uma cantava, dançava, dava sua benção aos presentes e subia para dar andamento às próximas que viriam. Aos poucos, alguns outros médiuns também incorporavam entidades de Ogum e, numa espécie de “fila”, cada qual cantava seu ponto, subia, outras desciam e esperavam sua vez de girar. Em um primeiro momento me intriguei em como as entidades conseguiam se organizar tão bem, mas logo entendi que este era um dos papéis da educação mediúnica, na qual desde as primeiras incorporações era ensinado ao médium e suas entidades a se comportarem desta forma.

Figura 30 – Louvação a Ogum.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
Fonte: Beatriz Brito (2017).

Figura 31 – Louvação a Ogum.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 32 – Médiuns incorporados com oguns.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Após a abertura da gira, se a mãe de santo estiver presente é ela quem deve colocar as guias de seus filhos. Todos formam uma fila direcionada à Mãe Taquinha, lhe pedem a benção e em seguida ela coloca as guias. Este é um momento comum em muitos rituais, pois acontece em respeito à figura da mãe de santo.

Figura 33 – Benção de Mãe Taquinha.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.
Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Em qualquer outro ritual, as primeiras entidades que se deve louvar são os exus, pois são eles que farão a proteção do terreiro enquanto as outras entidades estarão no interior sendo incorporadas, cantando, atendendo alguém que precise, etc. No caso da gira de exu, como são eles que estarão trabalhando no terreiro, a saudação inicial é feita aos oguns como uma

espécie de regra na qual a casa nunca pode ficar sem proteção espiritual. Exus e oguns são os responsáveis por vigiar e defender o terreiro, na ausência de um, o outro deve ocupar o lugar, crença ressaltada pelas duas imagens na entrada do terreiro.

Entretanto, um dos rituais que registrei se desenvolveu de maneira diferente. Para a festa de Zé Pelintra das Almas, em 15 de novembro de 2017, houve um uma espécie de “ajuste” de dois rituais em um: o primeiro foi a cerimônia de consagração de duas filhas de santo de Mãe Taquinha, e em seguida a gira para Zé Pelintra. De início fiquei sem entender como poderia se dar tal junção, já que são rituais *a priori* tão distintos em sua execução e finalidades, mas ao indagar Mãe Iara sobre o acontecido percebi que hibridizações na umbanda podem ser mais complexas do que eu havia imaginado até então.

A principal justificativa religiosa para que um ritual assim possa ocorrer é o fato de que Zé Pelintra não é um exu e sim um mestre, conseqüentemente o ritual não é exclusivamente de exu, pois ele percorre todas as linhas da umbanda, tendo diálogo direto com as mais diversas entidades.

É curioso pensar em como um texto consegue dialogar com tantos outros no cosmo religioso. Ao contrário da maioria das entidades que pertencem fixamente a uma linhagem, Zé Pelintra é um mestre, mas percorre e se ajusta aos mais diferentes rituais. Por ser entendido como um mestre juremeiro – como mostrado anteriormente no altar de Jurema de Mãe Taquinha –, a mãe de santo optou por iniciar a gira deste dia com uma louvação a Oxossi, na qual as entidades indígenas foram incorporadas no terreiro até o momento da consagração das duas filhas de santo.

Figura 34 – Louvação a Oxossi.



Registrada na festa de Zé Pelintra das Almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 35 – Médiuns incorporados com os caboclos de Oxossi.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Por se tratar de um ritual com consagrações, onde simbolicamente as filhas de santo são “coroadas”, o branco assume neste dia o papel de emissor das boas energias, trazendo a sensação visual de paz, harmonia e luminosidade ao ambiente, e marcando um papel social nas roupas dos presentes, aproximando-os da ideia de sagrado e pureza.

Neste início, Mãe Iara não incorporou, pois precisava estar presente no momento das consagrações. Ela foi madrinha das duas filhas de santo consagradas, e como tal teve a tarefa de acompanhar suas afilhadas durante o ritual. Por isso, assim como os demais, Mãe Iara vestia saia, blusa e turbante em tecido de renda branco, acessórios em cores branco e prata, e sandálias brancas.

Figura 36 – Mãe Iara no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.
 Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Em todos os casos registrados, tanto nas giras de exu como na gira de Zé Pelintra, a louvação a alguma linhagem marcava o início dos rituais, alguns médiuns incorporavam as respectivas entidades daquela linha, cantavam, oravam e, com mais ou menos uma hora desta iniciação, finalizavam o transe e a gira virava. Este termo de “virar a gira” é utilizado pelos umbandistas para se referir ao momento em que a linhagem contemplada no início muda para outra que dará continuidade ao ritual. No caso da casa de Rei Dragão do Mar, pelos rituais se tratarem de festas com uma grande quantidade de pessoas, Mãe Taquinha deixava sob a responsabilidade de algum dos filhos de santo organizar o terreiro no momento do ritual, sendo este encarregado por acomodar as pessoas dentro do terreiro, controlar o tempo para que a gira não se estendesse além do previsto, auxiliar algum médium ou entidade que pudesse precisar e, também, anunciar o momento de virar a gira. Neste momento, era de costume que ele próprio se encarregasse de cantar um primeiro ponto da linhagem que estava por vir, por exemplo, nas festas dos exus começava-se louvando Ogum e, no momento em que os médiuns já não estavam incorporados, ele cantava para os exus.

Observei, ainda, que nem todos os médiuns do terreiro incorporavam logo no início das giras, alguns vestiam uma roupa para o início da celebração, entravam no ritual para compor a corrente dos filhos de santo, cantar e saldar as primeiras entidades que vinham e, pouco antes

de virar a gira, entravam na casa de Mãe Taquinha para trocar de roupa. Como já estava definida previamente a entidade que cada médium iria incorporar, eles costumavam deixar suas roupas separadas em algum dos quartos para fazer a troca e esperar o momento da incorporação. Este era o caso de Mãe Iara.

Por já saber que iria trabalhar com Maria Padilha, Mãe Iara levava a vestimenta feita especialmente para sua entidade, junto com os acessórios e a taça já definidos para compor seu visual, e quando era chegado o momento da troca de roupas, conseguir fazer tudo com maior agilidade. Em todos os rituais, Mãe Iara pediu minha ajuda em sua preparação para retocar a maquiagem, arrumar o cabelo e conferir se sua roupa estava colocada correta, tudo para que Maria Padilha entrasse no terreiro impecável.

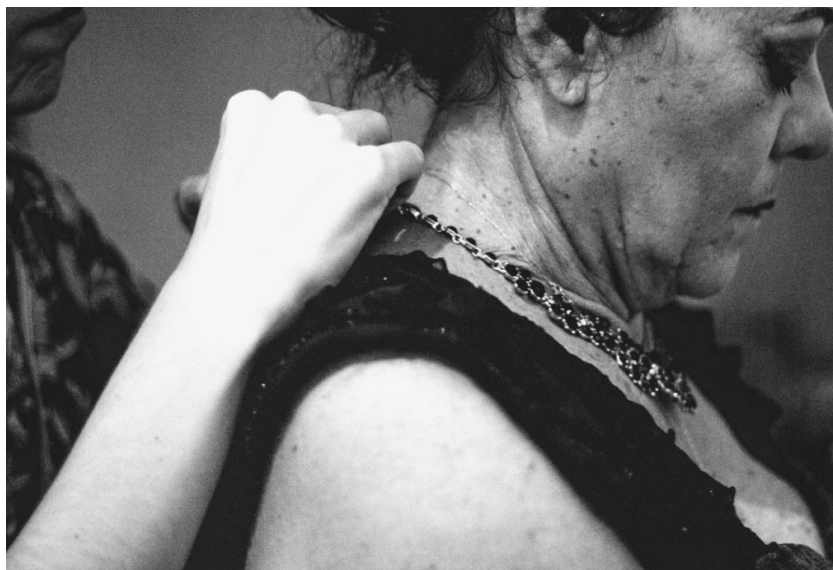
Figura 37 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Iara Pereira (2017).

Figura 38 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Iara Pereira (2017).

Figura 39 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Iara Pereira (2017).

Figura 40 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das Almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 41 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das Almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 42 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das Almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 43 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 44 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 45 – Preparação de Mãe Iara.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

E a cada detalhe acrescentado, mais eu me impressionava com a capacidade de um mesmo corpo mudar tanto. Ver Mãe Iara vestida de Maria Padilha, mesmo antes da incorporação, já mudava toda a minha percepção. Uma mistura de estar vendo minha mãe,

Iara Cavalcante, que ao mesmo tempo já não era ela. Nem cá, nem lá: um momento de total liminaridade.

Teoricamente, esta mudança de uma roupa comum de umbanda para uma roupa feita exclusivamente para a Maria Padilha de Mãe Iara seria apenas a marca de uma troca de vestimenta para a execução de um ritual. Mas, no nível da ação, esta própria mudança exige um ritual específico, cruzar as fronteiras entre “ser a Mãe Iara” e “ser a Maria Padilha”. Leach (1976) explica que essa situação se dá pelo fato de que, em todo o percurso de vida do ser humano, este é preenchido por papéis sociais e que, para dar conta de todos, ele divide sua existência em espaços e tempos sociais que o permitirão transitar entre um papel e outro. E é nessa transição entre fronteiras que se dá o ritual de passagem. Assim, todo o tempo de permanência de Mãe Iara no terreiro, a partir do momento em que ela chega, é um tempo e espaço social, pois ali é onde ela desempenha, fundamentalmente seu papel de “mãe de santo”. Já quando ela incorpora Maria Padilha, no tempo socialmente determinado para a duração da gira e naquele espaço social de terreiro, ela já desempenha o papel de “entidade”.

Novamente, a “liminaridade” de Genep (1978) e Turner (2013) se faz presente e marca a preparação de Mãe Iara como um visível “rito de passagem”. Para iniciar sua preparação, antes de tudo, é preciso que ela saia do terreiro e vá para um cômodo separado dentro da casa de Mãe Taquinha, uma clara “separação” do restante das pessoas e da gira que já havia sido iniciada. Neste cômodo, a mãe de santo faz sua troca de roupa, arruma os cabelos e retoca a maquiagem, ocupando o espaço de “margem” entre o que ela é – Iara – e o que está para ser – Maria Padilha –, como um momento que flutua entre dois mundos. E já com sua nova aparência, Mãe Iara retorna para a área externa do terreiro, onde estão reunidos todos os médiuns – também passados pelo processo de troca das vestimentas – que irão incorporar suas entidades para a festa, uma “agregação” da mãe de santo ao novo momento da gira.

Todo este rito de passagem vivido por Mãe Iara é essencial para o desenvolvimento do transe, pois percebi que é a partir desta fase que a mãe de santo se sentiu completa para a *performance* que iria desenvolver. Daí para frente, ela já estava materialmente amparada (por sua indumentária) e individualmente segura para desenvolver o transe espiritual.

Na área externa, geralmente mais próximo à entrada da casa de Mãe Taquinha, os médiuns se juntavam para o momento da incorporação. Como numa espécie de zona liminar, o local que eles se reuniram formava, momentaneamente, uma zona de dois mundos: ao mesmo tempo em que era a frente da casa particular de Mãe Taquinha (lugar profano), era onde eles iriam iniciar o estado de transe (lugar sagrado). Assim como o próprio terreiro,

sendo que este de forma permanente, os médiuns encontravam ali um ponto de ligação com as divindades.

O local geralmente ficava pouco iluminado devido ao tamanho do terreno não ter lâmpadas em toda sua extensão. Mesmo não sendo um fato proposital, é intrigante notar como esses contrastes de cores e luz e sombra aparecem tão marcantes no momento do ritual. A abertura da gira que acontecia até então no interior do terreiro era completamente iluminada, já na chegada dos exus pelo lado de fora, a escuridão era quase total, e os médiuns, em sua maioria, passaram a vestir roupas de tons quentes, como o vermelho e o dourado, ou bem escuras, como o preto, o roxo e o verde. Leach (1976) explica que é no contraste entre os símbolos que podemos encontrar o verdadeiro sentido de símbolos específicos, mais até do que os analisando particularmente. Neste caso, a escuridão e as roupas de cores fortes ganham ainda mais efeito devido à contraposição ao que era visto até a chegada das entidades, este contraste comunica de forma ainda mais evidente a virada da gira.

Os médiuns formavam um círculo, e todos, inclusive quem estava no terreiro à espera, cantavam o ponto de chamada das entidades, acompanhado por um sino tocado pelo filho de santo responsável pela organização e virada da gira. Este, por sua vez, saía do terreiro e se juntava aos médiuns. Ponto cantado, tambor e sino, a união destes elementos formava uma espécie de “chamado” simbólico das entidades, ali elas estavam sendo avisadas de que era a hora de baixarem em terra para a festa que havia começado. E assim acontecia.

Em meio aos pontos cantados, os médiuns se concentravam, fechavam os olhos e iam se deixando tomar pela energia da entidade que se aproximava. Os corpos começavam a tremer, alguns se inclinavam para frente, outros levantavam a cabeça para trás e, conforme a incorporação ia se intensificando, já não cantavam mais, o ponto ficava por conta dos observadores e dos outros filhos de santo que estavam no terreiro.

Ê mamaê povo de ganga chegou
 Ê mamaê povo de ganga chegou
 Mamaê chorou, chorou, chorou, chorou
 Povo de ganga chegou
 Mamaê chorou, chorou, chorou, chorou
 Povo de ganga chegou³⁰

³⁰ Ponto para a virada da gira – Festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Figura 46 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Pedro Vidal (2017).

Senhores mestres do outro mundo
 Do outro mundo e desse também
 Senhores mestres do outro mundo
 Do outro mundo e desse também
 Eu saldei a Jurema Preta
 Nas horas de Deus amém³¹

Figura 47 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus e mestres.



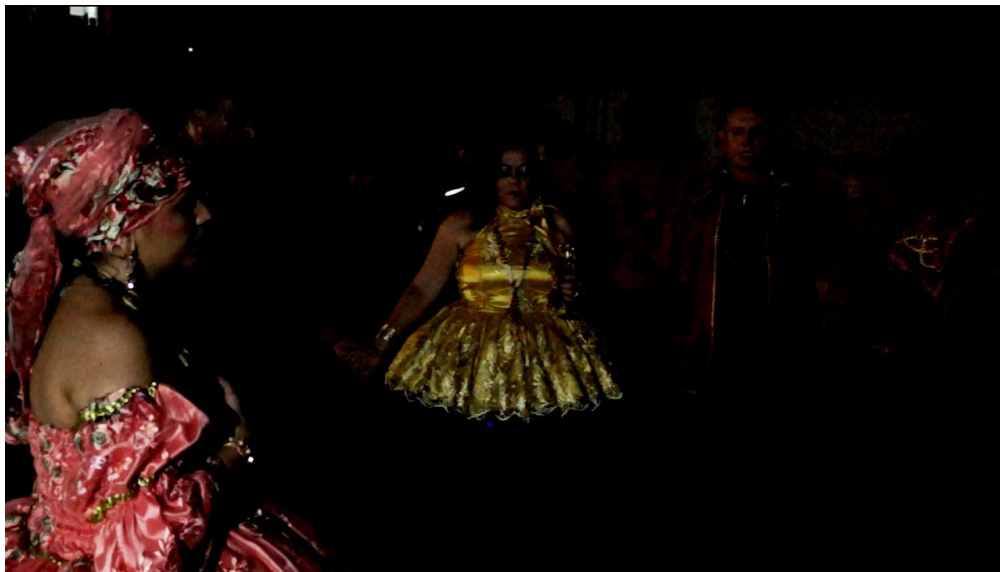
Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

³¹ Ponto para a virada da gira – Festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Cadê o povo quimbandeiro meu pai?
 Eu não vejo ele chegar
 Eu tô chamando pro terreiro, meu pai
 Na força do maioral
 Cadê o povo quibandeiro meu pai?
 Eu não vejo ele chegar³²

Figura 48 – Médiuns reunidos para a incorporação dos exus.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

E entre as vozes cantando, escuto: “Ía mulher! Hahahaha”. Maria Padilha acabava de chegar. Essa saudação seguida de uma risada é o primeiro sinal de sua presença e, com a voz de minha mãe (para mim inconfundível), não me deixava dúvidas. Nos primeiros instantes o corpo ainda parecia trêmulo como se aquela energia se adaptasse no corpo aos poucos, a entidade batia o pé direito no chão e segurava em uma mão a barra da saia e na outra sua taça. A incorporação estava completa. Exceto pelo fato de que a corpo biológico era de Mãe Iara, dali para frente o corpo passou a performar de forma totalmente distinta.

³² Ponto para a virada da gira – Festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Figura 49 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 50 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

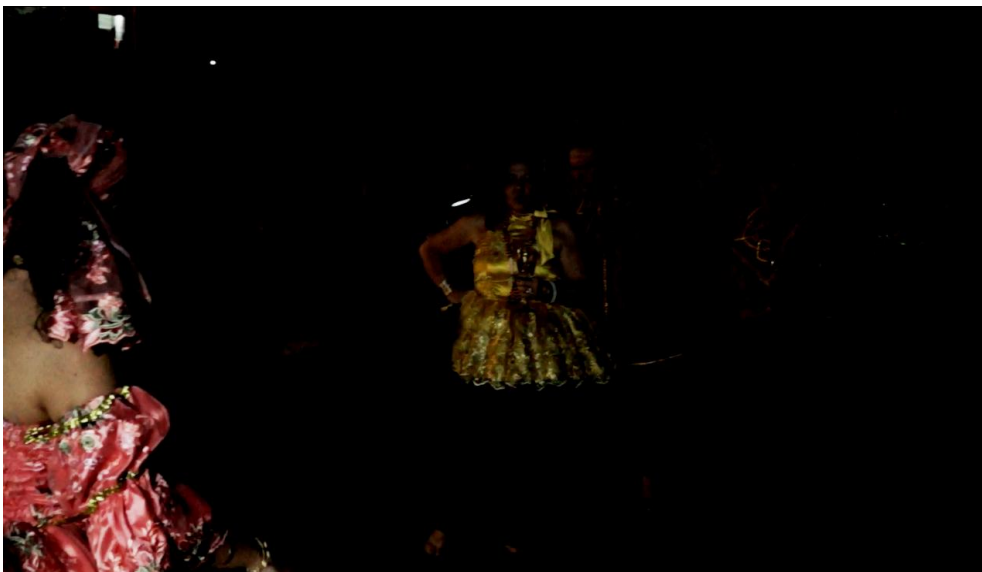
Figura 51 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 52 – Momento em que Mãe Iara incorpora Maria Padilha.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Em fila, as entidades seguiam para entrar no terreiro. Conduzidas por quem tocava o sino – nas giras de exu –, ou pelo próprio Zé Pelintra – em sua festa –, todos iam dançando e cantando com uma visível alegria pela celebração que estava acontecendo. Nas duas festas de exu, Maria Padilha era a primeira da fila de braços dados com Sete Encruzilhadas em 2017 e com Exu Ventania em 2018, ela sorria, levantava sua taça e balançava a saia. Já na festa de Zé Pelintra, como não havia propriamente uma fila e nem divisão de casais, Maria Padilha seguiu dançando até a entrada do terreiro.

Figura 53 – Exus e lebaras se organizam em casais para entrar no terreiro.



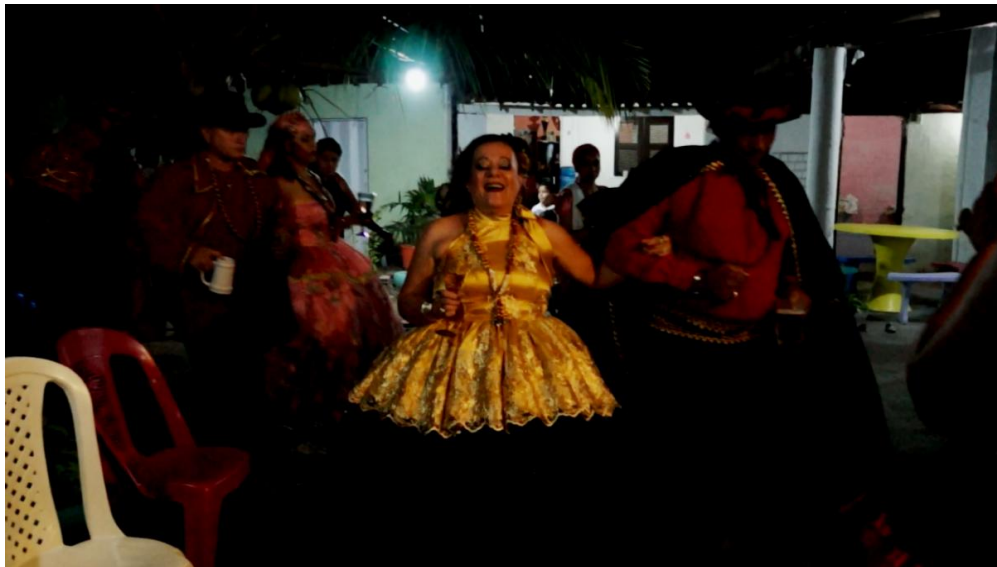
Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
Fonte: Pedro Vidal (2017).

Figura 54 – Exus, lebaras, mestres e mestras se organizam para entrar no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 55 – Exus e lebaras se organizam em casais para entrar no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Ao entrar, Maria Padilha vira em direção à rua, de costas para o terreiro, e faz uma saudação – “saravá”, como dizem os umbandistas – inclinando o corpo para frente e cruzando os braços. Este é um movimento comum por parte da maioria dos exus, que, como são os “povos da rua”, fazem reverência ao lugar-símbolo de sua morada. O fato de ser na porta de entrada e saída do terreiro também tem sua significação, já que é na porta que os exus são colocados para fazer a segurança da casa.

Figura 56 – Maria Padilha entra no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Pedro Vidal (2017).

Figura 57 – Maria Padilha entra no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 58 – Maria Padilha entra no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Dentro do terreiro, as entidades formavam um círculo e nele continuavam dançando ao som dos atabaques e do ponto cantado no momento de incorporação. A vibração das pessoas no ambiente parecia contagiante: quanto mais forte o tambozeiro tocava, mais alto as pessoas cantavam e mais as entidades se animavam em dançar. Após alguns minutos desse “reinício” das giras, o responsável pela organização do culto pedia que parasse o tambor e indicava uma entidade para começar a cantar seu ponto.

Figura 59 – As entidades no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Pedro Vidal (2017).

Figura 60 – As entidades no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 61 – As entidades no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Até que era chegado um dos momentos mais aguardados por mim, tanto como pesquisadora quanto como espectadora: Maria Padilha iria cantar no terreiro. Evidentemente, a *performance* propriamente de Maria Padilha não se iniciava ali, pois ela já se dava desde quando a entidade era incorporada por Mãe Iara, e esta, por sua vez, também já performava desde os seus momentos de preparação, passando pelo momento liminar até a chegada da entidade. Percebo tudo como uma grande *performance*, e, para que eu pudesse dar conta de compreender e avaliar, dividi em “etapas” que se seguiam durante todo o dia de cada festa registrada.

Maria Padilha iniciava sua fala com saudações aos exus, “Larô exu!”, se aproximava dos tambores para fazer suas preces, como: “Vamos girar que é pra vencer e triunfar!”, e cortejar os respectivos donos das festas, como: “É pra Zé e viva Zé!” – na festa de Zé Pelintra –, “Uma salva de palmas para a Dona Pombagira Cigana!” – na festa da pombagira. E a partir daí iniciava a cantar e dançar:

1- Rosa vermelha, rosa amarela

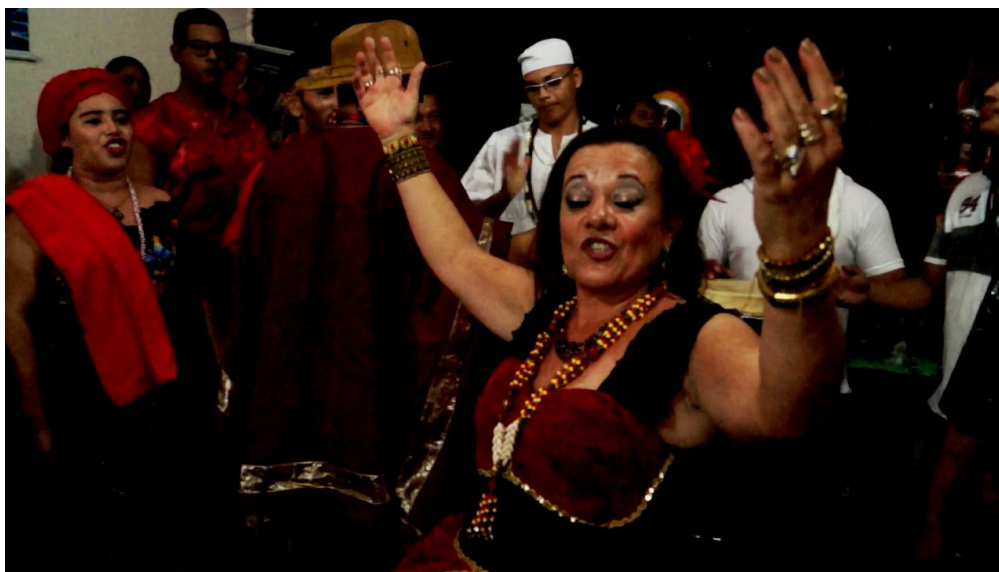
Maria Padilha vem abrir os caminhos dela (2x)

Mas ela é mulher de gira

Mulher da rua se chama Maria Padilha (2x)

- 2- Naquela rua vai passar uma mulher (2x)
 E essa mulher se chama Maria Padilha
 Maria Padilha tem o perfume de rosas
 Maria Padilha é uma serpente venenosa (2x)
 Eu não sei quem ela é (2x)
 É uma serpente venenosa que mordeu, matou³³

Figura 62 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
 Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 63 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
 Fonte: Elita Cavalcante (2017).

³³ Os dois primeiros pontos cantados por Maria Padilha na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

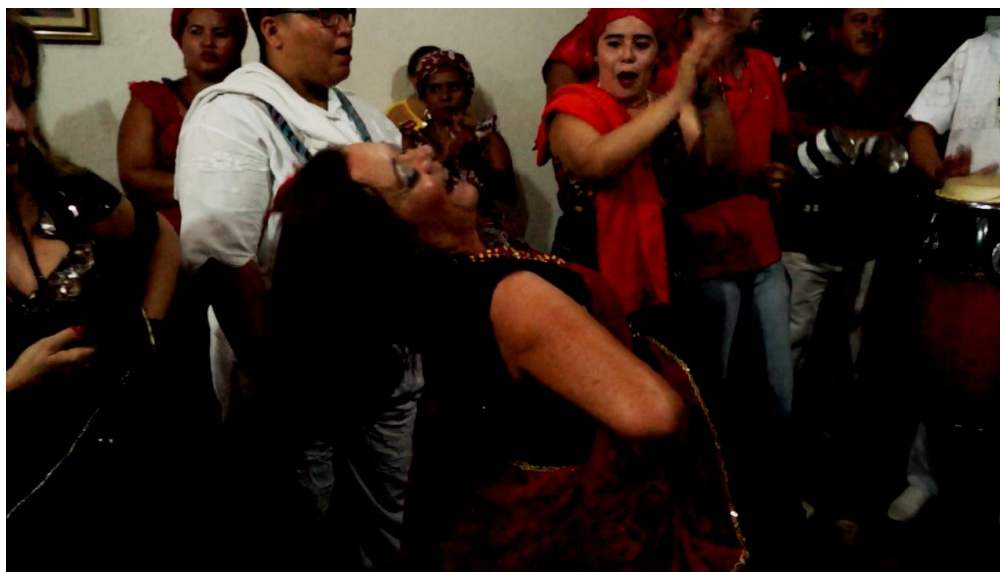
Figura 64 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 65 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 66 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

- 1- Pra ser rainha não é só sentar no trono
 Pra ser rainha tem que saber governar (2x)
 Tava no meu trono, mandaram me chamar
 Boa noite gente, Maria Padilha sou mojubá (2x)
 Abre a porteira exu, deixa a mulher passar (2x)
 É a Padilha exu, deixa a mulher passar (2x)
 Abre a porteira exu, deixa a mulher passar (2x)
 É a Padilha exu, deixa a mulher passar (2x)

- 2- Padilha soberana da rua
 Todo seu feitiço tem axé
 Mas ela é a rainha da umbanda
 Ela é rainha da quimbanda
 Ela é mulher de Lúcifer (2x)³⁴

³⁴ Os dois primeiros pontos cantados por Maria Padilha na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

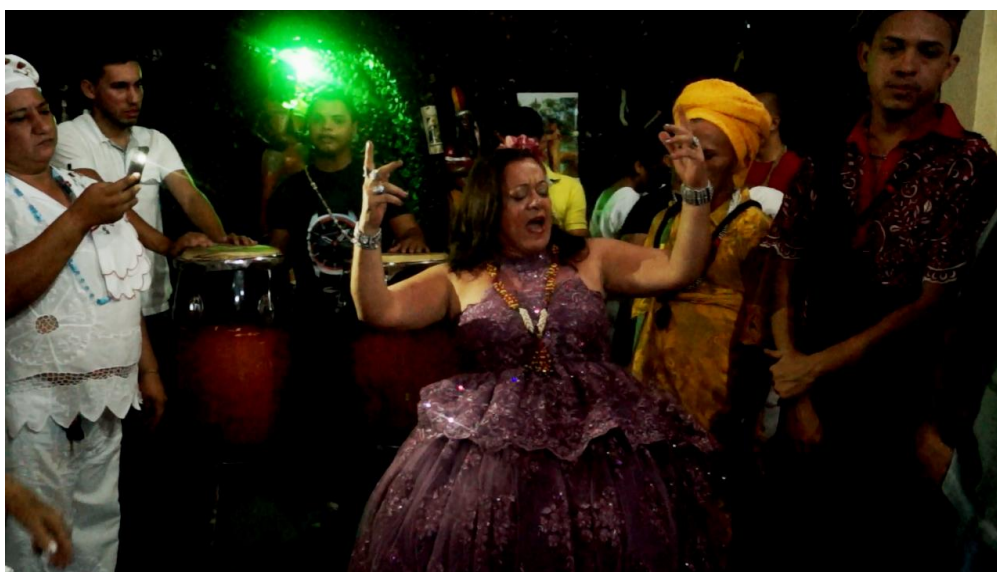
Figura 67 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 68 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 69 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 70 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 71 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

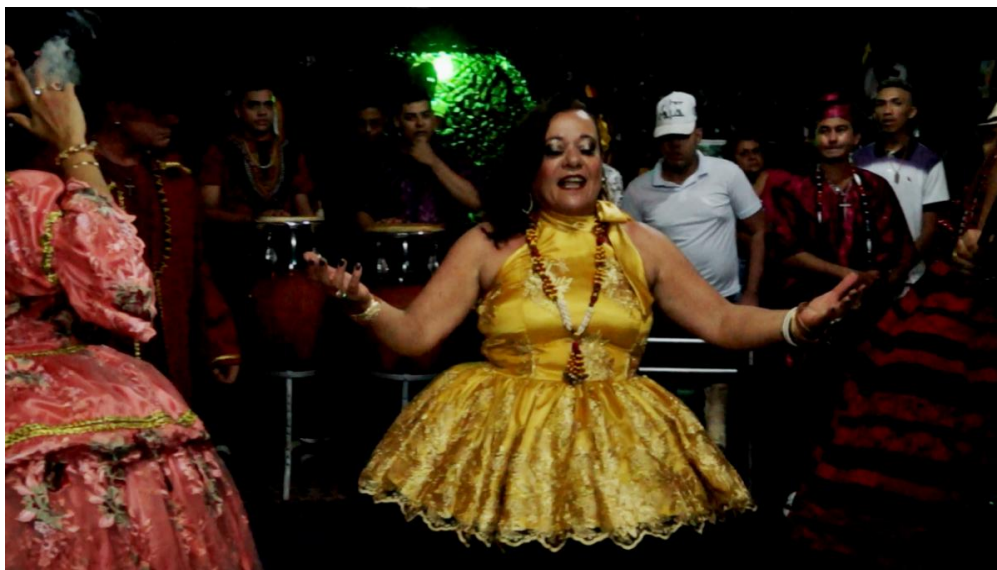
Fonte: Elita Cavalcante (2017).

- 1- Vamos bater palmas minha gente, vamos aplaudir
 Maria Padilha na eira chegou (2x)
 Eu sou a mulher da madrugada
 Rainha da encruzilhada
 Eu sou a dama do amor (2x)
 Abre a porteira exu, deixa a mulher passar (2x)
 É a Padilha exu, deixa a mulher passar (2x)

- 2- Padilha soberana da rua
 Todo seu feitiço tem axé
 Mas ela é a rainha da umbanda
 Ela é rainha da quimbanda
 Ela é mulher de Lúcifer (2x)³⁵

³⁵ Os dois primeiros pontos cantados por Maria Padilha na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

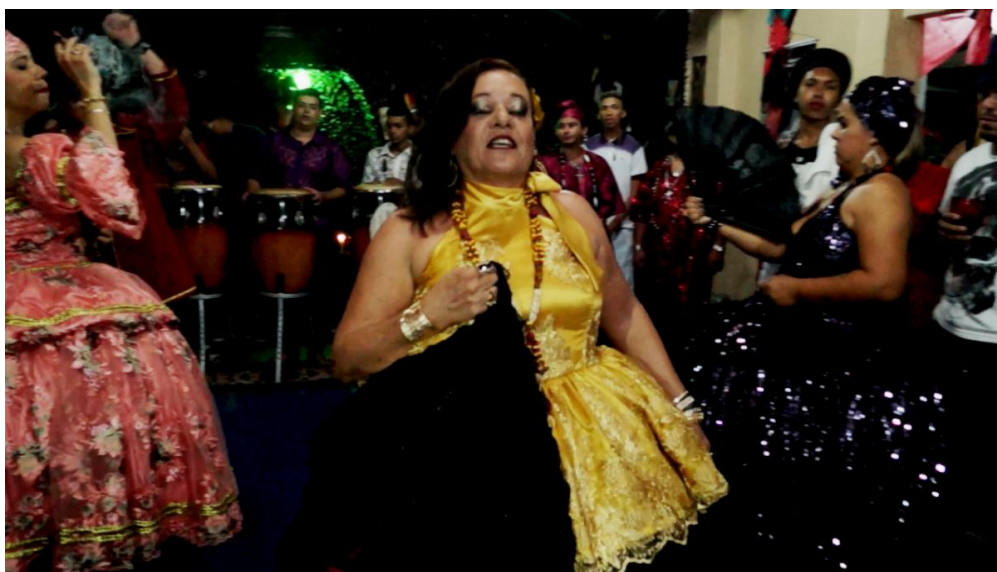
Figura 72 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 73 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 74 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 75 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 76 – A primeira apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

O terreiro se fazia palco, e todos ao seu redor, uma grande plateia. Em versos como “Vamos bater palmas minha gente, vamos aplaudir / Maria Padilha na eira chegou” e “Tava no meu trono, mandaram me chamar / Boa noite gente, Maria Padilha sou mojubá” ela confirmava sua presença na gira e, ao longo de cada ponto, desenvolvia sua *performance*.

Era comum entre as lebaras colocar as mãos na cintura segurando a barra da saia, balançar os ombros e inclinar o corpo para trás. Maria Padilha fez isso diversas vezes em sua *performance*, algumas com um declínio bem acentuado, rosto voltado para cima e uma gargalhada marcante. Não se tem uma simbologia mística para justificar esta ação, mas sua recorrência tornou-a parte da própria *performance* feminina, um movimento corporal sedutor e delicado que está sempre presente.

E Maria Padilha começava a girar. Girava com tanta vivacidade que até mesmo sua saia longa, por vezes pesada, não resistia a entrar no seu ritmo e se deixar flutuar pelo toque do atabaque. Daquela saia parecia sair energia. E era realmente assim que se acreditava ser, pois para aqueles que observavam, os giros de uma entidade são uma das principais formas de ela distribuir sua energia no terreiro, é a partir da vibração do corpo que o ambiente também vibra, ainda mais com uma lebara que mostra tanta força.

Em rituais como a festa da Pombagira Cigana de 2017, até exu Tranca Rua e Zé Pelintra entraram na dança com Maria Padilha. Fazendo questão de cortejá-la e puxá-la para uma dança a dois, a *performance* pareceu ficar ainda mais exuberante. Mesmo se tratando de entidades masculinas e incorporadas por homens, em nenhum momento transpareceu alguma

superioridade sobre Maria Padilha, pelo contrário, pareceu-me inclusive que danças com esta lebara eram uma forma de demonstrar total respeito por ela. Afinal, dançar com Maria Padilha enquanto ela canta versos como “Maria Padilha é uma serpente venenosa / Uma serpente venenosa que mordeu, matou” é ter conhecimento de quem ela é e de quanto poder tem.

Todo o espaço central do terreiro era ocupado por Maria Padilha no momento de sua apresentação. Dos tambores ao congá, ela ia e vinha, girava e dançava, cantava e sorria. Seus braços não paravam um só segundo. Por diversas vezes ela erguia o dedo indicador para o alto, como se dando uma ordem, não para alguém diretamente, mas como uma afirmação do que era dito nos pontos. Em outras, erguia os braços e os movimentava no ritmo dos tambores, ou os girava junto a todo o corpo aparentando uma exaltação pelo ritual, pelo seu momento de *performance*, por si. Maria Padilha se dizia mulher da madrugada, rainha da encruzilhada, a dama do amor, rainha da umbanda e da quimbanda e todo esse poder era comunicado pelo seu corpo. Sua *performance* oral entoava os versos que assim diziam, e sua *performance corporal*, em total sintonia, os acompanhavam.

Toda esta *performance* compõe um movimento criativo dentro do jogo do ritual. Há um espaço e um tempo de gira, mas o movimento dentro deles cessa, provisoriamente, as diferenças de altura, largura, comprimento e duração. A dança cria uma independência, uma possibilidade de expressão. Para Sodré (1988), a dança possui esta capacidade porque ela gera seu próprio espaço, ela é movimento “espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana”. (SODRÉ, 1988, p. 122).

Corpo e cosmo espiritual se unem através do ritmo. Os movimentos de Maria Padilha eram ordenados pelo fluxo dos pontos cantados e do toque dos atabaques, o corpo assumia uma forma momentânea e modificável, na qual a *performance*, mesmo limitada pelo terreiro enquanto espaço físico, nunca era totalmente contida, era sempre capaz de criar e realizar dentro de sua potência ritualística.

Ritmo é rito (por sua vez, a expressão corporal e emocional do mito) de *Arkhé*, engendrador ou realimentador da força. Por meio deste complexo rítmico chamado dança, o indivíduo incorpora força cósmica, com suas possibilidades de realização, mudança e catarse. E o corpo (sem o qual não há rito) configura-se como território próprio do ritmo. (SODRÉ, 1988, p. 123).

Quando cantava seus pontos, o sorriso e as gargalhadas de Maria Padilha vinham estampados no rosto. Essa é uma característica que a própria Mãe Iara se orgulha em saber e manter, pois, mesmo inconsciente, muitos relatavam o quanto sua Maria Padilha era alegre. Claro, isto se dava desde que nada estivesse fora de seu agrado, pois também não faria questão de esconder se algo a incomodasse. A simpatia de Maria Padilha em momento algum anulava a força de sua personalidade. Ao contrário, a reforçava. Suas gargalhadas, não apenas

mostravam grande beleza, mas também podiam ser extremamente irônicas se assim ela quisesse.

Em todas as giras, observei que os pontos de Maria Padilha eram entoados com muita convicção não só ela entidade, mas por todos que lhe assistiam, pois este era um momento aguardado pelas pessoas que se diziam “filhas” desta lebara, ou mesmo apenas admiradoras da incorporação de Mãe Iara. Cantavam, batiam palmas, sorriam e gesticulavam de acordo com o que era dito no ponto.

Esses primeiros momentos duravam em média três minutos. O que *a priori* parece muito curto, mas não se dava seu fim ali. Depois de Maria Padilha cantar e dançar, as entidades se seguiam em apresentação no terreiro e ela continuava sua *performance* cantando os pontos junto a elas, bebendo champanhe em sua taça, conversando com outras entidades, fumando cigarro e conversando com as pessoas que lhe assistiam.

No caso das festas da Pombagira Cigana, ainda havia uma particularidade. Mãe Taquinha só entrava incorporada no ritual momentos após o seu início. Passava-se cerca de meia hora, algumas entidades como Maria Padilha já haviam inclusive cantado seus pontos, quando o responsável pela organização cessava a passagem dos médiuns incorporados e avisava a chegada da dona da festa. Neste momento todos olhavam para fora do terreiro e esperavam a entrada da pombagira acompanhada de um exu que, assim como os demais, entravam em casal no terreiro.

Figura 77 – Entrada da Pombagira Cigana no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 78 – Entrada da Pombagira Cigana no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Essa simbologia do “casal” está presente em todo ritual de exu. Cada umbandista possui o seu casal de exus, quando se tem rituais de oferendas se oferta para os dois, quando se faz os ferros para o assentamento se faz para os dois, e assim é para tudo relacionado a eles. É interessante pensar nessa relação entre as figuras “exu macho” e “exu fêmea”, pois eles são sempre colocados de igual para igual no desenvolvimento do umbandista, tudo deve ser feito para os dois, como se numa perspectiva de que um não “funciona” sem o outro. Um senso de igualdade tanto místico quanto de gênero que faz parte dessa linhagem.

Em dias de festas como essas, umbandistas e espectadores lotam dentro e fora do terreiro, se não incorporando ou participando diretamente do ritual, eles observavam tudo o que acontecia e faziam seus pedidos às entidades. Várias pessoas eram externas ao terreiro, muitas tinham o hábito apenas de apreciar as giras de umbanda sem necessariamente se desenvolverem na religião, buscavam uma orientação das entidades para resolver algum problema, ou simplesmente pediam-lhe benção e proteção para a vida. Nestes momentos de “atendimento”, percebi que o contato direto com a entidade era um grande motivador da fé, as pessoas gostavam desta conversa mais particular.

Após cantar, Maria Padilha usava parte do tempo no ritual para falar com os presentes. Primeiro ela cumprimentava quem estava dentro do terreiro e depois os que estavam na área externa, passava um por um sorrindo, “saravando” – cruzando seus braços com os braços da pessoa – e desejando muita força e luz na caminhada. Em alguns casos, a própria pessoa falava algo a mais, pedia-lhe uma ajuda, relatava algo que estava passando e, conforme fosse,

Maria Padilha aconselhava ou até mesmo dizia se era preciso fazer um ritual posterior, acender velas, tomar banho de ervas, etc. Estas conversas eram breves, pelo barulho alto do tambor e do canto dos pontos, era de costume que a entidade e aquele que com ela falasse não se estendessem tanto.

Figura 79 – Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 80 – Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 81 – Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Em outros momentos, era possível ver Maria Padilha mais séria, concentrada, observando o ritual, mas sem deixar de manter sua *performance*, bebendo champanhe, fumando um cigarro, segurando a barra da saia na cintura e com seu rosto levemente erguido. Em momento algum aquele corpo “transparecia ser menos” Maria Padilha, ele era Maria Padilha do começo ao fim da incorporação.

Seu semblante me chamava particular atenção. Quase sempre Maria Padilha mantinha seu rosto erguido e de olhos fechados, uma característica sutil e que pode até passar despercebida por muitos, mas, para mim, o simples queixo elevado dizia muita coisa. Esse posicionamento de rosto, embora delicado, evidenciava a força daquela entidade, e não me refiro apenas ao âmbito mágico-religioso, mas à sua potência enquanto mulher, uma presença feminina que não se comporta de qualquer jeito, e sim daquela forma peculiar de quem comunica sua autoridade e sua seriedade a todo momento mesmo quando não diz uma palavra. O corpo fala por ela.

Assim como é afirmado nos pontos cantados, a própria postura de Maria Padilha no terreiro remete à aparência elegante de rainha, músicas e corpo em conjunção com uma mesma *performance*. Uma mulher de roupas admiráveis, maquiada, rosas no cabelo e sua taça de champanhe, de certo não é qualquer mulher. E quem a vê sabe. Para os umbandistas que assistiram à festa, não havia dúvida da presença da entidade no corpo de Mãe Iara, do início ao fim da incorporação a *performance* comunicava e comprovava o transe para os religiosos, como num sistema de códigos em que o sujeito da ação e sua audiência compartilham um mesmo contexto social e têm consciência das regras de interação, fazendo com que tudo que aconteça ali seja justificado pelo âmbito religioso.

Nesse sentido, Le Breton (2017) afirma que fatos como esse se tratam de uma “etiqueta corporal” que o sujeito adota em função das normas implícitas que o circulam. Assim, Mãe Iara sabe de antemão que tipo de expressões, gestos e comportamentos pode adotar no momento de uma gira de exu, e esta noção passa também para seu momento de transe, pois, por se tratar de uma mesma consciência – ou “energia”, como tratam os umbandistas –, Maria Padilha preserva a experiência de sua médium, e é este fato que faz com que ela seja única no sentido de que a própria incorporação carrega a personalidade da mãe de santo, tornando-se intransmissível para qualquer outro médium.

Na festa da Pombagira Cigana de 2018, ainda houve uma apresentação a mais. Com um pouco menos de médiuns trabalhando, sobrou tempo para as entidades cantarem cerca de três vezes até o final do ritual. E assim, Maria Padilha passou mais uma vez:

- 1- Rosa vermelha, rosa amarela
Maria Padilha vem abrir os caminhos dela (2x)
Mas ela é mulher de gira
Mulher da rua se chama Maria Padilha (2x)

- 2- Naquela rua vai passar uma mulher (2x)
E essa mulher se chama Maria Padilha
Maria Padilha tem o perfume de rosas
Maria Padilha é uma serpente venenosa (2x)
Eu não sei quem ela é (2x)
É uma serpente venenosa que mordeu, matou

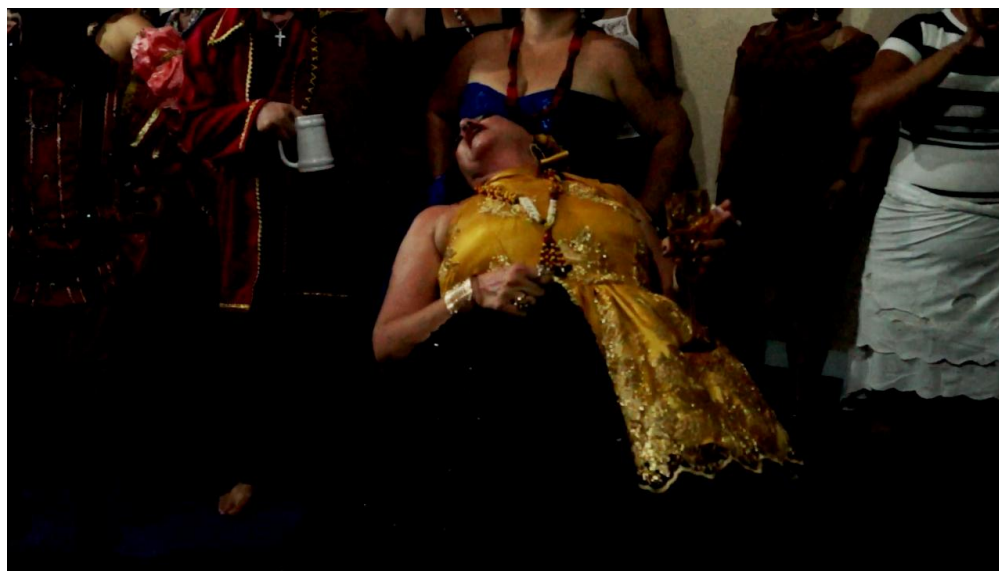
- 3- A ventania deu,
Na encruza levantou poeira
E apareceu
Essa Padilha Feiticeira
Misteriosa, oh oh
Mulher faceira, ah ah ah
Pra quem não gosta de mim
Eu dou caixão e vela preta



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 83 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 84 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 85 – Segunda apresentação de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

O terceiro ponto, diferentemente dos demais, foi iniciado por um dos espectadores da *performance* de Maria Padilha. Esta é uma ação comum, principalmente quando se trata de umbandistas que são filhos da entidade que está se apresentando, pois puxar um ponto cantado para ela é uma forma de homenageá-la e simbolizar através da música sua admiração. Quando Maria Padilha ouviu, já havia acabado de dançar os primeiros pontos que cantou, mas tratou logo de retomar sua dança ao som de “A ventania deu / Na encruza levantou poeira / E apareceu / Essa Padilha Feiticeira”, expressando uma visível vaidade por ser reconhecida assim, ela apontava o dedo para si e para o alto em afirmação ao fato de ser uma feiticeira

poderosa. E ainda um sorriso surgia em seu rosto, nele pude perceber que se expressava um orgulho, como alguém que brinca com seu próprio poder, que sabe a força que tem e justamente isso é o que lhe dá alegria.

Com uma visível teatralidade articulada ao que era dito nos pontos, a dança de Maria Padilha construía todo um sentido para seus movimentos, pelos quais comunicava aos presentes toda a experiência corporal e mediúnica da mãe de santo com sua entidade. Para Sodré (1988), esse saber passado pela dança tem a ver diretamente com uma memória mítica de todo o grupo em questão, na qual a posição do corpo e a execução dos movimentos fundamentais para aquela *performance* se repetem ritmicamente e comprovam, mais uma vez, a veracidade da incorporação. No entanto, o autor ressalta que essas repetições não se dão puramente isoladas nos rituais, na verdade cada gestual repetido é associado a uma possibilidade de improvisação.

Os movimentos e os gestos dos dançarinos não são descritivos de uma referência ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que se lançam para além do conceito, induzindo a experiências ou vivências possíveis. A dança não é aí mera composição, mas impulso de união com um todo – é ‘impulsão’. (SODRÉ, 1988, p. 125).

Assim, toda a *performance* de Maria Padilha – através de gestos, danças, fala e com o próprio transe – constrói um espaço de interação subjetivo, no que se refere ao sentido de sua apresentação, e físico, por sua presença se dar sempre no centro do terreiro entre o congá e os tambores. Na medida em que gera estes espaços, o transe é resultado da articulação entre jogos: a dança como jogo de expressão, os gestos como jogos miméticos e o terreiro como jogo de espaço em que se simula momentaneamente outra identidade.

Sodré (1988) explica que é através dos jogos miméticos que se induzem as representações e se fundamenta a determinação de ser “um outro” diferente que, por um envolvimento coletivo dentro do ritual, convence os espectadores dessa ação. Neste caso, a vivência do papel da entidade Maria Padilha por Mãe Iara se anuncia principalmente pela dança e pelos pontos cantados, “[...] mostrando o real como um conjunto multifacetado de implicações e ressonâncias”. (SODRÉ, 1988, p. 127).

Após cerca de duas horas de ritual, todas as entidades já haviam se apresentado. Este era o momento em que o filho de santo responsável pela organização ou mesmo a própria entidade de Mãe Taquinha – Pombagira Cigana ou Zé Pelintra – dava início ao momento de encerramento. Era comunicado ao terreiro que, pelo avançar da hora, por serem muitas entidades, já deveriam começar a cantar o último ponto e desincorporar do médium. O filho de santo tocava o sino novamente, mas agora como símbolo de “toque de partida” das entidades, e dava a vez para cada uma cantar e finalizar o transe.

Chegava o momento de Maria Padilha cantar para despertar sua moça, Mãe Iara. Novamente ela se dirigia ao centro do terreiro, de frente para o tambor e iniciava algum ponto, geralmente relacionado à sua partida, girava, rodava a saia e acenava para os presentes acompanhando o sentido de “partida” falado nos pontos. Mais uma vez, música e corpo ligando-se em uma só *performance*, dando um mesmo sentido para um comportamento.

1- Os atabaques rufam, povo de ganga chora (2x)

Rufa tambor pra ela

Maria Padilha já vai embora (2x)

2- Maria Padilha se despede e vai embora

É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora

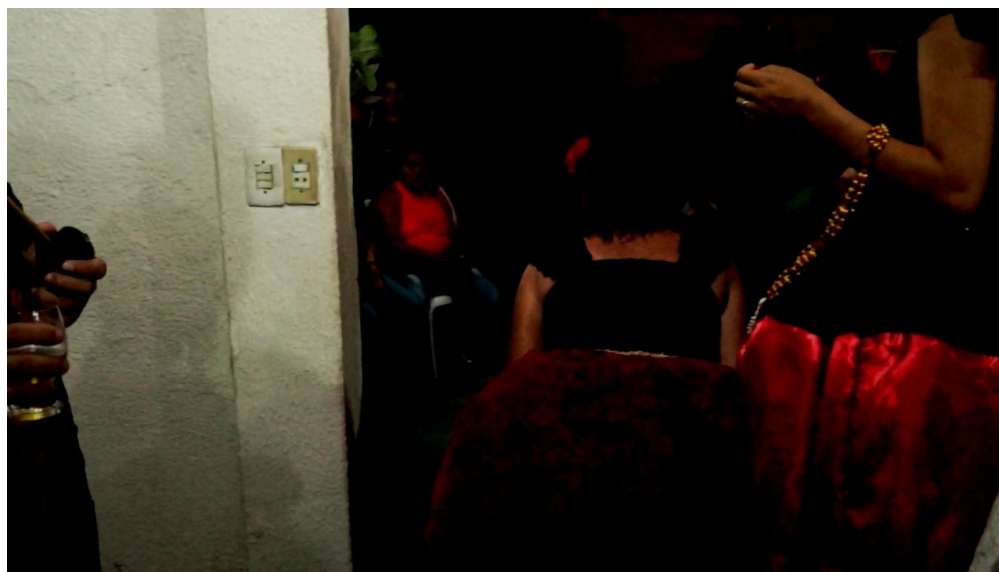
Figura 86 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte Elita Cavalcante (2017).

Figura 87 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.
Fonte Elita Cavalcante (2017).

1- Levanta a saia Padilha

A Padilha desata os nós (2x)

Na barra da sua saia

A Padilha tem catimbó

Levanta a saia Padilha

A Padilha desata os nós (2x)

2- Oh Padilha, Oh Padilha (2x)

Mulher odara, mulher faceira

Vem da encruza pra deixar o seu axé (2x)

Figura 88 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 89 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



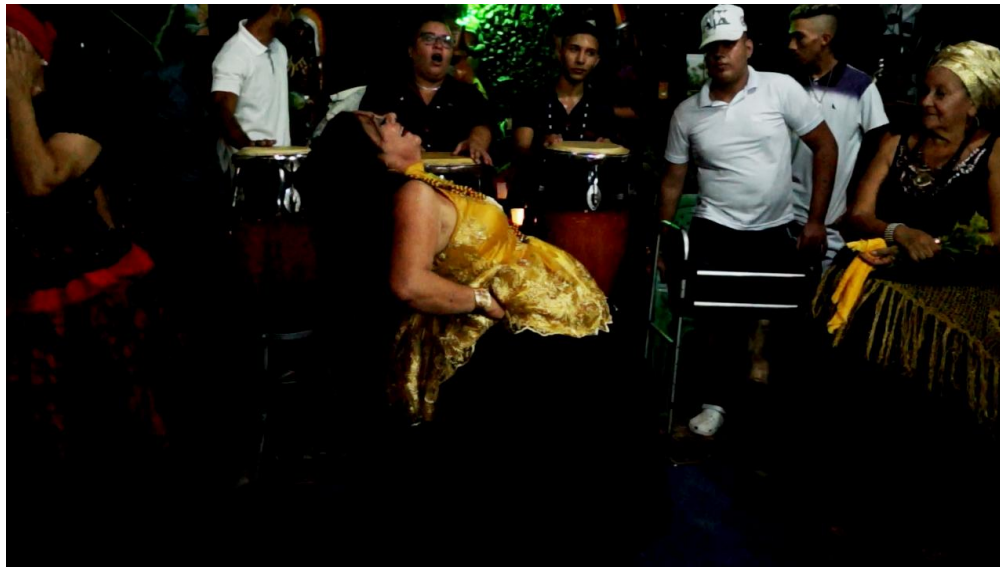
Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

- 1- Os atabaques rufam, povo de ganga chora (2x)
Rufa tambor pra ela
Maria Padilha já vai embora (2x)

2- Maria Padilha se despede e vai embora
É na boca da mata, é na encruzilhada que ela mora

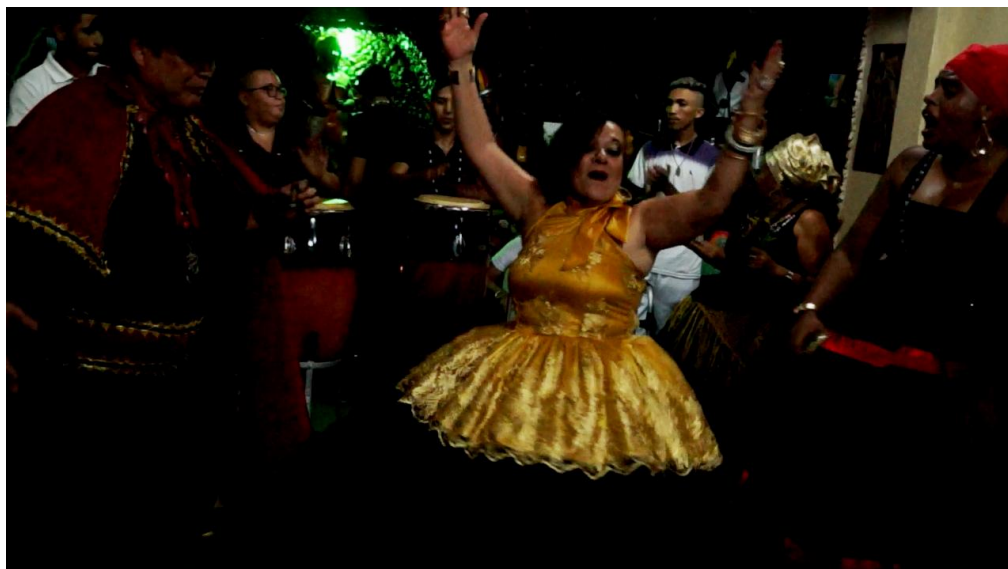
Figura 90 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Figura 91 – Despedida de Maria Padilha no terreiro.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Assim como em sua chegada, ao sair Maria Padilha saudava a entrada do terreiro de frente para a rua e ali encerrava a incorporação, pois, assim como entram, os exus devem sair em direção à rua. Sempre acompanhada por um filho de santo da casa, ele segura a guia de Mãe Iara que Maria Padilha retirou do pescoço antes de despertá-la e se posiciona de frente

para a médium enquanto seu corpo passa pelo processo de desincorporação. O filho de santo ficava na espera por algum sinal de que Mãe Iara tenha retornado a si com os braços levantados, e conforme a progressão da retomada de consciência da médium, ela também levantava suas mãos para se segurar nele. Neste momento ficava bem claro mais uma vez a importância da educação mediúnica, pois como o corpo está em um estado de transição de consciência, seria possível a médium se desequilibrar ou não reconhecer onde está, e ali ela já sabia que havia alguém lhe dando apoio. Conforme ia ficando mais visível a consciência de Mãe Iara, aquele que estava com ela começava a chamá-la pelo nome para que ela respondesse e confirmasse que está consciente e bem, como registrado na festa de Zé Pelintra:

Figura 92 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 93 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 94 – Encerramento da incorporação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 95: Encerramento da incorporação de Mãe Iara.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Ainda um pouco tonta com o fim do transe e se localizando espacialmente no terreiro, Mãe Iara voltava para a gira. Ela passava por todas as entidades, pais e mães de santo que estavam presentes e lhes pedia a benção, como sinal de respeito ensinado e mantido pela família de Rei Dragão do Mar.

Então, médium por médium ia finalizando sua incorporação, até que no fim restava apenas a entidade de Mãe Taquinha. Nas respectivas festas, cabia à Pombagira Cigana ou Zé Pelintra que o ritual fosse encerrado, cantavam seu último ponto de despedida da gira, dançavam com seus espectadores, agradeciam pela presença em suas festas, pelo bom andamento do ritual e desincorporavam. Os tambores tocavam e todo o terreiro batia palmas para a entidade que ia embora e para Mãe Taquinha, que retornava à consciência. Ali ela era a autoridade maior: dona do terreiro, mãe de santo de grande parte dos presentes e umbandista admirada, Mãe Taquinha era respeitada por todos.

Figura 96 – Pombagira Cigana encerrando o ritual.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 11/03/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 97 – Zé Pelintra encerrando o ritual.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Figura 98 – Pombagira Cigana encerrando o ritual.



Registrada na festa da Pombagira Cigana em 17/03/2018.

Fonte: Elita Cavalcante (2018).

Ao retornar à consciência, Mãe Taquinha agradecia novamente a presença de seus amigos e filhos de santo na casa, agradecia aos médiuns que trabalharam com tanta dedicação com as entidades para que o ritual se desenvolvesse com boas energias, e se voltava para o conga, onde iniciava uma oração do Pai Nosso acompanhada por todos no terreiro. Esta oração servia como o símbolo de abertura e fechamento das giras, ao abrir era rezado e pedido a Oxalá (Jesus) proteção para o ritual, ao encerrar era rezado novamente e agradecido a Oxalá por tudo ter transcorrido bem e em paz, pois, para os umbandistas, nada seria possível sem a permissão e proteção deste orixá maior.

Ao final da festa de Zé Pelintra ainda houve uma celebração a mais. Depois de rezar, Mãe Taquinha falou algumas palavras de ensinamentos sobre a religião, sobre fazer o bem, sobre a importância de um ritual que, além de festa, ainda houve a consagração de duas de suas filhas de santo, e finalizou dizendo: “Então a gente vai cantar os três hinos de seguimento da umbanda. O seguimento das sete linhas e o hino formal de Oxalá da umbanda, mas antes disso eu vou cantar para a minha mãe orixá”. Por ser também do candomblé, Mãe Taquinha dedicou uma homenagem à sua orixá Yansã.

- 1- Oyá é mulher forte, poderosa e sagrada
 Dona de tanta beleza, rainha obstinada
 Minha mãe, meu orixá é dona da minha vida
 É tão linda a minha Oyá, me protege mãe querida
 É Oyá Cocilorum (3x)
 Oberi de baticam, de baticam Iriloya Cocilorum
- 2- Não mexa em coisa sagrada
 E não se intrometa com quem não conhece
 Entrando num centro de umbanda
 Com todo respeito faça sua prece
 Afirma o teu pensamento
 Nas coisas divinas que vêm do altar
 Não mexa em coisa sagrada
 Respeite a umbanda de Pai Oxalá
 Quem quiser chegar-se a Zambi
 Tem que ser por nossa banda
 Trata sempre com respeito
 Todo o povo de Aruanda
 A nação de Zambi é grande
 Para todos tem lugar
 Não mexa em coisa sagrada
 Respeite a umbanda de Pai Oxalá
- 3- Com o poder de Oxalá, oh meu pai
 Salve esse congá de umbanda
 Vamos todos saravar a Aruanda, a umbanda e a quimbanda
 Salve Oxalá
 Salve Oxossi e Xangô
 Salve a força do astro, Cipriano e Nagô
 Salve Ogum dilê
 Salve toda a nação
 Salve o Oriente, povo de Rei Salomão

Figura 99 – Mãe Taquinha encerra o ritual homenageando os orixás.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

Após todos cantarem juntos as três músicas puxadas por Mãe Taquinha, a mãe de santo ainda faz uma reza final para todos: “Que Oxalá nos dê saúde e vida longa, nos liberte de toda perseguição e que cresça cada vez mais dentro da nossa fé, a nossa irmandade”. Todos põem a mão no coração e cantam celebrando com muita alegria, abraçando uns aos outros:

Refletiu a luz divina com todo seu esplendor
 É do reino de Oxalá aonde há paz e amor
 A luz que refletiu na Terra, a luz que refletiu no mar
 A luz que veio de Aruanda para tudo iluminar
 A umbanda é paz e amor, é um mundo cheio de luz
 É a força que nos dá vida e à grandeza nos conduz
 Avante filhos de fé! Como a nossa lei não há
 Levando ao mundo inteiro a bandeira de Oxalá (2x)

Figura 100 – Todos no terreiro se abraçam e cantam no fim do ritual.



Registrada na festa de Zé Pelintra das almas em 15/11/2017.

Fonte: Elita Cavalcante (2017).

E assim se dava o fim de toda a gira. Com muita oração, músicas e um sentimento visível de alegria. Todos saíram do terreiro e foram para o lado externo da casa, onde mesas e cadeiras já estavam organizadas para que fosse servido o jantar.

5 – CONSIDERAÇÕES FINAIS

Observar, em um terreiro de umbanda, o corpo de uma mãe de santo em estado de transe é um ato de aprendizagem. Mesmo se tratando do corpo em que fui gerada e convivo desde pequena, as transformações que pude registrar foram únicas.

No início da pesquisa de campo, eu ainda não tinha certeza de como abordaria as questões do corpo e do transe nos rituais. Mas foi apenas assistir aos vídeos, olhar as fotos com maior atenção que o trabalho foi surgindo, além de ir para mais de um ritual como um acontecimento que a gente não controla, apenas se deixa viver. Meu olhar de pesquisadora precisou ser “treinado” e amadurecido para enxergar naqueles eventos tudo o que eu já havia lido na teoria. A cada gira, parecia que o corpo de Mãe Iara me afetava e me surpreendia mais, até que me detive a descrevê-lo neste texto numa tentativa diária de ser fiel a tudo o que vi.

As experiências mágico-religiosas que aparecem nesta pesquisa são eventos em que toda a comunidade umbandista, e no caso a família-de-santo de Rei Dragão do Mar, já estão habituadas a ver e viver, embora se executem em caráter extracotidiano pela sua preparação ser maior do que nos rituais comuns. Mas para mim, que sou externa a toda essa vida religiosa, falar de acontecimentos umbandistas é se deixar ser afetado por eles. Ao olhar os exus e pombagiras, percebi que aquelas entidades são textos semióticos sobre os quais seria preciso uma vida inteira para conseguir chegar próximo de sua totalidade. Por isso me detive, principalmente, a estudar Maria Padilha

Entender a história que cerca Maria Padilha, os contos sobre sua vida, as hibridizações que sofreu com outras concepções religiosas, como a umbanda a ressignificou em seu universo e, mais restritamente, como uma única mãe de santo e ela se relacionam, é tentar fazer um recorte minucioso para dar conta da complexidade que é o cosmo religioso e o corpo de quem incorpora, é ter consciência de que este assunto não se esgota aqui e pode ser tratado em trabalhos posteriores.

Escolher as perspectivas da *performance*, da semiótica e da antropologia para fazer esta pesquisa não significa, de nenhuma maneira, que a umbanda e suas manifestações se resumam a elas. Entretanto, foram estas dimensões que se mostraram mais potentes quando li as produções acadêmicas e conseguia “ver” os acontecimentos do terreiro, ou o inverso, quando eu estava em campo e o que presenciava dizia respeito diretamente ao que conhecia na teoria. Há também a dimensão da experiência, que, como mencionado em tópico introdutório, é o diferencial de todo o resultado.

Eu não pude, e nem pretendi, viver “por” Mãe Iara, meu objetivo era viver as *performances* de pesquisadora e de filha “com” ela. Meu olhar sobre seu corpo e como ele me afetou foi o que escrevi, e agora, ao final, pude perceber o quanto o texto também fala sobre mim, minhas perspectivas e minha sensibilidade aos acontecimentos. Não acredito que isso seja ruim ou deixe dúvidas a respeito do meu trabalho, pois toda produção acadêmica, por mais distanciada que o pesquisador esteja do seu objeto, é uma escrita de ponto de vista.

Viver esta pesquisa com Mãe Iara e sua Maria Padilha foi deixar que nossas *performances* se cruzassem e nossos corpos se comunicassem. Nos rituais, um fato deixava isso claro: Maria Padilha sabia da minha presença, do meu objetivo naqueles rituais, e por conta disso ela não se manteve “menos notável”. Desde o início percebi como minha presença, mesmo sem intenção de influenciá-la, já fazia isso de certa forma, afinal, uma mulher vaidosa, admirada e sedutora como Maria Padilha não se deixaria passar por menos. Ela queria aparecer no seu melhor para mim. E eu tratei de fazer todos os registros possíveis, entre fotos e vídeos, para aproveitar os momentos com ela. Como dois textos em um diálogo constante dentro do ritual, eu não precisava me direcionar a ela para que soubesse que eu estava ali para observá-la, e devido a isso ser, por conta própria, ainda mais exuberante. Ela não precisava vir até mim para avisar sobre o que iria fazer, o que quer que fizesse eu estava ali para registrar. E nesse entrelaçar de *performances* nos comunicávamos ali apenas com a própria presença.

Ao final, imaginar minha mãe sem Maria Padilha se tornou algo impossível, pois mesmo não estando incorporada a presença da pombagira se faz no seu assentamento, nas suas roupas e no seu imaginário. Maria Padilha é motivação religiosa e segurança na vida de Iara, seja como umbandista, como mulher ou como mãe, elas vivem e evoluem espiritualmente juntas.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARÁN, Pampa O.; BAREI, Silvia. **Texto, memória, cultura**: el pensamiento de Iuri Lotman. Córdoba: El Espejo Ediciones, 2006.
- AUGRAS, Monique. De Iyá Mi a Pomba-Gira: transformações e símbolos da libido. In: MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de (orgs.). **Candomblé: religião do corpo e da alma**: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.
- _____. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica nas comunidades nagô. Petrópolis: Vozes, 1983.
- BAITELLO, Norval Junior. **O tempo lento e o espaço nulo**: mídia primária, secundária e terciária. CISC, 2011.
- BARBOSA JR., Ademir. **Laroiê Exu Caveira**. São Paulo: Anúbis, 2014.
- BASTIDE, Roger. **As religiões africanas no Brasil**: contribuição a uma sociologia das interpretações de civilizações. São Paulo: Editora da USP, 1971.
- BIÃO, Armindo Jorge de Carvalho. **Um mesmo estado de graça**: o teatro e o candomblé da Bahia. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- _____. **Estética performática e cotidiano**. Salvador: P&A Gráfica e Editora, 2009.
- BIRMAN, Patrícia. **O que é umbanda**. São Paulo: Abril cultural; Brasiliense, 1985.
- _____. Transas e transes: sexo e gênero nos cultos afro-brasileiros, um sobrevoo. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, vol. 13, nº 2, pág: 403 – 414, maio-agosto 2005.
- BITTENCOURT, Adriana; OLIVEIRA, Fernando. A imagem dos corpos, a imagem dos deuses. In: BAITELLO, Norval Júnior (Orgs.). **Os símbolos vivem mais que os homens**: ensaios de comunicação, cultura e mídia. São Paulo: Annablume, 2006.
- BOURDIEU, Pierre. **Coisas ditas**. Tradução de Cássia R. da Silveira e Denise Moreno Pegorim. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- CAILLOIS, Roger. **Los juegos y los hombres**: la máscara y el vértigo. Tradução de Jorge Ferreira. México: Fondo de cultura econômica, 1986.
- CAMARGO, Candido Procopio Ferreira de. **Kardecismo e umbanda**: uma interpretação sociológica. São Paulo: Livraria Pioneira, 1961.
- CANTUÁRIO, Maria Zelma de Araújo Madeira. **A maternidade simbólica na religião afro-brasileira**: aspectos socioculturais da mãe de santo na umbanda em Fortaleza-Ceará. Fortaleza, 2009. 250f. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade Federal do Ceará, 2009.
- CARLSON, Marvin. **Performance**: uma introdução crítica. Tradução de Taís Flores Nogueira Diniz e Maria Antonieta Pareira. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

- CAVALCANTE, Elita Maria Mendonça. **Tatuagem, corpo e comunicação na sociedade de consumo**: análise do comercial Dermablend “Go Beyond The Cover” (Zombie Boy). Fortaleza, 2015. 70f. Monografia (Graduação em comunicação social com habilitação em publicidade e propaganda). Universidade de Fortaleza, 2015.
- DECELSO, [Celso Alves Rosa]. **Umbanda para todos**: conhecimentos elementares para os iniciantes na religião de umbanda. Rio de Janeiro: Eco, s.d.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**: capitalisme et schizophrénie II. Paris: Minuit, 1980.
- EVANGELISTA, Daniele Ferreira. “Dando satisfação” aos espíritos de umbanda: “desenvolvimento” e possessão num terreiro de candomblé. In: CONTINS, Marcia; LOPES, Vania Penha; ROCHA, Carmen Silva Moretzsohn (orgs.). **Religiosidade e performance**: diálogos contemporâneos. Rio de Janeiro: Mauad X e Faperj, 2015.
- FARELLI, Maria Helena. **Os conjuros de Maria Padilha**: a verdadeira história da rainha Padilha, de seus trabalhos de magia e de suas rezas infalíveis. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.
- FERNANDES, Frederico Augusto Garcia. **Entre histórias e tererés**: o ouvir da literatura pantaneira. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- GADELHA, José Juliano B. A montagem como ritual ou como nasce uma Drag Queen. In.: RODRIGUES, Lea Carvalho (org.). **Rituais, dramas e performance**. Fortaleza: UFC, 2011.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- GENNEP, Arnold Van. **Os Ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, ordenação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira. Petrópolis: Vozes, 1978.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1985.
- _____. **Estigma**: la identidad deteriorada. Buenos Aires: Amorrortu, 2006.
- GOLDMAN, Marcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos: etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia. **Revista de antropologia USP**. São Paulo, v. 46, nº 2, p. 423-444, 2003.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN, 2007.
- GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2008.
- LEACH, Edmund. **Cultura e comunicação**: a lógica da conexão dos símbolos. Tradução de Elisabete Nunes. Rio de Janeiro: Edições 70, 1976.

LE BRETON, David. A sociologia do corpo. Tradução de Sonia Fuhrmann. Petrópolis: Vozes, 2017.

LIMA, Regina. **O mito das três raças**. Disponível em: <<http://historiaevidacotidiana.blogspot.com/2011/04/o-mito-das-tres-racas.html>>. Acesso em: 15.07.2018.

LOTMAN, Iuri M. Sobre o problema da tipologia da cultura. Tradução de Lucy Seki. In: SCHNAIDERMAN, Boris (org.). **Semiótica Russa**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1979.

_____. *La semiosfera I: semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.

_____. *La semiosfera II: semiótica de la cultura, del texto, de la conducta y del spacio*. Madrid: Cátedra, 1998.

MACHADO, Irene. **Escola de semiótica: a experiência de Tártu-Moscou para o estudo da cultura**. Cotia: Ateliê; Fapesp, 2003.

MARINHO, Nirvana. Sampliando mídias através do corpo. In: NORA, Sigrid (org.). **Húmus**. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda**. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

MOURÃO, Tadeu. **Encruzilhadas da cultura: imagens de Exu e Pombajira**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2012.

NEGRÃO, Lísias Nogueira. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. In: Tempo Social; **Rev. Sociol. USP**. São Paulo, 1993 (editado em nov. 1994).

OLIVEIRA JR., Antonio Wellington de. **A performance ensaiada: sobre a atualidade das investigações em performance**. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2011.

ORO, Ari Pedro. Neopentecostais e afro-brasileiros: quem vencerá esta guerra? In: **Debates do NER**. Ano 1, nº. 1. Porto Alegre, 1997.

ORTIZ, Renato. **A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1991.

O tridente do exu, o que significa? Disponível em: <<http://feubra-pi.blogspot.com.br/2014/11/o-tridente-do-exu-o-que-significa.html>>. Acesso em: 26.11.2017.

PORDEUS JR., Ismael. **A magia do trabalho: macumba cearense e festas de possessão**. Fortaleza: Secretaria da Cultura e Desporto do Estado do Ceará, 1993.

_____. **Uma casa luso-afro-brasileira com certeza: emigrações e metamorfoses da umbanda em Portugal**. São Paulo: Terceira Margem, 2000.

_____. **Umbanda: Ceará em transe**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.

- QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. **Os exus em casa de catiço**: etnografia, representações, magia. Natal, 2008. 265f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2008.
- RAMOS, Adriana Vaz. **O design de aparência de atores e a comunicação em cena**. São Paulo: Senac São Paulo, 2013.
- RIBEIRO, Emanuelle Kelly. O vestir como um constante rito de passagem. In.: RODRIGUES, Lea Carvalho (org.). **Rituais, dramas e performance**. Fortaleza: UFC, 2011.
- RISÉRIO, Antonio. Em defesa da semiodiversidade. **Galáxia. Revista do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica**. N° 3. São Paulo: 2002.
- _____. **A utopia brasileira e os movimentos negros**. São Paulo: Editora 34, 2012.
- ROCHA, Ewelter. Objeto, imagem e percepção: forma e contemplação dos altares do Horto. In: BARBOSA, Andrea; [et al.] (orgs.). **A experiência da imagem na etnografia**. São Paulo: Terceiro Nome, 2016.
- ROUGET, Gilbert. **Music and trance**: a theory of the relations between music and possession. Chicago: University of Chicago Press, 1985.
- SANTAELLA, Lucia. **Matrizes da linguagem e pensamento: sonora visual verbal**: aplicações na hipermídia. São Paulo: Iluminuras; FAPESP, 2013.
- SARACENI, Rubens. **Orixá Pombagira**: fundamentação do mistério. São Paulo: Madras, 2008.
- SCHECHNER, Richard. **O que é performance?** Tradução de R. L. Almeida. New York & London: Routledge, p. 28-51, 2006.
- _____. *Play: do introduction to performance studies*. Tradução de Juliana Manhães. In: LIGIÉRO, Zeca (orgs.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- _____. *The street is the stage*. Tradução de Augusto Rodrigues. In: LIGIÉRO, Zeca (orgs.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012.
- SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Ática, 1994.
- SODRÉ, Muniz. **O terreiro e a cidade**: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.
- SOUZA, Laura de Mello e. Prefácio. In: MEYER, Marlyse. **Maria Padilha e toda sua quadrilha**: de amante de um rei de Castela a pomba-gira de umbanda. São Paulo: Duas Cidades, 1993.

TERRIN, Aldo Natale. **Nova Era**: a religiosidade do pós-moderno. Tradução de Euclides Balancin. São Paulo: Loyola, 1996.

TRÍAS, Eugenio. Pensar a religião. In: DERRIDA, Jacques e VATTIMO, Gianni (orgs.). **A religião**: o seminário de Capri. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: EdUFF, 2008.

_____. **O processo ritual**: estrutura e antiestrutura. Tradução de Nancy Campi de Castro e Ricardo A. Rosenbusch. Petrópolis: Vozes, 2013.

_____; BRUNER, Edward M. **The anthropology of experience**. Urbana: University of Illinois Press, 1986.

VELHO, Ana Paula Machado. A semiótica da cultura: apontamentos para uma metodologia de análise da comunicação. In: **Rev. Estud. Comun.** V. 10, nº. 23. Curitiba, 2009.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**: entrevistas e ensaios. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

_____. **Performance, recepção e leitura**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac & Naify, 2007.

GLOSSÁRIO

- **Alguidá, alguidar** ou **agdá**: é o nome dado a uma vasilha circular feita de barro (argila) ou de porcelana branca.
- **Axé**: nomenclatura dada à força mágico-sagrada, uma energia que flui entre todos os seres e componentes da natureza.
- **Babalorixá**: nomenclatura dada ao homem chefe do terreiro de candomblé, equivalente ao pai de santo na umbanda.
- **“De frente”**: surge como uma linguagem religiosa para classificar uma entidade como sendo a principal do médium na linhagem em questão.
- **Despachar**: nome que os umbandistas dão ao ato de tirar um alimento ou objeto que foi ofertado a uma entidade no assentamento, e levar para algum lugar da natureza ao ar livre.
- **Ialorixá**: nomenclatura dada à mulher chefe do terreiro de candomblé, equivalente à mãe de santo na umbanda.
- **Jurema Sagrada**: tradição mágico-religiosa nordestina muito ligada ao Catimbó e nela se reverenciam os caboclos indígenas e as entidades das matas
- **Lebara**: é, assim como Pombagira, uma nomenclatura dada em referência a exu feminina.
- **Linhas** ou **Linhagens**: “faixas de vibração” que agrupa as divindades e as identifica por meio de cânticos, doutrinas ou rituais próprios.
- **Mediunidade**: capacidade de entrar em contato com o mundo invisível dos espíritos.
- **Padê de exu**: comida ofertada a exu.
- **Pontos cantados**: canções rituais direcionadas para cada entidade.
- **Quartinha**: depósito de barro.
- **“Subir”**: O termo comumente usado pelos umbandistas para se referir ao ato da entidade sair do corpo após a incorporação, assim como “descer” se refere ao momento que ela incorpora no médium. Ambos termos fazem alusão ao imaginário religioso de que as entidades habitam em espaços mais evoluídos e, por isso, “sobem” quando deixam o terreiro, ou “descem” quando estão em Terra.
- **Tridentes de ferro**: também chamados de “garfos” pelos umbandistas, são estruturas de ferro maciço cuja inscrição na fundição tem formato de tridente. Cada exu indica seu próprio desenho.

APÊNDICE

– Roteiro-guia de perguntas utilizado na entrevista com Mãe Iara.

1. Qual seu foi seu primeiro contato com uma religião que tem como característica o desenvolvimento mediúnico? Por que você buscou conhecê-la?
2. Quando você conheceu a umbanda? Como foi essa experiência?
3. Por que sua escolha foi por aderir especificamente à umbanda?
4. Entrar e se desenvolver na umbanda foi uma espécie de “resposta” ou até de solução para todos os seus problemas anteriores?
5. Quais os tipos de mediunidade conhecidos na umbanda? Apenas os adeptos umbandistas possuem essas mediunidades? Qual a sua?
6. Por que os filhos biológicos e esposas ou maridos de um médium umbandista não podem ser seus filhos de santo na religião?
7. O que são as “guias”? Qualquer um pode ter uma? Uma mesma guia pode ser usada por mais de uma pessoa?
8. O que são os jogos de cartas e jogos de búzios? Por que ambos são aderidos à umbanda? Como os umbandistas podem aprender?
9. Como os umbandistas aprendem a fazer os trabalhos, as rezas, a manipulação de ervas, preparar as comidas, confeccionar as guias e outras práticas da religião?
10. Como a umbanda lida com seus rituais de cura em comparação aos métodos da medicina tradicional? Como saber quando se deve procurar um ou o outro?
11. Além das mães e pais de santo, as entidades podem passar ensinamentos às pessoas?
12. O que você pensa dos livros e *sites* de ensinamentos umbandistas? Há diferenças para quem aprende na prática?
13. Quais as características básicas para se arquitetar um terreiro?
14. Qual a importância e as diferenças de um ritual realizado dentro do terreiro e dos que acontecem fora?
15. Para você, por que os terreiros são construídos sempre nas próprias casas dos umbandistas?
16. Você nunca possuiu seu próprio terreiro. Pretende futuramente ter um?
17. Você já passou por mais de um terreiro? Como foi seu processo até chegar ao Centro de Umbanda Rei Dragão do Mar?
18. Quais papéis você desenvolve como mãe de santo nesse terreiro que você está hoje?
19. Qual a importância dos tambores no terreiro?
20. O que são as “giras”?
21. O que significa o perfume utilizado antes de iniciar as giras? Por que as pessoas devem passá-lo no corpo?
22. Qual a importância dos “pontos cantados” no momento da gira?
23. O que é a chamada “corrente” formada pelos participantes da gira?
24. Por que não é indicado, no momento da gira, que as pessoas cruzem os braços e as pernas, fiquem calçados dentro do terreiro e se encostem na parede?
25. Qual a importância dos giros que as pessoas dão durante a gira?
26. Um pedido ou uma ajuda a alguém durante a gira só é eficaz quando dito diretamente à entidade?
27. O que é a “energia” na umbanda?
28. Como é compreendida a escala de evolução espiritual na umbanda?
29. Para você, o que é a “incorporação”?
30. Sua primeira experiência de incorporação foi ainda como integrante do kardecismo? O que você sentiu?

31. E já na umbanda, como foi sua primeira incorporação? Você sentiu diferença desta para suas experiências anteriores?
32. Qual a importância, na umbanda, de se desenvolver a prática da incorporação?
33. Para a umbanda, existem diferenças entre as incorporações de uma entidade para outra? E de um médium para outro? Por quê?
34. Qual a importância das gestualidades da entidade quando incorporadas? Há diferenças entre os modos de cada entidade se comportar?
35. Como as entidades são atraídas para um terreiro e, especificamente, para um médium?
36. Pode acontecer de dois ou mais médiuns incorporarem a mesma entidade em uma única gira?
37. Por que as entidades quase sempre batem o pé com firmeza no chão durante a gira?
38. Qual a importância da fala das entidades para a eficácia da gira? E de suas danças?
39. Há uma espécie de doutrinação do corpo para incorporar na umbanda? Para você, isso é algo positivo ou negativo no que diz respeito a limitar a espontaneidade de ações do corpo?
40. Como você faz para direcionar sua incorporação às entidades específicas de um ritual? Você tem domínio ou conhecimento sobre quais serão todas as entidades que irá incorporar?
41. O que significam, durante a gira, atos como: a entidade conversar com uma pessoa e elas encostam os ombros de forma cruzada; a entidade soprar a fumaça do cigarro no corpo de uma pessoa; a entidade segurar na mão de uma pessoa e a girar para um lado e para outro?
42. Se algum médium, quando incorporado, não realizar as gestualidades mais comuns da entidade ou se comportar de maneira diferente do que se espera, seu estado de transe pode ser posto em dúvida pelas demais pessoas que o observam?
43. Qual a relação que os umbandistas fazem entre a incorporação e a consciência ou inconsciência do médium? O estado de consciência mediúnica implica diretamente na veracidade do transe e na eficácia dos trabalhos?
44. É possível que uma entidade venha mais evoluída em um médium e menos em outro? Mais doutrinada em um do que no outro? Por quê?
45. O que significa a linha de esquerda na umbanda? É o mesmo que quimbanda?
46. O que são os “eguns”?
47. Para você, o que é “exu”? Como você descreve a personalidade e aparência dos exus de modo geral?
48. Como você se sente quando se concentra e incorpora um exu?
49. Como a umbanda compreende a associação dos exus com o diabo do cristianismo?
50. Para você, por que os exus possuem um lugar de importância e veneração na umbanda mesmo com suas associações aos demônios?
51. Por que se deve cantar para os exus quando se inicia a gira?
52. O que é um “cruzo”? Quais as características gerais do cruzo de exu?
53. Como se estrutura um altar e um assentamento de exu? Qual o significado dos “ferros” nesses locais?
54. Geralmente, encontramos muitas imagens de exus e pombagiras para vender, sendo que várias delas são esculturas de cor vermelha, mulheres com os seios à mostra, homens com chifres e pés de cabra, etc. Já no caso de sua imagem de Maria Padilha, ela tem a aparência bem próxima da representação humana, com roupas e pele clara. Como você explica essas diferenças e porque prefere ter uma imagem assim?
55. Em geral, como são os rituais de exu? Você pratica algum ritual no seu cotidiano além dos rituais do terreiro?

56. Por que as giras de exu acontecem de modo inverso no terreiro, com os participantes, médiuns e observadores voltados para o fundo do terreiro: de frente aos tambores e de costas para o altar?
57. Por que as pombagiras são tão comumente solicitadas para resolver os problemas de amor e de sexualidade em termos de fazer amarração, feitiços, separar um casal, dominar o homem, etc.?
58. Como se deu sua ligação com Maria Padilha? O que essa entidade representa para você?
59. Para você, como é a aparência de Maria Padilha? O que você conhece da história dessa entidade?
60. Como você se prepara para incorporar Maria Padilha?
61. Existem símbolos específicos para caracterizar Maria Padilha, como o tipo de roupa, as cores e adereços? Como você faz essas escolhas? Quais justificativas para estas especificações?
62. Como você planeja a produção das roupas de Maria Padilha? Quem faz o desenho, escolhe os tecidos, escolhe as cores e o corte da roupa?
63. Existe algum momento intermediário na incorporação em que você já esteja em um estado de concentração, mas ainda não incorporada, em que você se sinta em uma espécie de “corpo duplo”: conscientemente você é Mãe Iara, mas já com algumas sensações de Maria Padilha?
64. Como você compreende os movimentos de Maria Padilha na incorporação, tais como balançar e segurar a saia, curvar as costas para trás, dar gargalhadas, proferir várias vezes “Ía mulher!”?
65. Você já se sentiu estigmatizada, dentro ou fora da umbanda, por ser mãe de santo e por trabalhar com os exus?
66. O que você pensa sobre umbandistas que cobram valores financeiros para realizar trabalhos? E sobre os umbandistas que realizam trabalhos para atrapalhar a vida de alguém, separar um casal e, até mesmo, para provocar doenças e a morte de alguém?
67. Você acredita ser importante que as pessoas se informem e conheçam a umbanda?