



>MÚSICA, AGÊNCIA E FORÇA NO TERCÊ EM CODÓ (MARANHÃO)

MARCOS CARVALHO LAMY

>Universidade Federal do Maranhão.

MARTINA AHLERT

>Universidade Federal do Maranhão.



Resumo>

O texto discorre sobre a música no Tercê na cidade de Codó, a partir de uma pesquisa etnográfica. Tercê é uma religião afro-brasileira na qual são recebidos encantados e que se organiza em tendas. As tendas realizam festejos onde a música ritual tem papel fundamental. No artigo descrevemos esses rituais, enfatizando a música tocada, as técnicas utilizadas pelos músicos, o papel desempenhado pela criatividade e pelo improviso. Consideramos a música para pensar a agência dos encantados e também a relação entre pessoas e entidades. Concluimos sobre a importância da música e dos músicos para a manutenção e modulação da força, elemento central da religião.

Palavras-chave>

Música. Agência. Etnografia. Tercê.

>MÚSICA, AGÊNCIA E FORÇA NO TERECÔ EM CODÓ (MARANHÃO)

MARCOS CARVALHO LAMY

>marcoslamy@gmail.com

Graduado em Ciências Sociais pela Universidade Federal do Maranhão.

MARTINA AHLERT

>ahlertmartina@gmail.com

Doutora em Antropologia Social pela Universidade de Brasília. Professora do Departamento de Sociologia e Antropologia, e do Programa de Pós-graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal do Maranhão.

Apresentação

Terecô é uma religião afro-brasileira encontrada no interior do Maranhão, conhecida ainda como Tambor da Mata, Encantaria de Barba Soeira, Brinquedo de Santa Bárbara ou Verequete. Muncarmo Ferretti (2000; 2001) aponta sua provável origem banto, mas ressalta seus elementos jeje-nagô, como, por exemplo, a saudação aos *voduns*, entidades recebidas nas casas de Tambor de Mina – religião presente especialmente na capital do estado. As principais entidades do Terecô são chamadas de encantados da mata e são consideradas pessoas que tiveram existência terrena, mas que desapareceram, sem passar pela experiência de morte¹. É comum fazer menção a elas remetendo-as às suas famílias (constituídas por relações de sangue e *consideração*, como a adoção).

Neste texto, tecemos apontamentos sobre o Terecô a partir da cidade de Codó, localizada na região leste do Maranhão e vista como berço da religião (FERRETTI, 2001; BARROS, 2000). Codó recebeu certa notoriedade por trabalhos realizados por pais e mães de santo (chamados ainda de *mes-tres*) e por uma exploração midiática estigmatizadora das práticas relacionadas ao Tambor da Mata. Na cidade, nas *tendas* – como são chamados os espaços religiosos, normalmente localizados nos fundos dos terrenos das casas dos terecozeiros – os encantados da mata são *recebidos* (ou incorporados) em momentos rituais e ordinários, para dançar, conversar, *trabalhar* e aconselhar. Eles não são, entretanto, as únicas entidades nesses locais, haja vista a presença do Tambor de Mina e a chegada da Umbanda e do Candomblé (AHLERT, 2013)².

1 Os encantados estão presentes naquelas que são consideradas as três religiões afro-brasileiras encontradas no Maranhão, o Terecô, a Pajelança e o Tambor de Mina. Eles são um grupo heterogêneo de entidades, comumente relacionadas à mata (no caso do Terecô), à água salgada (na Mina) e à água doce (na Pajelança) – ver Ferretti, 2000.

2 Compreende-se que a Umbanda chegou à cidade na década de 1930 e o Candomblé nos anos de 1980 (FERRETTI, 2001).

Apesar dos encontros do Tercê com a Mina, a Umbanda e o Candomblé, não é incomum ouvir as pessoas dizerem que *o terecô é o ritmo preferido dos codoenses* ou, ainda, que seu *baticum* (a batida do tambor) é único (LAMY, 2016). Partindo da centralidade que a música (tocada e cantada nas tendas) ocupa nas falas das pessoas quando contam sobre a religião, pretendemos, neste texto, pensar como música, agência e *força* são aspectos relacionados no contexto ritual do Tambor da Mata. Para tanto, inicialmente apresentamos uma descrição etnográfica do lugar que a música ocupa no âmbito do Tercê, enfatizando suas características e sua presença nos rituais (nos quais existe uma profusão diversa de sons). Posteriormente, discorreremos sobre as técnicas associadas ao *tocar terecô*, indicando as principais maneiras de tocar, os improvisos e a forma como a criatividade aparece nesse contexto. Por fim, desejamos mostrar como os aspectos destacados se relacionam com uma discussão sobre agência e *força*, mostrando como a música pode arrefecer, incrementar ou modular a relação entre pessoas e encantados. Não existe registro do ritmo do terecô, de forma que este texto é um esforço inicial para assentar algumas ideias em torno desse recorte.

A fim de alcançar nosso objetivo no texto, lançamos mão da tessitura das relações nas quais participamos, nos últimos anos, na cidade de Codó, onde, por intermédio da realização de etnografias, tivemos a oportunidade de conviver com terecozeiros e seus encantados. As informações trazidas no texto surgiram especialmente da nossa presença em duas casas – a Tenda Espírita de Umbanda Santa Helena, da mãe de santo dona Luizinha; e a Tenda Espírita da Umbanda São Domingos, do pai de santo Raimundinho Pombo Roxo – em 2015. Dona Luizinha e seu Raimundinho são mestres já idosos, que iniciaram suas atividades no interior do município, mas estabeleceram tendas na cidade na década de 1980. Estima-se que, no perímetro urbano, existam mais de duzentas tendas³ e, como eventualmente circulamos por diversas delas, também utilizamos dados dessas visitas e do contato com outros pais e mães de santo⁴.

Notas iniciais

Existem diversos usos possíveis para a palavra ‘terecô’ entre os *brincantes* – como são chamados os terecozeiros – em Codó. Ela pode ser usada para definir a própria religião – o Tercê (grafado em maiúsculo no texto), mas também é possível dizer que se *vai a um terecô* (a uma gira ou toque de tambor); que *se tocou terecô* (quando se refere ao ritmo do tambor); que se foi a um *terecô pegado* ou ainda *terecô arrojado*, em uma referência a um tambor considerado intenso, *forte*, bom de dançar. Em diversas acepções, o termo remete à música tocada e cantada ritualmente, chamada ainda de *mata* ou *ritmo da mata*.

3 A Secretaria de Cultura e Igualdade Racial da Prefeitura Municipal de Codó (criada em 2009) estima que se pode encontrar, no município, um número aproximado de 200 tendas, sejam elas de terecô, candomblé ou umbanda. A Associação de Umbanda, Candomblé e Religiões Afro-brasileiras de Codó e Região realizou um levantamento sobre a quantidade destes locais e afirma que existem 294 tendas e 109 quartos de santo na cidade.

4 Marcos Lamy defendeu sua monografia do curso de Ciências Sociais, na Universidade Federal do Maranhão, no ano de 2016. A pesquisa foi sobre música e criatividade no âmbito do Tercê (LAMY, 2016). Martina Ahlert realiza, desde 2010, pesquisa sobre a relação entre pessoas e encantados no Tercê de Codó, no interior do Maranhão, tema de sua tese de doutorado na Universidade de Brasília (2013).

Neste texto pensamos a música ritual e registramos algumas das técnicas empregadas pelos tocadores de tambor e de cabaça – os dois principais instrumentos utilizados nas tendas. Compreendemos a ideia de música, entretanto, em sentido mais amplo, tal como sugerido por Anthony Seeger (2015) em uma etnografia realizada nos anos de 1970. Nela, o autor sugere que a música – compreendida como profusão de sons – deve ser pensada em relação à organização social e à cultura de um grupo, e não de forma isolada ou encapsulada em um domínio específico. Tendo tal perspectiva em mente, realizamos, no início do texto, uma descrição ampla da gama de sons que tem lugar no contexto de um festejo de uma tenda de religião afro-brasileira em Codó. É em relação a essas músicas diversas que o *ritmo do terecô* desempenha sua peculiaridade e é compreendido como *o preferido dos brincantes*.

Ao mesmo tempo em que nos interessamos por descrever técnicas e movimentos do tambor da mata, consideramos que as músicas tocadas e cantadas nos rituais (chamadas de *pontos*, *doutrinas* ou ainda *toadas*) não são fixas e imutáveis. Antes, na medida em que são desempenhadas, abrem espaço para mudanças, alterações e improvisos que não são avaliados como erros e acertos pelas pessoas presentes nas tendas. Tim Ingold (2013) chama atenção para a necessidade de não opormos tradição/aprendizado ao improvisado e à criatividade, buscando demonstrar o processo constante de feitura de artefatos materiais e imateriais. Pensar que os *pontos* são feitos na medida em que executados também nos indica a importância das performances não como meras reproduções automatizadas dos eventos. Ao contrário, são espaços de atualização, transformação e existência das coisas (SCHECHNER, 2006), o que nos remete ao âmbito da criatividade (LEACH, 2007).

Tanto pessoas quanto entidades participam desses processos criativos que têm espaços nas tendas. No Terecô se compreende que são os encantados que *dão os pontos*, ainda que estes possam ser alterados quando cantados novamente. Além de compor letras e dançar no corpo de seus *cavalos*⁵ pelas tendas, os encantados ainda são tamborzeiros e cabaceiros – termos comumente utilizados para descrever aqueles que tocam cabaças e tambores, os instrumentos mais comuns e constantes em uma gira (uma noite de ritual na qual se toca tambor). Sua participação no contexto religioso é ativa e constante, tanto na dança, na música e nas conversas quanto nos bares, formados nos pátios das tendas, ou nas ruas da cidade quando da realização das festas.

Para pensar a interação entre humanos e não humanos (e suas capacidades de associação), lançamos mão de autores como Bruno Latour (2004; 2012). O autor sugere que as relações sociais são estabelecidas entre homens e mulheres, mas também entre estes e outros seres – como artefatos, entidades, animais e edifícios, por exemplo. Para compreender tal perspectiva, é preciso compreender a agência – enquanto poder de ação, de impacto e de transformação – não como exclusividade humana, mas como elemento compartilhado por diferentes vetores. No cenário da compreensão de agências não humanas, interessam-nos, em particular, as relações mantidas entre pessoas e encantados.

Nos estudos sobre religião afro-brasileira e afro-americana (GOLDMAN, 1984; ESPÍRITO-SANTO, 2010; RABELO, 2014) – assim como em determinada literatura considerada clássica

5 Forma como são denominadas as pessoas que recebem, em seus corpos, encantados.

na disciplina (como o célebre trabalho de Lucien Levi-Bruhl, 2008), têm-se chamado atenção para maneiras de aproximação, constituição conjunta ou participação entre pessoas e entidades. Evidentemente, cada contexto guarda particularidades em torno da forma como essas relações se estabelecem e nos interessa pensar, para o contexto do Tercê, como essas associações e a agência das entidades participam daquilo que é considerada a música e a religião.

Por fim, cabe ressaltar uma terceira ancoragem desse texto, que remete à noção de *força*. Força não é um termo incomum para falar sobre religiões afro-brasileiras, muito embora aqui ressaltamos seu uso êmico, na medida em que é utilizado, recorrentemente, pelas pessoas com as quais convivemos. Não a pensamos de forma comparativa – embora nos parece imediata uma possibilidade de associação com a ideia de *axé* ou mesmo com a categoria *mana* (MAUSS, 2003), recorrentes em diversas pesquisas antropológicas.

As tendas e os toques de terecô

Como indicamos na apresentação do texto, as colocações que trazemos se baseiam, especialmente, na nossa convivência em duas tendas de Tercê específicas – a Tenda Espírita de Umbanda Santa Helena e a Tenda São Domingos. Elas, assim como as outras tendas que conhecemos, são chefiadas por um pai ou mãe de santo. Em torno dessa pessoa se reúnem os filhos de santo – que *recebem* encantados e se colocam sob seus cuidados. Além das pessoas que incorporam entidades, as tendas, não raro, possuem uma diretoria (presidente, fiscais, padrinhos e madrinhas) e contam com a participação dos familiares do chefe da casa, além de seus vizinhos, amigos e *clientes* – denominação dada àqueles que chegam à tenda para realizar algum trabalho ou consulta. É ainda comum que cada espaço religioso possua um tamborzeiro e tocadores de cabaça, que podem ou não *receber* encantados⁶.

As tendas possuem atividades fixas como sessões de cura, rezas e giras de tambor, sendo a mais importante delas o festejo. Os festejos são festas anuais – cada tenda tem um ou dois deles por ano – em homenagem a uma entidade ou santo católico. Eles duram uma, três ou nove noites, sendo servidos comes e bebes. Ali se realizam toques de terecô que iniciam no período noturno e seguem até o amanhecer do dia seguinte. Os festejos são a face pública das tendas e mobilizam convites, indumentárias novas, decoração renovada, compras parceladas e doações diversas (AHLERT, 2013). O planejamento de um deles inicia muitos meses antes de sua realização e é acompanhado continuamente pelos encantados, que fazem suas escolhas e definem os principais aspectos da festa.

O festejo é marcado por uma profusão de sons muito mais intensa do que o ritmo da mata. O primeiro deles são os foguetes que, na madrugada do dia de abertura da festa (que normalmente acontece à noite) anunciam a celebração. Esses costumam acompanhar os festejos como um todo, especialmente os momentos de procissão e passeata, quando encantados e pessoas se deslocam pelas ruas da cidade. Além deles, a festa, nas casas que acompanhamos, é aberta por uma ladainha – que pode ser rezada por algum terecozeiro ou por rezador conhecido na cidade. Nela, um conjunto de pessoas

⁶ As tendas que, por diferentes motivos, não possuem seus músicos, costumam contratar profissionais ou ainda os ‘emprestar’ de tendas com as quais estão relacionadas.

proclama, em voz alta, o Terço, seguido de outras orações católicas conhecidas, como Salve Rainha e a Ladainha de Nossa Senhora (normalmente cantada em latim ‘popular’). Em alguns casos a reza pode ser contar com uma pequena banda composta de metais e percussão.

Não existe enquadramento fixo dos horários e das atividades de um festejo, mas a ladainha antecede o toque de tambor. Na casa de Raimundinho Pombo Roxo, a reza ocorreu muitas horas antes da festa, com quórum reduzido e com os presentes usando roupa civil, eventualmente com a cabeça coberta por um lenço. Na tenda de Luiza, por sua vez, a reza ocorreu imediatamente antes da *gira* (o ritual com tambor), depois da entrada das filhas de santo, vestidas com a indumentária ritual, quando havia uma audiência significativa. O engajamento das pessoas, ao olhar do observador, nas ladainhas, parece pouco intenso e lembra a ideia de John Blacking (1974) de “músicas para ter”. Apesar disso, elas indicam uma interessante relação entre pessoas e outros seres – na medida em que acionam rezadores e rezas católicas no espaço das tendas, promovendo encontros entre pessoas e entidades diversas – ocupando lugar de abertura, de saudação, de *salve*.

Outro tipo de música ouvido na maioria das festas de Tercê – embora, por exemplo, algumas casas como a de Luizinha não contem com esse momento – são as músicas populares como forró e seresta, normalmente tocadas em som mecânico (pode haver um DJ) ou ainda por bandas contratadas para tal fim. Esse conjunto de músicas remete a diferentes gêneros (como forró, reggae, lambada, seresta...) mas é sempre música cantada e é comum que seus arranjos incluam guitarras, baixo, bateria, teclados e metais. Os andamentos são rápidos e as letras discorrem sobre temas como festa, bebida, sexo e amor. Esses momentos, diferentemente das rezas, não acontecem dentro dos salões, embora possam se avizinhar e mesmo serem ouvidos no espaço das tendas.

Além dessas diferentes músicas, dentro das tendas, sob o som de tambores e cabaças, o que toca é a *mata*, a *mina dobrada* e a *mina corrida*. Na sequência do texto, trataremos de cada um desses ritmos – suas características e suas técnicas. Por ora, interessa-nos mostrar como acontecem essas *doutrinas*. Inicialmente, é importante dizer que, ainda que cada tenda tenha alguns cantores (normalmente os próprios terecozeiros), seu tamborzeiro e seu cabaceiro – a música é bastante coletiva. Em primeiro lugar, é coletiva em virtude do caráter responsivo dos *pontos* cantados – ou seja, cada *ponto* é conduzido por um puxador (pessoa ou encantado) e é respondido pelo conjunto de *brincantes* e pela audiência. Em campo, notamos diversas variações nas formas de resposta que são dadas ao cantor ou cantora pelas pessoas presentes no salão. Expomos as cinco formas mais recorrentes no quadro abaixo. É importante notar que as lógicas de repetição não são intrínsecas aos versos, é necessário o conhecimento prévio da *doutrina* para que se possa saber em que parte ela deve ser respondida. Isso mostra uma necessidade de engajamento coletivo para que o canto ocorra – e, como pretendemos mostrar, ele é parte de um esforço conjunto para a construção de um grande repertório a ser dominado pelos participantes.

Quadro 1 – Pontos cantados e formas de respostas do coro

<p>Tipo 1 – A primeira parte é cantada apenas duas vezes, enquanto a segunda é repetida indefinidamente.</p>	<p>(Parte 1) – <i>Eu caço mais não acho</i> (solo) <i>um cabra bom que nem eu</i> (coro) (Parte 2) – <i>Eu digo adeus terreiro</i> (solo) <i>eu digo adeus povo meu</i> (coro)</p>
<p>Tipo 2 – As duas primeiras partes são repetidas duas vezes cada uma, enquanto a terceira pode ser repetida indefinidamente. Pode-se voltar a cantar as duas primeiras partes antes da terceira.</p>	<p>(Parte 1) – <i>Vovô sentinela</i> (solo) <i>é um moço bonito</i> (coro) (Parte 2) – <i>O penacho dele</i> (solo) <i>é verde amarelo</i> (coro) (Parte 3) – <i>Vovô sentinela</i> (solo) <i>avoa avoa</i> (coro)</p>
<p>Tipo 3 – A primeira parte é cantada duas vezes, a segunda é repetida indefinidamente. Na primeira parte desse ponto a resposta do coro é igual ao verso do solista, já na segunda parte, o solista canta um novo verso e o coro se mantém no primeiro.</p>	<p>(Parte 1) – <i>Ajuda eu rezar</i> (solo) <i>Ajuda eu rezar</i> (coro) (Parte 2) – <i>Eu sou pretinho de Arandá</i> (solo) <i>Ajuda eu rezar</i> (coro)</p>
<p>Tipo 4 – A mesma letra cantada pelo solista é repetida pelo coro, cada parte é cantada duas vezes.</p>	<p><i>Eu sou mineiro eu sou encantador</i> (solo) <i>Eu sou mineiro eu sou encantador</i> (coro) <i>Sou baixo no salão, sou alto no valor</i> (solo) <i>Sou baixo no salão, sou alto no valor</i> (coro) <i>Sou mineiro baiador de Terecô</i> (solo) <i>Sou mineiro baiador de Terecô</i> (coro)</p>
<p>Tipo 5 – Existe uma pequena mudança melódica na repetição, mas o ponto possui apenas uma parte.</p>	<p><i>Rola peão</i> (solo) <i>Rolador</i> (coro) <i>Rola peão</i> (solo) <i>Rolador</i> (coro)</p>

Fonte: LAMY, 2016.

As músicas são também coletivas em um segundo sentido: elas não são cantadas apenas por pessoas, mas também por encantados. Acredita-se, inclusive, que os pontos sejam *dados* pelos encantados, ou seja, que são por eles cantados pela primeira vez para depois serem aprendidos pelos terecozeiros e por aqueles que assistem os rituais. Algumas vezes, a forma de cantar e pronunciar as palavras, por parte dos encantados, pode tornar a compreensão de sua letra impossível, o que não raro é percebido como uma forma de manter segredo em relação ao conteúdo do *ponto*.

Por fim, existe um terceiro aspecto que nos leva a afirmar que a música é compartilhada nos rituais de Terecô em Codó. Nos festejos acontece uma prática bastante comum entre as tendas: o *pagar noite*, *pagar tambor* ou ainda *pagar visita*. Quando uma casa realiza sua festa, ela convida tendas com ela relacionadas (seja por laços entre entidades – como o parentesco – seja entre pessoas – como a vizinhança, a *preparação*⁷ conjunta ou mesmo a existência de relações familiares) para virem dançar terecô.

7 No Terecô é mais comum ouvir *preparação* do que o termo *iniciação*. Quando utilizada, a palavra remete

Tendas que visitam são, conseqüentemente, visitadas em sua festa (eis o sentido de pagamento), na quantidade proporcional de noites em que se visitou (LIMA, 2017; AHLERT, 2013). Não é incomum ouvir o relato, no período posterior ao festejo, da quantidade de tendas presentes, métrica que inclui, inclusive, o número de pessoas que veio de cada casa convidada. É, portanto, por intermédio das festas que os salões mantêm intenso contato e que, como pretendemos mostrar, as músicas são preocupação da coletividade.

Esse claro investimento na construção e manutenção das relações é marcado por uma série de cuidados. Além de procedimentos relativos à proteção e à necessidade de *ir de coração aberto* (CRUZ, 2018), as tendas dominam um conjunto de procedimentos e etiqueta que marca seu comportamento. O mais comum é que, quando as tendas visitantes não entram no salão seguindo a casa anfitriã, o façam em momento posterior à abertura, caminhando lentamente em forma de círculo no sentido anti-horário, três voltas em torno do salão. O tambor não deixa de tocar nesse momento, sendo interrompido apenas na sequência, quando a casa é apresentada, seguida do nome de sua/seu chefe. Nesse momento, alguém da casa visitante é chamado para cantar alguns pontos de mina ou de terecô, o que pode levar à substituição dos tocadores caso se tenha trazido seus próprios músicos. Não há uma quantidade pré-definida de músicas cantadas por cada uma das pessoas ou uma ordem exata de reprodução dos *pontos*.

As visitas das tendas convidadas – sua presença nos salões, os *pontos* cantados e a participação de seus encantados – constituem parte fundamental da festa, que é ainda composta pelo investimento na decoração e nas indumentárias, e pela comida e bebida servidas de forma abundante. O festejo é parte das obrigações de um pai ou mãe de santo – ou de uma tenda – com seus encantados que, tal como os santos de devoção, são homenageados. Por intermédio das festas, a *força* desses encantados é intensificada e, concomitantemente, também a das pessoas presentes no ritual (pois se compreende que a força provém das entidades e é cedida aos seus *cavalos*). A música, portanto, não é um aspecto secundário nas festas, mas central na modulação das *forças* de uma casa (LAMY, 2016; BARBOSA NETO, 2015; CRUZ, 2018).

Ritmo da mata, da mina e suas viradas

Depois de uma descrição mais ampla sobre as festas e as giras – e os diversos sons que integram sua realização – nosso interesse recai sobre os *pontos* cantados dentro das tendas. Importante dizer que eles podem ser ouvidos também em outros espaços, como ruas, centros culturais, pátio de casas, por exemplo. Entretanto, cantá-los é sempre invocar entidades e, portanto, lidar com a possibilidade de sua chegada – o que significa que, entre os terecozeiros, existe cuidado com sua reprodução em contextos não rituais.

A música em uma tenda de Terecô é realizada por intermédio do toque de um tambor com membrana de couro animal (que precisa ser aquecida para *afinar*) e por cabaças, cujo som provém de sementes alojadas em sua parte interna. Em algumas casas existem outros instrumentos que acompanham procedimentos diversos de aproximação de uma pessoa com uma tenda e com seus encantados. Não existe formato fixo da preparação.

nham a *gira*, como o abatá (tambor utilizado na Mina), o tarol, o gonguê, o sax, a flauta doce ou transversa – mas encontrá-los não é tão comum. Tendas como a de Raimundinho Pombo Roxo possuem um espaço destinado aos tamborzeiros e cabaceiros, uma área elevada ao lado do altar, em posição de destaque. O tambor da mata, a despeito de seu peso, é tocado em posição vertical, amarrado à cintura e é comum haver microfones e caixas de som presentes nas festas.

Três ritmos são tocados na maioria das festas nas tendas codoenses: o ritmo da mata (do Terecô), a mina dobrada e a mina corrida (do Tambor de Mina)⁸. Na festa que acompanhamos na casa de Seu Raimundinho Pombo Roxo, em 2015, havia um tambor da mata – tocado pelo tamborzeiro da casa, Seu Raimundinho Bia – duas cabaças e um tarol. O primeiro ritmo tocado na noite foi uma mina corrida. O ritmo da mata foi só tocado na sequência, quando mudou também a forma de dançar das pessoas e encantados. Na casa de Luizinha, também em 2015, o tambor iniciou com pontos de mina dobrada. Somente posteriormente ouvimos terecô – que, de maneira geral é o ritmo predominante nos rituais. Percebemos em campo que, normalmente, existe uma progressão gradual partindo da mina dobrada até se chegar na mata e, quando se chega nesse ritmo pela primeira vez na noite, parece haver uma potência especial em todos os brincantes, músicos ou dançarinos.

No ritmo da mata, tanto no tambor quanto na cabaça, existem células ou padrões rítmicos que são a base e se repetem constantemente, porém, existem diversas variações desses padrões. A mina corrida, por sua vez, tem a mesma instrumentação da mata: tambor, cabaça e, eventualmente, tarol e gonguê; sua célula rítmica básica tem um número de notas muito parecido com a mata – de forma que a maior variação entre os ritmos é a manulação⁹. Diferente da mata, que tem uma célula rítmica básica que é praticamente hegemônica, existe, neste ritmo, algumas possibilidades de células básicas que variam de acordo com tamborzeiros. Esses podem utilizar mais de uma, dependendo do momento ou da música (embora optem por uma variação repetida durante quase toda uma música). Nesse sentido, algumas variações lembram mais a mata enquanto outras se distinguem de forma notável.

A mina dobrada se difere de forma mais intensa dos outros dois ritmos. A primeira diferença é que ela tem o andamento mais lento que as anteriores; além disso, seu compasso é em 6/8, enquanto a mata e mina dobrada seguem compassos binários ou quaternários. Por fim, ela não parece ter uma célula rítmica rígida que apareça de forma evidente por meio da repetição. Ao invés disso, ela varia constantemente, sempre sugerindo novas fórmulas parecidas.

Tanto em São Luís, capital do Maranhão, quanto em Codó ouvimos que a mata é ritmo mais acelerado em relação à mina dobrada e à mina corrida. Isso pode causar uma ilusão de que seu an-

8 É interessante perceber que dentro da religião conhecida como Tambor de Mina existem essas duas últimas nomenclaturas para descrever diferentes toques, porém, eles não são tocados exatamente da mesma forma em Codó.

9 Termo usado entre percussionistas para descrever a alternância das mãos e sequência de técnicas ao se tocar.

damento é necessariamente mais rápido do que os outros dois, porém, em campo, percebemos que a expressão é inexata, pois, todos esses ritmos permitem variações em seus andamentos. A mina dobrada é realmente muito mais vagarosa que as outras duas, porém, a mina corrida não é necessariamente mais lenta que a mata. Ou seja, ainda que a mata tenha variações muito aceleradas e raramente a mina corrida chegue a essa velocidade, as variações mais lentas da mata podem ser mais pausadas que a mina corrida. Observamos em campo e ouvimos relatos de tamborzeiros dizendo que era comum que, sem parar a música, o tamborzeiro *virasse* da mina para mata – nesse caso, as duas apresentando o mesmo andamento. Supomos, em campo, que afirmar que a mata é mais acelerada, se refere ao fato de que o pulso¹⁰ grave, que é a principal referência dos ritmos no tambor, aparece duas vezes mais frequentemente nesse ritmo do que na mina dobrada. Além disso, a dança é mais efusiva e, segundo algumas pessoas, elas giram muito mais, o que daria a impressão de maior rapidez.

Nas festas é constante a movimentação dos pontos entre mata e mina – algo definido como *virar para a mata* ou *virar para a mina*. Embora as pessoas afirmem que tal mudança serve para *descansar* os *brincantes*, Cruz (2018) e Lamy (2016) sugerem a possibilidade de que essas alterações tratem de uma modulação das *forças* presentes no espaço das tendas. De fato, em nosso campo, muitas vezes percebemos que a música era relacionada com a ideia de *força* – por isso precisava ser bem tocada ou executada de acordo com o esperado. Quando falamos dessas qualidades não estamos mencionando, necessariamente, aspectos técnicos do tocar e cantar, mas uma qualidade dos bons músicos, que consistem em controlar e coordenar a *força* do ritual – o que, nos parece, tem relação direta com tocar mata ou mina, ou virar entre ambas.

Criatividade e técnica

Encantados e pessoas podem tocar cabaças e tambores, assim como cantar durante os rituais. As letras, em sua maioria, são creditadas aos próprios encantados. Apesar disso, existe espaço tanto para a reprodução daquilo que foi aprendido em outros locais, quanto para variações e improvisos acrescentados no momento da própria performance musical. É no momento da ação que se configuram formas de tocar e cantar, assim como as letras dos *pontos*. Essa característica de se *fazer em ato* (SCHECHNER, 2006; PEIRANO, 2001) não quer desmerecer a reprodução dos pontos ou o caráter religioso do conteúdo que trazem (que normalmente remete à história dos encantados e suas características). Quer chamar atenção para variações e improvisos necessários na tarefa de coordenar o que acontece em um salão no momento de uma *gira*.

Um dos nossos esforços de pesquisa tem sido o de registrar algumas das técnicas empregadas pelos tocadores no contexto das festas. Para tanto, aprendemos a tocar os principais instrumentos do Tercê com tamborzeiros e cabaceiros, assim como os entrevistamos. Em particular conversamos mais assiduamente com Nêgo – cabaceiro e cantor da casa de Luizinha; com Nonato, ex-tamborzeiro da mesma casa; e com Raimundinho Bia, tamborzeiro da Tenda São Domingos. Para registrar o que

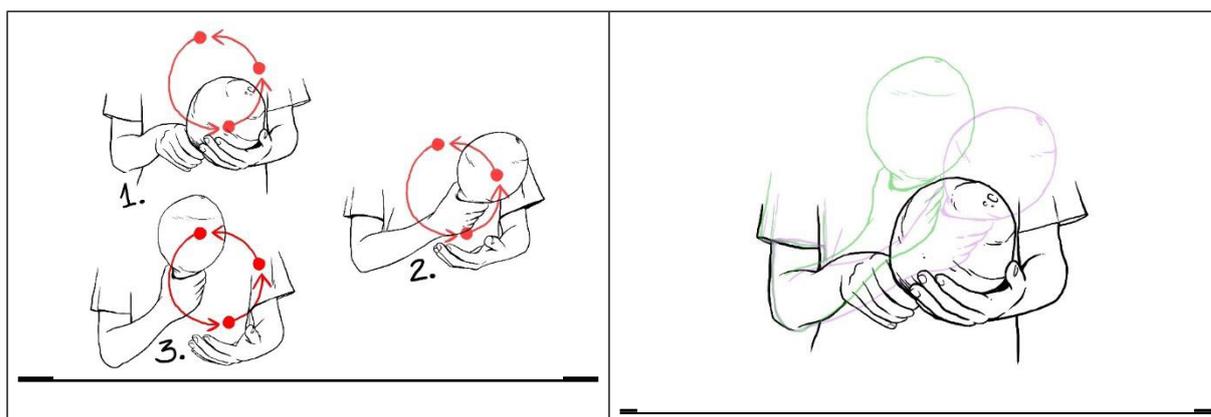
10 Termo comumente usado por músicos para se referir a uma sequência constante de notas fortes que evidenciam o andamento da música.

aprendemos e demonstrar os principais movimentos executados pelos músicos, optamos por construir imagens ou nos utilizar de imagens já definidas na literatura¹¹.

Percebemos, participando e tocando nas festas, que existe uma grande variedade de técnicas para se tocar a cabaça. As reunimos em cinco modalidades diferentes, embora pareçam existir mais delas. Entre as registradas, o número de notas e acentos¹² que são executados pelo instrumento tende a se manter o mesmo, porém, a sonoridade muda bastante. Em algumas formas alteram-se também os acentos ou número de notas. Pareceu-nos que uma das razões do mesmo cabaceiro tocar o instrumento de várias formas diferentes é que tocar uma noite toda é extremamente exaustivo e as diferentes técnicas variam os grupos musculares que estão sendo usados de forma mais intensa. Além dessas maneiras diferentes de se tocar, também existem algumas variações rítmicas - todas pareciam tentar manter a mesma célula rítmica, mas, acabavam soando bastante diferentes. Em um compasso quaternário todas as diferentes formas de tocar mantinham o acento no primeiro tempo do compasso e em todas elas parecia haver uma pausa no segundo tempo. Nos dois últimos tempos as notas eram definidas dependendo da técnica do executante.

A primeira forma de tocar que registramos marcava a primeira nota batendo a cabaça na outra mão ou no antebraço e depois descrevia uma espécie de círculo, como tenta demonstrar a imagem a seguir. Essa técnica, algumas vezes, começava no meio do compasso, marcando primeiro as notas fracas e depois a batida. Alguns cabaceiros mais experientes não utilizavam a mão ou o antebraço e marcavam a nota forte com um breque do instrumento. Ela pode ser utilizada com o punho praticamente estático, forçando o braço e antebraço, ou também com um forte movimento de giro do punho. Utilizando pouco o punho, só a primeira nota fica marcada enquanto as outras duas soam quase como uma nota constante. Utilizando mais o punho, a segunda nota aparece mais marcada.

Figura 1 – Ilustração da primeira técnica de cabaça



Fonte: JÚNIOR, H. 2016 *apud* LAMY, 2016, p. 84.

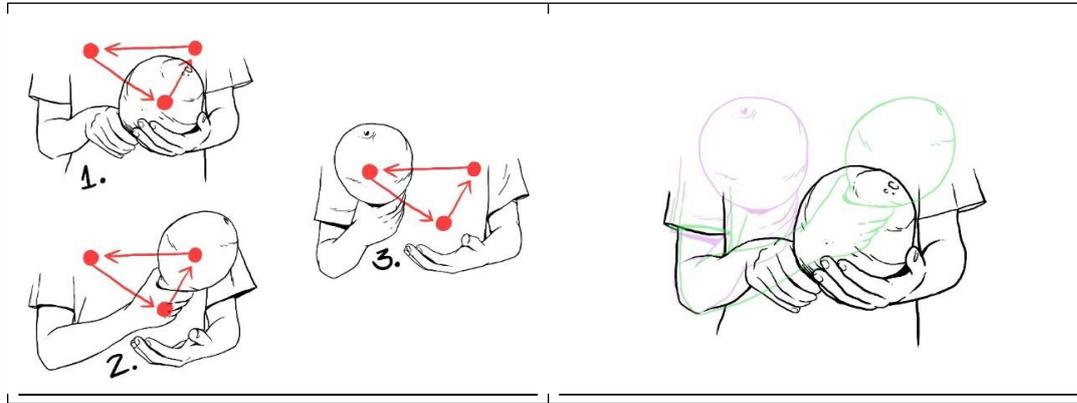
A segunda forma se diferenciava da primeira pela grande ênfase no movimento do punho, que

11 Marcos Lamy (ano), durante a pesquisa de sua monografia, aprendeu a tocar o ritmo da mata com os músicos citados.

12 Notas que se destacam por serem tocadas com maior intensidade (notas mais fortes) ou por ter um timbre diferente das demais pela utilização de uma técnica específica.

parece fazer o mesmo giro da primeira, mas de forma mais marcada, descrevendo mais um triângulo imperfeito do que um círculo. Nessa técnica, as três notas aparecem melhor definidas, sendo ainda a nota forte marcada com uma batida da cabaça na mão ou antebraço ou ainda uma parada forte sem bater em nada.

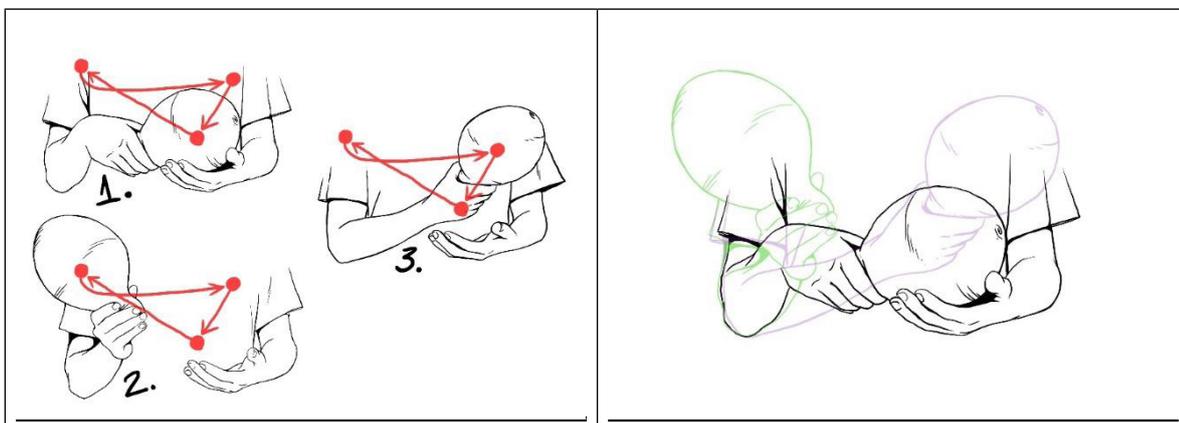
Figura 2 – Ilustração da segunda técnica de cabaça



Fonte: JÚNIOR, H. 2016 *apud* LAMY, 2016, p. 85.

A terceira técnica se difere das anteriores pelo movimento do punho. Nela, o movimento bem acentuado do punho começa na direção contrária, enquanto nas outras duas, após a nota forte batendo o instrumento na outra mão, o punho gira na direção da palma da mão (ou dos dedos fechados). O punho faz um movimento forte no sentido das costas da mão. Esse movimento dá uma ligeira acentuada na segunda nota e acaba descrevendo uma outra forma de tocar, diferente das anteriores.

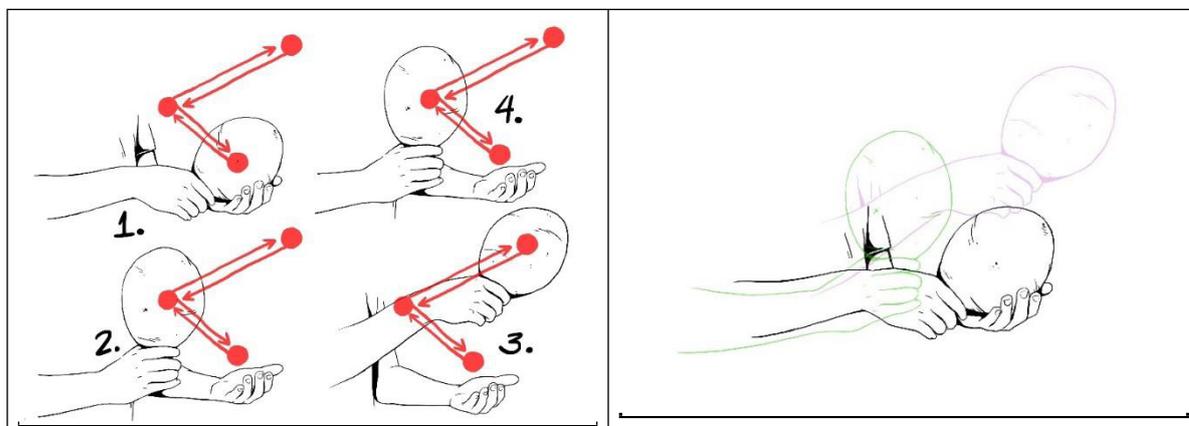
Figura 3 – Ilustração da terceira técnica de cabaça



Fonte: JÚNIOR, H. 2016 *apud* LAMY, 2016, p.86.

A quarta técnica consistia em balançar a cabaça de forma brusca para frente depois para trás e em seguida batê-la na mão como nas outras técnicas.

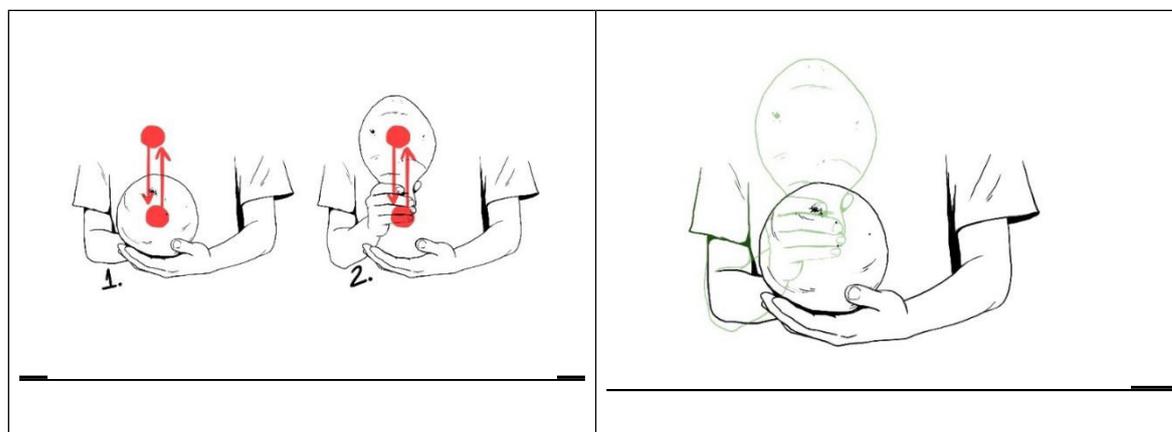
Figura 4 – Ilustração da quarta técnica de cabaça



Fonte: JÚNIOR, H. 2016 *apud* LAMY, 2016, p. 87.

A quinta forma nos pareceu ser utilizada quando o cabaceiro está exausto e precisa descansar. Ela consiste em simplesmente marcar a nota forte batendo a cabaça na mão e balançá-la para cima fazendo um som bastante indefinido.

Figura 5 – Ilustração da quinta técnica de cabaça



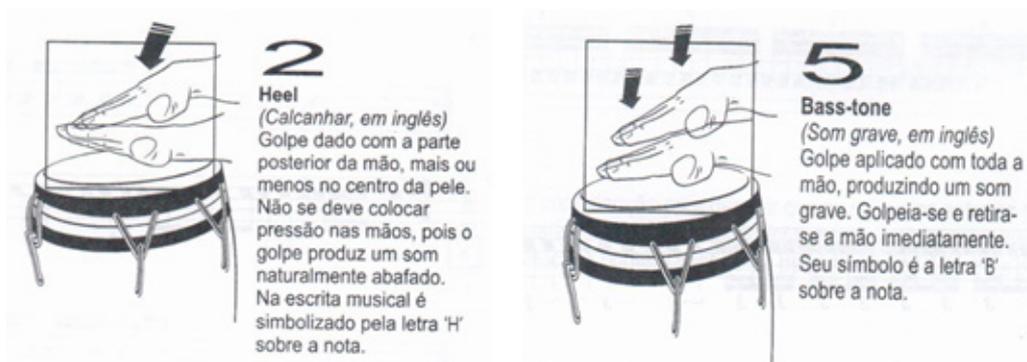
Fonte: JÚNIOR, H. 2016 *apud* LAMY, 2016, p. 88.

Além da variação entre essas técnicas, outro recurso usado pelos cabaceiros era alternar os braços e os experientes tocavam com as duas mãos com igual destreza. Nego – cabaceiro da tenda de Luizinha – várias vezes tocava cabaça com as duas mãos simultaneamente. Outras técnicas usadas por cabaceiros eram alterações rítmicas que pareciam ter algumas células mais constantes, mas representavam, até certo ponto, um improviso. Eram, basicamente, duas técnicas: gerar várias batidas na mão mudando o acento usual da cabaça e balançar a cabaça com grande intensidade produzindo um som mais alto que o de costume que se estendia por quase dois compassos quaternários. Esses “repiques” – ou seja, mudanças no ritmo – apareciam frequentemente, uma vez que existiam vários cabaceiros tocando simultaneamente nas tendas que conhecemos.

No que concerne ao tambor, existia um número de técnicas muito grande, principalmente considerando os tipos de variações rítmicas como técnicas de execução. Em um sentido mais restrito das técnicas percussivas, levando em consideração só as diferentes formas de movimentos e posicionamentos das mãos usadas no Tambor da Mata, notamos um número relativamente pequeno de formas de tocar que geravam timbres diferentes, mas não excluimos a possibilidade de existirem várias outras que talvez não tenhamos sido capazes de perceber. Para ilustrar as técnicas utilizamos imagens do livro “Método básico de percussão – Universo rítmico” de Mingo Jacob (2003). Essas imagens referem-se a técnicas de tumbadora, porém guardam semelhança com as técnicas do tambor da mata.

A primeira técnica essencial para se tocar todos os diferentes ritmos executados em um toque de Tercê é uma batida com a palma da mão aberta no centro da membrana do tambor, gerando a nota mais grave possível. Essa nota grave marca o pulso nos dois ritmos mais tocados (a mata e a mina corrida). Essa técnica não aparece entre as de tumbadora descritas no livro de Jacob (2003), mas ela utiliza a mecânica do que o autor chama de *heel* utilizando a parte posterior da mão. Nesse caso, entretanto, é aplicada bastante pressão gerando uma nota grave na mesma região do tambor como descrito no *bass-tone*.

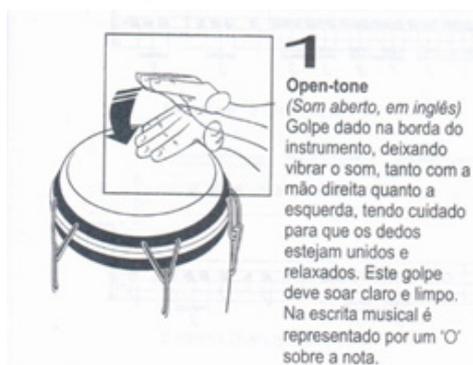
Figura 6 – Técnica *heel* e técnica *bass-tone*



Fonte: JACOB, 2003.

A segunda técnica mais comum era a segunda mais grave. Essa técnica é conhecida, na linguagem comum percussiva como *open-tone*. Tocada na borda do tambor a batida gera um som aberto.

Figura 7 – Técnica *open-tone*. Fonte: JACOB, 2003.



A terceira técnica, por sua vez, também produz um som aberto, porém mais agudo. Consiste em concentrar o choque na parte mais periférica do tambor, batendo com o meio dos dedos no anel criado pela madeira. A técnica se assemelha muito ao *open-tone*, porém concentra o golpe em uma parte ainda mais periférica do tambor utilizando somente os dedos. Ela segue o mesmo princípio da técnica conhecida como *rim shot* usada em instrumentos percussivos que utilizam baqueta (infelizmente não temos a imagem para demonstrá-la).

A quarta técnica usada é mais presente em frases rítmicas maiores e improvisadas, mas também aparece em menor quantidade nas variações da célula rítmica constante. A técnica é conhecida como tapa ou *slap*, e consiste em tirar um som mais agudo e estridente do tambor usando o movimento dos dedos. Essa técnica apareceu, quando vimos ser tocada em campo, de duas formas, deixando a nota soar ou a deixando mais abafada. A presença ou não dessa técnica variava muito entre tocadores.

Figura 8 – Técnica *slap*



Fonte: JACOB, 2003.

A quinta técnica nos pareceu ser bastante importante no Tercê. Não que ela não exista em outros ritmos, mas é bastante valorizada nele por quase todos os músicos. Como o pulso grave no centro da pele do tambor era constante, uma das mãos do tocador, normalmente a direita, precisava estar sempre perto da região central da membrana. Alguns tocadores subiam bastante a mão para a região mais periférica para fazer as variações e os improvisos, mas mesmo eles passavam várias notas sem tirar a mão da região central do instrumento. Em virtude disso, quase todos os tamborzeiros em seus improvisos usavam a ponta dos dedos para fazer uma nota bem seca, que soava pouco, logo depois da nota mais grave, sem mexer a posição da mão do centro do tambor. O músico usava uma espécie de movimento de gangorra entre o punho (nota grave) e os dedos (nota aguda e seca). Esses dois movimentos costumavam ser bem próximos de forma que aconteciam antes da outra mão bater no tambor. Algumas vezes eram seguidos por duplas de notas da mão esquerda, mas mais comumente por uma só.

Figura 9 – Técnica *finger*



Fonte: JABOB, 2003.

Essas foram algumas técnicas que pudemos registrar nas maneiras de tocar cabaça e tambor. A despeito delas, não é incomum ouvir elogios à forma de tocar de determinados músicos, inclusive mencionando que *da forma como ele toca, ninguém toca*. Talvez essa afirmação seja muito interessante para compreender que, além das técnicas aqui registradas, um dos valores associados a um tocador é também a criatividade, pois não apenas nas músicas, mas em todo o ritual existe um grande número de variações e improvisos. Percebe-se, por exemplo, variações rítmicas nas percussões, vários tipos diferentes de coreografia e mudanças grandes nas interpretações vocais das doutrinas, chegando até a transformar a melodia. Parece-nos que as fórmulas ou regras parecem servir de referência para um constante processo criativo.

Nego, tamborzeiro da casa de Luiza a quem nos referimos anteriormente, certa vez nos disse que, embora existisse tal possibilidade de criatividade e improviso, os exageros nessas variações poderiam ser um problema para a sincronia dos músicos e dançarinos. Considerando sua afirmação, gostaríamos de sugerir que o que faz um músico ser reconhecido em uma casa não reflete apenas seu conhecimento técnico do ato de tocar os instrumentos. Sua posição está longe de ser secundária e sua qualidade tem, nesse sentido, a ver com sua relação com a casa como um todo e com o que acontece, de maneira geral, no contexto da tenda no festejo. Sua posição, nesse sentido, nos parece central para o andamento dos rituais. Isso porque espera-se que eles sejam capazes de reconhecer a quantidade de improvisos e inovações que não comprometem o ritual e que controlem a modulação das *forças* ao se utilizarem dos diferentes ritmos do terecô.

Música, agência e força

Em campo percebemos que os comentários em torno da música no Terecô costumeiramente não mencionam aspectos técnicos. Há, entretanto, formas de analisar e valorar questões relacionadas à performance de músicos e cantores, à sequência e *pontos* cantados. As palavras mais utilizadas para elogiar esses aspectos do ritual foram os termos *resistência* e *firmeza*. A *resistência* se refere à persistência do

músico. Como as *giras* duravam muitas horas, era comum que as pessoas descansassem ou tocassem com menos intensidade em alguns momentos. É muito elogiado o músico que mantém grande intensidade durante maior parte da gira e que para pouco para descansar. A *resistência* também se relaciona à técnica. Quando se domina bem uma técnica de dança, percussiva ou vocal, o esforço empreendido para manter por muito tempo essa performance é menor. Além disso, quem pratica com frequência acaba tendo condicionamento físico que permite a resistência.

A *firmeza*, por sua vez, está relacionada à *força*. Afirmar isso é dizer que dançar, tocar ou cantar bem é conseguir contribuir com a *força* do salão. Isso remete a perceber o *ponto* que deve ser cantado, saber quando acelerar ou diminuir o ritmo e conseguir ‘contagiar’ as pessoas. Para compreender a relação entre a música e a *força*, entretanto, nos parece necessário perceber que a segunda não concerne apenas à primeira, mas ao conjunto das práticas que acontece nas tendas. Nesse sentido, a *força* não é um atributo ou conquista humana – ela provém dos encantados e pode ser incrementada ou diminuída, a depender da relação estabelecida com as entidades. A partir disso podemos pensar em diversas acepções da ideia de *força* que ouvimos em campo, como a dos pais e mães de santo; a dos músicos e das músicas em si (do ritmo do tambor, do repertório); a de uma gira, por exemplo.

Existem pais e mães de santo que são considerados (e definidos localmente) como *fortes*. Essa conceituação não tem a ver com a afinidade ou empatia com o mestre em questão, mas é um reconhecimento de sua dedicação ao trabalho com os encantados e o fruto do poder que provém deles. Como afirmamos acima, compreende-se que a *força* é oriunda dos encantados e para recebê-la é preciso se relacionar com eles. Na trajetória de um terecozeiro essa relação não é percebida como uma escolha, mas como uma condição de nascença, chamada ainda de *ter mediunidade*. A força dos encantados que alcança os mestres está relacionada com a dedicação despendida nas atividades do Tercê. Os pais e mães de santo fortes são, diversas vezes, compreendidos como *sabidos*, em uma referência direta ao conhecimento que possuem para dar conselhos, realizar trabalhos e curas – conhecimento que não lhes pertence, mas vem dos encantados.

A *força* de pais e mães de santo, logo, não é uma constante. Ela depende da manutenção de um conjunto de *obrigações* – como acender velas, realizar rezas e consultas, *trabalhar*, cumprir o calendário ritual, manter tabus rituais ou vestimentas consideradas apropriadas, por exemplo. Ou seja, ela aumenta ou diminui de acordo com a dedicação aos encantados. Com alguma frequência, as pessoas falavam de doenças ou outros tipos de infortúnios causados pelos descuidos com essas obrigações (AHLERT, 2013). A dedicação aos encantados refletia no que é considerada uma *feira forte* ou ainda uma *tenda forte*.

O festejo é efeito de como estão as relações entre as pessoas da casa e os encantados. Se o cuidado por parte dos pais e mães de santo é deveras intenso, ele também alcança os filhos de santo da casa, pois como foram *preparados* pelo chefe da tenda, compartilham com ele sua *força*. Também eles devem manter suas obrigações e contribuir para a realização de uma *feira bonita*. Faz muito sentido o interesse tanto dos encantados quanto dos *brincantes* nas festas, pois elas têm o papel de divulgar e rea-

firmar a *força* que existe nessa relação entre os encantados e seus cavalos, que se materializa na música, na dança, nas roupas e na decoração.

A relação dos músicos com as tendas, portanto, também é perpassada pela *força*, pois os *pontos* cantados e o ritmo da mata funcionam como parte do que mantém esses espaços, na medida em que a música chama e segura os encantados no salão. Os *pontos*, além de invocar a presença das entidades, têm o papel de organizar os ‘momentos’ de um festejo. Existem pontos para abrir uma noite de tambor, para aumentar ou diminuir a intensidade de uma gira, para fechar um ritual. Os pontos abaixo, ouvidos na casa de Luizinha, por exemplo, são utilizados para intensificar o ritmo do salão:

*Rolador, ô rola pião
Rolador, ô rola pião
Rolador, ô rola pião*

Ô tá no balanço balanceia o balanço

Balanceia é balanço, balanceia

Nesse sentido, é interessante perceber que, embora não exista lógica predefinida da ordem dos *pontos*, estabelecer quem canta é, de certa forma, controlar o resultado final da performance. Nas festas, a grande maioria das casas visitantes é bem conhecida da tenda anfitriã, pois costuma haver uma longa relação de trocas e pagamentos de visitas. Assim, quando se convida uma ou outra casa para cantar, já se pode especular sobre a competência performática de quem vai se apresentar e, conseqüentemente, sobre a manutenção ou não da *força* da *gira*. A competência do cantador não é necessariamente manter a festa com grande intensidade de ritmo e dança, pois são necessários momentos de uma modulação para que a *força* seja mantida até o final do ritual. Saber escolher os cantadores em momentos específicos é ter um grande poder sobre o resultado da sequência, posto que é importante saber alternar os momentos de grande, média e baixa intensidade, para manter o comprometimento e presença de todos – ainda que não exista uma sequência definida de *doutrinas* a serem cantadas.

Diante disso e do fato de que as sequências são criadas de forma coletiva (mesmo que moderadas por algumas pessoas), é importante ainda conhecer uma diversidade de *pontos* e não apenas sua forma de execução – na medida em que a quantidade de *doutrinas* conhecidas indica para a intensidade da relação com os encantados. O repertório familiar às pessoas (e encantados) que compõem uma casa está diretamente relacionado ao conceito de *força*. Levando em consideração que, na ocasião dos festejos, os visitantes são sempre convidados a cantar (e tanto recusar-se a cantar quanto não ser convidado a fazê-lo pode ser muito mal visto) podemos sugerir que os *brincantes* visitantes, ao cantarem, contribuam com a riqueza dos *pontos*. Além disso, têm influência sobre a presença dos encantados, pois, por meio das suas *doutrinas*, os invocam para as tendas. Os convidados também têm, portanto, participação na manutenção da *força* da *gira*. *Fazer uma festa bonita* envolve o compartilhar das responsabilidades entre aqueles que tocam, cantam e dançam nos salões, pessoas e encantados.

No Tercê, a maior parte das relações que acontecem envolvendo os terreiros e as *giras* são

permeadas por essa lógica da *força*. Ahlert (2013), em sua tese, mostra como a relação de filhos e pais de santo é de trocas de responsabilidades, mas também de *força*. Isso se dá porque tanto os pais de santo precisam de *força* para cuidar de seus filhos, quanto esses a recebem dos de seus encantados para o terreiro e, conseqüentemente, para seus pais de santo. Em vários momentos os encantados dos filhos de santo podem, inclusive, ajudar os pais em seus *trabalhos*. Músicos, a despeito de se considerarem ou não terecozeiros, de receberem ou não encantados, não costumam negar, nem em suas falas e nem em seus atos como músicos, a importância dessa *força*.

Considerações finais

A mata é o ritmo preferido dos terecozeiros; é o terecô que o povo mais gosta de dançar – variações dessas frases, ouvidas por nós diversas vezes em campo, falavam sobre o apreço ao ritmo tocado no Tambor da Mata ou Terecô. A partir dessas colocações, buscamos, nesse texto, um duplo objetivo. O primeiro foi o de registrar algumas das técnicas relativas aos ritmos tocados nas tendas afro-religiosas de Codó – esforço que surgiu quando percebemos ainda não haver informações sobre o tema. O segundo consistiu em demonstrar que, embora se possa falar nessas técnicas e mesmo registrá-las, as análises em torno da música espriavam sentidos que perpassavam formas de controlar e mobilizar a relação entre pessoas e entidades. Ou seja, além de pensar no ritmo da mata como um ritmo considerado único e apreciado, buscamos mostrar que ele ocupa posição central para pensar o Terecô.

Mais do que acessório ou elemento superficial, a música tocada no contexto ritual das tendas – um dos diversos sons presentes em um festejo de Terecô – nos fala sobre as relações entre as pessoas e os encantados. Essas se dão durante toda a vida de um terecozeiro que, no entendimento local, nasce portando *mediunidade* e precisa, durante sua trajetória, considerar a presença e as demandas das entidades. Os pontos cantados nas tendas nos permitem perceber a agência desses seres mais que humanos, além de contar sobre suas características, suas famílias e sua história. Eles, entretanto, não concernem apenas às entidades, mas também à habilidade de homens e mulheres conduzirem os rituais e produzirem (com os encantados) uma *festa bonita*, que evidencie a *força* de um salão.

Como nas relações entre pessoas e encantados, também na música existem técnicas e conhecimentos compartilhados, mas não há fechamento – antes, espaço para criatividade, improviso e aprendizado. *Pontos* novos podem surgir, novos encantados podem se apresentar, improvisos musicais podem ocorrer durante um festejo de Terecô, assim como existem sempre novos elementos a serem considerados nas experiências entre pessoas e entidades, na medida em que não se conhece tudo sobre a religião. Parece-nos importante, nesse contexto, que os improvisos e a criatividade sejam analisados, constantemente, pelos músicos do Tambor da Mata, que consideram sempre a importância do modular de *forças* no ritual.

REFERÊNCIAS

AHLERT, Martina. **Cidade Relicário**: uma etnografia sobre terecô, precisão e Encantaria em Codó (Maranhão). Tese (Doutorado em Antropologia Social) Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, 2013.

BARBOSA NETO, Edgar. A geometria do axé: o sincretismo como topologia. Trabalho apresentado na **XI Reunião de Antropologia do Mercosul**. Montevideu, 2015.

BARROS, Sulivan Charles. **Encantaria de Bárbara Soeira**: a construção do imaginário do medo em Codó – MA. 2000. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Sociologia, Universidade de Brasília, Brasília. 2000.

BLAKING, John. *How musical is man?* University of Washington Press, 1974.

CRUZ, Bárbara Pimentel da Silva. **Confluências e Transfluências no Terecô**, religião de matriz africana de Codó, Maranhão. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social. Museu Nacional. Rio de Janeiro, 2018.

ESPÍRITO SANTO, Diana. Parcialidade e materialidade: a distribuição do ser e do saber no espiritismo cubano. In: CUNHA, Maria Olívia Gomes da. **Outras ilhas**: temporalidades e transformações em Cuba. Rio de Janeiro: Aeroplano e FAPERJ, 2010. p. 493-548.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Desceu na Guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti. 2.ed. São Luís: EDUFMA, 2000.

FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. **Encantaria de “Barba Soeira”**: Codó, capital da magia negra? São Paulo: Ed Siciliano, 2001.

GOLDMAN, Márcio. **A possessão e a construção ritual da pessoa no Candomblé**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. 1984.

INGOLD, Tim. *Making, Growing, learning* – two lectures presented at UFMG, Belo Horizonte. **Educação em Revista**. Belo Horizonte. v.29, n.03, p.297-324, set. 2013.

JACOB, Mingo. **Método Básico de Percussão**: Universo rítmico. São Paulo: Irmãos Vitale, 2003.

LAMY, Marcos Carvalho. **Criatividade e força na música do terecô de Codó**. Monografia (Graduação). Curso de Ciências Sociais. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2016.

LATOURE, Bruno. **Reagregando o social**. Salvador: Edufba, 2012.

_____. **Políticas da natureza**. Como fazer ciência na democracia. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

LEACH, James. Creativity, Subjectivity and the Dynamic of Possessive Individualism. In HALLAM, Elizabeth. INGOLD, Tim (eds.). *Creativity and Cultural Improvisation*. Berg, 2007.

LÉVY-BRUHL. Lucien. **A mentalidade primitiva**. São Paulo: Paulus, 2008.

LIMA, Conceição de Maria Teixeira. **Relações cruzadas**: uma etnografia sobre vínculos entre pessoas e encantados no terecô de Codó – Maranhão. Monografia (Graduação). Curso de Ciências Sociais. Universidade Federal do Maranhão. São Luís, 2017.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e Antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

PEIRANO, Mariza (org.). **O dito e o feito**. Ensaios de

antropologia dos rituais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

RABELO, Miriam C. M. **Enredos, feituas e modos de cuidado**: dimensões da vida e da convivência no candomblé. Salvador: EDUFBA, 2014.

SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *Performance Studies*: an Introduction. New York & London: Routledge, 2006. p.28-51.

SEEGER, Anthony. **Porque cantam os Kisêdjê**: uma antropologia musical de um povo amazônico. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

RECEBIDO EM 01 DE JUNHO DE 2018

APROVADO EM 11 DE AGOSTO DE 2018

MUSIC, ACTING AND FORCE IN TERCÊ IN CODÓ (MARANHÃO)

ABSTRACT

The text talks about music in Tercê in the city of Codó, from an ethnographic research. Tercê is an Afro-Brazilian religion in which the enchanted are received, and which is organized in tents. The tents perform celebrations where ritual music has a fundamental role. In the present paper we describe these rituals, highlighting the music played, the techniques used by the musicians, the role performed by creativity and improvisation. We considered music to think the acting of the enchanted and also the relation between people and entities. We conclude about the importance of music and musicians for the maintenance and modulation of force, a central element of that religion.

Keywords:

Music. Acting. Ethnography. Tercê.