

# A PROPÓSITO DA PRODUÇÃO DAS PESSOAS E DAS COISAS NAGÔ EM NATAL/RN<sup>1</sup>

Marcos Alexandre de Souza Queiroz<sup>2</sup> (UFBA/Brasil)

Palavras-chave: Arte; Nagô; Estilo.

Neste artigo, apresento alguns pontos da pesquisa em andamento sobre a rede de casas religiosas de culto aos orixás Nagô na cidade de Natal/RN. A abordagem adotada ressalta o uso, a apropriação e as técnicas<sup>3</sup> de produção de artefatos e de pessoas de uma maneira que as tornam Nagô para o grupo. Com o propósito de compreender como é agenciada a identidade Nagô no contexto de investigação, amparo-me numa perspectiva teórica que procura fazer uma interface entre os campos da antropologia social e da arte<sup>4</sup>, tomando como material de análise as relações entre as pessoas e destas com os objetos. Adoto a seguinte pergunta de partida: que conhecimentos são mobilizados na organização dos procedimentos técnicos, da experimentação, do aprimoramento e da criatividade na experiência religiosa nessas casas? São esses aspectos do fazer religioso que procuro conhecer ao longo da pesquisa e que compõem o que denomino como: *processo de produção de coisas e pessoas no estilo*<sup>5</sup> Nagô. Como se trata de uma pesquisa em desenvolvimento, neste artigo tratarei de três aspectos que considero relevantes e, neste momento, relacionados com a minha pesquisa: em primeiro lugar, procuro apontar em que termos me aproprio, a princípio, das discussões sobre antropologia da arte proposta por Alfred Gell (2018); em segundo, compartilho a minha experiência de pesquisa anterior, para a contextualização do campo religioso afro-

---

<sup>1</sup> Trabalho apresentado na 34ª Reunião Brasileira de Antropologia, Belo Horizonte/MG (Ano: 2024).

<sup>2</sup> Docente de Artes Visuais do Instituto Federal do Rio Grande do Norte (IFRN) e Doutorando do Programa de Pós-graduação em Antropologia da Universidade Federal da Bahia (PPGA-UFBA). Esta investigação conta com o apoio financeiro do CNPq.

<sup>3</sup> A categoria *técnica* é tomada a partir de Gell (2005b), isto é, como *o conjunto de todas as artes*. Neste sentido, arte significa a maneira de se fazer algo (COLI, 1995; WÖLFFLIN, 2000). Em outras palavras, *técnica* pode ser entendida como os procedimentos organizados por um ofício que tem por seu fim a transformação de materiais ou a criação de algo.

<sup>4</sup> A arte a que me refiro reporta-se a definição que se baseia no campo institucional presente na discussão de diversos autores, tais como: ARGAN, 1996; COLI, 1995; CONDURU, 2007; FERNANDES DIAS, 2001; GELL, 2018; 2005b; LAGROU, 2003.

<sup>5</sup> A categoria *estilo* pode ser entendida de modo convencional, como um conjunto de características formais comuns e compartilhadas entre um grupo de artefatos. Gell (2018) relaciona a categoria estilo com a de parentesco. Para Gell, os artefatos são coisas únicas, indivíduos que compartilham características comuns com outras obras de um mesmo contexto (social ou temporal), como se fossem indivíduos de uma mesma comunidade. Aqueles elementos partilhados são identificados como de um grupo familiar que, no campo da arte convencional, os especialistas denominariam estilo (GELL, 2018, WÖLFFLIN, 2000).

indígena de Natal/RN; e, em terceiro, apresento aspectos da literatura sobre o Xangô pernambucano para comparar com o contexto natalense, pois os Nagô locais indicam essa referência como ascendência religiosa das suas casas.

A reflexão sobre arte proposta não tem carácter classificatório ou de definição prévia. Não há neste texto uma preocupação sobre a distinção entre arte e artesanato<sup>6</sup>, porque o que menos importa é reconhecer e empregar o *status* de arte convencional às coisas e às produções materiais de contextos diversos. Adoto a perspectiva de Gell (2018; 2005a) ao pensar uma abordagem antropológica da arte para ponderar contextos não artísticos. Por isto, o que me proponho fazer distingue-se dos debates protagonizados por críticos, historiadores e filósofos que se dedicam à arte produzida na Europa e, em especial, pelas academias de belas-artes. Trago esses pontos aqui pois, quando se trata de mencionar a expressão antropologia da arte, parece que as indicações de Gell não são levadas em conta. Gell (2018) é claro quando propõe a sua abordagem antropológica da arte, ao distingui-la de outros campos de reflexão que versem sobre a arte oficial ou institucional, do mercado e das galerias.

Em fins do século XIX, a antropologia preocupou-se com um tipo de produção artística que, em intenção, divergia da expectativa dos especialistas, nomeadamente filósofos, críticos e historiadores da arte. Essa divergência distinguia as belas-artes, vistas como aquelas que alimentavam o “espírito humano” dos objetos funcionais de uso cotidiano (ARGAN, 1996; PRICE, 2000). As atenções dos antropólogos voltaram-se para as produções utilitárias dos povos considerados primitivos. Naquele momento, os objetos foram retirados do seu contexto e, ao serem transportados para a Europa, ganharam espaços, utilidade e sentidos novos: dos gabinetes de curiosidades a museus etnográficos e museus de arte convencionais. O modo como esses objetos foram pilhados dos seus contextos de origem seguia uma lógica baseada na definição instituída de arte, que considerava como tal as produções em linguagens e contextos específicos e por artistas reconhecidos<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> O Romantismo do século XIX, diante da industrialização crescente, atualizou a distinção renascentista entre belas-artes e artes menores. Problematizou a crescente produção industrial, despertando um sentimento saudosista em relação as produções artesanais, porém mantendo a hierarquização entre belas-artes, como artes maiores, e as denominadas artes menores e aplicadas, estas ligadas a diversas práticas artesanais (ARGAN, 1996; DONDIS, 1997; ORTIZ, 1992).

<sup>7</sup> O conceito convencional ou institucional de arte está baseado na ideia de artes clássicas fundamentada na hierarquia entre as belas-artes a o conjunto geral das artes menores. As belas artes eram um bloco restrito de linguagens (desenho, pintura, escultura, etc.) que expressavam a ideia de *belo e grandiosidade do espírito humano* pela apreciação em si e pelo reconhecimento das habilidades técnicas do produtor. Mesmo com a ampliação desse conceito com o advento da arte moderna e contemporânea, as concepções

Esses objetos produzidos com materiais, estilos e formas diversas passaram a ser encarados como arte, mas um tipo de arte que tinha o valor relacionado com a sua origem que pelo reconhecimento das características técnicas e inventividade próprias. Fernandes Dias (2001) salienta que o modo como os antropólogos passaram a enxergar esses objetos como arte não era independente das concepções europeias de arte e o motivo era muito simples: considerava-se arte toda a produção não ocidental que possuísse características semelhantes àquilo que o ocidente definia como arte, ou seja, o desenho, a pintura, a escultura, a música e outras formas de expressão e linguagem semelhantes (BOAS, 1996; LAGROU, 2003).

A categoria *arte* possui uma força de naturalização poderosa. Quando mencionada, parece que automaticamente se está falando de uma coisa específica. Em geral, o planejamento, a seleção dos materiais e tudo o que envolve os processos criativos e artesanais são esquecidos. Como por encantamento, para usar uma categoria de Gell (2005b), a reflexão sobre os procedimentos, as agências envolvidas e os contextos são postos de lado e o que ganha a cena é o objeto isolado e a preocupação com a definição “se a coisa é ou não Arte” ou a exclamação “Antropologia da Arte ou das Coisas!”, como se nesse referencial houvesse a necessidade de apresentar uma distinção entre uma e outra.

Na esteira de Gell (2018), a abordagem que adoto apropria-se das dinâmicas do campo artístico e da sua potência de agir sobre o mundo na construção de um modelo de análise antropológica, traz uma nova percepção das categorias do campo artístico e indica a necessidade de um tratamento etnográfico dos contextos em foco. O pressuposto para entender os fundamentos dessa abordagem parte da ideia de que o *status* dos objetos de arte, por si só, é irrelevante. Não há distinção entre coisas nem entre coisas e pessoas, tal como ocorre nos processos de iniciação ou de *feitura de santo* nas diversas religiões afro-brasileiras, em que a pessoa iniciada e os artigos usados na elaboração dos ibás<sup>8</sup> passam pelos mesmos rituais de preparação (CARVALHO, 2021; MOTTA, 2018). O princípio desta abordagem não leva em conta hierarquias extrínsecas ao campo, apenas quando as categorizações partem de uma dimensão *emic*.

---

mais gerais de arte ainda bebem dessa fonte (ARGAN, 1996; COLI, 1995; CONDURU, 2007; FERNANDES DIAS, 2001; GELL, 2018; 2005b; LAGROU, 2003).

<sup>8</sup> Os ibás, também chamados de assentamentos, são estruturas materiais formadas por um conjunto de artigos que, combinados, representam uma divindade. Eles são instalados no processo de iniciação e reorganizados e cuidados no decorrer da vida do religioso.

Aceitar a definição de arte que vigora no mundo da arte obriga ao antropólogo a fazer pesar um referencial de caráter abertamente metropolitano sobre a arte de outras culturas. (GELL, 2018, p. 29)

Gell destaca que ao mencionar a palavra arte, em geral, restringe-se o entendimento à definição institucional de arte, aquela que é considerada como tal pelos membros de um contexto específico, como se em todas as sociedades pesquisadas pelos antropólogos houvesse organização análoga – uma universalização da definição ocidental de arte. Esta reflexão aponta em que dimensão utilizo a expressão *antropologia da arte* proposta por Gell (2018) que, a princípio, não se distinguiria de expressões como antropologia dos objetos ou das coisas. Entendo que cada uma dessas expressões carrega bagagens teóricas prévias e que as duas últimas gozam de certa *vacuidade*, como diria Basques (2010), em relação a primeira. Por isso Gell (2018) propõe que nada pode ser dito antecipadamente sobre a natureza dos objetos, pois essa natureza é dependente do contexto em que foram produzidos. Peço ao leitor que faça um exercício compreensivo e procure entender o contexto do que está sendo discutido em relação as categorias apresentadas. Nessa proposta, interessa-me pensar sobre as coisas e as pessoas, os processos, a manutenção, as escolhas e o desenvolvimento das relações entre as pessoas e as coisas e no seu entorno.

Na sequência apresento alguns elementos da minha experiência de pesquisa no período entre 2006 e 2008, durante a minha passagem pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Norte (PPGAS/UFRN)<sup>9</sup>. Empreendi uma pesquisa em que percorri um caminho diferente daquele tradicionalmente seguido pelos estudiosos da Jurema<sup>10</sup>, que geralmente destacam a origem indígena desse culto, abordando a Jurema cultuada em comunidades indígenas ou em casas religiosas afro-brasileiras do Nordeste. Nesse segundo campo, discute-se as permanências e as mudanças no culto à Jurema por meio de reflexões da denominada umbandização dos cultos regionais (ASSUNÇÃO, 2006). A minha experiência de campo voltou-se para a presença da categoria espiritual da Umbanda *exu*

---

<sup>9</sup> Em 2008 defendi a dissertação de mestrado intitulada *Os exus em casa de catiço: etnografia, representações, magia* pelo PPGAS/UFRN.

<sup>10</sup> Complexo religioso em torno da planta de mesmo nome, cuja espécie é abundantemente encontrada no Nordeste, desde o litoral até o mais distante sertão. É possível encontrar duas variedades: a Jurema preta (*Mimosa hostilis benth*) e a Jurema branca (*Vitex agmus castus*). É uma planta considerada sagrada, no passado era usada na produção do “adjunto de jurema” entre os indígenas do sertão, como relatado pelos missionários do século XVII. Em período mais recente, estudiosos indicaram como essa planta era central nos catimbós do início do século XX. Devido à sua posição no culto, hoje dá nome à prática religiosa denominada Jurema (ASSUNÇÃO, 2006).

e como essas entidades encontravam-se no contexto local, marcado pela prática religiosa da Jurema.

As preocupações giravam em torno das representações construídas sobre os exus na intenção de compreender em que termos os religiosos locais fundamentavam as construções imaginárias sobre essas entidades. Os religiosos denominavam os exus como entidades da Jurema. A investigação no campo natalense demonstrou, assim como a vasta literatura sobre as religiões afro-brasileiras apresenta essas entidades em duas versões. Numa delas aparece Exu, o orixá iorubano, e, na outra, uma infinidade de espíritos com baixo grau de evolução espiritual. Essas duas percepções eram denominadas no campo como *o Exu do Santo* e *os exus da Jurema*. Nessa configuração, a Jurema apresentava fortes imbricações com a Umbanda, já que ambas dividiam o mesmo espaço físico e ritual. Apesar disto, aos olhares dos *juremeiros*, é possível diferenciar nuances de uma e de outra referência religiosa, como se pudesse identificar concepções divergentes entre Umbanda e Jurema<sup>11</sup> (QUEIROZ, 2012; 2013).

A concepção de Exu do Santo referenciava o culto aos orixás Nagô que estava presente em duas dessas casas. O contraste entre os orixás (o Santo) do Nagô e os espíritos dos mortos doutrinados presentes na Umbanda e na Jurema apresenta diferenciações, conforme Mãe Maria do Carmo<sup>12</sup> apontava: os Santos, mais “puros”, não podem ser misturados com as energias “pesadas” dos “eguns doutrinados da Jurema (QUEIROZ, 2012). No contexto natalense, o Nagô assume uma ascendência da tradição do culto aos orixás conhecida na literatura acadêmica afro-brasileira como Xangô pernambucano. Embora a expressão *xangô*, como sinônimo de culto religioso, seja comumente ouvida no Rio Grande do Norte apenas como uma categoria para denominar externamente os cultos afro-indígenas de forma genérica e indistinta. Na minha passagem pelas casas religiosas em Natal, das mais diferentes filiações, nunca ouvi o uso da palavra *xangô* como autoafirmação.

Independente da categoria utilizada pelos religiosos do Recife ou da cidade do Natal, é à tradição religiosa Nagô advinda do Xangô pernambucano que as pessoas

---

<sup>11</sup> A noção de aprendizado e conhecimento ligadas à evolução espiritual apresentava-se de duas formas, que denominei *perspectiva umbandista* e *juremeira*. Na primeira, os espíritos eram distribuídos numa escala vertical de evolução. O conhecimento estava associado ao avanço e à iluminação espiritual: portanto, quanto mais sábio, mais distante da base o espírito se encontrava. Na segunda, o conhecimento relacionava-se com a erudição dentro da ciência da Jurema. O saber deve ser aprendido e exercido de forma horizontal, nas duas linhas, na direita e na esquerda (QUEIROZ, 2013).

<sup>12</sup> Conhecida como Maria de Obá ou Maria de Biu, é a *iyalorixá* do Ilê Axé Xangô Mafiloman, casa que se afirma de tradição Nagô, local aonde retornarei para desenvolver a pesquisa cujas reflexões iniciais apresento aqui.

locais se referem. Entre os primeiros autores a abordar essa vertente religiosa, Waldemar Valente, no prefácio do seu livro *Sincretismo Religioso Afro-Brasileiro*, explica que o termo *xangô* lhe sintetizava o imaginário da população recifense sobre esses cultos, indicando a exterioridade do seu uso:

Ainda hoje, tenho a impressão de que essa mesma associação faz todos os que não conhecem as seitas africanas de perto. Associação que naturalmente levou a estender a significação do nome Xangô, que na realidade é apenas uma das divindades negras, não só à religião africana como ao local onde se realizam as cerimônias rituais. Em Pernambuco, xangô é tomado na mesma acepção de “terreiro” ou candomblé, como é chamado na Bahia o local onde funciona as festas religiosas. (VALENTE, 1976, p. XIX-XX)

Em artigo sobre a Nova Escola de Antropologia do Recife, Roberta Campos (2023) relata que foi a partir do Serviço de Higiene Mental (SHM) que se deu uma preocupação sistemática com os Xangôs. O SHM era coordenado pelo médico psiquiatra Ulysses Pernambucano, que tinha como colaboradores os médicos Waldemar Valente, Gonçalves Fernandes, Pedro Cavalcante e René Ribeiro. A partir da mudança do registro de licenciamento da Secretária de Segurança Pública para o SHM, as denominadas *seitas africanas*, expressão do período, conquistaram maior liberdade de funcionamento e tornaram-se objeto de atenção médica e antropológica pelos funcionários do SHM, e não mais pela polícia (CAMPOS et al., 2023). O grupo passou a fazer incursões pelos *terreiros* da cidade, mapeando, registrando, entrevistando e escrevendo relatos sobre as visitas às casas e sobre os *toques*, os rituais observados.

Ainda na década de 1930, Gonçalves Fernandes publicou *Xangôs do Nordeste*. Nesse livro, Fernandes (1937) divulga materiais da imprensa da época e materiais recolhidos e produzidos pelo SHM e procura traçar uma leitura geral dos cultos desde a localização, o nível socioeconômico dos praticantes, os elementos litúrgicos, a organização das casas, os rituais, os cânticos e os mitos. O autor destaca o caráter sincrético ou, como o próprio indica, o aspecto “ecclético” dos cultos, considerando o processo de formação destes e as ascendências culturais. O pensamento de Fernandes distingue-se das discussões sobre “pureza” indicadas por Nina Rodrigues (2006) e Arthur Ramos (2001) em relação ao Candomblé da Bahia. O Xangô é apresentado em sua variabilidade entre aqueles que continham maior ou menor *nível de interpenetração* e os então denominados *Xangôs de Caboclo* ou *Catimbós*.

A reflexão sobre as misturas, as interpenetrações e os sincretismos imprimiu a tônica das leituras dos pesquisadores do SHM, provavelmente pelo amplo contacto que mantiveram com casas de diversas orientações. A preocupação com referências culturais plurais e com os processos de interpenetração tornou-se central no debate proposto por Waldemar Valente. Embora reconheça a proeminência Nagô entre os Xangôs do Recife, Valente (1976) procura assinalar reminiscências e misturas desde o passado africano, revelando elementos sincréticos com referências daomeanas e islâmicas. O seu objetivo é compreender novos processos de misturas no contexto brasileiro, enfocando influências católicas, indígenas, espíritas e umbandistas. René Ribeiro seguiu a mesma linha de Valente, referindo os elementos sincréticos dos Xangôs e relacionando referências culturais e procedimentos práticos para pensar prováveis origens e adaptações. Em *Cultos Afrobrasileiros do Recife*, publicado originalmente em 1952, Ribeiro apresenta cuidadosa etnografia de caracterização dos Xangôs: descreve a organização das casas de culto e dos grupos, o panteão e as relações sincréticas entre as divindades e os santos católicos, o funcionamento dos rituais públicos e privados (HUTZLER, 2014).

De uma maneira ou de outra, as discussões a respeito da ideia de sincretismo são exploradas pelos estudiosos dos Xangôs, aparecem nos diversos autores e demonstram as inter-relações entre Xangô, Jurema e Umbanda no contexto recifense. Autores como Edson Carneiro (1978) e Vagner Gonçalves da Silva (1994) traçam leituras sobre o campo religioso afro-indígena brasileiro e, de forma geral, dividem-no em dois grandes polos, englobando diversas vertentes religiosas das variadas regiões do país: de um lado, o polo das religiões em que os elementos afros ou indígenas se destacam em algum nível e, de outro, o polo das religiões que guardam fortes traços de origem africana.

Roberto Motta (1997; 2020) elucida como essas três vertentes religiosas estão entremeadas em diversos níveis e de maneira diversa nas casas de culto, ressaltando que essas relações são reconhecidas pelos religiosos. O Xangô é associado ao polo das religiões que guardam fortes traços de origem africana, uma vertente diferente, mas equivalente ao Candomblé baiano. Motta situa os Xangôs no segundo polo, sublinhando a centralidade da prática relacionada com o culto às divindades africanas, o uso da língua Nagô como expressão litúrgica e a essencialidade do sacrifício como mobilizador dos procedimentos rituais que precedem e sucedem o acolhimento das pessoas, seja no

processo de iniciação seja na busca de auxílio para a resolução de algum problema cotidiano (saúde, financeiro, amoroso etc.) (cf. MOTTA, 2021; CARVALHO, 2018).

Campos (2013), mais recentemente, analisa as relações de contacto entre o Xangô e o Candomblé baiano não apenas pelas semelhanças, mas como vertentes religiosas de tradição diferente, não obstante as suas equivalências. A autora pondera a modernização dos Xangôs por meio da recepção dos debates sobre a reafrikanização e o antissincretismo trazidos pelo Candomblé, que interfere no modo de fazer ou na autoidentificação dos cultos no Recife. As leituras de Campos apresentam uma relação mais integrativa entre Xangô e Candomblé, onde “o devoto agora se orgulha de ter o Candomblé como religião”, assumindo esta denominação como afirmação identitária e, por sua vez, abandonando a denominação Xangô (Campos, 2013, p. 18-19).

No contexto natalense ocorreu um fenômeno diferente. O Xangô, em seu rito Nagô, chegou à cidade entre as décadas de 1950 e 1960. Babá Karol (1927 – 2009), conhecido sacerdote de Natal, em entrevista ao antropólogo Luiz Assunção (2014; 2022), relatou que a primeira pessoa a abrir casa Nagô na cidade foi a sua irmã de santo Mãe Inês. Por intermédio dos dois, muitos dos antigos sacerdotes locais fizeram a iniciação nessa tradição pelas mãos do pai de santo deles, Júlio Gomes, com o auxílio de Mãe Betinha, ambos provenientes do Recife. Ao lado da Umbanda e da Jurema, o rito Nagô dessa tradição difundiu-se pela cidade. Em meados dos anos de 1980, os Candomblés Ketu advindos da Bahia e do Rio de Janeiro inseriram-se no contexto natalense e promoveram mudanças não pela integração, como no caso do Recife (CAMPOS, 2013), mas pela conversão. Os filhos de santo, que hoje se encontram na faixa etária entre 40 e 60 anos e que tiveram a iniciação na Jurema com antigos sacerdotes natalenses, buscaram sacerdotes dos Candomblés Ketu e Jeje para realizar o processo de iniciação no orixá<sup>13</sup>. A filiação ao Candomblé baiano trouxe consigo a afirmação do modelo reafrikanizado, que assumiu uma posição de distinção em relação às tradições da cidade. Mesmo mantendo diálogos e relações afetivas entre membros, o Nagô reafirmou o seu próprio modelo de forma contrastante.

Essas interações entre as diversas vertentes religiosas no contexto local permitem indicar a existência de duas dinâmicas diferentes. Uma considero antiga, e a outra, contemporânea. Em relação à primeira dinâmica, explico-a da seguinte maneira: historicamente é possível visualizar uma espécie de convivência e intercambiamentos na

---

<sup>13</sup> Outro fenômeno que é interessante citar é o trânsito de religiosos de Natal para Salvador com a intenção de fazer a iniciação na tradição do Candomblé soteropolitano.

fricção entre o Nagô, a Jurema e a Umbanda e perceber como cada casa administra essas interações. Essa convergência existe para além da divisão física e é vivida de maneira porosa, como se houvesse um imaginário contínuo a conectá-las. Quanto à dinâmica que identifiquei como contemporânea, por ser mais atual em relação à outra, correspondo-a ao modo de inserção política dos Candomblés nesse contexto. Esses grupos agenciam um discurso de pureza e de fidelidade a uma suposta tradição de origem africana, impondo um trato asséptico de depuração do culto à Jurema, procurando afastar qualquer sombra de referência à Umbanda, além de impor o seu modelo de culto (QUEIROZ, 2013).

Muitos podem ser os exemplos dessas relações no entorno do culto aos orixás, como a disputa de estilos e tradições. Destaco, entretanto, um dado registrado em trabalho etnográfico desenvolvido, conforme mencionei anteriormente (QUEIROZ, 2013). Em conversas com Mãe Maria do Carmo, sacerdotisa Nagô, ela ilustrou bem as conexões profundas entre a Jurema, a Umbanda e o Nagô e a dinâmica mais atual de separação física e ritual promovida pelas casas de Candomblé que também possuem o espaço dedicado à Jurema, apesar de cada culto ser desenvolvido de maneira apartada para evitar porosidades e contaminações entre eles. De acordo com Mãe Maria do Carmo,

Na feitura da Jurema, minha mãe prepara os filhos assim: quando ela está preparando o filho dentro do orixá, na obrigação do orixá, ela já está preparando na Jurema. Então, ela põe as ervas do Santo e as ervas da Jurema. Quando faz a feitura do Santo, estou preparada na Jurema e estou preparada no Santo. Não pense que é como hoje. Hoje, você tem um pai de santo e um de Jurema; é separado! Ela, não. Ela faz o Santo e a Jurema. Terminou o período do Santo, já está preparado no Santo, está preparado na Jurema (Mãe Maria do Carmo). (QUEIROZ, 2013, p. 95)

Mãe Maria do Carmo discorreu sobre os rituais de iniciação, que são essenciais para a preparação das pessoas nesse campo religioso. O processo é realizado ao mesmo tempo no Santo e na Jurema, evidenciando que as aproximações são bem mais profundas que a mera separação do espaço físico<sup>14</sup>. Nas cerimônias públicas, a Jurema e o Santo não se misturam, assim como cada uma possui o seu conjunto de artefatos em

---

<sup>14</sup> Babá Karol, mencionado anteriormente, relata que o seu pai de santo preparava os filhos de forma semelhante “no santo e na jurema”, assim como foi a sua própria iniciação nos anos de 1950 (ASSUNÇÃO, 2014). Esse dado demonstra que essa prática não era particular da família de santo de Mãe Maria do Carmo, no passado era compartilhada por um grupo mais amplo.

salas distintas. Mãe Maria ainda destacou uma diferença entre a iniciação adotada pelo seu grupo familiar Nagô e aquela elaborada pelas vertentes que impõem uma separação: “hoje, você tem um pai de Santo e um de Jurema; é separado!”.

Mãe Maria do Carmo é dirigente do Ilê Axé Xangô Mafiloman. Essa casa é filha do Centro Espírita Iemanjá Sabá, que era conduzido pela sua mãe de santo, Maria da Glória, conhecida como Mãe Nem<sup>15</sup>, falecida em abril de 2022. Noutra oportunidade, descrevi como a relação entre essas duas casas era tão próxima que a dinâmica delas era a mesma: as obrigações e as atividades no Santo e na Jurema eram desenvolvidas em conjunto e o calendário religioso previa rituais quinzenais, mas com predominância do culto aos orixás (QUEIROZ, 2013). Há alguns anos, o Centro Espírita Iemanjá Sabá encerrou as suas atividades devido às condições de saúde da sua zeladora. Antes do falecimento de Mãe Nem, todo o conjunto de filhos, objetos, assentamentos e demais coisas do Santo foi transferido para o Ilê Axé Xangô Mafiloman, sempre seguindo as suas recomendações.

A interligação entre essas duas casas religiosas não se manifestava de maneira exclusiva. Diversos sujeitos transitavam por elas e afirmavam os seus vínculos familiares. A participação de pessoas de outras casas parentes nos rituais públicos e privados revela uma rede de solidariedade íntima entre as casas Nagô. Com o passar do tempo, a rede construída por essas duas casas foi-se reduzindo, apesar de mostrar-se bem diversificada, pois não eram apenas as casas que funcionavam regularmente, como o Ilê Axé Xangô Mafiloman, que se apresentavam como parte dessa tessitura. Há casas que resistem fisicamente e, de forma concreta, mantêm a memória do seu antigo zelador, como o Ile Asè Ogun Kalaxó, do falecido Pai Nino, e casas que encerraram as suas atividades, embora se mantenham como um índice potente, agindo sobre a memória do grupo, como é o caso do Centro Espírita Iemanjá Sabá.

Uma modalidade de índice presente no horizonte do grupo como uma ideia concreta, como um artefato, uma coisa que expressa um conjunto de características sobre o modo de organização e funcionamento que se projetam como componentes da identidade Nagô expressa por essas casas. Por outras palavras, o índice da identidade Nagô como artefato age como causador dos eventos e no agenciamento do modo de ser e produzir as coisas e as pessoas sob as concepções do grupo. Para esse processo

---

<sup>15</sup> Mãe Nem conviveu com os principais religiosos do Nagô e da Jurema desde os anos de 1950. Teve a sua iniciação com Pai Leó, Ojé Ladê (Leonardo Oliveira), sacerdote procedente da capital pernambucana e que passou a difundir a tradição Nagô em terras potiguares.

investigativo, parto do Ilê Axé Xangô Mafiloman na tentativa de conectar os laços da rede de casas Nagô e as suas dinâmicas de interação. Através de imersão etnográfica, buscarei recompor a memória do grupo, da técnica de produção dos artefatos e das pessoas agenciadas por Mãe Nem e pelos seus descendentes.

Gell (2018) aponta que os estudiosos da arte conseguem recompor a trajetória de produção e técnica de um artista pela sua obra, identificar características, concepções, temas, traços, maneiras de usar os instrumentos ao aplicar a tinta, imprimir efeitos de luz e, assim, identificar o produtor por meio do conjunto de características dos artefatos produzidos por ele. A categoria *pessoa distribuída* proposta por Gell aponta que todas as coisas — inclusive as pessoas — produzidas carregam de alguma maneira as marcas residuais do seu agente produtor. O termo *pessoa distribuída* pode indicar o caminho para investigar como a agência de Mãe Nem foi exercida sobre os seus filhos de santo desde o processo de iniciação e através das orientações que compartilhou ao longo do tempo. Experienciar o cotidiano com o grupo coloca a possibilidade de acessar a memória sobre essa mãe de santo, sobre o modo de proceder do grupo para conhecer as técnicas na produção do estilo e da identidade Nagô afirmada por ele.

## REFERÊNCIAS:

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1996.

ASSUNÇÃO, Luiz. **O reino dos mestres**: a tradição da Jurema na umbanda nordestina. Rio de Janeiro: Pallas, 2006

\_\_\_\_\_. A tradição do Acais na Jurema natalense: memória, identidade e política. **Revista Pós Ciências Sociais**. São Luís: EDUFMA, 2014.

\_\_\_\_\_. As religiões afro-brasileiras na cidade do Natal: apontamentos sobre história e memória. In: VAN DEN BERG, Irene de Araújo (org). **Memória religiosa da cidade do Natal**. Vol. 2: coletânea de ensaios. Mossoró, RN: Edições UERN, 2022.

BASQUES, Messias. Uma Antropologia das Coisas: etnografia e método. **Espaço Ameríndio**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 150, 2010. DOI: 10.22456/1982-6524.12233. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/EspacoAmerindio/article/view/12233>. Acesso em: 29 jun. 2024.

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia (Rito Nagô)**. Tradução: Maria Isaura Pereira de Queiroz. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Nacional. 1978.

\_\_\_\_\_. **As religiões africanas no Brasil**. São Paulo: Pioneira, 1989.

BOAS, Franz. **Arte Primitiva**. Tradução: Paula Seixas. Lisboa: Fenda Edições, 1996.

CAMPOS, Zuleica Dantas Pereira. De Xangô a Candomblé: transformações no mundo afro-pernambucano. **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 11, n. 29, p. 13, 28, jan./mar. 2013.

CAMPOS, Roberta Bivar Carneiro, Silvana Sobreira de Matos & Pedro Henrique de Oliveira Germano de Lima. Entre terreiros e sanatórios: A Nova Escola de Antropologia do Recife. *In: Bérose: Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, Paris, 2023.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 6.<sup>a</sup> ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CARVALHO, José Jorge. Estética da opacidade e da transparência: mito, música e ritual no Culto Xangô e na tradição erudita ocidental. **Anuário Antropológico**, 14 (1): 83-116, 2018.

COLI, Jorge. **O que é arte?** 15.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

CONDURU, Roberto. **Arte Afro-Brasileira**. Projeto Pedagógico: Lucia Gouvêia Pimentel e Alexandrino Ducarmo; Coordenação Editorial: Fernando Pedro da Silva e Marília Andrés Ribeiro, - Belo Horizonte: C/Arte, 2007. (Coleção Didática).

DONDIS, A. Donis. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

FERNANDES DIAS, José Antônio B. Arte e Antropologia no Século XX: modos de relação. **Etnográfica**, vol. 1, p. 103-129, 2001.

GELL, Alfred. A rede de Vogel: armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas *In: Revista Arte e Ensaios*, n. 8, 2005a, p. 174-191.

\_\_\_\_\_. A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. **Coccinitas**, ano 6, v. 1, n. 8, julho 2005b, p. 40-63.

\_\_\_\_\_. **Arte e Agência: uma teoria antropológica**. Tradução: Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

FERNANDES, Albino Gonçalves. **Xangôs do Nordeste: investigações sobre os cultos negro-fetichistas do Recife**. Rio de Janeiro: Bibliotheca de Divulgação Científica. Civilização Brasileira S. A, Vol. XIII: 1937.

HUTZLER, Celina Ribeiro (org.). **René Ribeiro e a antropologia dos cultos afro-brasileiros**. Recife: Ed. Universitária da UFPE, 2014.

LAGROU, Elsjé Maria. Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**, Florianópolis, v. 5, n. 2, dezembro de 2003, p. 93-113.

MOTTA, Roberto. Religiões afro-recifenses: ensaio de classificação. **Revista Antropológicas**, Pós-Graduação em Antropologia da UFPE, Recife, Ano II, v. 2, p. 11-34, ago./dez. 1997.

\_\_\_\_\_. Xangô, Jurema e Umbanda: anotações sobre três formas de religião popular na região do Recife. **Revista del CESLA, Internacional Latin American Studies Review**, n. 26, 2020.

\_\_\_\_\_. **Edjé Balé**: sacrifício ritual no Xangô de Pernambuco. São Paulo: Arché Editora, 2021.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas**: cultura popular. São Paulo: Olho D'água, 1992.

PRICE, Sally. **Arte primitiva em centros civilizados**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2000.

QUEIROZ, Marcos Alexandre de Souza. Exu do Santo e exus da Jurema: encontros e caminhos entrecruzados. *In*: Assunção, Luiz (org.). **Um barco**: experiências etnográficas e diálogos com as culturas populares. Natal: EDUFRN, 2012, p. 82-105.

\_\_\_\_\_. **Em casa de catiço**: etnografia dos exus na Jurema. Natal: EDUFRN, 2013.

RAMOS, Arthur. **O Negro Brasileiro**. São Paulo: Civilização Brasileira, 2021.

RODRIGUES, Nina. **O animismo fetichista dos negros baianos**. Rio de Janeiro: UFRJ/Biblioteca Nacional, 2006.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e Umbanda**: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Editora Ática, 1994.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. 2.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Ed. Nacional; Brasília: INL, 1976.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da História da Arte**: o problema da evolução dos estilos na arte mais recente. 4.<sup>a</sup> ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.