

Corpos que escutam, rituais que vibram: paisagens sonoras da Wicca em eventos religiosos.

Daniele de Oliveira Machado/UFRRJ/ RJ

Palavras-chave: Wicca, Som, Multissensorialidade.¹

A XX Convenção de Bruxas de Paranapiacaba (SP) e a Mystic Fair (RJ) 2025 compõem hoje dois circuitos centrais de visibilidade pública, circulação de saberes e encontros entre praticantes de Wicca e de diferentes vertentes da bruxaria contemporânea no Brasil. Apesar de partilharem repertórios simbólicos e um imaginário comum de “espiritualidade pagã”, esses dois eventos possuem formatos distintos, com consequências diretas sobre a experiência ritual e, de modo particular, sobre sua paisagem sonora. A Convenção de Paranapiacaba, realizada na vila histórica de Santo André - SP, reorganiza temporariamente o território urbano como uma espécie de extensão ritual: palcos, ruas, estabelecimentos comerciais e espaços públicos entram na gramática do evento, diluindo a fronteira entre programação oficial, sociabilidade e prática religiosa. A Mystic Fair, por sua vez, assume o formato de feira espiritualista em ambiente fechado, reunindo em um mesmo edifício atendimentos terapêuticos, palestras, performances, comércio esotérico e demonstrações rituais. O objetivo deste trabalho é pensar a partir do contraste entre estes dois eventos, como o som participa da produção do sagrado em eventos religiosos contemporâneos.



Figura 01: Fotografia realizada durante a XX Convenção de Bruxas de Paranapiacaba (arquivo pessoal)

¹ Trabalho apresentado na 35ª Reunião Brasileira de Antropologia (Ano: 2026).



Figura 02: Fotografia realizada na Mystic Fair RJ-2025 (arquivo pessoal)

Há religiões que se deixam capturar com relativa facilidade por meio de textos, doutrinas, enunciados de crenças estabilizadas, autoridades que as validam ou uma teologia que organiza o mundo. A Wicca, tal como se manifesta nos eventos acompanhados, impõe outra exigência à análise, o sagrado se dá menos como “conteúdo” e mais como presença e experiência. A entrada pelo som torna isso incontornável. Nos rituais wiccanos observados, o sagrado se anuncia como vibração, repetição rítmica, canto devocional, cadência de passos, ruído de multidão, pausa, silêncio. O som não acompanha o ritual, ele participa diretamente da sua configuração, ele define a própria forma de estar no ritual, de perceber o outro, de reconhecer uma atmosfera específica, de sentir que algo “mudou” no ambiente e, com isso, de admitir que se está diante de um tempo diferente do cotidiano.

Tratar o som como eixo da análise não constitui apenas uma opção temática, implica um reposicionamento metodológico que tensiona modos consagrados de produção de conhecimento na antropologia. Ao longo de sua consolidação, a disciplina se apoiou fortemente em um regime epistemológico no qual o olhar ocupou lugar privilegiado, organizando tanto as práticas de campo quanto as formas de escrita. Como observou Johannes Fabian (1983), a autoridade etnográfica foi frequentemente construída a partir de operações que supõem visibilidade, simultaneidade e enquadramento do real, fazendo do social algo a ser observado, delimitado e tornado inteligível por meio de metáforas espaciais.

A incorporação da escuta como ferramenta analítica desloca esse equilíbrio e introduz desafios específicos. Diferentemente do visível, o som não se deixa conter com facilidade, ele atravessa limites espaciais, mistura fontes distintas, reverbera e se impõe

ao corpo como intensidade antes mesmo de ser apreendido como significado. Por essa razão, a experiência sonora não pode ser pensada como elemento localizado ou acessório, mas como dimensão pervasiva da vida social, capaz de reorganizar a atenção, modular disposições corporais e produzir atmosferas compartilhadas (FELD, 1996; SCHAFER, 1994). Abordar o ritual a partir do som exige, portanto, uma etnografia sensível a processos, e não apenas a recortes estáveis, uma escrita capaz de acompanhar sobreposições, variações e instabilidades sem tratá-las como ruído metodológico.

Nesse registro, o foco analítico se desloca da tentativa de “fixar” a cena para a descrição dos modos de envolvimento que o som produz. Ritmos sustentam a atenção coletiva; cânticos instauram atmosferas devocionais, pausas e silêncios organizam formas específicas de presença, concentração e ação. A escrita deixa de buscar a clareza de um quadro imóvel e passa a operar no acompanhamento de relações sensíveis em movimento, reconhecendo que é precisamente nessa dimensão instável, onde o som se espalha, se mistura e reverbera, que o ritual se realiza de modo mais pleno.

A Wicca, nesse sentido, oferece um campo privilegiado para pensar multissensorialidade e religião vivida. (MEYER, 2015; CSORDAS, 1994; HOWES, 2003) Ela pode ser compreendida como religião neopagã contemporânea estruturada em torno da sacralização da natureza, da imanência do divino e da centralidade do ritual (HUTTON, 1999; ADLER, 2006) Em vez de dogmas fixos, o que se encontra é um conjunto de práticas que atualizam uma cosmologia, a relação entre a Deusa e o Deus, os ciclos da Lua, a Roda do Ano, a presença dos elementos, a ética da intenção e do cuidado. No Brasil, essa pluralidade se intensifica, e a Wicca se constitui em diálogo com a ecologia local, com estéticas corporais próprias, com repertórios musicais diversos, com a circulação de símbolos e com o trânsito espiritual típico do campo religioso brasileiro.

Ao mesmo tempo, é importante incorporar autores “de dentro” da tradição, não como autoridade inquestionável, mas como parte do universo semântico que organiza a prática. Claudiney Prieto (2003) é central aqui porque explicita uma ideia que aparece materialmente nos eventos: a Wicca se faz no território. Quando Prieto afirma que a Arte floresce de maneira singular em cada lugar, ele aponta para uma dimensão que a etnografia sonora captura com nitidez, a prática ritual se ajusta ao ambiente, ao clima, ao tipo de espaço disponível, ao modo como as pessoas circulam e, sobretudo, ao modo

como o som se comporta ali. Isso não significa relativismo frouxo; significa compreender que, para a Wicca, natureza e ambiente não são “cenário”, mas parte do circuito ritual. O som, nesse circuito, é uma tecnologia de ligação que liga corpos a um ritmo comum, liga o grupo ao espaço, liga a intenção à ação.

A partir desse quadro, a dimensão sonora deixa de ser uma curiosidade e passa a ser chave analítica. O som, nos rituais wiccanos, não apenas “expressa” uma crença; ele produz condições corporais para que a crença seja vivida como experiência. É aqui que Thomas Csordas (1994) ajuda decisivamente ao propor a incorporação como paradigma, ele desloca a religião do campo das ideias para o campo do corpo como meio de mundo. O corpo não é recipiente de símbolos; é o lugar onde o sagrado se manifesta e se torna inteligível. Nos rituais observados, o corpo aprende por repetição, aprende a entrar em círculo, a modular a voz, a acompanhar refrãos, movimentar-se em dança, a manter silêncio em determinados momentos. Aprende a reconhecer quando um tambor acelera, com as vibrações do soar dos sinos e do toque doce das flautas, quando o canto “abre” um clima devocional, quando a pausa produz recolhimento ou realização de um feitiço naquele ritual. Essa aprendizagem é sensorial antes de ser discursiva é um modo de conhecer que não se reduz ao que se explica.

Birgit Meyer (2015), por sua vez, permite compreender o ritual como forma sensorial organizada. Sua noção de “formas sensoriais” enfatiza que a religião se faz por dispositivos que mobilizam os sentidos e produzem envolvimento. Essa ideia, aplicada à Wicca, revela que o sagrado emerge do arranjo entre som, cheiro, vestimenta, gestualidade, espaço e temporalidade. Não há aqui uma oposição entre “estética” e “conteúdo”: a estética é condição de eficácia. A música não é mero adorno; o canto não é “clima”; o silêncio não é intervalo. São formas sensoriais que tornam possível experimentar presença divina, pertencimento e transformação. Tim Ingold (2011) amplia esse ponto ao insistir que percepção é engajamento, não se “capta” o som como dado externo; habita-se um ambiente em que o som é parte da própria relação com o mundo. Isso ajuda a compreender por que Paranapiacaba, durante a convenção, se torna uma espécie de corpo coletivo expandido, a vila é atravessada por percussões, cantos e apresentações. Escutar ali é estar dentro de uma trama. E, quando se está dentro, o som deixa de ser evento pontual para se tornar atmosfera.

Steven Feld (1996) oferece um conceito quase feito para essa situação, a acustemologia, isto é, uma epistemologia pela escuta. Conhece-se o lugar por sua sonoridade; conhece-se o ritual por como ele soa. Em Paranapiacaba, o ritual se torna audível para além do círculo, nas ruas, nos bares, nos palcos, nos deslocamentos. O “evento” não fica contido em uma sala; ele se derrama pelo território. Esse derramamento tem implicações religiosas e políticas, tornando a Wicca pública, expondo seus signos, curiosidades e, por vezes, estranhamentos. A presença da mídia, que circula, filma, capta sons, acrescenta uma camada de publicização, pois o ritual não é apenas vivido; é também enquadrado, registrado, traduzido em formatos de notícia. Há uma dupla circulação, a do som no espaço e a da imagem/áudio na esfera pública.

O lugar de quem escreve, nesse cenário, precisa ser tratado com precisão. A condição de pesquisadora e sacerdotisa wiccana não é uma nota de rodapé; é uma posição epistemológica. Ela define o modo de acesso a certas cenas, a compreensão de certas escolhas rituais e a capacidade de reconhecer nuances internas. Ao mesmo tempo, ela exige distanciamento analítico continuado para não transformar familiaridade em evidência. É aqui que Jeanne Favret-Saada (2005) aparece apenas como referência delimitadora, sua noção de “ser afetado” descreve situações em que o pesquisador entra em um universo simbólico e é atravessado por forças que o deslocam. Não é o caso aqui, não há um “momento de afetação” provocado pela pesquisa, porque a pertença religiosa precede o trabalho, o campo não afeta; ele é vivido. O desafio não é narrar um envolvimento progressivo, mas trabalhar reflexivamente com uma experiência já incorporada, convertendo o vivido em problema antropológico. Isso implica reconhecer que o acesso é mais profundo em algumas dimensões, por exemplo, a inteligibilidade de cantos específicos e de técnicas rituais e, por isso mesmo, o risco de naturalização é maior. A escrita, então, precisa manter a tensão, descrever sem sacralizar; interpretar sem reduzir; teorizar sem engessar.

Nesse ponto, a XX Convenção de Bruxas de Paranapiacaba se impõe como laboratório etnográfico singular para pensar som, evento e religião vivida. Diferentemente de encontros confinados a um templo, Paranapiacaba transforma a própria vila em território ritual. A convenção atravessa espaços públicos como a biblioteca, o cinema, a padaria, áreas de recreação, campo aberto onde ocorre a abertura oficial, palcos distribuídos, bares e restaurantes. Essa dispersão espacial produz uma

espécie de “rede ritual” no território o sagrado não se concentra em um único ponto, mas circula. A consequência sonora é decisiva, a vila ganha uma paisagem sonora específica que dura dias. E, porque dura dias, ela cria continuidade, não apenas intensidade, a cada manhã, noite e deslocamento, o som reafirma que se está em tempo de convenção.

A abertura do evento, em campo aberto, dá forma ritual a essa transformação do território. A chama coletiva acesa e o ritual das velas instauram uma imagem forte, mas o que se destaca aqui é a dimensão sonora e processual: a procissão que percorre a vila entoando cânticos de purificação e canções devocionais para a Deusa como “Eu sou a Deusa dos Deus Mil nomes e infinitas possibilidades ...”, não se trata de música “para acompanhar”. O canto repetitivo, acompanhado por tambores, cria um estado de comunhão que não depende de que todos compreendam o mesmo “significado” proposicional. Mesmo quem não domina toda a letra pode acompanhar refrãos, palmas, passos. O som torna a participação escalável, ele admite gradações de pertencimento e, ao mesmo tempo, produz unidade.



Figura 03: Imagem da Abertura da Convenção, com a procissão das velas (arquivo pessoal)

Victor Turner (2013) ajuda a compreender a dimensão liminar do evento. A procissão suspende temporariamente as rotinas e reorganiza a vila como espaço sacralizado. A liminaridade não é apenas um “sentimento”; ela é produzida por técnicas, andar junto, manter o ritmo, sustentar o canto, carregar a vela, atravessar ruas. O som

funciona como marcador temporal e como cola coletiva. Ele transforma deslocamento em rito. E, ao transformar, produz *communitas*, aquela forma de sociabilidade intensificada que Turner associa a momentos rituais nos quais hierarquias se atenuam e a sensação de coletivo se expande. Isso não significa ausência de diferenças; significa que o regime de interação muda. O som, aqui, é uma tecnologia desse regime.

Ao longo dos dias, a convenção mantém uma alternância entre intensidade sonora e contenção. Nas palestras e vivências, tambores são usados não apenas por músicos, mas como instrumento pedagógico e ritual. Quando participantes são convidados a dançar, o corpo entra em cena como lugar de aprendizagem religiosa. A dança não é performance “para assistir”; é prática de conectar-se com os Deuses. Em termos csordasianos, o corpo aprende o sagrado como disposição: aprende a sustentar um giro, a modular a respiração, a lidar com o cansaço como parte do rito, a sentir a vibração do tambor no peito. A repetição rítmica altera o modo de atenção, o pensamento se organiza de forma diferente, menos linear, mais circular. O canto e o tambor, nesse sentido, operam como técnicas de transformação de estado.

Esse ponto é crucial para uma leitura mais profunda do som na Wicca. O som participa da produção do sagrado porque altera o modo de presença. A religião vivida não se reduz a “acreditar”; ela envolve modificar o corpo para tornar-se disponível a uma experiência. A música e o ritmo são operadores dessa disponibilidade. Eles criam condições para que feitiços sejam lançados ao longo do evento, eles não ocorrem apenas em rituais formalmente delimitados; eles atravessam palestras, vivências, momentos de circulação. Há uma religiosidade que se estende na prática, essa extensão torna o evento um espaço de “vida ritual” contínua, não uma sequência de atos isolados. A vila, por alguns dias, vive uma temporalidade ritualizada.

Tomar o som como eixo analítico do ritual implica um deslocamento metodológico que incide diretamente sobre a tradição da antropologia da religião e sobre seus modos consagrados de descrição etnográfica. A disciplina se constituiu historicamente a partir de procedimentos que privilegiaram a observação visual e a inteligibilidade discursiva como formas centrais de acesso ao fenômeno religioso, o que se refletiu tanto na ênfase dada às crenças quanto na análise de sistemas simbólicos relativamente estabilizados. Johannes Fabian (1983) demonstrou como esse viés visual estruturou a autoridade etnográfica moderna, sustentando uma concepção do social

como algo passível de ser enquadrado, delimitado e tornado simultâneo pela observação. No campo específico da antropologia da religião, essa orientação contribuiu para que rituais fossem frequentemente analisados a partir de seus conteúdos simbólicos ou de suas estruturas formais, em detrimento das condições sensíveis e corporais nas quais se realizam (GEERTZ, 1989).

A adoção da escuta como ferramenta analítica tensiona esse modelo ao introduzir uma dimensão que resiste à fixidez e à delimitação espacial. Diferentemente do visível, o som não se apresenta como objeto circunscrito, mas como fluxo que atravessa fronteiras, se sobrepõe a outras fontes e se manifesta no corpo como intensidade, ritmo e vibração. Essa característica exige que o ritual seja compreendido menos como uma sequência de atos claramente delimitados e mais como um processo relacional em contínua formação. Abordagens fenomenológicas da religião, como a desenvolvida por Thomas Csordas (1994), são decisivas para esse deslocamento ao enfatizar que a experiência religiosa se constitui por meio do engajamento corporal, isto é, pela forma como o corpo se torna o meio primário da percepção e da produção do sagrado. Nesse contexto, o som atua como operador central desse engajamento sensível, modulando estados corporais, organizando a atenção e configurando disposições específicas para a vivência ritual.

Essa perspectiva se articula com contribuições da antropologia dos sentidos, que vêm problematizando a primazia do visual e defendendo a multissensorialidade como dimensão constitutiva da vida religiosa. Steven Feld (1996), ao propor a noção de acustemologia, argumenta que o som não é apenas objeto de escuta, mas forma de conhecimento, capaz de produzir modos específicos de relação com o espaço, o tempo e o coletivo. Aplicada à antropologia da religião, essa abordagem permite compreender o ritual não apenas como sistema simbólico, mas como arranjo sensorial que produz atmosferas, sustenta continuidades e institui transições entre registros ordinários e extraordinários da experiência. Assim, uma etnografia orientada pela escuta desloca o foco da interpretação de significados fixos para o acompanhamento dos modos pelos quais o sagrado se produz na relação entre corpos, ambientes e temporalidades em movimento, reconhecendo que a sobreposição, a ambiguidade e a instabilidade não são obstáculos analíticos, mas condições constitutivas da experiência religiosa.

As vestimentas ritualísticas reforçam esse regime, em Paranapiacaba, a maioria das pessoas que frequentam a convenção utilizam roupas específicas durante todos os dias, remetendo não a detalhes estéticos, mas a imersão a Convenção. A roupa produz uma sensação de passagem, vestir-se ritualisticamente é entrar em outro registro. E, quando esse registro se mantém por dias, produz continuidade. A roupa conversa com o som, capas e saias longas mudam o modo de andar, de gesticular, de dançar; acessórios produzem pequenos ruídos; tecidos respondem ao vento; a presença corporal se amplifica. Meyer (2015) permite entender isso como forma sensorial, a roupa, como o som, é dispositivo de envolvimento. Ela faz sentir o ritual antes mesmo de começar “formalmente”.

Os palcos espalhados pela vila ampliam ainda mais esse quadro. Músicas ciganas, xamânicas, cânticos wiccanos e referências populares como Raul Seixas e Rita Lee aparecem lado a lado, produzindo uma paisagem sonora heterogênea. Em uma leitura superficial, isso poderia parecer mera mistura, mas uma leitura mais atenta, apoiada em Wagner (2010), pode sugerir que a tradição se inventa na relação. A presença de repertórios populares não necessariamente “profana” a experiência; pode operar como ponte, como linguagem comum, como forma de produzir pertencimento ampliado. A Wicca, nesse sentido, aparece como religião capaz de compor com elementos culturais diversos sem perder a centralidade ritual. Isso dialoga com Prieto (2003), quando ele sugere que a prática floresce singularmente em cada lugar, a vila, com sua memória histórica, seu turismo, sua aura de “mistério” e seu circuito cultural, fornece condições específicas para que certos repertórios soem adequados e eficazes.

Nos bares e restaurantes, a música contínua, bandas ao vivo e caixas de som com músicas de bandas voltadas para a temática, como Faun, Exit Eden, Magia e Alquimia, mostra que o evento não se limita ao “programa oficial”. Há uma economia sonora que atravessa lazer, sociabilidade e espiritualidade. Isso é antropológicamente importante porque coloca em questão separações rígidas entre ritual e diversão, religião e entretenimento. A Wicca, como prática contemporânea, se manifesta em um mundo em que eventos articulam mercado, sociabilidade, mídia e espiritualidade. A pergunta, então, não é se isso “corrompe” o religioso, mas como o religioso se produz nessas condições. Autores como Tia DeNora (2000), ao pensar música como tecnologia do self, ajudam a imaginar que música não apenas reflete emoções; ela fabrica disposições.

Em Paranapiacaba, a música ambiente nos bares prolonga o estado de convenção, sustentando um clima que não precisa ser declarado como “ritual” para operar como experiência.

A Casa do Oraculista, por contraste, mostra outra face, o regime da contenção. Os sons são mais contidos, há grande concentração, cheiro de incenso muito presente. Essa cena é decisiva porque mostra que a multissensorialidade não é sinônimo de excesso, ela envolve modulação. O silêncio, nesse espaço, é produzido socialmente, como lembra Veit Erlmann (2004), ele não é “natural”; é um acordo sensível. A contenção sonora cria condições de escuta, tanto do outro quanto de si, em um cenário de busca por conselhos e respostas. Aqui, a presença do incenso atua como marcador olfativo que reforça a concentração e a sensação de transição para um registro mais recolhido. O silêncio, nesse caso, é uma forma sonora específica: uma presença que organiza a atenção e intensifica o peso das palavras quando elas são ditas.

A Mystic Fair RJ, por sua vez, permite pensar outra configuração, pois neste evento a dinâmica sonora opera como sobreposição e disputa em espaço fechado. No Clube Monte Líbano, a acústica é diferente: as vozes reverberam, os anúncios atravessam corredores, músicas de diferentes estandes se misturam. Essa mistura não é apenas “barulho”; ela compõe uma ecologia sensorial própria de feiras espiritualistas contemporâneas. O evento não tem a mesma “paisagem territorial” de Paranapiacaba, porque não ocupa uma cidade; ocupa um edifício com toda sua estrutura, o grande salão onde há a feitura do comércio, o auditório, as salas de palestras e rituais, assim como a área de apresentações de dança e música. A consequência é que o som se acumula, se choca, se intensifica. A experiência religiosa, nesse contexto, precisa produzir ilhas de atenção.

Os espaços reservados às palestras e atendimentos de cura (sessões radiônicas, reiki, rituais de purificação), as músicas instrumentais para relaxamento e meditação são fluidas e contribuem para a imersão. Essa cena permite uma análise mais forte com Meyer (2015), pois a música instrumental opera como forma sensorial que fabrica um ambiente específico, distinguindo “aqui” do “lá” dentro do mesmo prédio. Não se trata apenas de “música para relaxar”; trata-se de uma fronteira sensível. A música delimita um espaço ritual dentro do espaço da feira, ela produz um microterritório. Em termos

ingoldianos, ela configura um modo de habitar, altera o modo como se caminha, como se fala, como se respira, o som, aqui, é arquitetura.



Figura 04: Imagem dos espaços destinados a sessões de cura na Mystic Fair RJ 2025 (arquivo pessoal).

O auditório inferior, em que o silêncio é importante para rituais, abre uma dimensão ainda mais delicada, o sagrado como aquilo que é clamado em pensamento, não dito aos outros. Essa observação é decisiva porque desloca o som do registro audível para o registro da intenção. O silêncio, nesse caso, não é vazio; é meio, sustentando uma comunicação que não passa pela fala. Há rituais em que o núcleo da experiência é justamente o que não se pronuncia. A Wicca, em muitos contextos, valoriza a intenção como componente ético e ritual, o silêncio no auditório permite que a intenção se organize internamente, sem dispersão, reforçando a sensação de ligação com o divino.

Ao mesmo tempo, nos corredores da Mystic Fair, a circulação é sonora, através de conversas, pedidos de informação, compras nos estandes, convites performáticos. Passam pessoas cantando e tocando instrumentos como tambores, bandolins, violas, convidando para apresentações musicais e dança no pátio externo. Essa cena mostra que o som não está apenas nos rituais “oficiais”; ele atravessa a feira como forma de chamar, convocar, criar fluxo. Essa cena evidencia que o som não se restringe aos rituais formalmente delimitados, mas atravessa a feira como prática de convocação e organização do espaço social. Nesse ponto, contribuições que pensam a música como ação social oferecem uma chave analítica especialmente fecunda. Christopher Small (1998), ao propor o conceito de *musicking*, desloca a atenção da música como objeto

acabado para a música como atividade relacional, enfatizando que o sentido musical se produz no conjunto de interações que se estabelecem entre quem toca, quem escuta, quem se move e quem se aproxima. Aplicada ao contexto da Mystic Fair, essa perspectiva permite compreender o som como dispositivo de mobilização: ao circular pelos corredores, músicos e cantores não apenas anunciam apresentações, mas produzem trajetórias, reorientam fluxos e modulam níveis de atenção e engajamento. O som, assim, atua como uma forma de coreografia social, capaz de concentrar corpos em determinados pontos e, ao mesmo tempo, dispersá-los, configurando dinâmicas espaciais e temporais próprias ao evento.

Esse conjunto de cenas, Paranapiacaba como vila ritualizada e Mystic Fair como feira sonora sobreposta, permite formular uma questão central: de que modo o som participa da produção do sagrado em eventos contemporâneos? A resposta não pode ser única, porque o som opera de formas distintas: como procissão que sacraliza o território, como tambor que produz movimentos ritualísticos, como música instrumental que cria microterritórios de cura, como silêncio que sustenta intenção, como convite performático que reorganiza a circulação.

Nesse ponto, emerge uma forma mais “nova” de pensar o tema, não como simples defesa da multissensorialidade, mas como problematização do evento enquanto tecnologia religiosa contemporânea. Eventos como esses não são apenas “lugares onde a religião acontece”; eles são formatos que produzem religião. O evento organiza tempo, circulação, visibilidade, economia, sociabilidade e estética. Ele torna possível que práticas se encontrem, se misturem, disputem espaço, ganhem público, sejam registradas pela mídia. O som é o meio por excelência dessa produção, porque atravessa fronteiras e porque não respeita os limites de estandes ou salas do modo como a visão respeita. O som, assim, é também política, pois define quem ocupa o espaço sensível, quem é ouvido, quem chama, quem silencia.

Daí decorrem novas questões, pois se o som é tecnologia de presença, quem controla o som controla parte da experiência religiosa? Como se distribui a autoridade sonora nos rituais e nos eventos? Quem decide quais cânticos são “os” cânticos de purificação? Quem sustenta o ritmo? Quem pode conduzir uma procissão? Mesmo quando a experiência é de *communitas*, há técnicas, lideranças e legitimidades em jogo. Essas legitimidades não precisam aparecer como hierarquia formal; elas se manifestam

no timing, no repertório, no domínio das canções, na capacidade de mobilizar o coletivo.

Talvez o que essas cenas insistem em mostrar seja menos aquilo que o som revela e mais aquilo que ele desloca. Porque, ao atravessar corpos, espaços e situações, ele não apenas sustenta o ritual, mas redefine quem pode conduzi-lo, quem pode inscrever-se nele e sob quais condições essa presença se torna reconhecível. Não se trata apenas de acompanhar cânticos ou ritmos, mas de perceber como certas vozes ganham força, como determinados gestos se impõem e como outros permanecem quase imperceptíveis, ainda que ali estejam. As questões que se abrem, sobre condução, escuta, autoridade e circulação, não se deixam fechar, justamente porque operam no plano do sensível, onde nem tudo se estabiliza como discurso. Talvez seja preciso, então, permanecer nesse ponto de tensão, onde o que reverbera não é apenas o som, mas os efeitos que ele produz e prolonga. É ali, nesse intervalo instável, que o ritual continua e onde a análise, por ora, prefere não encerrar, mas seguir escutando.

Diante dessas questões, o que se buscou foi delinear um campo de reflexão a partir do qual o som deixa de ocupar uma posição secundária para ser compreendido como dimensão constitutiva da experiência religiosa. Ao acompanhar esses eventos, torna-se possível perceber que o sagrado não se organiza apenas em torno de crenças ou enunciados, mas se produz na relação entre corpos, ritmos, deslocamentos e atmosferas que se constroem coletivamente. As perguntas aqui levantadas permanecem em aberto, não como lacunas, mas como parte do próprio movimento da análise, que exige tempo, retorno ao campo e aprofundamento teórico. É nesse sentido que este texto se inscreve, como um recorte que aponta caminhos, sem esgotá-los, e que convida o leitor a considerar o som não apenas como elemento que acompanha o ritual, mas como aquilo que participa ativamente da forma como o sagrado se torna sensível e compartilhável.

Referências Bibliográficas

ADLER, Margot. *Drawing down the moon: witches, druids, goddess-worshippers, and other pagans in America*. New York: Penguin Books, 2006.

CLASSEN, Constance. *The deepest sense: a cultural history of touch*. Urbana: University of Illinois Press, 2012.

CSORDAS, Thomas J. *The sacred self: a cultural phenomenology of charismatic healing*. Berkeley: University of California Press, 1994.

- DENORA, Tia. *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.
- ERLMANN, Veit. *Hearing cultures: essays on sound, listening and modernity*. Oxford: Berg, 2004.
- FABIAN, Johannes. *Time and the Other: how anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press, 1983.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. Ser afetado. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 13, p. 155–161, 2005.
- FELD, Steven. Waterfalls of song: an acoustemology of place. In: FELD, Steven; BASSO, Keith H. (org.). *Senses of place*. Santa Fe: School of American Research Press, 1996. p. 91–135.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.
- HOWES, David. *Sensual relations: engaging the senses in culture and social theory*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2003.
- HUTTON, Ronald. *The triumph of the moon: a history of modern pagan witchcraft*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Petrópolis: Vozes, 2015.
- MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade*. São Paulo: Hucitec, 2000.
- MEYER, Birgit. *Sensational forms: materiality, religion and the senses*. New York: Fordham University Press, 2015.
- PRIETO, Claudiney. *Wicca: a religião da Deusa*. São Paulo: Gaia, 2003.
- SCHAFER, R. Murray. *A afinação do mundo*. São Paulo: UNESP, 2001.
- SMALL, Christopher. *Musicking: the meanings of performing and listening*. Hanover: Wesleyan University Press, 1998.
- TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis: Vozes, 2013.
- WAGNER, Roy. *A invenção da cultura*. São Paulo: Cosac Naify, 2010.