

> A FESTA DA PRINCESA MARIANA: A DANÇA REVELANDO A “TURQUIA CABOCLA” NA AMAZÔNIA

ANDERSON LUCAS DA COSTA PEREIRA

> Museu Nacional / Universidade Federal do Rio de Janeiro



Resumo>

A festa dá fluidez aos espaços, recria significados e materializa as cosmologias. Meu interesse neste artigo é demonstrar a festa da Cabocla Mariana, princesa turca que atravessou o portal da encantaria e ajuremou-se em terras amazônicas, realizada em um terreiro de Umbanda na cidade de Santarém, oeste do Pará. Falarei da festa não como o produto final de um grande empreendimento, mas da parte que dá sentido ao ritual: a dança da Cabocla Mariana. Em especial, “metaforizar” o giro da entidade como uma hipótese de aproximação com o Sama, a dança sufi girante dos dervixes para pensar: qual Turquia é essa presente nos rituais de Umbanda em Santarém, cheios de princesas turcas ajuremadas, caboclos e índios? A dança aponta para uma linha de investigação capaz de revelar como e porque ela pode funcionar como ação social discursiva e afetiva da sociedade, ao ponto de, inclusive, (re)constituir um reino “turco caboclo” na Amazônia.

Palavras-chave>

Festa. Dança. Religião. Amazônia.

> A FESTA DA PRINCESA MARIANA: A DANÇA REVELANDO A “TURQUIA CABOCLA” NA AMAZÔNIA

ANDERSON LUCAS DA COSTA PEREIRA

> andersonlucas219@yahoo.com.br

Doutorando em Antropologia Social pelo Museu Nacional/
Universidade Federal do Rio de Janeiro

A festa vai começar

26 de abril de 2014

Chego às 19 horas¹. O terreiro² está todo decorado com folhas verdes e flores de cor rosa e vermelha, muitas velas brancas estão colocadas em diferentes pontos do local. Mesas e cadeiras foram organizadas no espaço para acomodar os convidados. Os filhos de santo³ da casa⁴ e de outros terreiros que vieram prestigiar a festa estão quase todos prontos e banhados⁵.

O pai Edivanei de Oyá⁶ sai do barracão⁷, vestido com os trajes para a ocasião. Ele está usando um conjunto de calça, bata e um ojá⁸ de cor prata, transpassadas no pescoço, guias⁹ de cor vermelha e outras que alternam as cores em branco e vermelho. Ele cumprimenta as pessoas que estão chegando. Vou a sua direção e digo, “benção Pai”. – “Mãe Mariana te abençoe. Cadê o resto do povo?” [ele se referindo às minhas colegas de pesquisa], respondo que “elas estão chegando”. “Então tá meu filho, fica à vontade, logo a gente vai iniciar o batuque¹⁰”, respondeu ele¹¹.

Dona Cleide¹² aparece vestindo uma saia de cor amarela com estampas de flores vermelhas e folhas verdes. A parte superior da roupa é azul claro com brilhos de cor prata e na

1 Este texto é o encruzilhamento de dois trabalhos que apresentei, “A dança revelando a ‘Turquia Cabocla’ em Santarém”, realizado no curso Antropologia da Arte, curso ofertado pelas Professoras Luisa Elvira Belaunde PPGAS/MN e Maria Acselrad (Departamento de Arte e Expressão Artística da UFPE). E parte da minha dissertação de mestrado “A Cabocla Mariana e a sua Corte Ajuremada: modos de pensar e fazer festa em um Terreiro de Umbanda em Santarém, Pará”, tendo a orientação do Professor Marcio Goldman. As notas etnográficas presentes no decorrer deste artigo são resultantes desses dois trabalhos maiores que trataram sobre a ritualização da preparação da festa para a Cabocla Mariana, princesa turca que atravessou o *portal da encantaria* e se *ajuremou* em terras amazônicas, uma das entidades caboclas mais reverenciada nos terreiros do Estado do Pará.

2 Estou me referindo ao Terreiro de Mina Santa Bárbara, localizado na cidade de Santarém, região Oeste do estado do Pará. *Locus* da minha pesquisa. Pode ser também chamado de casa de santo, local que abriga as pessoas ligadas à religião, objetos e entidades, alocados em espaços específicos dentro do terreiro.

3 *Medium*. Filho de um Pai ou Mãe de Santo. Pertence a um terreiro.

4 Mesmo que Terreiro.

5 Refere-se ao banho realizado com infusões de ervas para a limpeza dos maus fluidos.

6 Sendo o pai de santo, assume o posto mais alto da hierarquia espiritual do terreiro. Pessoa que entra em transe e controla o idioma da possessão.

7 Casa de culto. Local onde acontecem as danças das entidades.

8 Peça de pano cuja função é proteger o *Ori* (cabeça).

9 Colar feito de contas. Cada entidade tem sua cor específica.

10 tocar o atabaque. Pode ser usado para indicar a realização de um *toque* (cântico ritual).

11 No decorrer do texto farei uso das aspas duplas nas citações diretas de outros autores e falas dos meus interlocutores. Expressões estrangeiras, expressões regionais e rituais serão grafadas em itálico. O uso de aspas simples será usado para dar ênfase a alguma palavra ou frase. E o uso dos colchetes será usado nos momentos de intervenções que o autor considera necessário.

12 Esposa do pai de santo e com a função de Mãe pequena da Casa.

cabeça usa um ojá branco. Ela está com sua filha no colo, a menina graciosamente veste uma “mini-roupa” ritual confeccionada especialmente por Dona Cleide para este dia.

O terreiro está bastante cheio, algumas autoridades afro-religiosas da cidade estão chegando para prestigiar a festa. Vendo todo esse movimento, apresso-me para entrar no barracão. O interior do barracão, como a parte externa, está harmoniosamente ornamentado, galhos com folhas verdes contornam as laterais e portas de entrada; flores de papel vermelho, rosa e branco compõem o ambiente. Os atabaques¹³ também estão vestidos¹⁴ com laços de tecido azul. O piso do barracão está coberto de folhas verdes, parecendo um belo tapete natural que exala um forte e perfumado cheiro de mato fresco.

Os ogãs¹⁵ da casa já estão nos atabaques e começam a executar os primeiros sons da noite. Seu Luiz¹⁶ entra no barracão com um defumador¹⁷ na mão e vai incensando¹⁸ todos os espaços sagrados do terreiro. Começo a ouvir o chacoalhado do adjá de três bocas¹⁹ e as vozes do pai e dos filhos de santo que entram no barracão entoando²⁰.

Bate a cabeça filhos de Umbanda
 Bate a cabeça filhos de fé
 Pra você que é filho de pomba²¹
 Vamos, bate a sua cabeça
 E peça a Deus o que quiser

O ponto²² acima indica a abertura dos trabalhos da casa. O pai de santo atravessa o barracão chacoalhando o adjá, e como o cântico sugeriu, ele vai até a porta da entrada do barracão e bate levemente a cabeça no batente da porta; em seguida toca com a mão direita na quartinha²³ que está no meio do salão e a leva à cabeça. Enfileirados, todos que estão participando da gira²⁴ fazem o mesmo. Após essa ação, o pai de santo entoa os pontos para chamar os caboclos²⁵.

Quebre as correntes vamos trabalhar
 Para ver a força que o banzeiro dá

13 Instrumentos de percussão utilizado no ritual. Comumente chamado de tambor. Tambor maior tem o nome *Rum*; o médio, *Rumpi*; tambor menor, *Lé*

14 Nas religiões afro-brasileiras, os atabaques são consagrados como um tipo de entidade, recebendo então tratamentos rituais específicos. Dependendo do ritual esses instrumentos sagrados são vestidos e banhados para poderem emitir o som sagrado.

15 Cargo honorífico. A pessoa que toca o atabaque. Ou realiza tarefas específicas dependendo de sua ligação com o terreiro ou demandas espirituais.

16 Um dos filhos de santo da casa, ele também tem o dom da mediunidade e incorpora a Cabocla Jurema.

17 Objeto arredondado com aproximadamente 10 centímetros de diâmetro com formato de um vaso, possui alças geralmente de correntes. Nesse objeto se queima os incensos que perfumam o terreiro.

18 Mesmo que defumando.

19 Tipo de chocalho sagrado responsável por chamar as entidades.

20 Nesse caso mesmo que *puxar*, cantar.

21 Pequeno bastão, geralmente cônico, de giz colorido misturado com cola, com que se riscam os pontos (conjunto de sinais mágicos) que identificam cada entidade, segundo um código de cores e formas.

22 Mesmo que toques, cânticos. Pontos cantados

23 Recipiente de barro que geralmente se armazena água. A água se faz presente em quase todos os rituais de Mina do Pará, quer seja no banho de iniciação de um filho de santo, quer seja na lavagem das guias (colares sagrados), quer seja no descarrego de maus fluidos. Dependendo de sua procedência (mares, rios, chuvas e poços), a água terá um emprego diferente nas obrigações, conforme ela for utilizada nos rituais (SILVA, 2013, p. 15).

24 Faz referência a dança que os filhos de santo executam ou serve para se referir aos dias que tem toque - “na minha casa a gira é dia de quarta-feira”.

25 Entidades que representam índios ou *nobres encantados* que tiveram contato com os índios e se *ajuremaram*.

Balance o mar meu Pai balance o mar
Para ver a força que a maresia dá

O pai de santo e os filhos formam um círculo, e vão girando em sentido anti-horário dançando e cantando. Os ogãs tocam os tambores em ritmo acelerado que parece contagiar ainda mais os dançantes da gira. Os Gritos de saudações vão surgindo, como - *Ê Caboclo!* Outro ponto é entoado.

Atravessei o mar a nado
Em cima de dois barris
Foi só pra ver a juremeira
E os Caboclos do Brasil
Mata virgem, mata real
Ê, ê, mata real

As saudações vão se intensificando: “Ê Caboclo! Ê Caboclo! Ê Caboclo!” O som dos atabaques contagia os religiosos e a todos nós que estamos na audiência. Mais uma sequência de pontos é cantada para chamar os caboclos.

Mamãezinha eu caio eu caio, eu caio no meio do mar
Dai-me força na corrente o mamãezinha
Pra vencer guerra no mar...
Ê da maré, é da maré, é da maré
Ô Vai Chamar o Caboclinho da maré...

Após esses pontos, o pai de santo parou de chacoalhar o adjá e o entregou nas mãos da Dona Cleide, dizendo “a Senhora pega o adjá e dá continuidade no chacoalhado”. O pai de santo, agora com as mãos livres, começa a dançar mais concentrado. Ele inicia movimentos corporais coreografados e cadenciados ao ritmo dos atabaques, mostrando-se cada vez mais contagiado pelo som dos instrumentos musicais. Os ogãs cantam forte.

É todo dia! É toda hora!
Quando eu te chamo Meu Caboclo
É hora! É hora!

Pai Edivanei continua na gira, mas agora seus movimentos estão ficando mais lentos, e seu andar é cambaleando. Os filhos gritam intensamente “Ê Caboclo! Ê Caboclo!” Todos no barracão batem palmas ao ritmo dos atabaques. O pai de santo para de dançar por alguns instantes e começa a tirar as guias do seu pescoço entregando-as a Dona Cleide. A gira continua. Os filhos de santo vão baiando²⁶ em círculos. Mais gritos entusiasmados ecoam “Ê Caboclo! Ê Caboclo!” Outro toque é puxado pelos Ogãs.

Tumba ê ê ê, caboclo. Tumba lá e cá
Tumba ê ê ê, guerreiro. Tumba Lá e Cá
Não me deixe só...

²⁶ De origem do termo *baiar*, significa dançar ritualmente. Isso é uma prática muito comum nos cultos Afro-brasileiros que fazem uso de atabaques e tambores.

O pai de santo silencia, mas os filhos continuam batendo palmas e dando continuidade aos cânticos. “Ê Caboclo! Ê Caboclo!” Os filhos vão simultaneamente gritando. O pai de santo vai para o centro da gira cambaleando, abre os braços, parecendo estar procurando algo para se apoiar. As palmas e gritos dos filhos vão se acentuando, os ogãs intensificam as batidas dos atabaques. Pai Edivanei aparenta não ter mais controle sobre o seu corpo, mostra sinais de tonturas, ele passa a mão pela sua cabeça tirando o ojú. Seu corpo todo treme, e começa a dar gritos como se estivesse sentido dores. Suas mãos vão aos joelhos, e o seu corpo se curva; fica nessa posição por alguns segundos, em seguida ergue a cabeça e volta para a gira, mas agora ele dança alegremente e sua postura corporal não demonstra mais desequilíbrio. Com a mão na cintura e sorrindo bastante, ele dá rodopios pelo salão, ginga o corpo em um bailado que parece agradar aos olhos dos convidados, pois todos batem palmas para a sua dança. Outros filhos de Santo também começam a cambalear. Parece que eles começaram a incorporar suas entidades²⁷. Saudações de “Ê Caboclo!” vão se repetindo para cada filho que passa pelo mesmo processo de incorporação²⁸. Os ogãs pararam de tocar e a entidade recebida no pai de santo se apresenta a nós:

Salve o senhor Jesus cristo!
 Todos repetem: salve!
 Entidade: salve todos os caboclos!
 Todos: salve!
 Entidade: salve essa gira!
 Todos: salve!

Em seguida, os ogãs tocam:

Chegou Mãe Mariana!
 É Ela a flor do dia!
 Mas, é Ela a pororoca!
 A donzela da Turquia!

Com esse cântico, a Cabocla Mariana e as outras Entidades saem do salão para porem as vestimentas²⁹ adequadas aos gostos de suas entidades. Nesse intervalo, Dona Cleide entra no barracão com uma bandeja de água doce³⁰, e vai oferecendo a bebida para todos os presentes. A Cabocla Mariana novamente entra no barracão, agora vestida com a roupa que foi cuidadosamente confeccionada por Dona Cleide. A roupa ganhou destaque com a presença dos acessórios que a entidade está usando, como brincos compridos em formato de âncoras, braceletes e anéis dourados e um colar de pedras de cor cobre. Para fechar a composição da vestimenta, a entidade tem em suas mãos um leque azul que combina com as tonalidades do vestido. Os outros caboclos também já estão com as suas vestes adequadas à ocasião, eles seguem a anfitriã da casa formando uma nova gira, agora de turcos encantados. Os ogãs puxam um ponto especial para a Cabocla Mariana voltar a dançar:

27 Espírito, orixá, caboclo, figura sobrenatural.
 28 Mesmo que possessão
 29 Roupa ritual de acordo com as vontades da entidade.
 30 Termo que os caboclos utilizam para se referir aos refrigerantes.

No rio Negro
Os mururés
Viraram flores
Na mata virgem
O rouxinol cantou
É ela a Cabocla Mariana
A bela turca
Que aqui raiou

A Cabocla Mariana baia pelo salão ao ritmo dos atabaques, ela executa uma coreografia alegre com muitos gingados e rodopios. Em alguns momentos, a princesa Turca³¹ levanta os braços e logo em seguida curva o corpo fazendo reverências aos outros caboclos que a estão acompanhando no bailado. Como uma princesa carismática e com a fama de boa anfitriã, a Cabocla Mariana cumprimenta todos os convidados que estão prestigiando a sua festa.

Imagem 1 - Festa da Cabocla Mariana aberta ao público. No primeiro plano do desenho, está a Cabocla Mariana, anfitriã da casa, usando seu vestido de várias tonalidades em azul e brincos em forma de âncora (objeto que remete sua ligação com as águas), com a taça de *pumosa* (cerveja) e seu leque em mãos, a cabocla dá voltas no barracão para congratular todos os convidados e as outras entidades que desceram em sua casa para comemorar em sua festa. Ao fundo do desenho, estão os ogãs tocando os tambores sagrados. A cada toque executado por eles, mais entidades se manifestam e mais a festa é considerada animada.



Fonte: Autor (2017).

A Turquia da Cabocla Mariana

Parte da vida de um terreiro é movimentada por constantes momentos rituais que

31 Segundo sua mitologia, Mariana pertence a nobres orientais e é filha de um Rei (nos tópicos seguintes será aprofundado sobre a sua mitologia de origem).

envolvem preparos³² de oferendas³³, trabalhos³⁴, demandas³⁵, obrigações³⁶ e festas. A festa nesse caso é uma expressão que abriga quase todas as práticas citadas anteriormente, no entanto, mais que um conjunto de todas as ações praticadas pelo terreiro, a festa dá fluidez ao espaço, movimenta as pessoas e a vida dos filhos de santo, cria e recria simbologias e significados religiosos, possibilita diferentes relações desses religiosos com as suas entidades devotadas e materializa as cosmologias dessas relações. Mas, toda festa tem seu tempo, “demarcado por meio de uma série de alterações espaciais, comportamentais, emocionais e fisiológicas, e de usos de objetos materiais, que vem estabelecer simbolicamente uma complexa separação em relação ao tempo cotidiano” (GONÇALVES; CONTINS, 2009, p. 15).

Meu interesse neste texto é procurar descrever a festa da Cabocla Mariana³⁷, realizado no Terreiro de Mina Santa Bárbara do pai de santo Edivanei de Oyá. Falarei da festa não como o produto final de um grande empreendimento, mas das partes que a constroem e dão sentidos ao ritual³⁸, a dança da Cabocla Mariana. Em específico, mostro o sentido simbólico da dança, em especial o giro da entidade como uma hipótese de aproximação com o *Sama*³⁹, a dança *suffi*⁴⁰ girante dos *dervixes*⁴¹. Algo que tem me levando a pensar e perguntar qual ‘Turquia’ é essa presente nos rituais de Umbanda em Santarém, cheios de princesas turcas, *ajuremadas*, caboclos, índios⁴² e *encantados*⁴³?

Segundo o pai Edivanei, a palavra *jurema* é um nome indígena da planta utilizada com mais frequência pela *pajelança* nos cultos dedicados aos *espíritos da mata* (espíritos de índios ou animais), destaca ainda que existem várias espécies de *jurema*, como, por exemplo: *Jureminha*, *Jurema Branca*, *Jurema Preta*, *Jurema da Pedra* e *Jurema Mirim*. A utilização da planta varia de acordo com os objetivos rituais dedicados a cada espírito.

32 Termo utilizado para determinar a manipulação que envolve o uso de ervas ou objetos utilizados nos rituais.

33 Pode ser um alimento ritual, presentes ou agradados ofertados pelo filho de santo à sua entidade.

34 Pode definir as sessões rituais praticadas pelo médium como demandas, obrigações, passes (rezas) entre outros.

35 O uso do termo ‘demanda’ pode ser encontrado em muitas das diversas formas assumidas pelas religiões afro-brasileiras, podendo ser associado às práticas de feitiços ou trabalhos rituais.

36 Mesmo que preparar uma oferenda ou praticar um trabalho no contexto religioso, cumprir com as responsabilidades relacionados à sua entidade são práticas e ações que podem ser consideradas como obrigações.

37 Esses *cabocos* [expressão nativa] estão inseridos no contexto mestiço do panteão *mineiro*. Trata-se do não branco, como os *juremeiros* (índios), *mouro*, *codoense*, *bandeirante*, organizam-se em famílias que também podem possuir *nobres encantados*, vindos de outras nacionalidades, que em situações rituais aparecem para congratular com aqueles que por ele o chamou (LUCA; CAMPELO, 2007). “Estes são *encantados*, não espíritos mortos, nem tão pouco são todos índios” (VERGOLINO E SILVA, 2003, p. 22).

38 Nas palavras de Stanley Tambiah (1985), ritual pode ser entendido como “dinâmico e flexível”, um sistema cultural múltiplo de expressões comunicativas (PEIRANO, 2000). Para Tambiah, o rito pode se expressar por meio de palavras e atos combinados em graus variados de formalidade, estereotípias [rigidez], condensação [fusão] e redundância [repetições] (TAMBIÁH, 1985). Por outro lado, também considera que não podemos definir claramente os domínios que demarcam aquilo que é ritual do que não é ritual. “Para ele os rituais podem existir em todos os lugares, em todos os tempos, das mais diversas maneiras” (RODRIGUES, 2014, p. 188).

39 Sama é a dança girante praticada pelos dervixes da ordem sufi Mevlevi, criada pelo poeta persa Jalaluddin Rumi, em Konya (Turquia) (CAMARGO, 2002).

40 A palavra sufi deriva do radical árabe *suf*, que significa lã. Os sufis vestiam lã a fim de demonstrar sua rejeição a luxúria. No entanto, os sufis não eram os únicos a usar um manto de lã, por isso, os sufis preferem a tese de que seu nome provém da palavra *saff*, que seria como “fila” ou “posição” (CAMARGO, 2002).

41 Palavra de origem persa que literalmente significa “alguém que espera na porta”. No contexto sufi designa o “buscador” (CAMARGO, 2002).

42 No caso da umbanda, índios são espíritos que incorporam nos filhos de santo, são relacionados aos espíritos da mata. Na maioria das vezes, em festas e obrigações, são chamados como “caboclos índios”.

43 Seres, pessoas, animais ou vegetais que não passaram pela experiência da morte (informação mais detalhada no decorrer do artigo).

O verbo *ajuremar* talvez tenha níveis de relações semânticas com a palavra *jurema*, mas essa não é a questão. Sugiro, então, uma possível análise que ainda precisa ser aprofundada, onde o verbo *ajuremar* pode ser compreendido como um processo em escalonamento, no sentido de níveis em ondulações, de transformação corporal, psicológica e cultural, que se acumulam no *ser* de quem entra em contato com outras ‘forças’ diferentes. Ou seja, quando o pai Edivanei relata que as *princesas turcas* se *ajuremaram*, “deixaram suas ‘roupas’ e vestiram a ‘personalidade’ indígena”, acredito que ele não esteja se referindo a “mudança” no sentido de que os *seres* deixaram de ser o que eram antes, mas, talvez, mostrar que esses *seres* estão acessando outros níveis de experiências. Por isso, o processo é escalonado, distribuído em níveis de gradações, pois no contato com os *índios*, cada *turco* sentiu as ‘transformações’ de maneira diferente, e seus corpos reagiram de diversas formas.

O processo das ‘transformações’ desses *seres* ocorre em ondulações, podendo até ser vista como linear, mas com muitos altos e baixos em um tenso vai e vem, ora aceitável e ora perturbador, para quem está passando por essa experiência. O processo todo pode ser considerado acumulativo, pois as ‘transformações’ adquiridas ao longo do contato não anulam as experiências passadas, ao contrário, elas se somam e se potencializam no decorrer do tempo. O mesmo sentido de escalonamento pode ser aplicado quando o pai Edivanei se refere ao momento do convívio dos *índios* com os *turcos*, tempo suficiente para “índios se batizarem e se *turcoassem*, tomando a ‘personalidade’ de turco”.

A explicação acima precisa mergulhar mais a fundo nas análises, no entanto é o começo para pensar “o modo como os terreiros de matriz afro-brasileira constituem espaços de articulações de saberes e construção de conhecimentos os mais diversos”, ao ponto de reconstituírem/criar um reino “turco encantado” na Amazônia (MOURA, 2014, p. 1).

Essas questões foram sendo alimentadas em momentos de apresentações de trabalhos nos encontros acadêmicos onde venho sendo questionado pelas origens dessa entidade turca que aparece na Amazônia. Somou-se mais ainda quando assisti “A Descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados”. Um documentário que registra / recria o universo místico do Tambor de Mina, a mais conhecida religião afro-indígena da Amazônia. O documentário mostra que na tradição Mina, existe uma Família Imperial Turca, que foi desalojada da Terra Santa pela Primeira Cruzada, essa família, fugindo, embarcou para a Mauritània em busca de refúgio. Porém, na altura do Estreito de Gibraltar, atravessaram um Portal da Encantaria e se transportaram para uma outra dimensão do tempo e espaço, onde não existe morte, envelhecimento, dor, nem ódio: a Terra da Encantaria. Quatrocentos anos depois, os turcos liderados por suas princesas reapareceriam no litoral paraense começando um trajeto por onde cruzariam com várias famílias da Encantaria, desde os clãs indígenas, comandados por *Velho Caboclo*⁴⁴, até os nobres encantados de *D. Sebastião*⁴⁵ e mais os orixás africanos, desembarcados nas costas do Grão-Pará e Maranhão em meados dos séculos XVII, acompanhando os

44 Seria a entidade mais antiga da Amazônia.

45 Que já teria passado pelo portal da encantaria antes da princesa Mariana e suas irmãs.

primeiros escravos negros que por lá desembarcaram⁴⁶.

Mas foi na aula de antropologia da dança do curso de mestrado do Museu Nacional que outros olhares me levaram a buscar o entendimento dessa Turquia “afro-cabocla”. Foi em uma das aulas que tive a oportunidade de ler e assistir a apresentação da professora Giselle Guilhon Camargo⁴⁷ sobre o seu livro “Sama: etnografia de uma dança Sufi”. Sua fala me fez viajar para o mundo da Turquia Sufi, mas nessa dança também levava comigo a Turquia dos Terreiros de Santarém⁴⁸.

Embora a “dança” seja um fato social, Blacking (2013) admite que ela seja derivada das capacidades específicas da nossa espécie, sendo, portanto, parte da constituição humana e uma força básica da vida social, e não mera consequência da invenção, em algum tempo e espaço particular. Sendo assim, a dança como fenômeno humano não pode ser propriamente entendida fora dos contextos de uso e dos mundos conceituais de seus praticantes. Isso requer que a dança seja estudada transculturalmente, através das “linguagens” cotidianas de diferentes culturas (BLACKING, 2013). E de acordo com Geertz, (1964, p. 82) “temos que aprender a sentir as coisas; e para sabermos como nós nos sentimos em relação às coisas, necessitamos de imagens (espelhos) públicas de sentimentos que somente o ritual, o mito e a arte podem proporcionar”.

Foi pensando com esses autores que fui olhando para a minha pesquisa e comecei a refletir como fez Bardet (2015), ao observar o corpo em movimento da Cabocla Mariana e me perguntar que relação havia entre os gestos e giros da Cabocla turca Mariana com a Turquia que eu conhecia através do Sama? Quais seriam as articulações entre pensar e mover por meio de seus gestos e de seus reflexos percebidos? São perguntas operando nas categorias de mudanças de lugares – lugares discursivos, outros lugares e mudanças de estados – um encontro das medidas e desmedidas dos jogos do sensível e da representação (BARDET, 2015).

Nesse sentindo, meu exercício aqui não é fazer uma comparação de fato da dança Sufi com os giros da Cabocla Mariana, mas refletir metaforicamente os efeitos que a dança Sufi e meu olhar para o giro da Cabocla me levaram para uma possível descoberta de uma Turquia experienciada nos terreiros de Santarém. A metáfora aqui utilizada é própria dança revestida de diversos aspectos, é uma transferência de coisas, uma operação conjunta de semelhanças,

46 A saga do Turcos Encantados é recriada através do narrador Baba Luiz Tayendó, sacerdote do Terreiro Toy Lissá, dos depoimentos e cantos de muitos outros pais, mães, filhos e filhas de santo, e de encenações com atores não profissionais, escolhidos entre os integrantes de diversos terreiros Mina, comunidades quilombolas e bairros da periferia de Belém.

47 Professora e pesquisadora na Universidade Federal do Pará (UFPA), atuando nos cursos de graduação e pós em Dança, Teatro e Música.

48 Deixo claro que esse texto e ideias desenvolvidas aqui são hipóteses minhas e que os autores aqui utilizados como o próprio livro de Giselle Camargo – na qual a mesma deixa claro em sua dissertação, o distanciamento dos giros do Sama com os giros praticados nas religiões afro-brasileiras –, mas que no meu caso (olhando a umbanda de Santarém) e se tratando de uma prática religiosa que tem uma explicação de fundamentos ligados a uma “Turquia” que desconheço. No mínimo, o trabalho da professora Giselle Camargo se tornou para mim fonte de inspirações e ferramentas para compreender o giro sufi do Sama, como, também, interpretar o giro da Cabocla turca Mariana no terreiro de Mina em Santarém.

analogias, metamorfoses e deslocamentos⁴⁹. Vejo como uma ponte que liga as “turquias” por mim observada, ou pode ser uma estrada que leva a essas “turquias”. Assim, a metáfora deixa então de ser uma abstração para ser um deslocamento ou uma “travessia” (BARDET, 2015) que leva a outras descobertas como esta que me provocou: compreender uma “Turquia” “afrocabocla” através da dança da Cabocla Mariana.

De princesa turca à encantada na Amazônia

A Cabocla Mariana seria uma entidade proveniente do Tambor de Mina inserida no universo mítico e ritualístico das religiões Afro-amazônica (LUCA, 1999). No entanto, como os ritos afro-brasileiros, de acordo com suas matrizes estético-culturais, influenciam-se uns aos outros, a Encantada Mariana transcende o contexto do Tambor, atravessando fronteiras e aparecendo nas práticas de outras religiões pelo Brasil. A bela turca, descrita com longos cabelos loiros, pele “branca” e olhos claros, pertence, segundo o universo mitológico, à Família da Turquia.

De acordo com o Pai Edivanei de Oyá, os Turcos são, nesse contexto, nobres orientais, pertencentes à Corte Imperial da Turquia, formando uma família extensa, constituída de *nobres encantados*. As entidades definidas como *encantados* são seres humanos que não passaram pela a experiência da morte, mas se transformaram em uma nova forma de *ser*. São encontrados tanto na pajelança cabocla (MAUÉS, 1995), quanto no Tambor de Mina maranhense (SHAPANAN, 2001).

Na *Mina*, *orixás*, *voduns*, *nobres* e *caboclos* são divididos em duas grandes “classes”: os *senhores* (orixás, voduns e nobres)⁵⁰ e os *caboclos* (FERRETTI, 2009). Nessa “classe” existe uma relação hierárquica traduzida na prática ritual em que a primeira parte dos *toques* é sempre destinada à louvação dos *senhores*, seguindo-se da *virada para caboclo*⁵¹, com a *descida* ou *arreada*⁵² dos mesmos, que *baixam*⁵³ ao som dos tambores para brincar, se divertirem ou atender as pessoas presentes no Barracão.

Os encantados nobres e os caboclos estão agrupados em famílias, grupos extensos compostos por um chefe com uma ou várias mulheres, seus descendentes diretos, filhos(as) adotivos e, não raro, outros agregados ao núcleo familiar. Algumas dessas famílias são extremamente populares nos terreiros de Santarém, como o da família da Turquia (os turcos).

Segundo o Pai Edivanei de Oyá, a Cabocla Mariana (Nobre encantada e cabocla) pertence à *linha da água salgada*⁵⁴, aparecendo, em sua mitologia, ligada ao mar, dominando

49 “A metáfora é a transferência do gênero para uma coisa de um nome que designa outra, transferência do gênero para a espécie ou de acordo com a relação de analogia”. (Aristóteles, Poétique [Poética], trad. De J. Hardy, Ed. Les Belles Lettres, Col. Budé, 1932, reed. 1969, 1457 b 6-9. São Paulo: Abril, 1973. In Ricoeur, La metáfora viva, Ed. Seuil, Paris, 1975, p. 19; São Paulo: Edições Loyola, 2000.

50 No Terreiro de Mina Santa Bárbara, da classe das entidades identificados como *senhores*, os voduns não são cultuados nos ritos religiosos da casa, sendo devotados apenas os *orixás*, *nobres* e *caboclos*.

51 Termo que designa o momento que os ogãs tocam os tambores mudando o ritmo da batida para receber os caboclos, geralmente os toques são mais acelerados.

52 Momento de posseção.

53 Mesmo que desce. “baixou o santo”.

54 Panteão espiritual que a entidade pertence. Nesse caso ao mar.

dunas e praias. *Ela* gosta de vestir-se bem, é bastante receptiva, embora algumas vezes seja abrasiva. Suas cores ritualísticas são o vermelho (em alguns momentos o azul), o verde e o amarelo, presentes nas vestimentas feitas de panos vistosos. Gosta de beber, de preferência cidra e cerveja.

O giro que me fez pensar: Conhecendo o Sama

O persa Jalaluddin Rumi (1207 – 1273), criador do Sama, a dança girante característica de sua confraria, viveu na mesma época que São Francisco de Assis (nascido em 1182). Ambos usavam a dança como técnica de oração e meditação. Consta que São Francisco, em visita a Sua santidade, o Papa, ao invés de proferir o seu discurso, jogou a cabeça para trás, abriu os braços, avançou um pé, depois o outro, dobrou os joelhos, tomou impulso e saltou. Assim com os braços abertos, fazia lembrar um Cristo que dançava na Cruz (CAMARGO, 2002, p. 21).

Segundo Giselle Camargo (2002), pode-se dizer que há uma semelhança entre a forma de dançar descrita acima e a maneira como os dervixes giram no Sama⁵⁵, com os braços abertos. Para a pesquisadora, o fato é que Rumi criou o Sama dentro de um modelo análogo a um sistema solar em miniatura: como planetas que giram ao redor de si mesmos e do sol, os dervixes giram ao redor do seu próprio centro, simbolizado pelo coração, e ao redor de um centro projetado no ambiente, ocupado pelo mestre de cerimônias, que simboliza o sol (CAMARGO, 2002).

No Sama, a ação de girar repetidamente, e por um tempo prolongado, coloca o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele uma espécie de transe, ou êxtase místico. Segundo Giselle, os sufis chamam esse estado de fana (aniquilamento), a anulação do ser individual. Nesse estado, as características do “pequeno ser” se dissolve para que o “grande ser” possa se manifestar. Nesse estado, corpo e mente estariam intensamente ocupados na atividade, sintonizados com o ritmo da dança, assim, o “self” normal se anula e a mente atinge um estado de ampliação de consciência⁵⁶ (CAMARGO, 2002).

A cerimônia do Sama, que originalmente pertence à Ordem sufi Mevlevi – escola fundada por Sultão Walad, filho de Rumi –, com o tempo foi sendo incorporada por outras ordens, que acabaram assimilando a técnica. Esses dervixes buscam o conhecimento intuitivo, em parte, por uma forma peculiar de girar sobre si mesmos sob a direção de um mestre. Sultan ul-ulama (sultão dos sábios) era mestre sufi e educou Rumi desde a infância. Com o pai,

Rumi foi iniciado em teologia e literatura clássica árabe, sendo por ele logo reconhecido como
55 Sama é a célebre dança giratória dos dervixes da Ordem Mevlevi. Significa propriamente “audição” e designa um dos nomes atribuídos a Deus revelados no Alcorão (Ya-Samí, aquele que tudo ouve). A dança é descrita como resposta do dervixe ao chamado divino. Sama é a inspiração de Mevlana Jalaluddin Rumi (1207 – 1273), bem como parte do costume, história e cultura turca (CAMARGO, 2002).

56 O Sama seria, então, uma forma de meditação dinâmica, cujo objetivo é entrar em comunhão com o universo manifestado e com a sua origem divina. Giselle ressalta que encontramos atividades análogas na tradição afro-brasileira do Candomblé e da Umbanda que, assim como os dervixes, também giram. Porém, segundo ela há uma diferença substancial entre as duas tradições: apesar de ambas considerarem o giro, acompanhando de música e canto, formas eficazes de orações e meditações, somente na Umbanda e no Candomblé a noção de “incorporação” estaria associada à ideia de posseção por espíritos; no Sufismo, Giselle diz que essa noção é totalmente descartada; o que se “incorpora”, por assim dizer, é a baraka (substrato material e espiritual da vida, que deve ser invocada e percebida durante a prática), análoga, sim, ao Axé afro-brasileiro (CAMARGO, 2002).

um mestre precoce e nomeado, por esta razão, de Mevlana, que significa “nosso mestre”. Foi nesse contexto que se instituiu o Sama, a técnica dervixe do êxtase místico através da dança, oratório espiritual que acompanha a célebre dança giratória característica de sua confraria (CAMARGO, 2002).

Segundo Giselle, a partir do século XVI o rito se tornou mais detalhado e elaborado, até assumir a forma atual. Hoje, divide-se em oito partes, que podem ser classificadas em três estágios distintos:

Primeira – é uma espécie de preparação para o Sama e pode ser subdividida em três etapas:

1 NAT-I SERIF (oração em louvor a Maomé) e/ou **NAT-I MEVLANA** (oração em louvor a Mevlana); os dervixes giradores ficam parados em meditação. O Nat-i, hino sagrado que inicia o Sama é sonorizado ao toque do Kudum (pequeno atabaque duplo), que simboliza a ordem divina do criador. Logo em seguida começa o som da flauta (Ney). O poema é uma prece a Maomé.

2 Taksim (improvisação de flauta Ney – flauta de bambu): os dervixes continuam sentados em meditação. Taksimé é de origem árabe e significa propriamente “partilha”.

3 DEVRI-VELEDI (o Ciclo do Sultão Walad). Caminhadas em círculo. Consiste em três caminhadas em círculos, no sentido anti-horário, cada qual simbolizando diferentes níveis de desenvolvimento espiritual: a primeira caminhada representa o conhecimento intelectual (Imalyakin); a segunda, o conhecimento através da visão (Aymalyakin); e a terceira, o conhecimento através da realidade vivida (Hakalyakin).

Segundo – é o Sama propriamente dito, com quatro selam ou saudações:

4 BIRINCI SELÂM (Primeira Saudação): **ILALLAH** (Buscando Deus); antes de começar a girar os dervixes, com os braços cruzados em frente ao peito e as mãos nos ombros, lentamente caminham para o lugar onde está o Sheik. O mestre de cerimônias é o primeiro a chegar ao local onde está o Sheik. Ele o saúda, inclinando o corpo para frente, com os pés unidos e os braços cruzados com as mãos nos ombros, beija a sua mão direita, o Sheik beija seu chapéu, o dervixe o saúda novamente e recua para trás para começar a girar. Os dervixes giradores se movem como se fossem eixos do mundo: o peso do corpo submetido ao pé esquerdo, a cabeça inclinada para a direita, os olhos entreabertos, parecendo focar o polegar da mão esquerda, os braços relaxadamente esticados. As saias brancas se inflam durante o movimento, parecendo-se estender-se por uma força centrífuga.

5 IKINCI SELÂM (Segunda Saudação): **MAALLAH** (Com Deus); os dervixes começam a girar da mesma maneira que o fizeram no Birinci Selâm, a posição com os braços abertos cruzados em frente ao corpo, e as mãos nos ombros.

6 ÜÇÜNÇÜ SELÂM (Terceira Saudação): **FILLAH** (Em Deus); os dervixes começam a girar da mesma maneira que o fizeram no Birinci Selâm e no İkinci Selâm, ou seja, a partir da posição com os braços cruzados em frente ao corpo, e as mãos nos ombros.

7 DÖRDÜNCÜ SELÂM (Quarta Saudação): **MINALLAH** (Vindo de Deus). Os

dervixes começam a girar da mesma forma que fizeram nos três ciclos anteriores, a posição com os braços cruzados frente ao corpo, e as mãos nos ombros. Nele, a cosmologia do ritual fica mais evidente, indo para o seu clímax quando entra o Sheik e marca o centro entre os dervixes orbitantes. O Sheik, que gira muito mais lentamente que os dervixes a sua volta, posiciona-se bem no centro. Num dado momento, com sua mão direita, ele abre um lado da *khirka* (manto preto), mostrando o manto.

Terceira – é a finalização do Sama, com uma improvisação de música instrumental, seguida de uma recitação do Alcorão:

8 KUR' NA – I KERIM (Recitação do Alcorão). Os dervixes estão todos com os braços cruzados em frente ao corpo, com as mãos nos ombros, representando a unidade de Deus.

Em relação às roupas usadas na dança, Giselle Camargo diz que o traje dos Mevlevi foi influenciado pelo modelo das roupas de luto que Rumi instituiu após a morte de Shams. Existindo então todo um simbolismo relacionado às diferentes partes da vestimenta dos Dervixes Mevlevi: o chapéu de feltro alto (*Kulah* ou *sikkah*) representa a pedra tumular; o vestido branco (*tannurah*), a mortalha; e o manto negro (*Kirkha*) que os envolve, o túmulo, de onde devem surgir para um novo nascimento (CAMARGO, 2002).

Meu olhar do “Sama” no Terreiro de mina Santa Bárbara Mariana, a “turca cabocla”

Olhei pro céu, vi uma estrela
 Olhei pro mar, eu vi uma Turquia
 Olhei pras matas, eu vi encantaria
 Cabocla linda é a Cabocla Mariana
 Ela flutua numa pedra que tem lá no alto mar
 (Pai de Santo do Terreiro Santa Bárbara cantando enquanto limpa o Altar da Cabocla Mariana).

Na casa do pai de Santo Edivanei de Oyá, é possível observar muitas esculturas religiosas que estão cuidadosamente localizadas a partir de uma gramática litúrgica que institui esse território como *sagrado*. Na concepção do religioso, o *Altar* representa o mais importante espaço sagrado. Os diversos objetos presentes o tornam um potente aglutinador de forças dentro do Terreiro; mostra-se como um condensador e transformador dos mais diferentes tipos de *energias* (FERRETTI, 2009; GELL, 1999; CRUZ, 2012). Nesse espaço existe um processo de constante renovação do *Axé*⁵⁷ que emana do altar e que igualmente estabelece a postura adequada que o religioso deve apresentar. É desse espaço de concentração de forças que a cabocla Mariana sai para dançar no barracão em dias de festas no Terreiro de Mina Santa Bárbara.

57 Segundo o Pai Edivanei de Oyá, o *Axé* é remédio para o corpo e para a alma. É a força mágica sagrada, veiculada nas forças vivas da natureza. É o poder do Orixá manifesto na energia nos reinos: mineral, vegetal, animal; em locais e nos vários elementos simbólicos. É um princípio que permite realizar, fazer crescer e desenvolver todos os seres e coisas. É o responsável pelo equilíbrio, estabilidade e harmonia de tudo.

Imagem 2 - Altar da Cabocla Mariana sendo alimentado no dia da festa. Cada entidade que compõe este espaço está comendo. No primeiro plano do desenho se encontra o Ibá da Cabocla Mariana (vaso que materializa a presença da princesa turca no altar) que foi arriada para ser alimentada em cima do pote. Em cada degrau do altar foram arriadas oferendas destinadas às entidades cultuadas pelo terreiro. Muitas velas, garrafadas, quartinhas, variados tipos de frutas e outras infusões, complementam a alimentação. No último plano do desenho, ao lado direito se encontra a representação imagética da Cabocla Mariana.



Fonte: Autor (2017).

Desenhando a dança: O “sufi” da cabocla Mariana

A dança/giro é executada em coreografias após a incorporação. Acompanhando o movimento corporal da Cabocla, consegui identificar seis movimentos que lembraram a dança *sufi*. Divido em dois momentos esses movimentos, subdivididos em 3 giros cada momento.

Primeiro momento

Imagem 3 - Primeiro momento da dança



Fonte: Autor (2016).

O primeiro momento chamo de preparação do giro. O desenho 1 mostra o início do giro, a entidade joga os braços para o lado direito do corpo, o que me parece uma forma de buscar impulso para dar início ao rodopio. No desenho 2, já com o giro iniciado, a entidade levanta a mão direita mantendo a esquerda segura na saia. O desenho 3 retrata o momento em que as duas mãos da entidade começam a planar no ar e o giro se torna mais intenso a ponto de começar a inflar o vestido da entidade.

No Sama, Giselle Camargo nos diz que a ação de girar repetidamente, e por um tempo prolongado, coloca o dançarino em harmonia com o movimento dos astros e do cosmos, produzindo nele uma espécie de transe, ou êxtase místico, o qual os sufis chamam esse estado de fana, a anulação do ser individual (CAMARGO, 2002).

No caso da Cabocla Mariana, logo no início deste texto apresento parte da etnografia que fiz da sua festa, nela está exposto, tanto na mitologia quanto na fala do pai de santo, que a cabocla tem uma forte ligação com os astros e elementos da natureza, materializada nos objetos sagrados do altar e no movimento corporal do seu giro. Ao mesmo tempo em que recebe essa energia a mesma irradia aos que estão ao seu redor.

Nesse caso o corpo do pai de santo é o *locus* em que se inscreve e são manifestadas as várias dimensões da vida (como a da Cabocla turca). Tais dimensões vão se integrando em um esquema e formas corporais que expressam uma modalidade particular de ser no mundo. Merleau-Ponty (1994) sugere que é o corpo que compreende, através de um movimento exploratório que antecede a qualquer racionalização pela qual nos conformamos a uma situação e respondemos à sua demanda. Nesse movimento de imersão no mundo e exploração ativa dos contextos de convivência e ocupação, reside o “poder que temos de dilatar nosso ser-no-mundo ou mudar de existência anexando a nós novos instrumentos” (MERLEAU-PONTY, 1994, p. 199).

Nesse sentido, Merleau-Ponty, desenvolvendo a noção de “corpo próprio”, argumenta ser ele uma estrutura original, não pertencente à ordem da “pura coisa” nem à ordem da “pura ideia”, dando à experiência corporal a importância devida. O corpo é lugar que integra o “em – si” e o “para – si”, onde o “verbo” se faz “carne” e a carne se faz “verbo”. Seguindo essa

concepção, o corpo não é reduzido em um puro mecanismo fisiológico, mas é o veículo das intenções. Esse corpo é enraizado no espaço, um espaço que habita, que conhece e que é o seu ponto de referência, em que ele desenvolve uma experiência vivida, dinâmica e significativa. Tal experiência vivida do corpo permite a sua abertura às coisas e ao outro – possibilitada pelos afetos, pela sensibilidade motora e perceptiva (BARBARA, 2002).

Assim, quando a Cabocla Mariana possui o corpo do pai de santo, realiza-se uma comunicação entre o homem e a divindade. Enquanto o corpo gira sobre si mesmo, a energia da entidade penetra no corpo. A espiral da dança praticada expressa a evolução a partir de um centro; simboliza a vida, porque indica o movimento numa unidade de ordem ou, ao inverso, a permanência do ser na mobilidade (BARBARA, 2002).

Segundo momento

Imagem 4 - Segundo momento da dança.



Fonte: Autor (2016).

O segundo momento da dança chamarei de giro completo de energia: a figura 4 retrata o momento em que a Cabocla Mariana está girando em si muito rapidamente, suas mãos ficam completamente estendidas para o alto, sua saia fica totalmente inflada, o que, aos olhos de quem está assistindo, passa a sensação que a cada giro a entidade vai criando mais volume. Para acompanhar sua dança, os ogãs tocam os tambores com bastante entusiasmo e, como complemento, tem as palmas e gritos alegres dos que assistem a gira. A figura 5 demonstra o momento no qual a cabocla Mariana começa a diminuir a velocidade do giro com os braços abertos, ela curva levemente o corpo para frente como se fosse pousar após ter realizando um longo voo.

O desenho 6 descreve os movimentos finais da dança. Girando lentamente, a entidade vai baixando os braços, pousando-os na parte da frente do seu corpo, parando de girar, suas mãos ficam apoiadas nos seus joelhos, sua saia fecha. A postura da cabocla termina em um movimento de corpo curvado para frente. Ela, de cabeça baixa, agradece ao público que a aplaude e grita Axé!

No Sama os três últimos momentos da dança Sufi representam o ÜÇÜNÇÜ SELÂM (Terceira Saudação): FILLAH (Em Deus); os dervixes giram com os braços cruzados

em frente ao corpo e as mãos nos ombros. Seguido do DÖRDÜNCÜ SELÂM (Quarta Saudação): MINALLAH (Vindo de Deus); os dervixes giram indo para o seu clímax, quando entra o Sheik e marca o centro entre os dervixes orbitantes. E por fim o KUR'NA – I KERIM (Recitação do Alcorão); os dervixes ficam todos com os braços cruzados em frente ao corpo, com as mãos nos ombros, representando a unidade de Deus (CAMARGO, 2002).

Giselle Camargo ressalta que no Sama, a noção de “possessão” não se refere à posse por espíritos, mas a “possessão” de um certo tipo de energia (*baraka*), que passa a ser percebida no estado alterado de consciência, e que pode (aí sim) ser “incorporada” pelo participante. O “transe” no Sama pode ser entendido tanto como uma prática que leva ao estado hipnótico, quanto como inspiração divina (CAMARGO, 2002).

No caso do giro da Cabocla Mariana, a dança é realizada em transe, e desse modo, revela vários aspectos da Religião Umbanda: um lado visível, no qual a sociedade, através da arte, escreve sobre o corpo um texto para ser lido na comunidade e que assinala o status ao qual o fiel chegou, a visão de mundo e o *ethos* do grupo; e um segundo lado que é o lado invisível, o da transformação, o do mistério, o da síntese com a entidade. Nesse sentido, o corpo é um Campo existencial de cultura no qual são enraizados novos padrões de comportamento (BARBARA, 2002).

O corpo na Umbanda e em outras religiões afro-brasileiras não é considerado só o recipiente no interior do qual existe algo mais precioso, o espírito, a alma, tal como considerado na cultura ocidental. Ele é concebido e vivido como divino, sagrado e em comunicação contínua com o mundo da natureza que o abrange. A sua forma, as suas cores, a sua postura o ligam à natureza (BARBARA, 2002).

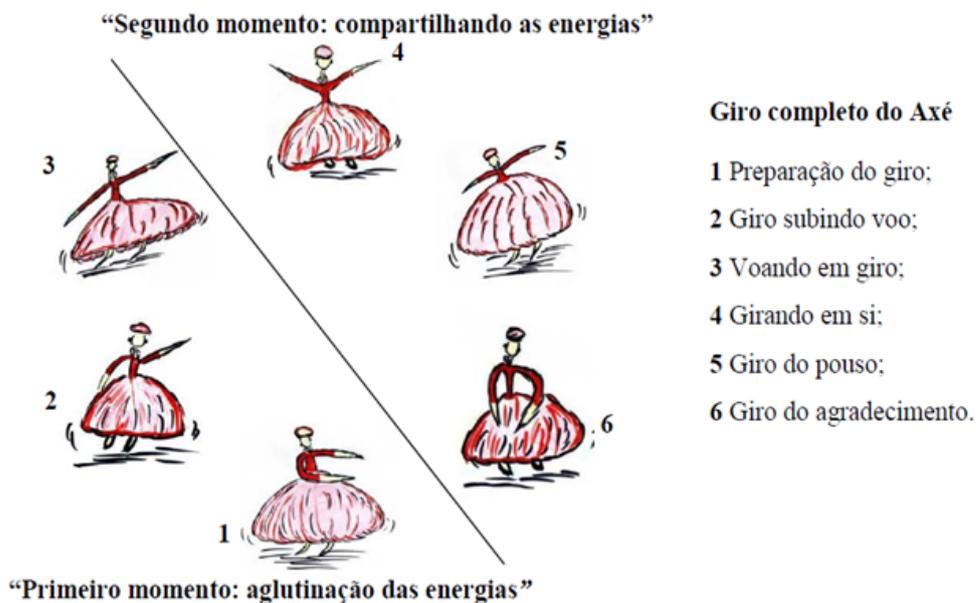
De acordo com Thompson (1974, p. 4), é por esse motivo que “a arte africana transmite a força vital, expressando-se dinamicamente e em movimento”. Para o pesquisador, a África introduz uma história “dançante”, visível nos movimentos do corpo, nas esculturas, nos desenhos simbolizados nos tecidos, arte que transmite aos seres humanos a energia vital por meio das cores, das linhas, dos tecidos. Mas a dança é a única que pode cumprir a transformação do objeto secreto, misterioso, o espírito, em presença visual que se movimenta, que dança. Nela, o corpo adquire toda a sua importância e imponência, tornando-se o instrumento da divindade e se mostrando divino por si mesmo. Por indicar a vida, a possibilidade de agir, é o movimento que interessa no pensamento africano. Os orixás dançam, portanto, demonstram que o espírito é eterno e dinâmico como a vida (BARBARA, 2002).

Sendo assim, a dança de transe da Cabocla Mariana permite a experiência do tempo e do espaço não mais como algo longe do fiel (uma origem “real” da Turquia); o corpo do pai de santo se torna uma totalidade que se manifesta na fluidez do movimento. Essa característica espaço-atemporal é o que caracteriza a dança, uma vez que atualiza sempre o movimento, renovando-o cada vez em um espaço-tempo “eterno” (BARBARA, 2002).

Dividi o giro da Princesa Turca encantada, em dois momentos para poder didaticamente ficar claro seus movimentos. No entanto, o seu giro é sequencial e contínuo. Entre um toque e

outro ela inicia novamente o giro repetindo os mesmos movimentos. Na tentativa de ilustrar essa sequência, aglutinei os giros em mais um desenho que chamo de “giro completo do Axé”.

Imagem 5 - Giro completo do Axé.



Fonte: Autor (2016).

Não finalizando, mas no caminho da (an)dança...

A dança, como disse Theresa Jill Buckland, como um campo diversificado não é apenas mais um método de investigação para ser empregado na etnografia, mas também o de apontar uma nova linha de investigação capaz de revelar “como e o porquê a dança pode funcionar como ação social discursiva e afetiva de uma ordem humana” (BUCKLAND, 2010, p. 153).

Talvez, este seja o meu maior aprendizado com este pequeno exercício. Pela dança consegui alcançar novos olhares e com a dança venho aprendo a caminhar, ou melhor, a dançar novas fronteiras e outras realidades.

Neste texto, minha proposta foi a de olhar uma “Turquia” que há muito tempo é vivida nos terreiros de Umbanda na Amazônia. Em Santarém conheci uma princesa turca encantada, sempre via seus giros, mas nunca tinha parado para pensar que seus rodopios me levariam para uma Turquia também encantada, que talvez, ao passar pelo portal encantador, deu outros significados ao giro, ou será que o giro nunca deixou de ser o mesmo? Talvez essa pergunta não seja a mais importante, pois para os pais, mães e filhos de santo que convivem e recebem esses povos estrangeiros encantados, não importa. O que importa é girar, e que cada giro venha mais completo das melhores, simples e complexas energias.

Sobre a pergunta se os giros da Cabocla Mariana é sufi ou não, não tenho respostas, mas com toda certeza, surgiram mais perguntas. Como disse Bastide (1978, p. 22), “as danças constituem a evocação de certos episódios da história dos deuses. São fragmentos de mitos, e o

mito deve ser representado ao mesmo tempo que falado para adquirir todo o poder evocador”.

Sendo assim, nesta dança, vale concordar com Mônica Wilson (1970), que sustenta que “os rituais revelam valores em seu nível mais profundo” e há muita confusão sobre como estudá-los, sistematizá-los e objetivá-los quando observamos. Certamente é por isso que estudar ainda os rituais esteja em alta, uma entrada chave para uma compreensão da constituição essencial das sociedades humanas. Ainda mais quando essas sociedades realizam festas e dançam.

REFERÊNCIAS

- BARBARA, Rosamaria. *Dança das Aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2002.
- BARDET, Marie. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. São Paulo: Martins Fortes, 2015.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia (Rito nagô)*. São Paulo: Nacional, 1978.
- BLACKING, John. Movimento e significado: a dança na perspectiva da Antropologia Social. in: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (Org.). *Antropologia da Dança 1*. Florianópolis: Insular, 2013.
- BUCKLAND, Theresa Jill. Perspectives on Dance Ethnography. In: CARTER, Alexandra and O’ SHEA, Janet. (Editors) *The Routledge Dance Studies Reader*. (Second Edition) London and New York: 2010. p. 335-343. Tradução de CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. In: *Antropologia da Dança 1*. Florianópolis: Insular, 2013. p. 143-156.
- CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes. *Etnografia de uma Dança Sufi*. Florianópolis: Mosaico, 2002.
- CRUZ, Alline Torres Dias da. *Sobre dons, pessoas, espíritos e suas moradas*. 2014. Tese (Doutorado em Antropologia social) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Museu Nacional, Programa Pós-Graduação em Antropologia Social. Rio de Janeiro, 2014.
- FERRETTI, Sergio. *Querebentan de Zomadonu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão*. 3. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.
- FURUYA, Yoshiaki. *Entre a “nagoização” e a “umbandização”*: uma síntese no culto mina nagô de Belém, Brasil. Tóquio: Universidade de Tóquio, 1986.
- GEERTZ, Clifford. The transition to humanity. In: TAX, Sol. (Ed.) *Horizons of Anthropology*. London: Allen and Unwin, 1964.
- GELL, A. *Art and Agency: An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press, 1999.
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Marcia. A escassez e a fartura: Categorias cosmológicas e subjetividade nas festas do Divino Espírito santo entre imigrantes açorianos no Rio de Janeiro. In: CAVALCANTE, Maria Laura Viveiros de Castro; GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009.
- LUCA, T. T. *Devaneios da memória: A história dos cultos afro-brasileiros em Belém do Pará na versão do povo-de-santo*. 1999. Monografia (Graduação em História). Curso de História. Universidade Federal do Pará. Belém, 1999.
- MAUÉS, Raymundo Heraldo. *Padres, pajés, santos*

e festas: catolicismo popular e controle eclesiástico. Um estudo Antropológico numa área do interior da Amazônia. Belém: Cejup, 1995.

MARILU, Marcia Campelo; LUCA, Taissa Tavernard de. As duas africanidades no Pará. *Revista Aulas*, São Paulo, n. 4, abr./jul. 2007.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção.* São Paulo, Martins Fontes, 1994.

MOURA, Beatriz Martins. *Dinheiro de Santo, Dinheiro de Gente: usos e sentidos sociais do dinheiro no contexto afro-religioso.* Santarém. 75 f. 2014. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Antropologia) – Universidade Federal do Oeste do Pará, Instituto de Ciências da Sociedade, Programa de Antropologia e Arqueologia. Santarém, 2014.

PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. *Série Antropológica.* n. 270. Brasília: UNB/ Departamento de Antropologia, 2000.

PEREIRA, Anderson Lucas da Costa. *A Cabocla Mariana e a sua Corte Ajuremada: modos de pensar e fazer festa em um Terreiro de Umbanda em Santarém, Pará.* 2017. 148 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2017.

RODRIGUES, Ronaldo de Oliveira. Ritual em Tambiah: trajetória, conceitos e reflexões. *Revista Brasileira de História das Religiões*, ANPUH, ano 7, n. 20, set. 2014

SALLES, V. Cachaça, pena e maracá. *Brasil Açucareiro*, Rio de Janeiro, v. 37, n. 2, p. 46-55, 1971.

SHAPANAN, Francelino de. Entre Caboclos e encantados. In: PRANDI, Reginaldo (Org.). *Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados.* Rio de Janeiro: Pallas, 2001.

SILVA, Marcel Franco da. *A água e seus significados no tambor de Mina do Pará: Um estudo de caso no Terreiro de Mina Nagô de Xangô e José Tupinambá.* 2013. Dissertação (Mestrado em Ciências da

Religião) – Universidade do Estado do Pará. Belém, 2013. 162 f.

TAMBIAH, Stanley. *Culture, Thought, and Social Action: an anthropological perspective.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1985.

THOMPSON, Robert Farris. *African Art in Motion.* National Gallery of Washington D C, 1974.

VERGOLINO E SILVA, A. A semana santa nos terreiros: um estudo do sincretismo religioso em Belém do Pará. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 14, n. 3. 1987.

_____. Os cultos afros no Pará. In: FONTES, Edilza (Org.). *Contando a história do Pará: diálogos entre a História e a Antropologia.* Belém: Ed. Motion, 2003.

WILSON, Mônica. *Rituals of kinship among the Nyakyusa.* Oxford: Oxford University Press, 1970.

ABSTRACT

The party gives fluidity to spaces, recreates meanings and materializes cosmologies. My interest in this article is to demonstrate the feast of Cabocla Mariana, a turkish princess who crossed the portal of enchantment and *ajuremou-se* in the Amazonian lands, held in a terreiro of Umbanda in the city of Santarém, western Pará. I will speak of the festival not as the product end of a great enterprise, but of the part that gives meaning to the ritual: the dance of the Cabocla Mariana. In particular, “metaphorizing” the spin of the entity as a hypothesis of approximation with the *Sama*, the *sufi* rotating dance of the *dervixes*. To think and question: which Turkey is this present in the rituals of Umbanda in Santarem, full of *ajuremadas* turkish princesses, *caboclos* and *índios*? The dance points to a line of research capable of revealing how and why it can function as a social discursive and affective action of society, to the point of including (re) constituting a “turkish caboclo” kingdom in the Amazon.

Keywords:

Party. Dance. Religion. Amazon

RECEBIDO EM 15 DE ABRIL DE 2018

APROVADO EM 25 DE JUNHO DE 2018