

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
MESTRADO EM MÚSICA

TIAGO SCARAMELLA DE AZEVEDO CUNHA

ONDE TEM MÚSICA O SANTO DANÇA:

Uma etnografia da música de umbanda na Tenda Cruzeiro de Luz.

CURITIBA

2022

TIAGO SCARAMELLA DE AZEVEDO CUNHA

ONDE TEM MÚSICA O SANTO DANÇA:

Uma etnografia da música de umbanda na Tenda Cruzeiro de Luz.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de Música, Cultura e Sociedade como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Música.

Orientador: Prof. Doutor Allan de Paula Oliveira

CURITIBA

2022

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Cunha, Tiago Scaramella de Azevedo

Onde tem música o santo dança: uma etnografia da música de umbanda na Tenda Cruzeiro de Luz. / Tiago Scaramella de Azevedo Cunha. -- Curitiba-PR,2022.
138 f.: il.

Orientador: Allan de Paula Oliveira.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música) -- Universidade Estadual do Paraná, 2022.

1. Música - umbanda. 2. Música - macumba. 3. Música - etnografia. 4. Música - religião. I - Oliveira, Allan de Paula (orient). II - Título.

TERMO DE APROVAÇÃO

TIAGO SCARAMELLA DE AZEVEDO CUNHA

ONDE TEM MÚSICA O SANTO DANÇA: UMA ETNOGRAFIA DA MÚSICA DE
UMBANDA NO TERREIRO CRUZEIRO DA LUZ

Dissertação aprovada como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Música,
do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Estadual do Paraná, linha de
Música, Cultura e Sociedade, pela seguinte banca examinadora:

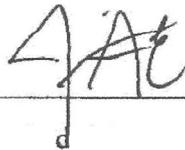
Orientador:



Prof. Dr. Allan de Paula Oiveira
UNESPAR



Prof.^a. Dr.^a. Patrícia Martins
IFPR



Prof. Dr. André Acastro Egg
UNESPAR

Curitiba, 04 de agosto de 2022

Para todas as vítimas da pandemia de COVID-19, especialmente aquelas cuja partida foi programada pelo descaso genocida de inomináveis capitães da morte. Aos meus irmãos e irmãs-de-santo, lá do Cruzeiro. Às entidades que me abençoaram com seus brados, gargalhadas e abraços. A todo o povo preto. Aos meus.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES pela bolsa no segundo ano em que estive no programa.

Agradeço à família e aos amigos, sempre perto, sempre dispostos. Agradeço aos seus sorrisos quando minha face enrijecia.

Agradeço ao Pai Thiago Pires e toda sua família-de-santo pelo carinho, pela disposição, pela bondade, pela hospitalidade e por todo amor com que me agraciaram.

Agradeço ao meu orientador, Dr. Allan de Paula Oliveira, por todo carinho e paciência enquanto meu cicerone pela sinuosa estrada da pesquisa.

Agradeço a todos meus professores e professoras nesse programa de pós-graduação em música, que me emprestaram um pouco de sua sabedoria, iluminando um tanto do mundo.

A todos aqueles que, de alguma forma, tomaram parte nessa produção.

“Toda sexta-feira
Toda a roupa é branca
Toda pele é preta
Todo mundo canta
Todo céu, magenta
Toda sexta-feira
Todo canto é santo”

Adriana Calcanhoto

Resumo

O presente trabalho trata de uma descrição etnográfica resultante de uma *observação da participação*, como defende Barbara Tedlock, que ocorreu na Tenda de Umbanda Cruzeiro de Luz, na cidade Porto União, SC. Foi realizado um trabalho de campo junto ao *grupo sonoro umbandista*, que pretendeu buscar, através de uma concepção êmica, quais os parâmetros das teorias musicais umbandistas, bem como tentar desvendar de que forma as pessoas envolvidas nessa produção musical produzem sentido a elas, assim como expressar a transformação de símbolos musicais em símbolos religiosos. Encontramos uma interdependência basilar, para a religião, entre circunstâncias mágicas, das relações com o *numinoso* e suas revelações através do transe mediúnico e as práticas musicais, ou seja, na umbanda não há manifestação do sagrado sem o artefato ritual musical, aliás, o mito se dá *em música*. Para tanto a religião dá grande importância ao aprendizado, que se desenvolve em toda sorte de acontecimentos rituais, assim sendo, parte da prática religiosa é a aprendizagem, independentemente do nível já alcançado, dentro das estruturas hierárquicas dos adeptos. Os elementos encontrados na música umbandista escapam a seu espaço original, do templo, cruzando os *limiões*, se transformando, através de um processo de negociação com a sociedade, fortemente marcado pelos estigmas da racialização. Essa *cultura de fresta*, que escapa a seus usos originais, dá gênese a diversos estilos musicais profanos e estes, por sua vez, são constituintes da cultura brasileira, integrantes do *ethos* nacional. Constrói-se assim, nas palavras de Reginaldo Prandi, um Brasil com axé (mas não sem a violenta marca da dominação cultural, que subalterniza saberes não brancos).

Palavras-chave: umbanda, macumba, música, etnografia, religião.

ABSTRACT

The present paperwork transcripts an ethnographic description resulting from an *observation of participation*, as defended by Barbara Tedlock, which took place in Umbanda Tent Cruzeiro de Luz, in the city of Porto União, SC. Fieldwork was carried out with the *umbandist sound group*, which aimed to seek, through an emic conception, which are the parameters of umbanda musical theories, as well as to try to unravel how the people involved in this musical production produce meaning of that, also understand the transformation of musical symbols into religious symbols. We found a fundamental interdependence, in the religion, between magical circumstances, connected to the *numinous* and its revelations through the mediumistic trance and musical practices, therefore, in umbanda there is no manifestation of the sacred without the *musical ritual artifact*, actually, the myth takes place *in music*. So the umbanda gives great importance to learning, which develops in all sorts of ritual events, therefore, part of religious practice is learning, regardless of the level of the adepts, already reached within the hierarchical structures of the religion. The elements found in umbanda music escape their original space, the temple, crossing boundaries, transforming themselves, through a process of negotiation with Society strongly marked by the stigmas of racialization. This gap culture, which escapes its original uses, gives rise to a several profane musical styles, and these, in turn, are constituents of Brazilian culture, important elements of the national ethos. Thus, in the words of Reginaldo Prandi, a Brazil with *axé* is built (but not without the violent mark of cultural domination, which transforms the non-white knowledge into something less important).

Key-words: umbanda, macumba, music, ethnography, religion.

SUMÁRIO

1 – Baixando no terreiro: uma introdução.....	10
1.1 – E a umbanda, o que é? Breve panorama.....	22
2 – Pelos pontos de umbanda: análise de campo.....	33
2.1 – Eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora: iniciação e aprendizagem.....	39
2.2 – Gira, gira, no meu terreiro, gira, gira na lei de umbanda: a gira de umbanda.....	54
2.3 – Papel da música na umbanda.....	83
3 – Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros que nós queremos sambar: sagrado, profano, entrecruzamentos e transculturações.....	102
3.1 – Umbanda e mercado musical.....	117
4 – O seu cavalo eu selei! Canta pra subir: deliberações conclusivas.....	128
Referências.....	135

1 – Baixando no terreiro: uma introdução.

Esta dissertação não foi escrita por um umbandista, senão por um pesquisador vitimado pelas encantarias dessa Preta-Velha.

As páginas que seguirão são fruto de uma retratação.

Antes de ser uma pesquisa acadêmica o presente trabalho é resultado do olhar de um descendente em direção a seus ancestrais invisíveis. Invisíveis não só por não serem mais matéria, mas também para a historiografia oficial – *negro não dá história*.

Não se aprendia – pelo menos nos meus tempos de escola - sobre os africanos trazidos ao Brasil, nada além do fato de que foram escravizados. Não se falava dos povos, das culturas, das religiões, das visões. Nada se falava e nada se sabia e eu, como tantos outros afrodescendentes, nem imaginávamos que aquelas poucas linhas nos livros didáticos também falavam de nós.

De minha parte não sei quem foram os mais antigos familiares africanos. Não sei de onde e nem quando vieram da longínqua costa e tampouco poderei, visto que os degredados cativos africanos à colônia portuguesa chegavam sem pátria, sem direitos, sem nome. Homens, mulheres, meninos e meninas condenados à danação por conta da sua cor. Entretanto estes escritos, assim como a religião que objetivam entender, são de alegria e o que se falou de triste, até aqui, basta para se explicitar as motivações que trouxeram estas palavras para estas páginas.

Sendo assim lancei-me a busca por uma melhor compreensão de minha ancestralidade através das pegadas que deixaram ao passar por aqui, pegadas que se enxergam nos pontos riscados das macumbas e se ouvem nos tambores encantados. Meu trabalho foi tentar segui-las através da música, ou melhor da produção musical do *grupo sonoro*¹ umbandista. A música como ação social, afirma Blacking (2007), é dotada de da especialidade de poder influenciar fortemente outras ações sociais e muito do todo que acontece nas macumbas, como veremos, é música. Através da música, aqui, fazer uma análise da realidade social encontrada.

Interessa, aqui, olhar para teorias musicais presentes na realização da música umbandista em uma concepção êmica e, como aponta Blacking (2007), observar como as pessoas produzem sentido à música, bem como a forma pela qual ocorre a transformação de símbolos musicais em símbolos religiosos. Para tal me socorre Aubert (2007), cujos escritos direcionam o pensamento acerca da construção de conhecimento sobre a existência - ou não - de uma teoria musical não ocidental. O autor alude para Merriam, que em seu *Anthtopology of*

¹ Grupo sonoro, de acordo com Blacking (2007) é um grupamento social de pessoas que compartilha ideias comuns sobre sua produção musical, seus usos e linguagens.

Music, diz que o som da música deve ser analisado como som na cultura. Aubert ainda levanta a questão, encontrada na literatura de John Blacking, de que o “som gera o conceito”. Logo preciso olhar para a construção do som, dentro do terreiro, para observar e inquirir de que forma o conceito se desenvolve. Ainda sobre Blacking, Aubert atenta para a necessidade de não analisar de maneira simplista, apenas sobrepondo ou contrapondo teorias conceituais nativas e ocidentais, ou seja, meu olhar sobre a música umbandista e seus parâmetros de desenvolvimento se relaciona consigo mesmo, em um sentido epistemológico, e com a diversidade - a presença do outro. Afasto-me, assim, da ideia cristalizada de uma música como algo dado e que se encerra em si, vinda dos conservatórios analisando uma música não escrita.

Pretendo trazer à luz acadêmica os termos utilizados pelos umbandistas, não procurando correspondências com a teoria conservatorial, com a qual a academia está habituada, para não correr o risco de um afastamento demasiado e desnecessário do pensamento do grupo sobre suas práticas e, ainda mais, tentarei tratar a investigação junto aos religiosos sob suas próprias perspectivas. Para isso, sugere Blacking (2007), o etnomusicólogo deve encarar o aprendizado do novo sistema musical como se estivesse realizando o trabalho com músicos e professores em um conservatório, ou seja, imitando a experiência já reconhecida e testada de aprendizagem musical, mas atento para não a confundir. Por fim, sugere o autor que “*a música só pode ser inferida a partir de observações cuidadosas do comportamento e da ação humana*”. (BLACKING, 2007, p. 212).

Dessa forma creio ser mais verossímil o resultado da busca pelas regras que formam os ditames para composição e recomposição musical, durante as performances, regras essas que orientam múltiplos processos de aprendizagem, assimilação, cristalização, utilização, sacralização e dessacralização os quais procuro desvendar. O resultado é uma etnografia, que segundo Seeger (2008) vem a ser a escrita sobre o povo, reproduzida nessa dissertação e, em um último momento, o posicionamento de parte da etnografia com achados bibliográficos acerca da presença umbandista na música brasileira popular, tudo isso depois de situar, ainda nesse capítulo introdutório, através de achados bibliográficos, a umbanda em seus aspectos sociais e históricos .

Eduardo Aubert (2007) pontua que o pensar sobre a música não deve ser dissociado temporalmente da performance, ou seja, não é algo que só pode ser feito antes ou depois do evento musical visto que, como defende Small (1998), o *acontecimento música* se dá efetivamente *na* performance e não reside congelado em *objetos musicais* como partituras ou gravações, Seeger (2008), por sua vez atina que a ideia de que a música pode existir independentemente de seus *performers* e da audiência não passa de ilusão . Na verdade, o

pensar e o agir musicalmente se dão em conjunto. A música sendo ação social realizada por agentes sociais, agindo socialmente é, naturalmente, portanto, uma ação pensada e interpretada ao passo que se desenvolve no espaço-tempo, para sua compreensão, defende Blacking (2007), a participação, a coleta e a análise dos dados devem ser fundidas, em um primeiro momento, dentro do processo analítico. Já Jeff Todd Titon (2008) postula que a epistemologia da etnomusicologia busca responder duas questões: o que podemos saber sobre música e como podemos saber? Sendo assim reflito minhas experiências enquanto as experencio sendo norteado pelas questões supracitadas. Em um segundo momento relaciono o que apreendi do grupo sonoro em questão com o que posso saber sobre outros grupos sociais, o que encontro na bibliografia consultada.

Outras questões que podem nortear a pesquisa etnográfica são:

O que acontece quando as pessoas fazem música? Quais são os princípios que organizam as combinações de sons e seu arranjo no tempo? Por que um indivíduo particular ou grupo social executa ou ouve os sons no lugar, no tempo e no contexto que eles(as) o fazem? Quais efeitos as performances musicais tem sobre os performers, a audiência e outros grupos envolvidos? (SEEGGER, 2008, p. 240).

Aqui, trocando em miúdos, interessa saber como acontece o processo iniciático e a aprendizagem dos umbandistas (em especial dos ogãs²), além de como a prática musical se integra nos ritos, e qual seu sentido, além de o que acontece com os sons sagrados que escapam dos espaços sagrados em direção aos profanos. Tudo isso partindo do desenvolvimento de uma metodologia que possa me responder a essas questões. O que eu posso saber, além de transcrições dos “toques”³, análise harmônica, análise melódica, análise do texto e correlações com a cosmologia umbandista? O que há além do resultado audível do campo sonoro da umbanda?⁴ Como percebo o que os umbandistas percebem? Quais são as lógicas simbólicas por trás das produções musicais?

Para coletar dados posso recorrer a transcrições. As transcrições transformam, segundo Titon (2008), uma experiência vivida em uma representação escrita que pode ser analisada e

² Ogã é, no conceito de Geertz (1997), um *locus cultural*, na umbanda e como tal é permanente, apesar de seus ocupantes não o serem. Trata-se do responsável pelos toques nos tambores, escolha de repertório, organização das cantigas. Outros “cargos” permanentes do terreiro são o de pai/mãe-de-santo e cambono.

³ Os toques, na concepção umbandista, são os complexos rítmicos organizados em sequência de células rítmicas menores e específicas. São tocados nos atabaques com as mãos e podem, ou não, ser acompanhados de outros instrumentos. Podem ser utilizadas organizações diferentes para cada momento ou fim ritual. Não confundir com o conceito de toque proveniente do xangô pernambucano da nação nagô, onde *toque* e *feira*, segundo Carvalho (1992), podem ser sinônimos.

⁴ Como campo sonoro conceituado, além das cantigas entoadas com as mais diversas finalidades, todo o caldeirão sonoro onde se ouvem as entidades, brados, conversas, objetos, palmas, gargalhadas, instrumentos diversos e tudo mais que possa constar na paisagem sonora das giras. (SCARAMELLA, 2013).

comparada, o que é interessante, mas não suficiente. A etnomusicologia se alimenta, antes, do trabalho de campo que consiste em experienciar para entender música. Essa perspectiva de trabalho de campo nos leva, de acordo com o autor, a questionar como é para as pessoas, inclusive nós mesmos, fazer e entender música como uma experiência vivida, ou seja, nesse formato a experiência nos atravessa e nos conecta com os participantes para que as nossas impressões possam gerar uma percepção verossímil com a do outro, nos aproximando desse outro e, em algum momento, nos unindo ao todo. O resultado do encontro com o grupo estudado é a forma como eu, pesquisador, sou afetado, nas palavras de John Blacking.

Uma fusão onde as duas partes saem transformadas e renovadas, uma viagem de descoberta mútua na qual diferentes maneiras de pensar sobre a música ganham um status heurístico igual, num terreno onde todos os seres humanos são capazes de produzir sentido da música. (BLACKING, 2007, p. 207).

Não importa se o pesquisador toma parte na produção musical em si, mas no momento da performance, mesmo como espectador, o pesquisador é parte do todo musical, vivencia a música como experiência, tal qual os músicos, ogãs ou demais indivíduos que assistem a performance, seja dentro de um ritual ou em um bar. Aqui há um brinde etéreo entre um drinque no balcão de botequim e o copo de bebida com que a entidade trabalha no terreiro, unindo dois mundos como se unem diversos corpos e espíritos durante a experiência da performance. Em uníssono cantam umbandistas, músicos, entidades espirituais, bêbados, roadies e o pesquisador (que pode pertencer a todas as categorias citadas acima, exceto, por ora, entidade).

Durante o processo de pesquisa foi necessária a mudança de perspectiva diversas vezes, mais do que, de maneira comum, se dá com esse tipo de projeto, pois o mundo passa por um momento ímpar, carregado de significados e tristeza: uma pandemia. Por fim as possibilidades de coletas de dados em campo foram severamente cerceadas, houveram políticas de isolamento social na tentativa de conter o contágio pelo vírus, todavia, por sorte, em um terreiro chefiado por um velho amigo, contando com uma corrente de médiuns reduzida, além da convivência, mesmo que virtual, com outras pessoas conhecidas, ligadas à religião pude fazer minhas observações. Conteí ainda com exibições via internet, de performances de umbandistas tocando pontos e rituais externos ao terreiro (um deles com pessoas não ligadas à Tenda Cruzeiro de Luz). Tudo foi devidamente observado e das observações redigi meu caderno de campo. Realizei também entrevistas e conversas informais e, de algumas, suas devidas transcrições.

Titon (2008) afirma que, no caso da escolha das entrevistas como modelo de coleta, nem sempre a estruturada é o melhor caminho, pois direciona e limita o conteúdo da interação.

A liberdade para a divagação nas respostas dos entrevistados pode oferecer dados não esperados e deixar o processo mais fluido e natural. Dessa forma, nesse estudo de caso, optei elaborar um roteiro para nortear conversas mais informais, roteiro este que foi usado para garantir que trataríamos, pelo menos, de alguns elementos que estava interessado em observar, ao passo que auxiliam o direcionamento ao “entendimento” do outro, dimensão científica, de acordo com o autor, própria das humanidades e da cientificidade acerca do pensamento de indivíduos ou grupos.

Em outro âmbito da minha busca de compreensão do pensamento dos umbandistas, encontro, ainda em Titon (2008), uma epistemologia que julgo ser coerente, a fenomenologia hermenêutica. Dissecando os termos temos a fenomenologia, que atenta ao sensorial imediato, ao fenômeno *aqui e agora* que embasa a construção dos dados acerca da experiência vivida e, na outra ponta, a hermenêutica que estuda os textos como um todo, ou seja, um olhar para a totalidade da coisa. O autor recorre a Paul Ricouer para apontar que “*qualquer ação significativa pode ser considerada, ou lida, como um texto; assim, uma performance musical, por exemplo, pode ser entendida como equivalente a um texto*” (Ricouer 1981 *apud* Titon 2008). Titon inverte a metáfora de maneira intrigante, afirmando que, para ele, ao invés de ler as ações significativas – e a performance musical o é - como um texto, pode-se captar o mundo musicalmente, ou seja, olhar o mundo como uma experiência musical cujos significados não podem, segundo Blacking (2007), ser analisados e compreendidos isoladamente de outros elementos do sistema da performance. O que segue é um olhar sob essa lente.

A umbanda, para esse estudo é, precisamente, uma experiência musical permeada de sacralidade. Aqui importam as identidades, as relações de poder, as crenças, sociabilidades e seus limites, regras de conduta social, gênero, classe social, etc. Sendo a produção musical uma ação social que reflete e é refletida pela sociedade que a cerca, tudo está inserido dentro da performance e diferentes experiências geram consciências diferentes sobre música. A intenção é tentar observar o sistema musical umbandista em relação a outros sistemas sociais e simbólicos presentes na sociedade, como sugere Blacking (2007), além, claro de observar que interações existem entre o evento musical com as ideias sobre o cosmos e sobre o transcendente, como incita Seeger (2008). A presente etnografia é escrita sobre a minha experiência observando as práticas de meus companheiros de gira⁵, ao passo que analiso como sou afetado pela minha própria relação com o processo musical do terreiro que passa pela sensibilização acerca de músicas não familiares.

⁵ Segundo o Dicionário da Umbanda de Altair Pinto (s/d) Gira significa corrente espiritual, rua, caminho.

Assim como Márcio Goldman (2003) confere dignidade a acontecimentos que presenciou, durante sua pesquisa da inter-relação entre religião e política na Bahia, através da escrita, esse texto se constrói sobre o que afetou, na concepção de Jeanne Favret-Saada, citada pelo autor, a mim enquanto envolto pelas rezas, velas, fumaças e cantigas do campo. São eventos que sequestraram a atenção e incentivaram o movimento da pena sobre o papel, ou seja, fatos que atingiram esse pesquisador seja pela intensidade da representação religiosa através das alegorias miméticas, durante as apresentações das entidades (que são, sem dúvida, também colegas importantes na empreitada do estudo), seja pela força descomunal com que o terreiro se mostra como centro de sobrevivência cultural em um centro urbano que não se reconhece na herança afro-brasileira. Embala essa afetação o retumbar dos atabaques e as gargalhadas das moças livres. A afetação aqui citada, afirma Tedlock (1991), transforma o etnógrafo, muitas vezes radicalmente, através da experiência de campo.

Minha afetação, digo, refere-se muito à ideia de *compartilhar*, através da qual posso recriar e reinventar maneiras de ver o mundo. Tal processo também afeta o outro numa troca simbólica onde o *mooyo*⁶ se fortalece e oferece a potencialidade de algumas curas, aqui, especificamente, ajuda a curar a minha ignorância e, espero, seja útil para quem lê estas palavras para sanar possíveis dúvidas. Não me afeto no sentido de crer ou não crer, de fato essa nunca foi uma questão. Muito parecida com a *etnomedicina* (da qual falaremos adiante) dos terreiros e desta Tenda, que oferece cura a malefícios diversos, a incursão em campo e sua influência sobre o pesquisador oferece benesses ao entendimento do complexo universo umbandista e seus diversos significados que se multiplicam se pensarmos em cada *ori*⁷ de Casa. Nas palavras de Luiz Antônio Simas (2021): “*o ser não se constrói a partir da oposição ao outro, mas a partir do contato com aquilo que no outro possa, afetivamente, lhe alterar em busca da constante renovação do sentido da vida como experiência (...)*”. (SIMAS, 2021, p. 155). Para entender a música umbandista é necessário haver a experiência da transformação no campo, pois, como alude Blacking (2007), só estarei apto a compreender o outro e sua música dessa forma, visto que cada um compreende música através do que pensa ser música. Em outro sentido a minha própria compreensão sobre a música da minha tradição será afetada, uma vez que, como sugere Seeger (2008, p. 245), “*somos capazes de perceber na música de outras comunidades aspectos da música menos óbvios a nós mesmos, na música de nossas próprias tradições*”.

⁶ Energia vital, na concepção dos povos bantu.

⁷ Os umbandistas chamam de *ori* a cabeça do médium, mas em um sentido energético. Onde se concentra a energia do indivíduo e através desse ponto ocorre a ligação entre pessoa e orixá e demais guias. v

O fato inelutável de que o etnógrafo é um observador estrangeiro, capaz de apreender, apenas como objetos, realidades para as quais os nativos são relativamente, mas não necessariamente, cegos que garantiria a possibilidade da etnografia. (GOLDMAN, 2003, p. 457).

A pesquisa de campo representada aqui aconteceu entre janeiro e julho de 2021, com alguns hiatos temporais devidos a paralisações das atividades do terreiro por conta da pandemia do novo coronavírus. Como não sabia quando seria o próximo ritual, apesar das programações da casa, nem mesmo *se* haveria um próximo, a cada encontro eu ensejei observar, mesmo ciente da inocência do intuito, o maior número de detalhes possível, mas, como todo *ao-vivo*, as coisas sempre aconteciam como queriam acontecer, quiçá sob a batuta das entidades, quiçá do acaso, quiçá da minha programação inconsciente, ou ainda pela própria natureza da religião estudada que não revela seus mistérios facilmente, revelando-se, no termo utilizado por Goldman (2003) à moda do “catar-folha”:

(...) Alguém que deseja aprender os meandros do culto deve logo perder as esperanças de receber ensinamentos prontos e acabados de algum mestre; ao contrário, deve ir reunindo (“catando”) pacientemente, ao longo dos anos, os detalhes que recolhe aqui e ali (as “folhas”) com a esperança de que, em algum momento, uma síntese plausível se realizará. (GOLDMAN, 2003, p. 455).

Hoje, alguns meses depois do campo, todavia ainda em contato com o grupo de umbandistas que me recebeu em sua casa e em sua família, envolto pela frieza do “gabinete”, ainda rumino as experiências e a forma como me afetaram, revisitando memórias, anotações e ainda mantendo contato com o pai-de-santo e alguns de seus filhos-de-santo.

O trabalho de campo aconteceu, depois de demorada negociação com Pai-Thiago, com as práticas de isolamento social e com as possibilidades de estudo, na Tenda Cruzeiro de Luz, na cidade de Porto União, planalto norte do estado de Santa Catarina. De posse de uma caderneta, vestes brancas, colares de contas e curiosidade infantil me lancei à incursão ao terreiro e suas potencialidades mágicas.

Minha história pregressa junto à religião, que contou com uma breve incursão, também para fins de pesquisa, em 2013, onde apenas observei sem, efetivamente, escrever sobre as observações, talvez tenha me emprestado junto ao grupo que encontro em 2021 um certo ar de paridade, mesmo que em um nível estreito. O pai-de-santo, desde nosso primeiro encontro, lidou com a minha presença como uma interação com um conhecedor de causa, quase o que Tedlock (1991) chama de pesquisador “*insider*”, o que, acredito, tenha me facilitado o acesso a certas informações e mesmo aos atabaques. Não era invisível, tampouco “nativo”, todavia aceito.

O grupo de umbandistas da Tenda, que encontrei aos poucos por conta das especificidades do período pandêmico, é composto por volta de 30 pessoas, homens e mulheres de idades que vão dos 16 aos 64 anos, com a maioria entre 30 e 60 anos. Das 30 pessoas, 11 tem ensino superior (sendo 2 pessoas pós-graduadas a nível de mestrado e 1 a nível de doutorado), 16 tem ensino médio, 3 estão cursando o ensino médio (não consegui informações concretas sobre os demais, mas o pai-de-santo supõe que todos os membros do Cruzeiro tenham tido acesso a fundamental e médio, ao menos). 4 membros são reconhecidamente afrodescendentes, 8 descendem de indígenas e os demais são fenotipicamente brancos.

A escolaridade também é variada, contendo desde pessoas com superior e pós graduação (graduados, doutores e mestres) como jovens e adultos com ensino médio e adultos com fundamental. As pessoas que conheci no Cruzeiro são, na maior parte, brancas, mas há uma minoria (pertencentes a uma mesma família) de indivíduos fenotipicamente afrodescendentes.

A pesquisa aqui relatada, preocupa-se em buscar compreender o que os umbandistas compreendem sobre a arquitetura de suas práticas musicais de um sentido interno para o externo, para isso, adverte Goldman (2003), não se deve imaginar que há um pensamento “nativo” coeso e genérico pois o grupo estudado, seja qual for, é composto de indivíduos concretos que vivem sob suas idiossincrasias e, portanto, suas visões e interpretações são particulares (ibidem p. 456). Aponta para Malinowski ao dizer que é justamente na pluralidade de concepções inerentes ao grupo estudado, onde o etnógrafo encontra fontes para, enfim, preambular o entendimento sobre os “*fatos invisíveis*”, que vem a ser fatos que demandam um método para sua descoberta, o que chama de *inferência construtiva*, onde, como etnógrafos, erigimos um saber específico que encapsula de tudo que vimos e ouvimos, uma vez que conferimos a cada história inferida o mesmo valor. Além do mais “*o trabalho de campo depende de uma identificação do antropólogo com seus nativos*” (GOLDMAN, 2003, p. 457). Essa identificação coopera pra a absorção de dados importantes para a construção dos entendimentos e confere ao etnógrafo certa “autoridade representativa”. Elemento importante, creio, na presente pesquisa é que ao ser apresentado aos membros do Cruzeiro de Luz, Pai Thiago o fez referindo-se a mim como “nosso novo irmão-de-santo que *também* realizará uma pesquisa sobre nossa musicalidade”. Sem acreditar, inocentemente, que o fato tenha exorcizado deste pesquisador as máculas causadas pelo estrangeirismo, todavia, posso crer, atenuaram em algum nível uma possível resistência. Hoje, mesmo longe dos encontros semanais de meus *irmãos-de-santo*, sou tratado como membro e regularmente inquirido sobre minha volta ao convívio da corrente. De fato, defende Tedlock (1991), que as categorias de observador e

observado não estão tão separadas assim, no trabalho de campo, concorrendo ambas para a produção de conhecimento. Todavia, previne Goldman (2003), não se deve cair na suposição de existir uma identificação plena entre os membros do grupo de interesse e o etnógrafo, aliás, assume o autor, tal ideia, é tão fútil quanto inútil.

O que acontece, segundo Geertz (1997), é que o pesquisador se depara com dimensões diferentes de experiência enquanto conceito: *experiência-próxima* e a *experiência-distante*, sendo a primeira aquela que o sujeito (do grupo de interesse) usaria como definição para o que seus pares veem, sentem, imaginam, etc. Já a segunda tem relação com o que o pesquisador/etnógrafo usa para representar suas aspirações científicas. Não excludentes e nem absolutamente opostas, as experiências tem caráter gradual, ou seja, uma experiência pode ser mais próxima que essa, ao passo que é mais distante que aquela. Tais conceitos podem ser complementares no ofício etnográfico, ou seja, captar os conceitos de experiência-próxima do outro e conectá-los com os da experiência-distante proveniente dos teóricos é o truque, de acordo com o antropólogo, para se construir os saberes almejados. Não que o etnógrafo, como versa o autor, seja capaz de perceber o que percebe o outro, mas antes, consegue vislumbrar “*com que, por meios de que, ou através de que (ou seja lá qual for a expressão) os outros percebem*” (GEERTZ, 1997, p.89).

Barbara Tedlock (1991) afirma que é uma tendência etnográfica, a partir da década de 1970, que a metodologia se transforme de uma *observação participante* para a *observação da participação*. Na primeira o etnógrafo intenta ser igualmente engajado com o *modus vivendi* do grupo estudado e um observador friamente distante do mesmo, na segunda o pesquisador tanto experencia quanto observa as participações dos membros do grupo de interesse e a sua própria, através do “encontro etnográfico”. Essa mudança metodológica culmina em uma narrativa etnográfica que representa a *si* e ao *outro* através da escrita desembainhada pelo diálogo etnográfico.

A convivência intensa durante o trabalho de campo com o grupo de interesse, gera níveis diferentes de sociabilidade que, por sua vez, tem seus próprios níveis de conhecimento. Ora, se o conhecimento dentro da umbanda se constrói como se catando folhas, como dito anteriormente, quanto mais profunda a interação com o grupo, maior a possibilidade de captar elementos culturais interessantes para a pesquisa. Essa interação comunicativa gera o que Jules-Rosette, citada por Barbara Tedlock (1991) chama de “*we-talk*”, uma linguagem comum proveniente de uma compreensão em comum. O “*we-talk*” situa-se potencialmente entre a objetividade e a subjetividade, dimensões que impulsionam o diálogo etnográfico – a primeira

do discurso científico, a segunda da percepção do outro – em um ambiente que a autora chama de *intersubjetividade humana*.

Metodologicamente, aponta Goldman (2003), a possibilidade de, eventualmente, deixar as ferramentas da etnografia de lado para que se possa embarcar pessoalmente nos eventos experienciados. Sendo assim não foram raros os momentos em que, sem posse de caderneta ou gravador, permiti que meus colegas de gira falassem, deixei que me dissessem aquilo que *queriam* que eu soubesse, deixei que, se é que é possível, se permitissem *ser* enquanto eu, do meu lado, me permitia ser afetado pelas falas e etapas dos ritos. Categoricamente Goldman atenta que o trabalho etnográfico reside muito mais em captar “*as ações e os discursos em ato do que (n)uma improvável metamorfose em nativo.*” (GOLDMAN, 2003, p. 458).

O que se faz nas próximas páginas é, com alguma sorte, explicitar características das produções musicais umbandistas da Tenda em suas dimensões interna e externa. Como dimensão interna eu considero a produção e reprodução de artefatos musicais dentro da sacralidade inerente ao espaço do terreiro, bem como as relações que os indivíduos tem com as potências mágicas que se encerram dentro delas, enquanto no contexto ritual. Por sua vez, a dimensão externa é o escape de parte das estruturas musicais apresentadas dentro do espaço sagrado em direção aos espaços públicos, tomando contornos que desviam de seu uso original, perdendo suas características sacras ao passo que se tornam produto. Nesta última também interessa a relação que os umbandistas guardam com canções populares feitas de matéria-prima retirada de seu arcabouço sagrado.

Aqui elaboro uma compreensão sobre a música umbandista que visa superar os paradoxos da dicotomia – particular/geral – através de olhares lançados sobre funcionamentos e práticas avistados no seio dos fazeres religiosos. Uma teoria etnográfica é aquela que “*emprega os elementos muito concretos coletados no trabalho de campo e por outros meios a fim de articulá-los em proposições um pouco mais abstratas, capazes de conferir inteligibilidade aos acontecimentos e ao mundo*” (GOLDMAN, 2003, p. 460). Assim, com a análise dos dados coletados em campo, sob a luz das epistemologias e dados coletados na literatura, ensejo um olhar mais apurado sob minha própria visão de mundo, quiçá minha relação com a música, e através disso transporto essas teorizações do âmbito particular para o coletivo. São observações do processo do meu envolvimento com outra cultura, como sugere Tedlock (1991).

O trabalho de campo, recorre Márcio Goldman a Favret-Saada para afirmar, não deve produzir um resultado exaltando apenas o etnógrafo e desqualificando os indivíduos dos grupos

estudados. Na verdade, o que a autora defende é que *participar* é se permitir ser afetado, como dito anteriormente, pelas experiências do campo, partindo, ainda, do pressuposto de Levi-Strauss de que a própria natureza da disciplina demanda a ida ao campo, ou seja, etnografar é ser afetado (apesar das críticas ao autor, que nunca teria passado pela experiência de campo nos moldes de Malinowski). Trata-se a antropologia e, por consequência, a etnomusicologia (herdeira dos métodos da primeira), da ciência social do observado que se firma na experiência etnográfica e é, em teoria, independente do observador e seu objeto de estudo. Interessa ao etnógrafo em campo aquilo que não é escrito, insiste Goldman (2003), e mais, a ciência se constrói, afirma Tedlock (1991), com os dados que trouxermos do campo, ou seja, o resultado das experiências que nos afetaram durante o convívio no evento etnográfico.

Goldman (2003) afirma que a verdade da experiência etnográfica é ser modificado e, no meu caso, duas dimensões, ao menos, me afetam a esse ponto. De um lado passo pelos ritos iniciáticos da academia enquanto tateio os terrenos incertos do campo. Segundo Tedlock (1991), esse período de trabalho de campo engajado é precisamente a experiência de iniciação do pesquisador: o *rito de passagem* do etnógrafo em formação. De outro lado sou afetado pela experiência de me tornar um ogã da Tenda Cruzeiro de Luz, passando pelos ritos concernentes ao *locus cultural* em questão. Ambas investidas de grande peso e permitem a experiência de me realocar no mundo.

O conceito deleuziano de *devenir*, apresentado por Goldman (2003) é interessante para compreender o processo de *afetação* pelo qual passa o etnógrafo em campo. Trata-se da operação de sentidos pela qual um indivíduo transmuta sua condição através de alguma *relação de afetos* e termina em uma condição nova. O *devenir-nativo*, nesse caso o *devenir-umbandista*, não se trata de tornar-se adepto religioso, mas de compreender que o que afeta o crente pode me afetar, transformando-me. Segundo o autor:

Nos termos de Favret-Saada, trata-se assim de ser afetado pelas mesmas forças que afetam o nativo, não de pôr-se em seu lugar ou de desenvolver em relação a ele algum tipo de empatia. Não se trata, portanto, da apreensão emocional ou cognitiva dos afetos dos outros, mas de ser afetado por algo que os afeta e assim poder estabelecer com eles uma certa modalidade de relação, concedendo “um estatuto epistemológico a essas situações de comunicação involuntária e não intencional” (GOLDMAN, 2003, p. 465).

Para finalizar, fui desenvolvendo minhas reflexões enquanto observava, logo a forma como fui afetado pelos acontecimentos em campo é parte importante das análises que intentei realizar. Apesar do desconforto relatado por Saad, na fala de Goldman (2003), de alguns etnógrafos ao retratar a si mesmos em suas escritas, ficou decidido desde um primeiro instante que esse estudo assumiria o risco. Não posso me imaginar agora sem saber que eu sou o outro

do outro, sem fazer uma autorreflexão nesse sentido. Barbara Tedlock (1991) coloca que a etnografia é tanto o produto e o processo do trabalho de campo, ou seja, tudo que acontece durante nossa incursão na cultura estudada envolve escolhas, do mesmo modo nossa escrita é deliberada e, sendo assim, aqui se mostra a intenção de deixa-las impressas no texto baseado, de acordo com Camargo (2007), na atenção aos objetos culturais (e suas relações com o todo incluindo os processos de tensão e contradição que possam existir no espaço interno do acontecimento cultural.

A escrita em primeira pessoa das etnografias já foi refutada pela comunidade acadêmica, todavia galgou sua aceitação. Tedlock (1991) afirma que são diversos os autores que optam por essa abordagem que traz a narrativa em primeira pessoa e voz ativa. A recriação, através da escrita, das experiências de campo é feita através da descrição de sentimentos e de detalhes da vida cotidiana, incluindo pensamentos silenciosos e reações aos eventos presenciados. A descrição do impacto dos encontros no campo que afetaram o etnógrafo também são comuns. Os *Tristes Trópicos*, famoso escrito de Levi-Strauss é um exemplo de obra que mistura sentimentos pessoais com detalhes da observação.

O que consta, afinal, é que com a evolução da ciência etnográfica os pesquisadores foram tomando gosto por se representarem em seus escritos e que é possível, diz Tedlock (1991), se entender melhor, em alguns casos, sobre a cultura pesquisada através de narrativas em primeira pessoa do que em monografias isentas de autorrepresentação.

A narrativa etnográfica trata de experiências e entre estas estão os dados etnográficos, reflexões epistemológicas e análises culturais. Em suma, os eventos do campo são retratados como percebidos pelo observador, que também está presente como personagem na história contada, revelando sua personalidade. O leitor pode, assim, identificar a consciência que selecionou e emoldurou as experiências presentes no texto. Trata-se de uma escrita sobre *nós* em interação com *eles*. (TEDLOCK, 1991).

Essa mudança (da observação participante para a observação da participação, bem como da forma de escrita resultante), afirma Tedlock (1991) reflete uma tendência generalizada na dúvida epistemológica, além de responder a uma busca por novas formas de realizar a representação etnográfica baseada no desenvolvimento da reflexão conforme a ciência avança. O que ocorre aqui é uma tentativa de seguir, como a pesquisadora defende, um modelo de etnografia que mistura quatro arquétipos clássicos: o observador amador, por um engajamento apaixonado pelos esforços dedicados; antropólogo de poltrona (use-se aqui etnomusicólogo), pelo trabalho crítico desenvolvido entre dados de campo e escritos acadêmicos; etnógrafo profissional, dada a seriedade com que lança mão deste trabalho; e finalmente “ser-nativo”,

porque o centro de toda a produção aqui representada é o campo e as interações com os umbandistas que tive o prazer de encontrar. Como a autora diz, se não *nativo*, ao menos *bicultural*.

Nada daqui em diante é questão de crença, mas uma questão de saberes. Como sugerido por Peter Gow a Márcio Goldman (2003), as pessoas com as quais aprendi sobre a música na umbanda não acreditam que o tambor que se toca cá se ouve lá, em outra dimensão. Eles o sabem.

1.1 – E a umbanda, o que é? Breve panorama.

“A Umbanda é paz e amor
Um mundo cheio de Luz
É força que nos dá vida
E a grandeza nos conduz
Avante, filhos de fê
Como a nossa lei não há
Levando ao mundo inteiro
A bandeira de Oxalá”⁸

Primeiramente é necessário pontuar que não há consenso sobre uma *origem* bem delimitada no espaço-tempo, da umbanda.

Reginaldo Prandi (1995) afirma que, até os anos 1930, as religiões que tinham alguma ligação com a população negra poderiam ser consideradas religiões étnicas ou de preservação, pois funcionavam como elemento aglutinador de tradições culturais dos negros aqui escravizados. Essas religiões se organizaram por todo o território brasileiro com diferentes nomes e formas de rito. Cita-se o candomblé baiano, o xangô em Pernambuco e Alagoas, o tambor de mina no Maranhão e no Pará, o batuque no Rio Grande do Sul e a macumba no Rio de Janeiro. A umbanda se desenvolve no Rio de Janeiro e, posteriormente, em São Paulo, sendo, para o autor, uma nova versão do antigo candomblé. No Nordeste desenvolve-se o catimbó, unindo elementos afroindígenas.

Para Prandi (1995) o desenvolvimento das religiões negras, no Brasil, se deu de forma tardia porque os últimos negros escravizados a serem trazidos ao país, no final do século XIX, foram alocados, sobretudo, nas áreas urbanas, assim gerando um ambiente propício para uma sociabilidade mais intensa entre os negros que, através de um processo de interação até então impossível, puderam desenvolver traços culturais que traziam de sua bagagem e que teciam partindo de elementos comuns à sua situação. Dentro desse caldeirão de influências trazidas pelas mais variadas pessoas, dos mais variados povos, com as mais variadas experiências pregressas, explica o autor, foram os candomblés de angola e de caboclo (o segundo sendo uma modalidade do primeiro, centrado no culto aos antepassados indígenas) que deram origem à

⁸ Trecho do Hino da Umbanda, composição de José Manoel Alves.

umbanda. Posteriormente a umbanda teria absorvido valores do kardecismo, ocidentalizando-se a um certo ponto, absorvendo certas noções ideárias, como a caridade e o altruísmo e situando-se, por fim, a um meio termo entre uma religião ética, preocupada com valores morais “oficiais”, e uma religião mágica baseada na manipulação do sobrenatural.

Segundo Luiz Antônio Simas (2021), são dezenas as versões que podem ser encontradas sobre a criação da religião umbandista, assim como são plurais as formas de se viver a religião, sendo praticamente impossível estabelecer, de maneira rígida, uma linha doutrinária e dogmática inquestionável, posto que, mesmo agarradas às tradições, os modelos das práticas religiosas se atualizam e se adaptam de acordo com as dinâmicas sociais que se apresentem. Ademais, como não há coesão doutrinária absoluta entre as Casas, centenas de livros que pretendem desvelar os segredos da religião podem ser encontrados e, com eles, incontáveis direções a serem seguidas. O que se sabe, de maneira incontestada, é que um ponto comum entre as Casas é a crença da interconexão entre nosso mundo, o material e profano, e o mundo espiritual, imaterial e sagrado mediado pelas mais variadas formas de transe, além da problemática da furiosa violência, de herança colonialista, que marca de açoite os saberes e corpos não brancos.

Conexão entre os vivos e os mortos, interação profunda com o ambiente, ritualização de corpos, tecnologias diversas de cura, grande pluralidade de práticas dessas tecnologias, flexibilidade para adequar os ritos ao tempo e ao espaço de suas práticas estão presentes em praticamente todas as designações que se autorreferenciam como “umbanda”. (SIMAS, 2021, p. 9).

Para Lobo e Dravet (2019) a umbanda deriva-se do candomblé, do espiritismo e do catolicismo popular, tendo se organizado oficialmente a partir da década de 1920 em torno de dissidentes do kardecismo. Trata-se de uma combinação de várias práticas místicas populares como as macumbas, os candomblés de caboclo e a jurema, tendo raízes indígenas (presentes no uso das ervas, do fumo, dos chás, dos maracás, penachos, cocares, etc.). Cultua algumas entidades do candomblé (ou sua correlação com santos católicos), espíritos de indígenas, pretos velhos, tropeiros, baianos, cangaceiros, dentre outros.

Os cultos trazidos pelos africanos deram origem a uma variedade de manifestações que aqui encontraram conformação específica, através de uma multiplicidade sincrética resultante do contato das religiões dos negros com o catolicismo do branco, mediado ou propiciado pelas relações sociais assimétricas existentes entre eles, e também com as religiões indígenas e bem mais tarde, mas não menos significativamente, com o espiritismo kardecista. (PRANDI, 1995, p. 67).

A umbanda, para Simas (2021), é uma religião plural, fruto da interação de inúmeras sabedorias de encantamento e de inúmeras macumbas (termo genérico que se usa para referir os mais diversos tipos de encontros litúrgicos entrecortados por referências africanistas), marcada a ferro pelo discurso colonialista de dominação, expresso na discriminação de crenças e visões de mundo díspares às que se tenta impor como naturalmente superiores, ou seja, as europeias. “*Com requintes de devastação, inclusive no campo emocional, ele (o discurso colonialista) faz com que a vítima em potencial introjete como uma verdade absoluta a visão que a inferioriza*”. (SIMAS, 2021, p. 19). Dessa forma a umbanda (ou a macumba, conforme o gosto) tendeu a ser compreendida, no século XX, como uma mera junção de procedimentos mágicos sem organização doutrinária. Uma síntese, nas palavras de Rohde (2009), que transforma seus elementos formadores em algo novo.

Em relação aos mitos de origem, aponta Simas (2021), que de um lado vemos aqueles que defendem uma umbanda conciliadora das três raças que seriam formadoras da identidade nacional, dentro do processo ideário da *mestiçagem hierarquizada*, onde o elemento europeu serve como depurador das características primitivas concernentes às culturas negra e indígena, encaminhando tais traços para um processo de evolução em direção à civilidade. Do outro lado existem os defensores da raiz africana da umbanda, especialmente das raízes banto⁹ angoloconguesas que se mostram mais nítidas na umbanda omolokô. Fato é que existem umbandas e compreensões sobre si mesmas espalhadas por todo o território brasileiro e não há como precisar datas para sua gênese, uma vez que foram se construindo por caminhos abertos para e pelas alteridades, articulando-se em cultos multifacetados que encerram em si tecnologias de cura, culto aos antepassados, ritos africanistas, ritos indígenas, etc. De um lado, situam Lobo e Dravet (2018), há um polo mais ocidentalizado, mais integrado com a ideologia dominante, mais aproximado das classes médias e, na outra ponta, um polo menos ocidentalizado e mais africanizado e distanciado dos “valores oficiais”, mais aproximado das classes populares.

A saber, a umbanda aqui retratada, cultuada no Cruzeiro de Luz, tem seu próprio mito¹⁰ de criação, a ser tratado adiante, que não se interessa em desvendar uma temporalidade exata.

As primeiras menções a processos rituais que se assemelham, de alguma forma, às umbandas modernas datam de 1549 e foram descritas pelo padre Manoel da Nóbrega. Aponta Simas (2021), que o padre observou os nativos brasileiros evocando antepassados, ingerindo

⁹ Membros do grupo etnolinguístico do qual são provenientes os angolas, congos, cabindas, benguelas e moçambiques, de acordo com Nei Lopes *apud* Simas (2021).

¹⁰ Versões do real que operam na dimensão fabular, e frequentemente, quando são ritualizados fornecem às comunidades subsídios para a manutenção da coesão entre os membros. (SIMAS, 2021, p. 95)

beberagens místicas e entrando em transe em rituais de canto e dança. Vale pontuar que o padre chamou esses antepassados manifestos de “santidades”. Datam do século XVIII os registros do Santo Ofício da Inquisição relacionados aos acotundás, ou danças de tunda, que relatam o culto às divindades africanas ao lado de menções ao universo cristão. Tais manifestações foram proibidas no ano de 1747.

De 1728 são os primeiros relatos dos calundus que, apontam os escritos, eram realizados ao som dos “*tabaques*”, pandeiros, “*canzás*” e eram reconhecidos como uma *confusão infernal*. Folguedos onde se realizavam adivinhações e se semeava a boa sorte nas empresas dos negros, onde a música, a dança, o uso da fumaça dos cachimbos, a cura dos males físicos e espirituais através de ervas, comidas e fragmentos de ossos eram elementos centrais. Os frequentadores se vestiam de branco, se adornavam de penas, incorporavam várias entidades e o transe era acompanhado pelo canto e pelo toque dos tambores. (SIMAS, 2021, ROHDE, 2009).

O calundu colonial resulta de um processo de aglutinação de variados ritos centro-africanos que, com o objetivo de praticar a cura, apresentam como elemento de amálgama o transe de possessão por espíritos versados nas tecnologias do curar (...) se insere em uma zona de mediação intercultural, que nem é banto e nem é portuguesa, elaborando um repertório simbólico duplo – sem que uma cosmologia anule a outra. (SIMAS, 2021, p. 44).

Por fim o que interessa dos calundus é que, assim como sua neta umbanda, através de reorganizações, atualizações e dinamizações, os bantos conseguiram gerir uma religião afro-diaspórica que, apesar de acomodar elementos cosmológicos cristãos, manteve a tradição dos cultos africanos.

Nem só de africanidades, como sabido, se constrói a umbanda e, das tradições indígenas, a religião também bebe o *cauim*¹¹. Segundo Simas (2021), os ritos xamânicos fundamentam-se nos tratamentos terapêuticos com base nas plantas e no transe, a cosmologia é baseada em mundos paralelos ao mundo material, além da crença em energias vitais de que são dotadas todas as coisas. O catimbó¹², marcado relevantemente pela tradição do xamanismo e pela presença das pajelanças, de origem nordestina é fonte de grande importância no caldeirão do amálgama umbandista. Tem como fundamentos a ingestão da bebida sagrada da jurema,

¹¹ De acordo com o Dicionário online de Português: Bebida fermentada, preparada pelos índios com mandioca cozida e fermentada. (Faziam-na também com caju e outras frutas, e com milho e mandioca mastigados.). Disponível em: <https://www.dicio.com.br/cauim/>

¹² A umbanda faz inúmeras menções ao universo do catimbó, de seus caboclos da jurema, do Juremá e, inclusive absorveu entidades típicas da religião, o que reforça a compreensão do elemento formador. A jurema, segundo Lobo e Dravet (2018) é a “mãe da umbanda”.

tirada da árvore de mesmo nome, cujo uso remonta aos primeiros anos da colonização, e o transe por onde operam os mestres, entidades vindas do Juremá, nome que se dá ao mundo espiritual, que por sua vez é dividido em reinos. Os mestres são auxiliados por caboclos da jurema, que vem a ser espíritos de indígenas encantados.

No tambor de mina, praticado no norte brasileiro, encontra-se um conceito para a ideia de *encantamento*. Um ser encantado não é uma pessoa que desencarnou, mas antes seres que, ao invés de morrer fisicamente, tiveram a experiência de encantamento. Esses encantados se dividem em famílias e cada família aglutina entidades afins: alguns são nobres, outros ciganos, outros boiadeiros, outros indígenas, outros caçadores, ou seja, de acordo com a característica do ser metafísico, em determinada família trabalhará. (SIMAS, 2021), tal qual, como veremos, funciona na umbanda.

Os cruzamentos religiosos entre as várias culturas de origens africanas, ritos ameríndios, tradições europeias, vertentes do catolicismo popular, etc. dinamizaram no Brasil vasta gama de práticas religiosas fundamentadas em três aspectos básicos: a possibilidade de interação com ancestrais, encantados e espíritos através dos corpos preparados para recebe-los; um modo de relacionamento com o real fundamentado na crença em uma energia vital; e a na modelação de condutas estabelecidas pelo conjunto de relatos orais e na transmissão de matrizes simbólicas por palavras, tranSES e sinais. (SIMAS, 2021, p.78).

Um mito de origem nada mais é do que a fundamentação, no passado, definindo condutas no presente. Dentre os inúmeros mitos de origem para a umbanda destaca-se o que tem como figuras centrais o médium Zélio Fernandino de Moraes e do Caboclo das Sete Encruzilhadas. Consta que no dia 15 de novembro de 1908 o médium foi à Federação Espírita de Niterói e lá recebeu, em transe mediúnico, o citado caboclo, ao passo que outras pessoas na mesma sessão também foram acometidas pelo transe, possuídas por caboclos e pretos-velhos. O Caboclo das Sete Encruzilhadas teria interpelado os partícipes e inquirido pela razão de não se aceitarem a luz e as mensagens dos pretos desencarnados e dos índios do Brasil. Ao ser interpelado pelos partícipes da reunião, que afirmaram que tais espíritos seriam espíritos atrasados, proferiu a fundação de uma nova religião cujas entidades trabalhariam em nome de Santo Agostinho. Então fundou a Tenda Espírita Nossa Senhora da Piedade, autorreferenciada como umbandista, cristã e brasileira.

Essa umbanda é fortemente marcada pela influência kardecista e pelos esforços pela desafricanização. Fato interessante desta versão é que o Caboclo das Sete Encruzilhadas, diz-se, foi, em outra encarnação, o jesuíta Gabriel Malagrida, morto nas fogueiras da Inquisição por conta de desavenças com o Marquês de Pombal, ou seja, sob essa ótica o padre da Companhia de Jesus, ou seja, a Igreja católica dá, de alguma forma, o aval para a criação da umbanda. Daí

surge a alcunha da umbanda “branca”, no afã de diferenciar-se das umbandas africanistas, a despeito do que sugere o nome que o Caboclo escolheu para sua religião, que vem das culturas banto, presente no umbundo e no quimbundo significando curandeiro, medicina, médico. (SIMAS, 2021). Nos anos que seguiram a fundação da primeira Tenda o Caboclo teria, segundo Rohde (2009), mandado erigir sete novos templos, cada qual levando o prefixo de Tenda Espírita e seis delas a homenagem a santos católicos, apenas uma faria menção ao universo africanista que levava o nome de Oxalá. A data de fundação da primeira Tenda pode variar, de acordo com os autores, descreve Rohde que alguns pontuam a década de 1920, outros a década de 1930, Rohde ainda ressalta que as menções a Zélio, como figura central na organização da umbanda carioca, se dá tardiamente, nos anos 1960 e 1970, em um momento tardio onde a religião buscava um *locus* temporal para depositar sua origem.

Aponta Machado (2014) que a umbanda seria fruto de um esforço intelectual na busca pela mesma aceitação de que gozava o espiritismo, ao passo que tentava colocar a religião a par de um discurso racional e científico consonante com os ideais positivistas da nação. Havia uma dinâmica de mão-dupla onde houve o embranquecimento de práticas afro-brasileiras (nesse caso indígenas, também) e o empretecimento de práticas kardecistas (aqui, também, claro, católicas). Essa umbanda “branca” ou “pura” foi formada, de acordo com Rohde (2009), por um grupo de pessoas brancas, de classe média, a partir do descontentamento com aspectos da doutrina kardecista que qualificava os espíritos de negros e indígenas como inferiores, mesmo que estes se fizessem presentes nas sessões espíritas desde o século XIX, quando muito tratados como entidades involuídas que deveriam ser doutrinadas e posteriormente descartadas.

(A umbanda) seria o resultado da reorganização de alguns elementos dos cultos de origem negra, como as macumbas predominantemente banto e os candomblés nagô e angola, associados a resquícios de práticas indígenas e a valores morais católicos, e tudo isso emoldurado pela doutrina kardecista, a qual por sua vez tem como inspiração idéias hinduístas como os ciclos de reencarnação e a lei do karma (ou da causa e efeito), além de um caráter cientificista herdado do contexto europeu do século XIX, quando foi sistematizada ou codificada por Allan Kardec (pseudônimo de Hippolyte Léon Denizard Rivail) (...) As práticas rituais aplicadas neste contexto, mesmo tendo influência direta dos cultos negros e indígenas, haviam sido transformadas em relação a suas antecessoras, prevalecendo então a postura kardecista, inclusive no nome dos primeiros templos fundados por esse grupo, chamados Tenda Espírita de Umbanda..., e no modo de organização do culto, mais silencioso, ordenado, simplificado, muitas vezes seguindo o padrão das mesas kardecistas. Mas este era e continua sendo um tipo de umbanda... (ROHDE, 2009, p. 83 - 84).

Asserta Prandi (2005) que a umbanda, apesar de herdar dos candomblés a tendência ao sincretismo, vai muito além destes, nesse sentido. A umbanda assimilou do catolicismo “*preces, devoções e valores católicos que não fazem parte do universo do candomblé*”.

(PRANDI, 2005, p. 226). Não podemos aqui observar o advento do sincretismo, tanto nas umbandas quanto dos candomblés, como uma atividade natural de aculturação, quando este, na verdade, é parte de um processo violento de domesticação por parte do dominador.

A umbanda “pura”, exemplo do discurso de mestiçagem de *inclusão subalterna*, (termo utilizado por Simas, 2021), onde os elementos não europeus são alocados em posição de inferioridade, “branca” e cristã, pode ser compreendida como um esforço pela legitimidade social, diante de um contexto específico marcado pelas violências sociais e raciais herdadas do colonialismo, uma forma de epistemicídio, no conceito trazido por Carvalho, Giorgi e Arantes (2019), a partir do qual há a desvalorização, a negação ou o apagamento dos elementos dissidentes das culturas africanas na formação do patrimônio cultural. Um aporte problemático para tornar a umbanda, através da desafricanização, acessível a todos.

A primeira metade do século XX, asserta Rohde (2009), foi fortemente marcada pelos ideais racistas, evolucionistas e nacionalistas e isso marcou o discurso intolerante da umbanda “branca” diante das outras práticas afro-religiosas, estas consideradas primitivas, chamadas comumente de magia negra. Essa umbanda buscava a adequação aos valores sociais de seu tempo e assumiu para si a tolerância racial, corroborando para o mito da democracia racial, elencando para seu rol de entidades espirituais os pretos-velhos, os caboclos e as crianças, simbolizando, respectivamente, os negros, os povos originários e os brancos (mas não somente), mesmo que esses seres metafísicos ancestrais já se fizessem presentes nos ritos sincréticos brasileiros desde, pelo menos, o século XVIII.

A umbanda “branca” encontra seu contraponto em uma visão mais africanista, representada de maneira mais proeminente pelo omolokô. Diversas outras linhas religiosas surgem do entrecruzamento dessas duas primeiras.

Ao longo deste mais de um século de história desde sua fundação, a Umbanda espalha pelo país nuances diversas em seus ritos, práticas e símbolos, mantidos vivos no decorrer deste período em consequência da transmissão oral, irrompendo-se em estilos díspares (...) Umbanda Branca, Umbanda Omolokô, Trançada ou Mista, Umbanda Esotérica, Umbanda de Caboclo, Umbanda Eclética. (MIKLOS e MADEIRA, 2018, p. 43 – 44)

Pierucci (2004) tem uma visão mais afável sobre as tensões presentes na gênese das umbandas e conceitua a religião como africana e popular, não tendo como característica o fechamento dentro da sua etnicidade negra, mas se colocando como brasileira e conciliadora das matrizes religiosas que aqui se encontram. Prandi (2004) afirma, simplesmente, que a umbanda se inspira nas três fontes básicas do Brasil mestiço.

A legislação da ditadura do Estado Novo garante a liberdade de culto, o que cria a possibilidade da liberdade dos terreiros, por outro lado a mesma legislação veta práticas comuns às religiosidades afro-indígenas, como a cura através de gestos, palavras ou substâncias, ou seja, um mero ponto-cantado que evocasse a cura poderia ser suficiente para levar os praticantes para a prisão. Logo, mesmo teoricamente liberadas, as macumbas deveriam se adequar aos parâmetros legais. Tais práticas fazem parte do ideal de miscigenação da *nacionalidade imaginada* pelo regime do Estado Novo, conforme afirma Rohde (2009), mas uma miscigenação que ocorre pela desafricanização e pelo clareamento simbólico de traços culturais de origem africana.

A perturbação da paz pública também poderia ser utilizada para denunciar terreiros, especialmente quando se utilizavam de cantos e atabaques¹³. (SIMAS, 2021).

Com o fim do período do Estado Novo, em 1946, cita Simas (2021), a nova Constituição Federal colocava que a liberdade de crença é inviolável, bem como as práticas concernentes aos variados ritos. Todavia tal fato, obviamente, não desvaneceu sobre as religiosidades de inspiração afro-indígena os dissabores dos preconceitos. A compreensão de uma pretensa supremacia dos elementos europeus, na umbanda, como depurador dos elementos africanos e indígenas, como dito, além da ideia de que os espíritos de pretos e indígenas deveriam ter o *direito* de trabalhar em prol de sua evolução, marca a visão interna da umbanda. De fora a sociedade tende a ter uma visão fetichista sobre os cultos, como uma manifestação pitoresca de cultura popular, mesmo que bárbara. O que se segue é a integração de brancos de classe média nas religiões. A umbanda, essa que se diz branca e cristã, galga sua aceitação social baseando-se em sua separação em relação às religiões afro-brasileiras.

Em 1941 houve o Congresso Brasileiro de Espiritismo da Umbanda que, em suma, declarou o urgente afastamento entre a “umbanda pura” das magias africanistas, estabelecendo fronteiras rígidas entre umbanda e quimbanda, sendo a segunda tudo aquilo considerado incompatível com os ímpetus purificadores do rito conciliador: magia negra, prática maligna, espíritos imorais e rituais bárbaros provenientes dos africanos, por fim, a linha da esquerda. À umbanda “branca” caberiam a magia benéfica, a prática do bem, a caridade. A posição oficial do congresso ia em direção a mais profunda desafricanização, usando, inclusive argumentos fortemente marcados por um racismo de uma perversidade notável onde se defendia que a

¹³ A Tenda Cruzeiro de Luz está em vias de mudança de endereço por conta das recorrentes denúncias de perturbação de sossego, partindo de uma vizinha. O Cruzeiro é o único terreiro localizado na região central de Porto União, SC, localizado no bairro Cidade Nova, área “nobre” do município, contrariando a regra geral, da qual nos falam Lobo e Dravet (2018), de que os terreiros menos africanistas se situam nos bairros mais abastados. O novo endereço fica em um dos bairros mais afastados da cidade vizinha, União da Vitória, PR.

umbanda daria “*um banho de civilização nos ritos bárbaros que os africanos praticavam*”. (SIMAS, 2021, p. 125). Pode-se atribuir, pelo menos em parte, esses ímpetos de desafricanização da umbanda para evitar que a religião pudesse ser enquadrada na legislação de Contravenção Penal.

Todavia crescia, entre a versão brasileira do espiritismo kardecista e as manifestações religiosas de inspiração africana jeje-nagô, uma umbanda que se assumia africanista: o omolokô. O omolokô teria surgido de cultos dos antigos povos bantos que teriam chegado ao Rio de Janeiro entre os séculos XIX e XX. Uma mistura entre a cabula¹⁴ e o culto aos orixás iorubanos, passando pela invocação de pretos-velhos, caboclos e santos do catolicismo popular. Efetivamente o omolokô negava as digressões à África provenientes do congresso de 1941 e se aproximava do movimento negro brasileiro, sendo presença marcante no I Congresso do Negro Brasileiro, em 1950. Em 1952 Tata Tancredo, notório nome ligado às práticas do omolokô, desvincilha-se da Federação Espírita de Umbanda e cria a Confederação Umbandista do Brasil com o dinheiro que angariou com os direitos autorais da canção “*O general da Banda*”, que fez em homenagem ao orixá Ogum e foi sucesso carnavalesco. A linha adotada pelas Casas ligadas à Confederação de Tata Tancredo vai totalmente na contramão da desafricanização proposta em 1941. (SIMAS, 2021).

Modernamente, defende Prandi (2004), as federações de umbanda e candomblé que, em teoria, devem sua existência a uma tentativa de concatenar elementos da crença e unir os terreiros, não funcionam pois não há autoridade maior do que a do pai ou mãe-de-santo de cada Casa. Os terreiros, na verdade, competem entre si e há certa fragilidade nos laços que os unem.

Por fim, há uma ordem de acontecimentos a que Reginaldo Prandi (2004) registra da seguinte forma: o culto aos orixás, em um primeiro momento, amalgama-se ao catolicismo, assim se tornando brasileiro através do sincretismo. Em um segundo momento apagam-se elementos negros para, enfim, universalizar-se e poder comprar o ingresso, mesmo que subalterno, na sociedade brasileira, gerindo-se a umbanda (nesse caso, a umbanda que se autorreferencia “branca” e suas dissidências), e, em um terceiro momento, ocorre uma reafricanização onde, especialmente os candomblés e as umbandas menos ocidentalizadas, passam por uma dessincretização, um retorno às origens.

Para Ortiz *apud* Lobo e Dravet (2018), a umbanda é, por fim, um dos resultados do processo de urbanização e industrialização brasileira, servindo de maneira mais adequada aos cânones da nova sociedade que se formava e, dessa forma, pôde se manter ativa e atrair adeptos.

¹⁴ Para mais informações sobre cabula, olhar *Kitábu: o livro do saber e do espírito negro-africanos*, de Nei Lopes (2005).

A verdade é que não existe um consenso entre os autores sobre o surgimento da umbanda, porque cada autor olha, em geral, para uma umbanda específica, todavia em todas as falas se encontra alusão à ideia de amálgama religioso, união de diversas sabedorias e liturgias populares que se encontram em um caldeirão místico que se baseia mais ou menos em suas relações com o continente africano, seus ideais eurocêtricos e nas práticas oriundas dos universos religiosos indígenas. O transe e a interação entre o universo físico e o espiritual parece ser o traço recorrente entre todas as umbandas.

O mito de origem mais disseminado é o da autorreferenciada umbanda “pura”, mas este diz respeito a um grupo delimitado, que são dos praticantes dessa umbanda, porém o movimento é muito mais amplo e não se pode atribuir à todas umbandas o mesmo *fenômeno começo*. O *marco-mito*, no termo utilizado por Rohde (2009), do Caboclo das Sete-Encruzilhadas está longe de ser suficiente para uma verdadeira *anúnciação* de uma religião tão plural quanto a que aqui se retrata.

A umbanda do Cruzeiro de Luz é africanista, se intitula Umbanda Nagô, e guarda muitas mais parecenças com o omolokô do que com a umbanda “branca” de Zélio Fernandino. Fato é que, como veremos adiante, a “avó-de-santo”¹⁵ da Tenda desconhecia o mito que faz referência a Zélio Fernandino. Certo é que não se pode afirmar que a umbanda tenha como momento fundador o marco-mito de 1908, primeiramente porque existem relatos de cultos sincréticos de elementos brancos, indígenas e negros onde se realizavam limpezas, curas, adivinhações, as pessoas incorporavam várias entidades diferentes através do canto e da dança acompanhados pelos ritmos percutidos dos tambores já no século XVIII. Em segundo lugar o marco-mito, independente de seus aspectos míticos ou históricos, pode ter importância se relacionado somente a uma parte das inúmeras denominações dentro do universo umbandista.

“Celebrada em prosa e verso, em música e letra, como “a” religião brasileira por excelência, primeira e única misturada, mas genuína”. (PIERUCCI, 2004, p. 18).

Vale lembrar que os estudos aqui descritos foram realizados em uma cidade que não se reconhece na herança cultural afro-indígena, apesar de ter sido fundada por tropeiros em território ocupado pelos Xokleng¹⁶, grupo indígena pertencente à família etnolinguística Jê. A presença dos povos originários foi apagada dos anais da historiografia como foi apagada sua

¹⁵ A avó-de-santo da Tenda Cruzeiro de Luz é responsável por outro terreiro, na cidade vizinha, e geriu boa parte da formação religiosa do pai-de-santo da casa onde essa pesquisa foi realizada, vindo dela parte importante da doutrina que ali se aplica.

¹⁶ Para saber mais sobre os Xokleng da região aqui citada, ler “Os Xokleng do Rio dos Pardos, dissertação de Iraci Pereira Gomes, apresentada em 2010 para a Universidade Estadual de Maringá.

existência, sendo reduzidos a pouco mais de duas dezenas, nos dias de hoje, concentrados em uma pequena reserva de terras improdutivas no interior de Porto União.

Por sua vez a participação do negro na formação da cidade – e sua presença no tropeirismo¹⁷ – seguem a mesma linha tendenciosa da invisibilização das presenças não brancas, que privilegia o eurocentrismo.

¹⁷ Para saber mais sobre a participação dos negros no movimento dos tropeiros, ler “A presença do negro na historiografia do tropeirismo”, de Rosângela Carneiro Pires (2010).

2 – Pelos pontos de umbanda: análise de campo.

“Desci, desc
A Umbanda me chamou
Desci, desc
A Umbanda me chamou
Na minha banda eu sou maior
Oxalá é bem maior”¹⁸

Umbanda, macumba, saravá, candomblé, despacho, trabalho, feitiço, orixá, Iemanjá, Oxalá. Essas palavras estão mais ou menos diluídas na cultura brasileira, de maneira generalizada e, em alguns níveis, folclorizadas. Apontam para uma fonte comum: as práticas religiosas afro-brasileiras que são largamente conhecidas como constituintes da identidade cultural brasileira, o que não quer dizer, entretanto, que sejam compreendidas ou mesmo realmente aceitas.

São traços culturais remanescentes da forçada diáspora africana em direção ao Brasil, por conta do trágico escravismo negro, elementos de uma cultura encantada que resiste. Resistiu à escravidão, à proibição estatal, ao racismo, enfim, a um sem número de intempéries e se mantém firme se reinventando e multiplicando, encontrando fertilidade em um solo árido, lutando contra o processo de desencantamento das cidades e sendo parte de uma operação de compreensão, formação e manutenção de uma identidade atrelada à ancestralidade africana através do rito. Penso a umbanda, hoje, como um *rito de pertencimento* onde o umbandista, para além da vivência religiosa, se põe para assumir uma herança, se não biológica, espiritual. Gomes (2013), afirma poderem existir três diferentes tipos de pessoas que de alguma forma tomam aspectos raciais potenciais: os que possuem etnicidade (no sentido de padrões culturais idiossincráticos) e raça (nas configurações fenotípicas); os que possuem raça, todavia não compartilham a etnicidade e os que não compartilham fenotipicamente da raça mas compactuam com a etnicidade. O *rito de pertencimento* atina ao primeiro e ao último grupo, o segundo grupo pertence, mas não ritualiza, não busca a identificação, não se encanta. Se faz interessante atinar à decisão de alguns de assumir a etnicidade sendo que, segundo Prandi (2004), desde a década de 1940 há a presença de brancos nas religiosidades afro-diaspóricas e, com o passar dos anos, ainda segundo o autor, essas religiões foram se desprendendo das amarras raciais, étnicas e sociais, universalizando-se cada vez mais.

Aqui faz-se um adendo acerca da utilização o termo *macumba*. Segundo Simas (2021), o termo toma a boca dos brasileiros na primeira metade do século XX, pois foi largamente usado na indústria fonográfica brasileira e, de certa forma, acabou por designar popularmente tanto os cantos, quanto os encontros litúrgicos brasileiros que eram permeados por

¹⁸ Ponto de abertura de giras de esquerda.

africanismos. Com o tempo e motivados pela luta contra o preconceito o termo, que carregava intensa carga pejorativa, acabou sendo refutado por parte dos adeptos das religiosidades de influência afro-indígenas. Para estes a palavra macumba designa apenas um instrumento musical e não os aspectos litúrgicos. A desqualificação do termo, naturalmente, é um movimento em direção à compreensão e aceitação das práticas religiosas aqui mencionadas que são comumente atreladas a epítetos nada lisonjeiros como “malignos” ou diabólicos.

Para Vânia Zikán Cardoso (2007):

Apesar de macumba ser um termo de significação bastante ambígua, a palavra é também continuamente reapropriada, para fazer referência a sessões de consultas com espíritos, a “festas”, e a “giras”, que acontecem em pequenos “centros” ou em quintais e cômodos de casas temporariamente redefinidos como espaços rituais nos subúrbios cariocas. Ao invés de evocar uma identidade religiosa distinta, macumba marca uma socialidade — um imaginário e um “ver o mundo” — inextricavelmente marcada pela presença de espíritos. (CARDOSO, 2007, p. 317).

Todavia nesse texto se assertam sentidos específicos para a macumba. A palavra realmente designa um instrumento musical, bem como uma árvore de onde se extrai a madeira para confeccioná-lo, mas também designa:

“Um conjunto de rituais religiosos, no sentido da ligação que promovem entre humanos e o mistério, resultante do amálgama tenso e intenso de ritos de ancestralidade bantos, centro-africanos, calundus, pajelanças, catimbós, encantarias, cabocladadas, culto aos orixás iorubanos, arrebatamentos do cristianismo popular, espiritismo e afins”. (SIMAS, 2021, p. 20).

Segundo Luiz Antônio Simas (2021) o termo macumba vem do quimbundo *dikumba* – cadeado / fechadura (talvez referenciando as cerimônias de fechar corpos) ou do quicongo *kumba* – feiticeiro, cujo prefixo *ma* pluraliza a palavra. A primeira etimologia representa o instrumento e a segunda relaciona-se com as manifestações religiosas. Aqui, nesta dissertação, a ideia de macumba assume um caráter político e exorcista, afugentando preconceitos, visto que dentro do Cruzeiro de Luz o termo é usado com grande naturalidade tanto por médiuns quanto por entidades.

De acordo com Cunha (2013), a umbanda hoje é um nicho social e religioso onde se inscrevem brasileiros de qualquer cor, fato que Pierucci e Mariano (2010) explicam ao dizer que há uma franca penetração de umbandas e candomblés, a partir dos anos 2000, nas classes brancas e escolarizadas. Sendo assim, Reginaldo Prandi (1995), afirma que “*a umbanda perdeu parte de suas raízes africanas e se espalhou por todas as regiões do país, sem limites de classe, raça, cor*” (PRANDI, 1995, p. 67). Ainda, de acordo com Lobo e Dravet (2016), a aproximação

das umbandas das classes dominantes, em um sentido social, como já tratado aqui, se dá pela ocidentalização de um polo da religião, que é o polo que se integra à ideologia social dominante.

(...) A própria ideologia da mestiçagem é mais uma afirmação do racismo brasileiro do que uma negação a ele, inúmeros terreiros buscam costurar uma legitimidade social ancorada na separação entre a umbanda e as religiões afro-brasileiras. Datam desse contexto as insistentes referências à (...) máxima de que “a umbanda não é macumba”. (SIMAS, 2021, p. 119).

Pai-Thiago, sobre a presença da umbanda na sociedade porto-uniense, especificamente entre seus alunos do ensino médio diz:

Quando nós começamos a falar sobre isso, sobre esse tema na escola o povo não sabia que tinha macumbeiro entre os alunos, achavam que todo mundo era católico ou crente (...) aí descobrimos que nas turmas que eu estava dando aula tinham 17 pessoas de umbanda dos vários terreiros da cidade... e eles não falavam, só... ah, não! Porque não era pra expor, assim... como a religião também é transcendental, não é fácil ficar falando para as pessoas o que acontece... (Pai Thiago)

Essa expansão se mostra na surpresa do professor e pai-de-santo, como de seus colegas professores, em uma escola da cidade onde funciona a Tenda Cruzeiro de Luz.

As umbandas¹⁹ sofrem ataques multilaterais. De um lado o terrorismo (psicológico quando na melhor das hipóteses, na pior, conta com paus, pedras e fogo) por parte de uma fração dos evangélicos neopentecostais²⁰ – fundamentalistas chamados de “mestres do desencanto” por Simas (2020) - de outro lado uma ala de puristas, ligados às religiões de matriz afro-brasileira, que aponta as umbandas como religiosidades domadas, que se perderam na curva do sincretismo e enfraqueceram o axé. Há ainda o desprezo a tudo que não é pintado sob a paleta eurocentrista de cores. O kardecismo, por exemplo, uma das fontes de onde jorram elementos para formar o amálgama da umbanda²¹, considera, de acordo com Pierucci e Mariano

¹⁹ Existem, de fato, inúmeras denominações e linhas de umbanda, cada qual guardando em si diferenças em relação as demais. Segundo Bergo (2011), podem ser encontradas as umbandas cristã, mística, esotérica, branca, lisa, quimbanda, cabalística, popular, iniciática, filosófica, kardecista, cruzada ou traçada. No seu *Livro Essencial de Umbanda*, Ademir Barbosa Júnior, presidente da Associação Brasileira de escritores afroreligiosos, aponta ainda a existência das umbandas das almas, angola, de caboclo, iniciática, omolocô, popular, de preto-velho e tradicional. Miklos e Madeira (2018) elencam ainda a umbanda eclética. Os umbandistas com que tive contato reconhecem a umbanda que praticam como umbanda nagô. Algumas denominações se aproximam mais das práticas africanistas e outras se afastam, se aproximando, por sua vez, da ideologia eurocentrista.

²⁰ Se faz interessante pensar que a despeito da perseguição baseada no racismo religioso, que parte dessas porções neopentecostais do cristianismo, em relação às umbandas, as religiões guardam muitas mais semelhanças do que se nota a princípio. Ambas são religiões de transe – entidades de um lado, espírito-santo de outro - além de que se concentram, comumente, em comunidades populares.

²¹ Para Simas (2020) a umbanda é um amálgama entre elementos bantos, calundus, pajelanças indígenas, catimbós, encantarias, elementos do cristianismo e kardecismo (p.169). De acordo com Prandi (1995), do kardecismo a umbanda herdou o apego às virtudes da caridade e amor ao próximo, ocidentalizando-se, mas não por completo continuando, em alguns níveis, uma religião mágica. A comunicação com os mortos, do transe para a prática da caridade para com vivos e mortos, são traços claros da influência das projeções religiosas de Kardec.

(2010), as religiosidades afro-brasileiras como baixo espiritismo, magia negra, feitiçaria (ibidem p. 290), ou seja, por um lado a umbanda sofre rejeição por ser negra demais, de outro por ser negra de menos. Simboliza tudo que não presta: o preto, o pobre, a prostituta, o travesti, o malandro, o índio, o que “chora em iorubá, mas ora por Jesus”²². Simboliza o simples, o suburbano, o brasileiro indomável (SIMAS, 2020). Herança dos ímpetus atrevidos dos angolas, apontados por Edison Carneiro (2008), como a parcela dos africanos que, no Brasil, contava com os mais revoltados e desordeiros. Ao angola, de acordo com o folclorista, devemos Palmares, quinhão da balaiada e um sem número de quilombos e motins (CARNEIRO, 2008, p.52).

As expressões culturais e, sobretudo, religiosas negras foram sistematicamente acoissadas e menosprezadas na sociedade brasileira, fato esse que ainda permanece, e em alguns setores até recrudescer, como se nota em determinados grupos religiosos fundamentalistas cristãos, neopentecostais sobretudo, que crescem no país, da mesma forma como se confirma nas iniciativas de setores ou pessoas não identificadas que promovem ataques racistas a artistas negros e adeptos das religiões de matriz africana, que são comumente denunciados nas redes sociais e na imprensa. (IKEDA, 2016, p. 25).

Mesmo acoissado o negro resistiu na capoeira, no samba, nos candomblés, nas umbandas e em inúmeras manifestações culturais presentes no país de norte a sul. Um chiste do dominado. Uma vitória da tensão criadora sobre a intenção castradora, nos termos utilizados por Simas (2020). O pai-de-santo do Cruzeiro de Luz, sobre os preconceitos que pairam sobre os edifícios dos terreiros, reflete:

Como estamos em uma era abençoada por Deus e politicamente correta, as pessoas não tem coragem de expor o preconceito... ou os professores não tem coragem de expor que são preconceituosos... geralmente eles falam nas entrelinhas com outro professor, na sala de aula, sabe... para os alunos... e eles fofocam pra nós tudo, né!? Mas mesmo assim na minha cara ninguém fala nada (...) a pessoa fala: Ah, porque o professor Thiago tem um terreiro e daí a galera só olha pro chão, sabe... e não se manifesta, mas falar diretamente assim... não... evangélicos, os professores evangélicos, que são os mais atentados, não têm... eu não conheço nenhum professor evangélico no CG (escola) (...) no GW (escola), nessa escola eu não dou aula por causa disso! A galera é louca! Eles acham assim... que se eu estava numa turma e turma não estava bem... porque a pedagoga é super católica, não é evangélica, é católica... Aí se a turma que eu estava dando aula estava sendo atentada é porque o satanás que eu invoco estava incomodando meus alunos... sabe... não é porque eles não tinham respeito. Então quando tinha outra sala, outro professor que estava tendo problemas eles iam lá e ajudavam. No meu caso tinha que ser eu sozinho... dar meu jeito porque eu era problemático. Eu tive uns problemas lá e no meio do negócio a professora me mandou mensagem “só não vá fazer nada pra mim...” Quer dizer que não queria que eu a amaldiçoasse... então você não provoque (risos)... sim que eu vou gastar minhas velas mesmo, né!? (risos)... esse povo... eles se fodem muito sozinhos, sabe e acham que alguém... Ai, o professor Thiago jogou uma praga... aqui, né, no

²² Referência à música *Sinhá* de João Bosco e Chico Buarque de Holanda.

bairro ali, que era pra ser muito mais sossegado porque ali tem bem mais umbandistas, no GW...porque aquele meio onde eles moram é circundado por uns 3 terreiros, acho... então a galera vai nas macumbas lá. Eu conheci um monte de gente. As alunas que eu conheci no GW se queixam muito mais de perseguição do que aqui no CG (...) Aqui no AG (escola) a diretora não deixou fazer aula sobre esses temas porque ela temia os pais. Achava que os pais iriam reclamar, os pais iriam processar a escola... os pais... eu acho que é mentira! Ela não quer e colocava a culpa nos pais. Porque tem bastantes umbandista lá sim! E eles não querem saber, os pais não querem saber.... você não pode fazer uma macumba na escola. Mas tem que ensinar... como que está na grade pra ensinar a reforma protestante? Como está na grade o surgimento do pentecostalismo no Brasil? Aí não pode ensinar a umbanda, né? (Pai Thiago)

A fala do sacerdote denota a problemática do racismo religioso também em um segmento social bastante abrangente, o educacional, o que torna o fato bastante significativo.

Segundo Gomes (2013):

Ataques feitos por pessoas provenientes de religiões Neopentecostais contra a Umbanda, preconceitos e discriminações sofridos pelos umbandistas, preconceitos e discriminações realizados por nós umbandistas, diferentes visões de mundo, diversidade de crenças e fé, tudo isso configura o grupo de pessoas que formam um grupo social e as disputas por espaço e legitimações são frequentes neste contexto. (GOMES, 2013, p. 195).

Para Lobo e Dravet (2016), mesmo com a liberdade religiosa assegurada pela constituição brasileira de 1988, as religiosidades de matriz afro-indígena ainda são vítimas de intolerância religiosa, sendo alvo de intensas perseguições e ataques físicos, morais e simbólicos. O próprio temor da discriminação, segundo os autores, faz com que se crie um certo desconforto, por parte dos devotos, acerca de sua fé. O apoio governamental parece ser insuficiente para tolher os ímpetos dos intolerantes, fazendo com que os ataques cresçam em frequência e se atualizem, modificando-se e, muitas vezes, se tornando sutis para que somente aqueles que são atacados percebam sua gravidade.

(...) A origem desse preconceito vai muito além da falta de identificação com as práticas afro-brasileiras, pois tem suas raízes em questões étnicas e raciais ainda mal resolvidas no país. Apesar da grande mistura de povos e etnias que construíram o Brasil, as consequências históricas da desvalorização e marginalização das culturas indígena e negra ainda são sentidas amplamente. (LOBO e DRAVET, 2019, p. 90).

Ainda mais, de acordo com Carvalho *et al*:

Percebemos as preocupações demonstradas pelo Estado brasileiro no tocante às origens “mestiças” de sua população, menos valorizadas em detrimento do privilégio atribuído às matrizes europeias, resultando em implantação de políticas culturais, linguísticas e sociais que contribuíram para a marginalização do negro e das matrizes culturais africanas no Brasil. Medidas que desconsideravam a valorização dos saberes, vivências e experiências das populações ameríndias, africanas e afro-brasileiras concretizam-se como resultado dessas ações.

Ora reconhecidas como um afago terno, ora como cicatrizes, ora como uma profunda ferida não cicatrizada, as manifestações culturais ligadas à ancestralidade africana carregam, mesmo sob o olhar mais benfazejo, as chagas do pelourinho. Segundo Simas (2020):

Relegadas ao campo da barbárie, ou acolhidas como pitorescas ou folclóricas, elas são desqualificadas em nome da impressão de que o hemisfério norte representa o ápice civilizatório da humanidade e de que a história humana só pode ser contada a partir dos marcos e códigos que o Ocidente produziu. (SIMAS, 2020, p.48).

Mariano *apud* Gomes (2013) explica a problemática do preconceito acerca da umbanda:

Na segunda metade do século XIX, a escravidão e o racismo – incluindo o racismo científico – resultaram em franca perseguição religiosa ao candomblé e punição a seus seguidores. Em seguida, com o fim da escravidão e a queda em descrédito do racismo científico e seu corolário, o “baixo espiritismo”, designação por meio da qual candomblé e umbanda foram sistematicamente desqualificados e rebaixados nos planos moral e religioso, foi mantido sob forte repressão institucional até a década de 1940. (MARIANO 2007 *apud* GOMES, 2013, p. 196)

O que motiva o olhar científico aqui, sobre as práticas umbandistas - nas dimensões cultural e musical - é justamente desenvolver uma noção mais apurada e menos servil aos cânones ocidentais apreendidos durante as experiências de vida, bem como o desenvolvimento de uma compreensão acerca das teorias nativas pelas quais se desenvolve a experiência com a religião umbandista.

A umbanda tem a especificidade, como outras religiões dissidentes da matriz afro-brasileira, de que o fenômeno sagrado se baseia em um contexto dialógico entre cultura e conhecimentos da tradição oral, instalados no interior da sociedade, obedecendo as regras provenientes dos cânones vigentes e organizados de acordo com o período histórico onde se inserem (SIMAS e LOPES, 2020). Na tradição oral, de acordo com Palmeira (2020), está a “principal fonte de transmissão de conhecimento, condutas e afazeres” (idem, p.7), ou seja, não há organização formalizada de como as coisas devem funcionar, não há um livro sagrado de umbanda que ensine as regras, não há uma figura que centraliza o poder sobre a religião. A tradição é viva e se reinventa com o passar dos anos, com o ingresso de novos membros, com a necessidade. Não é imutável, mas antes, dinâmica, fator que se reflete de maneira polissêmica porque há um entendimento diferente sobre a tradição em cada casa, fundamentado, muitas vezes, nas palavras das entidades (legislar é, tradicionalmente, regulamentação atribuída aos espíritos) que, por sua vez, indicam os caminhos, as idealizações das condutas através da transmissão dos mitos e compreensão das simbologias. A tradição é uma ponte para o passado, via de mão dupla, onde a temporalidade é transponível e, através da qual, se ritualiza a

ancestralidade, a meu ver, a base do rito de pertencimento e, nesse caso, de resistência. O que há de mais tradicional, assim sendo, é a transmutação de passado, presente e futuro em uma só massa difusa e ritualizada em sua densidade cósmica, característica universal da religião, que convive com particularidades de maneira bastante natural.

2.1 – Eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora: Iniciação e aprendizagem

“Eu vim de lá, eu vim de lá, pequenininho
Mas eu vim de lá, pequenininho
Alguém me avisou
Pra pisar neste chão devagarinho”²³

A importância da música nos contextos afro-religiosos já foi bastante estudada e é descrita em ampla literatura, como atesta Palmeira (2020) e, com base nas minhas observações, posso afirmar que a música como forma de oração acompanha todo o desenvolvimento das sessões umbandistas. Os filhos-de-santo da casa fardados com o branco²⁴ cantam, dançam e batem palmas acompanhando as cantigas propostas pelo ogã, que detém o conhecimento do toque e do canto obedecendo a uma liturgia bem demarcada que é ordenada pelo pai-de-santo. Já os assistentes, que são ou frequentadores casuais dos terreiros, ou filhos-de-santo de outra casa, ficam em lugar reservado, em geral separados dos médiuns por corrente, ou corda, que não pode ser transposta sem autorização e os devidos cuidados de ordem mística. Em geral um médium da casa é responsável pela manipulação da corrente que é, efetivamente, um portal que separa os espaços profano e sagrado da sessão. Há uma convenção de que só se podem manifestar as forças metafísicas para o lado de dentro da corrente, no lado sacralizado. Os assistentes cruzam os limites quando são convidados para tomar passes ou fazer consultas com as entidades manifestas, todavia podem cantar e bater palmas acompanhando os médiuns da casa, aliás tal atitude é bem quista. Há, também, uma absoluta interdependência entre música, dança e transe²⁵. Nas palavras de Wesley, ogã e um de meus então irmãos-de-santo:

“Você vai lá, você reza, você canta e você tem a resposta! As entidades se manifestam, trazem uma mensagem boa(...) ela (a umbanda) é muito sensível! Você vê na carne (...) a música tem o poder de nos conectar com o divino (...) no terreiro ela tem uma função principal e por isso que funciona”.

²³ Alguém me avisou, samba de Ivone Lara.

²⁴ Referências às vestes usadas na religião, quase sempre, inteiramente brancas.

²⁵ “O transe na Umbanda é um princípio fundamental de seu funcionamento – a existência da noção de mediunidade. A sua prática designa uma série de ideias e atos, baseados na crença de que um ser humano é escolhido para ser possuído por um determinado espírito, que agem em favor dos seres humanos. Contudo, essa relação só pode ser estabelecida a partir do momento em que a pessoa aceite servir de veículo para este fim, isto é, seja iniciada”. (CAMPEIRO e MONTEIRO, 2017, p. 112).

Para Pai-Thiago, chefe do Cruzeiro de Luz, que também já foi ogã:

“A música é nossa prece, é uma oração. A gente invoca as forças divinas mediante o canto (...) ela unifica as pessoas dentro do terreiro pra fazerem uma coisa só. Se não tiver música não tem corrente (...) o canto, bater palmas todo mundo junto, cantar o mesmo ponto e dançar para o mesmo lado cria uma corrente muito poderosa. Todo mundo deixa de sua personalidade, deixa de ser o que pensa que é para se tornar essa unidade (...) sem música não tem umbanda”.

Para Bruno Nettl (2005), o processo pelo qual a música é ensinada é parte primordial da cultura musical, em qualquer sociedade observada. De fato, boa parte de toda música produzida no mundo é produzida no ensejo da aprendizagem. Aqui, para obter dados sobre o sistema musical umbandista, observo a maneira do aprendizado musical da religião, que é essencialmente musicalizada. De acordo com Nettl (2005) há pouco material detalhado sobre ensino e aprendizado em sociedades sem uma literatura musical ou uma teoria escrita, como é o caso da umbanda e dos Blackfoot, estudados pelo pesquisador. É comum, nas duas culturas, que se compreenda o aprendizado como algo relacionado ao sobrenatural.

O conceito de *performance participatória*, de Thomas Turino (2008) lança luz nas práticas aqui estudadas. Primeiramente é uma atividade musical envolvendo pessoas na performance ao vivo, não tendo pretensões de reprodução posterior. Uma prática onde não há uma distinção entre audiência e artista, todos são participantes em potencial, cada um com seu próprio papel, onde a intenção primordial é a interação cada vez mais generalizada. O sucesso da performance é medido pelo nível de participação alcançada, seja dançando, cantando, batendo palmas ou tocando instrumentos. Nesse sentido a música, na umbanda, de caráter participatório, é muito mais sobre o evento e suas capacidades socializantes, do que sobre o resultado sonoro, em si. São recorrentes os momentos onde novos elementos sonoros são incluídos ao emaranhado musical da casa, como, por exemplo, uma ocasião onde pedras foram percutidas uma na outra pelas mãos de um caboclo de Xangô, entidade que carrega as características do orixá que é ligado a esse elemento, portanto o som do encontro dos objetos é significativo tanto no sentido místico quanto no sentido da sociabilidade gerada pela prática musical onde encarnados e desencarnados são convidados a formar uma só massa sonoro-musical-comportamental.

Alguns outros momentos onde entidades ou médiuns participaram das lides musicais para além das comuns palmas e cantos:

Um caboclo incorporado toma um tambor e acompanha, com uma sonoridade mais grave, conseguida por intermédio de uma baqueta, o que o ogã toca. De um lado para

o outro, como que em uma dança ensaiada, a entidade incorporada insere mais um elemento ao campo sonoro do ambiente (...) (Notas, 27/03).

Ao voltar a tocar, dessa vez, o médium cuja entidade cantou conosco, além de tocar tambor, se debruça sobre um djembê que nos acompanha e eu, ao anotar compulsivamente o que tinha acompanhado durante o processo ritual, acabei por não atinar com propriedade. A performance musical na umbanda, pelo menos ali, não necessariamente precisa se restringir aos ogãs nos atabaques, às palmas dos médiuns, ou às intervenções das entidades. Se pode tomar parte da performance da experiência musical umbandista de outras formas, mesmo, trazendo de casa seu instrumento. (Notas, 27/03).

Acompanha-nos, também o maracá tocado pelo caboclo 7 flechas. Um caboclo para bem em nossa frente e canta uma sucessão de “hei hei hei” de tempos em tempos. Se eu estivesse fazendo uma observação baseada nos parâmetros da música ocidental diria que ele escolhia as “cabeças de tempo” para cantar, porém duvido muito que divisão rítmica seja uma preocupação para um indígena ancestral, o médium ou qualquer um dos presentes, fora eu. (Este foi o mesmo caboclo citado acima ao tocar tambor). O maracá, nas mãos do chefe da gira, é usado para incitar a incorporação dos membros. (Notas, 27/03).

Houve inclusive momento onde, em uma cerimônia realizada fora dos limites dos terreiros, da qual irei falar adiante, eu, mesmo sem ser membro do grupo em questão, fui convidado a executar o toque no atabaque mostrando que não há grandes melindres em dividir a responsabilidade pela energia proveniente da música, além do fato da participação de todos ser bem quista.

Nesse tipo de prática musical, a despeito da importância e centralidade da atividade sonora, é comum, segundo Turino (2008), que os participantes não se considerem músicos. Por exemplo quando perguntei ao ogã Wesley: - Então antes de tocar o atabaque, de tocar no terreiro, você não tocava nenhum instrumento? Sua resposta foi: - “*Não, nunca tive nem vontade*”.

A resposta do ogã mostra que existe uma diferenciação, na sua compreensão, da prática musical profana e da que ele realiza com seus irmãos-de-santo no terreiro o que mostra, portanto, que a música umbandista é um tipo de atividade musical específica e deve ser conceituada e valorada de acordo com isso, uma vez que os valores, práticas e propósitos dentro desse campo, são organizados pelos seus conceitos ideológicos próprios, assim como coloca Turino (2008). A música de umbanda é música *practica*, no conceito de Napolitano (2002) pois é feita para se ouvir com o corpo, para ser respondida com estímulos corporais. O pai-de-santo explica:

Porque tão tocando, o atabaque reverbera, o povo se dobra no chão. Sem esse evento iria ficar meio chato, não iria ter a mesma intensidade. Tudo tem a musicalidade na umbanda. Até as saudações aos orixás. Não dá pra falar assim (...) sem vontade. Tem uma sonoridade certa de se falar! (...) bem energético (...) com vontade, com energia. (Pai Thiago).

De fato, as reações dos membros da corrente também mudam de acordo com o ponto cantado²⁶ ou a linha trabalhada, diria antes que o comportamento é moldado pela música que se toca, que é moldada pela intenção que se dá, que, por sua vez, é moldada pela forma que se entende a energia que se sente e se quer transmitir. Ou seja, a compreensão se dá na direção de que uma boa performance deve ser “enérgica” e que a musicalidade não está apenas no que se toca e se canta, mas também no comportamento em diversos níveis.

A qualidade do som e movimento são muito importantes para o sucesso da performance participatória, é importante porque inspira uma maior participação entre aqueles presentes, e a qualidade da performance é altamente julgada pelo nível de participação alcançada. A qualidade também é aferida por como os participantes sentem-se durante a performance. (...)Música participatória leva a um modo especial de concentração para as pessoas que estão interagindo através do som e movimento (...) leva a uma autoconsciência diminuída, porque (preferencialmente) todos os presentes estão igualmente engajados. (TURINO, 2008, p. 29).

A fala do sacerdote, quando diz que o povo “*se dobra no chão*”, ou “*que todo mundo deixa de sua personalidade*” vão em direção ao que aponta Jeff Todd Titon (2008) de que durante a performance, os indivíduos se diluem em uma espécie fluida de energia musical. Não há mais o indivíduo, mas sim um todo musical, uma experiência em si que, por mais que possa ser entrecortada por estágios de retomada da consciência individual, facilmente pode ser acessada enquanto o fazer musical se der.

No campo fui afetado direta e indiretamente por estágios dessa experiência de pertencimento onde ondas de torpor, também notadas em meus colegas de vivência, provenientes do toque repetitivo, em conjunto com as luzes apagadas e o fato de sermos iluminados pelas trêmulas luzes de velas, além do cheiro dos charutos, do embalo dos cantos, da atmosfera mística, da dança dos caboclos, das saias rodantes e dos demais elementos representativos da liturgia. O ambiente se transformava em um portal para um estado alterado de consciência. Houve, inclusive, evento em uma gira onde durante alguns minutos, caso fechasse os olhos, era fácil imaginar-se em uma aldeia, cercado por indígenas que dançavam e cantavam, celebrando a cosmogonia, que naquele passo ainda não entendia muito bem, mas compreendia. “*Naquele momento era eu um Malinowsky solitário na costa de uma ilha, vivendo o puro encantamento com a cultura local*”. (Notas, 27/03). De certa feita, ainda, quando envolto pela penumbra em um cemitério longínquo, durante ritual de purificação, experimentei outra espécie de transe, ao qual já estou bem mais acostumado que é aquele típico das apresentações

²⁶ Pontos cantados são as cantigas sagradas entoadas pelos mais diversos motivos, dentro das casas das religiões afro-brasileiras. Na umbanda são cantados em português. Segundo Gomes (2013), são, efetivamente, a “música da terreira”.

musicais onde músico, música, instrumento, convivas e pensamento se confundem. Falarei mais, adiante.



Figura 1 – ambiência das giras

Para Campelo e Monteiro (2017) a iniciação na umbanda, como religião de transe, demanda diversas etapas a serem cumpridas, cada qual, com grande zelo e seriedade. O processo transforma uma pessoa comum em veículo das divindades e esse desenvolvimento é compreendido como uma missão que o indivíduo deve cumprir e que, inevitavelmente, será cobrada do “eleito” através dos desígnios do destino. “Entra-se na religião ou pelo amor ou pela dor”. (ibidem, p. 110). O candidato neófito umbandista já deve frequentar algum terreiro para decidir-se pela iniciação. No meu caso, mesmo como convidado pelo pai-de-santo, tive que participar, na assistência, de 4 giras antes de poder efetivamente “vestir o branco”. Para Wesley o processo foi mais longo:

Eu fui assim, com um pouco de receio, porque eu tinha sempre um interesse em conhecer coisas diferentes, fui fazer Filosofia(...) tinha receio de não saber como me comportar lá dentro(...) na disciplina de sociologia a gente fez uns grupos e foi cada um pesquisar determinado lugar (...) e nós fomos para o terreiro. Aí a gente foi pesquisar lá no terreiro da Dona A. que eu já tinha ido (...) foram eventos marcantes (...) Aí quando ele ia em outros terreiros (Pai Thiago) eu também acompanhava, mas eu ia assistir os trabalhos (...) aí foi em 2016 que começou a intensificar mais o negócio de participar junto das oferendas(...) Foi em 2019 que daí eu decidi entrar pro terreiro com a função de ser ogã(...) já tinha tentado a experiência como médium mas não senti, assim (...) aí começaram a fazer uns trabalhos mais reservados aqui em casa (...)aí quando a entidade descia, ninguém tava puxando ponto (...) eu tive um sonho que eu tava com o Thiago (...) nesse porão tinha um piano (...) e eu encostava naquele piano e ele produzia música (...) aquilo me causou uma satisfação tão grande, assim, quando eu produzia a música de uma forma mágica e foi junto com essa reflexão a respeito de eu conhecer uma necessidade, uma carência de gente cantando e tocando (...) Eu era católico, eu fui catequista (...) A maioria dos filhos-de-santo aqui da casa geralmente tem algum ancestral (...) que já praticavam alguma religião assim. (...) O atabaque é a entidade e eu sou o médium(...) foi o momento que eu decidi entrar (...) ter o contato com seres divinos (...) o momento que me trouxe pro terreiro, aí o que me encantou foi depois que eu decidi tocar porque eu acho muito honroso você estar cantando e estar ciente que sua voz está sendo ouvida em muitos reinos além da dimensão terrestre, você está cantando para seres superiores (Wesley).

Na sua fala o umbandista denota, como citado anteriormente, ter sentido um tipo de chamado, algo direcionando sua missão. Primeiramente se aproximou da religião pela convivência com um adepto, depois por interesse acadêmico e mesmo assim até receber o chamado, a indicação de sua missão, tanto percebida conscientemente por uma necessidade do terreiro, quanto por um chamado onírico, não aderiu às práticas. Por fim optou pela conversão. Poderia dizer que, como bem cita Bergo (2011), como tantos outros, foi arrebatado pelo som dos atabaques, feito comum das religiões afro-brasileiras. Para Campelo e Monteiro (2017) a iniciação na umbanda não só marca o ingresso do indivíduo no grupo e a transformação da pessoa em um ser instrumentalizado para a realização da obra das entidades, mas também uma reforma no ser social, na construção de sua identidade e na adequação aos novos valores que vem com o contrato firmado com o sagrado, no novo *locus cultural*.

Há, como citou Wesley, o ingresso por meio de relação familiar, bastante comum, de acordo com o que diz, foi assim com Pai Thiago que conta:

Eu fui de várias religiões a vida inteira. Eu nasci em uma casa onde minha vó era umbandista e candomblecista (...) eu nasci e me criei no colo das iabás (...) minha mãe virou evangélica (...) e eu fui junto! Daí fui testemunha de Jeová, da Assembleia de Deus, da Quadrangular, conheci os Mórmons (...) fiz teologia, fiz um monte de coisa, ia ser missionário e tudo! Ia pra lá ser missionário na Angola! Ia ser feito inquite lá na Angola (risos) (...) Aí quando estava com 17 anos eu voltei para o terreiro, fui pra Dona A. e fiquei 8 anos e saí pra fazer minha casa. (Pai Thiago).

Tão importante se mostra ser a relação de herança que até eu fui inquirido pelo sacerdote se, em minha família, houve ou há parentes envolvidos com alguma religião de matriz afro-religiosa. Respondi que minha avó materna teve sua experiência e era filha de Xangô, pelo que sei, mas quando nasci ela já havia se convertido ao catolicismo. Conte também que lembrava de um sonho onde eu, criança, assistia a um evento onde pessoas negras dançavam, tocavam e cantavam em um ambiente colorido e festivo, lembrança que hoje relaciono com uma gira ou algum folguedo popular. De pronto o pai-de-santo disse que, por vezes, os guias fazem com que acessemos lembranças de outras vidas para mostrar nossa missão nessa. Nos três momentos as falas deixam muito clara a ideia de há uma obrigação a ser cumprida e essa pode ou não ser adquirida por consanguinidade. De qualquer forma essa missão será apresentada durante a vida do médium e esse deve procurar cumpri-la da melhor maneira possível ou poderá, como afirmam Campelo e Monteiro (2017), sofrer sanções duras por parte das entidades.

Aprender música pode ter diversos significados, adverte Bruno Nettl (2005). Pode significar aprender peças, modelos de performance ou fundamentos abstratos de um sistema

musical. A tradição oral, por sua vez, não desenvolve, como é comum pensar, um aprendizado “*por rota*”, sem parâmetros organizacionais, uma vez que existe um sistema de aprendizagem, mesmo que não seja explicitado. São inúmeras as formas, de acordo com o autor, através das quais sociedades mundo afora aprendem suas músicas e é bastante comum que neófitos aprendam elementos e valores das culturas onde se inserem, através da experiência musical. Na minha vivência com a umbanda percebo, não surpreso, que a própria religião acontece através da experiência musical.

Na umbanda a música é elemento assessor do aprendizado, não só da prática musical em si, mas de todo o universo religioso. O futuro umbandista está inserido em uma sociedade musical e, incessantemente, está ouvindo e observando como seus pares se comportam musicalmente, ou melhor, se comportam religiosamente através da prática musical. Para Cunha (2013), o fato das manifestações se darem em grupo facilita a aprendizagem pois incentiva a tentativa através da imitação, além da absorção de elementos pela observação.

No complexo educacional, como uma dimensão inerente ao sistema cultural, pode-se dizer que existem dois polos: ensino e aprendizagem. O ensino seria uma maneira de transferir conhecimentos cristalizados, como o estereótipo social, por exemplo, já a aprendizagem consiste no desenvolvimento das habilidades por onde o aprendiz procura por si mesmo compreender o funcionamento da sociedade onde está inserido, criando uma relação com o *ethos*. (ITURRA, s/d *apud* CUNHA, 2013). Ou seja, o umbandista é ensinado a usar roupas brancas, usar guias, não comer carne, fazer sexo ou beber nas horas que antecedem a gira, dentre inúmeras outras coisas, mas, através da aprendizagem relaciona os signos entre si, com o mundo religioso e com o mundo que cerca a religião, criando, por sua própria consciência, ferramentas de interpretação das realidades que se apresentam a partir das vivências religiosa e social.

Nettl (2005) afirma que, em linhas gerais, antes da prática musical, os mestres ensinam conceitos teóricos e unidades básicas de movimento que, posteriormente, serão as bases da performance. O autor diz que, na tradição europeia, o estudante aprende com o professor as técnicas necessárias para se executar as obras, não as obras em si. Ora, o que vi no campo foi, de alguma forma o mesmo, obedecendo outras regras. Primeiro o aspirante frequenta as giras do lado de fora, observa, absorve e decompõe elementos para então sintetiza-los em conhecimento. Depois de cumpridas as visitas pré-iniciáticas ele toma seu papel de aprendiz dentro do terreiro ao participar de cada etapa da gira, buscando compreender os signos dispostos que são mais ou menos velados. Antes de tocar é necessário compreender a sacralidade dos atos dos ogãs, o papel da música no processo religioso, a cosmologia, além, evidentemente, dos pontos e a forma como os veteranos tocam. Deve-se entender o espírito (o ser metafísico) antes

de tocar para ele, deve-se aprender algo sobre a cosmologia, compreender as estruturas da crença, os alicerces da religião antes de tocar o atabaque. É algo como aprender teoria musical “pré-prática”. Wesley, meu cicerone musical na Tenda, conta que:

Grande parte ele me ensinou (aponta para Pai Thiago), o atabaque, a base, assim... mas eu tinha uma grande dificuldade quando mudei de lá do interior pra cá eu era muito sem ritmo... eu não me arriscava a dançar, não... arriscava a nada, eu era uma pessoa muito sem ritmo ele (Pai Thiago) me conheceu, eu era sem ritmo... mas daí ele (Pai Thiago) participava do projeto de História da Africa, do curso de História, aí eu sempre acompanhava, assistia as apresentações e eu me encantei também, bastante, com os ritmos aí eu participava, às vezes de alguns ensaios e algumas apresentações, aí isso foi me dando um pouco de ritmo... acho que quando aconteceu o negócio mesmo foi quando eu... a gente frequentou durante bastante tempo o santo daime, aqui no Céu de União... e aí... lá o negócio é difícil de aguentar a força... e aí uma vez eu fui em um trabalho bailado... e às vezes você não consegue ficar sentado de tão difícil que é o trabalho...aí eu pensava... meu deus! Como que as pessoas conseguem tocar os instrumentos? Tocam violão na força que... que balança a gente! Aí um dia fui no trabalho bailado e me propus assim - eu vou tentar cantar e me propus a tocar e aí eu cantei, toquei maracá e bailei... quase que o trabalho inteiro e aí acho que naquele momento eu peguei o ritmo...parece que me abriu pra pegar o ritmo! Hoje em dia eu toco, só que é mais básico, eu não consigo...eu toco assim, não sou que nem um ogã de candomblé que conhece todos os ritmos de todos os orixás... eu conheço os básicos o samba de terreiro, ou quimbanda, que toco ali... alguns toques de alguns orixás eu conheço (...) É! Aprendi a cantar junto com os que já cantavam, mas quem geralmente ensinou esses pontos foram as próprias entidades... que cada entidade tem... pelo menos a maioria delas, alguns tipos específicos de entidades não tem todas essas características, mas a maioria delas, as mais presentes tem um ponto riscado e um ponto cantado, que é a cantiga, a música, né!? Aí elas cantaram e a gente canta para invocar essa entidade e como ao longo da história da umbanda já vieram muitas entidades a gente foi herdando esses pontos e canta eles... (Wesley).

No discurso do ogã, pode-se observar que a compreensão, mesmo que ele não pareça se dar conta, pelo menos não conscientemente, dos elementos constitutivos do todo musical foi se dando gradativamente, desde os primeiros contatos, passando pela prática com outros instrumentos em outros ambientes até que ele se lançasse aos atabaques no terreiro e, nesse momento, os toques estavam já desenvolvidos. Esse fenômeno é, de maneira comum, interpretado como algum tipo de interpelação divina, também reconhecida no aprendizado das cantigas²⁷.

(Eu aprendi a tocar) sozinho... eu não sei como é que foi... não teve ninguém que me ensinou, assim... um dia eu peguei e comecei a bater em um metal, numa caixinha de metal e como saía igual ao atabaque eu comecei a reproduzir assim, eu acho que de tanto eu ficar ouvindo (...) quando eu era pequeno eu já sabia tocar samba de terreiro, só (...) porque o trabalho era longo (...) e ficar a noite inteira escutando samba de terreiro... tanto que eu nem sei ensinar... não sei como, não sei qual batida... porque eu sei que o som é esse que faz, então não aprendi a tocar com ninguém, alguém me inspirou (Pai Thiago).

²⁷ Os pontos geralmente não têm nomes e são reconhecidos pelas suas temáticas, os *head motifs* no conceito de Nettl (2005). Refletem ideias importantes para a cultura do grupo.

A ideia de “*auto-aprendizado*” também está presente na fala de outro ogã, não pertencente ao Cruzeiro de Luz, o Leonardo:

Eu aprendi a tocar na raça e no encanto que soa daquele instrumento mágico. É difícil de explicar, é só sentindo mesmo, vendo e ouvindo o instrumento (...) não tem ninguém que ensina os pontos, são aprendidos com a frequência e anos que você participa da religião.

O aprendizado, portanto, é encarado como dom, vocação, destino, empenho, estudo e prática religiosa em uma combinação onde uma coisa pressupõe a outra. (BERGO, 2011, p. 34). “É preciso preparar-se para tomar parte da prática religiosa e quanto mais se participa, mais se torna preparado para praticá-la, numa retroalimentação entre o dom e a aprendizagem. Não é possível saber com precisão onde começa um e termina o outro”. (ibidem, p. 41).

Em relação aos pontos, podem ser ensinados pelas entidades, semelhante ao que Nettl (2005) cita sobre música tradicional das planícies indianas, ou seja, a música é ensinada por meio sobrenatural. O ideal é, assim como para os Blackfoot, aprender a música dos espíritos pois assim ela será sublime e transcendental. A inspiração é divinizada, aprender e criar são conceitos muito próximos e associados (idem).

Tiago - E você já presenciou uma entidade chegar e ensinar um ponto novo?
Wesley - Pra mim ponto novo, sim! Ponto novo pra mim... alguns já confirmaram, ultimamente tem vários dos médiuns aqui da casa tem confirmado o santo... eles têm cantado os pontos. Só que alguns pontos que, como são algumas entidades já antigas... alguns pontos que já eram cantados porque já existiam... mas tem um que eu ainda não conhecia que a Dona Maria Mulambo cantou um novo, assim... que é bem interessante!

Todavia a observação de campo, um pouco para além dos limites do Cruzeiro, mostrou que é possível que a autoria dos pontos seja reconhecida e creditada a algum médium. O caso pode ser incomum, mas não é, necessariamente, impensável e, na verdade, quando acontece o ponto é utilizado e compreendido da mesma forma que pontos mais tradicionais. A *live* que acompanhei exemplificou tal questão quando, ao apresentar uma cantiga, os partícipes creditam a Leandro a autoria do mesmo dizendo que “*o ponto, escrito em 2013, foi muito bem recebido e é executado em terreiros pelo Brasil afora, além do exterior*”. O autor completa dizendo que “*o ponto foi escrito sem querer, dentro do biarticulado entre a praça Rui Barbosa e tubo Morretes*”.

Não há, normalmente, uma inquirição sobre a origem dos pontos, sobre sua autoria e tampouco há preocupação com propriedade intelectual. A fala do ogã Wesley mostra que, em sua concepção, os pontos “já existiam” e se aprenderam ao passo que foram usados no contexto das giras. As entidades, por si, quando em terra, podem ensinar pontos novos ou podem inspirar

a composição de outros, o fato do ogã Leandro ter escrito o ponto “*sem querer*” em curto espaço de tempo, “entre Rui Barbosa ao Morretes” (dois pontos de ônibus relativamente próximos na malha do transporte público curitibano), pressupõe uma inspiração sobrenatural, na concepção interna umbandista.

Na verdade, como afirma Carvalho (1998), não se sabe, salvo raras exceções, quem são os autores dos textos musicados, não se sabe quando e nem como foram desenvolvidos. Supõe-se, de acordo com o autor e também com os relatos coletados no campo, que parte das composições são realizadas sob estado de transe: a pessoa, através da incorporação, onde assume uma segunda persona, canta ou dita o novo ponto para seus pares presentes. Com o tempo o ponto pode se consagrar e se fazer presente em incontáveis terreiros a nível regional ou mesmo nacional.

Um fator que auxilia o aprendizado é a repetitividade do material melódico, elemento próprio das práticas participatórias, como afirma Turino (2008). Os pontos regularmente tem um texto curto que se repete incansavelmente enquanto houver necessidade. Não há um final para o ponto, ele é cantado até que alguém, geralmente algum ogã, decida puxar outro ponto ou, por ordem de entidade ou pai-de-santo, o ponto seja “salvado”, ou seja, cessado. Isso se mostra nas giras, na *live* e mesmo no CD. Há uma circularidade onde mesmo os toques, diferentes entre si, se repetem vez ou outra. Durante improvisações há uma base em ostinato e esses elementos repetitivos ajudam a induzir o *sincronismo social*, falaremos mais adiante sobre o conceito.

Na cultura ocidental, de acordo com Nettl (2005), os mestres ensinam as técnicas necessárias para a execução no instrumento, que são baseadas em observações gerais e instruções para a coordenação corporal que fazem com que seja possível que o aluno, através de uma partitura, toque, efetivamente uma obra. De acordo com as observações junto aos membros da Tenda, no caso da prática musical umbandista há uma inversão, em relação ao modo ocidental de aprendizado. Do mestre, pela repetição, o aspirante aprende a obra, o ponto, a cantiga, mas não a técnica, que será desenvolvida quando o neófito se lançar à prática. Da exposição aos pontos se aprende sobre ritmo, tema, padrões melódicos e a estética do canto e, quando se canta e se bate palmas, *performando* junto aos ogãs, se pode apreender sobre as unidades básicas que compõe o todo musical, por fim, gerando a possibilidade de se reconstruir a ideia música umbandista.

Segundo Bergo (2011) a umbanda pode, sob um olhar específico, ser compreendida como uma prática de aprendizagem. Uma “prática cultural complexa que encontra nos mecanismos (invisíveis) de sua produção/reprodução a condição que torna possível sua

difusão/aprendizagem”. (ibidem, p. 32). A aprendizagem é inseparável da vida cotidiana, diria mais, parte do que constitui a experiência religiosa e musical é a aprendizagem. Durante a convivência com os irmãos de santo dentro da Tenda Cruzeiro de Luz, diversos foram os momentos onde fui diretamente ensinado, como são todos os aspirantes. O neófito, deve compreender como realizar atividades simples, muitas vezes, todavia carregadas de sentidos a que não está familiarizado e, muitas vezes, nem obterá explicação dos motivos pelos quais as realiza. A indicação do caminho do banheiro, por exemplo, para tomar o banho de ervas, uma infusão de diversas plantas que limpa o corpo material e o espírito de impurezas, além de abrir caminho para a chegada das entidades, foi-me feita sem maiores explicações (talvez pela suposição de que já entendesse o sentido do processo).

Já outros ensinamentos podem ser acompanhados de explicações mais aprofundadas, todavia alguns devem permanecer dentro da esfera de conhecimento dos adeptos e me foram repassados sob o signo da confidencialidade, como o motivo de se dançar da forma que se dança e a forma correta de se acender a vela para o anjo da guarda. Boa parte do aprendizado surge do interesse do novo umbandista em observar como mostra a nota que segue:

Tudo obedece a rigorosa organização simbólica, mesmo desconhecendo a maior parte delas percebo a seriedade do momento e tento, nos mínimos detalhes, por observação, não cometer erros de conduta, tanto para não destoar, quanto para ser aceito mais facilmente e, claro, para não atrapalhar a harmonia energética do ambiente que vai se transformando em espaço ritualístico. Sinto a tensão no ar, a apreensão, a ansiedade (não sei se sou eu ou eles...talvez todos nós). (Notas, 27/03).

A prática, e mais, a prática musical, também é parte do aprendizado no que tange a experiência essencial da religião, que é o transe mediúnico. Durante as sessões umbandistas é comum notar a dificuldade de alguns médiuns no processo de incorporação e em algumas vezes outras entidades dão suporte ao acontecimento, outras vezes os pontos cantados são utilizados, bem como instrumentos musicais específicos. Pode acontecer de o chefe da gira, entidade responsável por gerir os acontecimentos rituais, pedir para “salvar o ponto”, ou seja, parar de tocar e cantar e indicar outro ponto a ser utilizado. Tais ações acontecem para facilitar o processo de incorporação mediúnica.

Quando fui tocar atabaque fui direcionado, fui ensinado como me portar. O ogã me ensinou como deveria saudar o instrumento, quando parar e quando tocar, mas não fui ensinado como, efetivamente, utilizar o instrumento, uma vez que essa capacidade já se subentendia pelo meu próprio desejo de fazê-lo. Tudo aconteceu com bastante naturalidade e pude perceber que a troca de ensinamentos se dava a todo instante e envolvendo a todos, em geral, dos mais velhos para os mais novos, mas, especialmente, dos guias para os médiuns.

Na performance participatória, segundo sugere Turino (2008), é comum que a atenção primária esteja no fazer musical e nos outros participantes. Como todos são bem-vindos à prática, sem restrições, a aprendizagem se dá de maneira horizontal e acontece à marcha da prática como já dito anteriormente, em outras palavras, e o grupo espera a participação dos mais novos. “Eventos participatórios são fundados no *ethos* de que todos os presentes podem e, de fato, devem participar no som e no movimento da performance” (TURINO, 2008, p. 29, tradução minha). O aprendizado então pode ser compreendido, como afirma Cunha (2013), com semelhança à abordagem interacionista de Vygostsky, onde o indivíduo aprende pela interação com o grupo social onde se insere.

Como em uma família, todos que já são filhos de santo (iniciados) participam como instrutores dos que ainda são iniciantes na religião. Este aprendizado não possui uma sistematização positivista cartesiana, qualquer momento é de aprendizado, qualquer gesto, qualquer conversa. Depende muito mais da disponibilidade dos professores do que dos alunos. É neste contexto que são ensinados os toques e as cantigas, formas de tocar e as funções, gestos e ornamentações, histórias e mitologia, de forma holística. (SOUZA e PAIXÃO, 2020 p. 156)

Mas como, efetivamente, realizar um evento onde todos possam estar à vontade para empreender a prática musical? Turino (2008) aponta que o que acontece, durante as performances, é que pessoas com todo o tipo de habilidade se lançam a ela, fator que faz com que haja o reconhecimento de pares. “A presença de outras pessoas com habilidades similares faz com que haja o ingresso confortável” (TURINO, 2008, p 31, tradução minha). Apesar de haver alguns com alguma especialização, que podem manter bases rítmicas para o evento musical, é o caso dos ogãs e alguns médiuns, outros podem, sem grandes problemas, tomar parte e, dessa forma, aprender. O ogã, de certa forma assume o papel de inspirar a participação (tanto na prática musical quanto no transe).

Diante da responsabilidade cabe aos ogãs, de alguma forma, desenvolver os toques de maneira que possam ser acompanhados e que os partícipes possam dançar e cantar. Há espaço para a improvisação, contanto que, em algum nível, a base siga funcional, não excluindo a participação de ninguém do grupo. Independentemente da habilidade dos ogãs sobre os atabaques, sempre há a predileção pelo mais básico, também elemento comum das performances participatórias, de acordo com Turino (2008).

Sendo assim os toques no atabaque do Cruzeiro de Luz costumam guardar linearidade, sem grandes improvisações ou modificações, porém sempre firmes e ininterruptos, mesmo quando o ogã toca e canta praticamente sozinho enquanto membros da corrente mediúnica se ocupam de outros acontecimentos da gira. Apesar do rigor do ato e de sua importância mística

e litúrgica, não são vedadas as improvisações e certas ousadias, desde que não se ultrapassem limites que dependem do tipo de rito. Sobre a matriz rítmica do toque “*quimbanda*”, como eles chamam, apresentada pelo ogã, pude improvisar células rítmicas variadas, pausas e mudanças de dinâmica sem que tal ato fosse censurado. Meu instinto de “enriquecer” a sonoridade do toque foi, quase sempre, bem recebido pelos membros do grupo, salvo em uma celebração dedicada a Omulu, orixá reconhecido por sua soturnidade, onde fui advertido sem sê-lo, através de direcionamentos indiretos, que as atividades musicais deveriam ser realizadas menos efusivamente, como pede a saudação ao orixá: “*atotô*”, como explicou a entidade que falou pela voz do pai-de-santo - silêncio. Fora esse evento as audácias a que me lancei durante as giras onde toquei atabaque foram bem toleradas, assim como as de outras pessoas que percutiram o couro dos tambores. Wesley, em seu exílio sagrado de ogã principal, desenvolve sua labuta sempre com impressionante compenetração, aparentemente inatingível pelo cansaço, pela dor ou qualquer outro incômodo eventual, imprimindo para cada momento específico variações de andamento e dinâmica de acordo com variadas intenções específicas da liturgia. De meu lado acompanhei as variações do mestre com atenção e respeito, obedecendo à hierarquia imanente à macumba.

Quando os umbandistas dizem que “não sabem como aprenderam a tocar”, eles se valeram do que penso ser uma absorção quase que conscientemente involuntária, parte integrante da transmissão de conhecimento oral, mesmo que, nesse ponto ela seja gestual e do gesto surja o som. Uma tradição sonoro-comportamental integrante da tradição oral que é muito comum nas religiões afro-brasileiras onde o conhecimento, como atesta Silva (2006), só pode ser desenvolvido do ingresso e vivência dentro da religião. Ou seja, o conhecimento se constrói no processo de desenvolvimento religioso. Ninguém conta, ninguém mostra gratuitamente. Cada ritual, cada rito de passagem, cada momento da evolução traz uma novidade para o arcabouço do conhecimento do adepto. Dessa forma se faz mister a atenção ao que os outros fazem: olhos e ouvidos bem abertos e pela repetição “magicamente” se aprende a tocar, como foi citado nas falas dos adeptos. Para Simas e Lopes (2020) a prática de ensino da tradição oral é parte indissociável da existência social, segundo a concepção da ancestralidade africana, pois “é, ao mesmo tempo, religião, conhecimento, ciência natural, aprendizado de ofício, história, divertimento e recreação”. (ibidem, p.41). Dessa forma o conhecimento se constrói através do comportamento individual e comum, assim como se dá com crianças de tenra idade que aprendem a se comunicar com gestos e sons, depois com a fala, depois a andar, pular, brincar etc., sem que para isso, em grande parte das vezes, seja necessária uma atenção especial dos convivas mais experientes. Um espírito ensina os diversos ofícios, nem que seja o espírito da

curiosidade. O mestre ensina o discípulo, na maioria das vezes, executando seu ofício, durante a gira, por sua vez o discípulo deve se abster do estado de transe ou não poderá captar as informações em uma estrutura de transmissão de bens imateriais, uma espécie de herança do pensamento da comunidade.

Um neófito qualificado toma parte no esquema de aprendizagem incorporando os bens simbólicos e tornando-se ele mesmo parte da simbologia. As subdivisões das palmas, bem como a dança ritmada e outras atitudes “musicais”, mostram que inadvertidamente todos os membros da corrente estão absorvendo os conhecimentos oferecidos pelo ogã quando do desenvolvimento de seu ofício, todavia a explicação segundo a logicidade religiosa pode se afirmar na presença espiritual de entidades que são letradas nos fazeres musicais dos terreiros.

Dos muitos ritos iniciáticos naturalizados na religião, pude participar, nessa tenda, de um, o jogo de obi²⁸ que é um processo ritualístico onde pode ser acessado o oráculo que diz quais orixás regem cada filho-de-santo. Descrevo aqui o evento para exemplificar como a música interage com os mais diversos episódios litúrgicos e se faz presente na compreensão de algo que se fará imprescindível na vida do religioso, saber seu pai-de-cabeça. O orixá se apresenta para seu filho através da música.

“Sobre uma tábua onde é desenhada uma espécie de árvore, cada galho, imagino, represente um orixá são colocadas velas de cores diversas, cada vela para um orixá, cada cor de vela tem relação com as características das divindades. As cores, atino, também são importantes na harmonização energética e reconhecimento sagrado. As velas são retiradas do congar, ou seja, as velas estão imbuídas do axé dos santos, e isso é algo extremamente reverenciável, como percebo no cuidado que os médiuns e o pai-de-santo tem na manipulação do material. Tudo disposto de acordo é hora de começar o rito propriamente dito. O pai-de-santo toma o obi e o parte em quatro pedaços, molha e toca o obi partido e molhado na minha testa. Profere algumas palavras que não entendo, assume o lugar imediatamente à minha frente, do lado oposto da tábua, de costas para o congar²⁹, de frente para os demais médiuns e menciona que iremos confirmar o que já sabemos (de acordo com as características da personalidade de cada pessoa, além de características físicas, se intui o orixá que rege a cabeça de cada um). O jogo de obi é absolutamente musical. O sacerdote diz ao ogã o orixá de deve chamar e então canta-se e toca para determinada energia se manifestar, o pai-de-santo, por sua vez joga os pedaços de obi sobre a tábua e dependendo da forma que os pedaços caírem se dá a resposta que ele interpreta. Assim foi e diversas energias foram invocadas, algumas mais de uma vez, outras por um curto espaço de tempo, pois a resposta foi negativa de maneira veemente. Durante o processo ele explicou que quando o obi cai assim significa tal coisa, quando cai de outra forma significa outra e ficou de me explicar melhor em momento mais oportuno.

²⁸ O jogo de obi dá acesso ao ifá, oráculo da tradição iorubá que é como um livro não escrito, norteador a filosofia básica da tradição, na expressão usada por Simas e Lopes (2020), tratando de uma experiência acumulada pelos ancestrais através dos séculos, baseada na análise das experiências pregressas e seus resultados no futuro. O aprendizado do passado.

²⁹ Espécie de altar. Configura-se, efetivamente, parafraseando Eliade (1992), como uma porta, uma abertura no recinto sagrado que permite a comunicação com as divindades “*por onde deuses podem descer à Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu*” (ELIADE, 1992, posição 337).

Por fim a cantoria que fez o obi dançar sua dança vaticinou que sou filho das graças de Oxóssi e Iemanjá.” (Notas, 27/03).

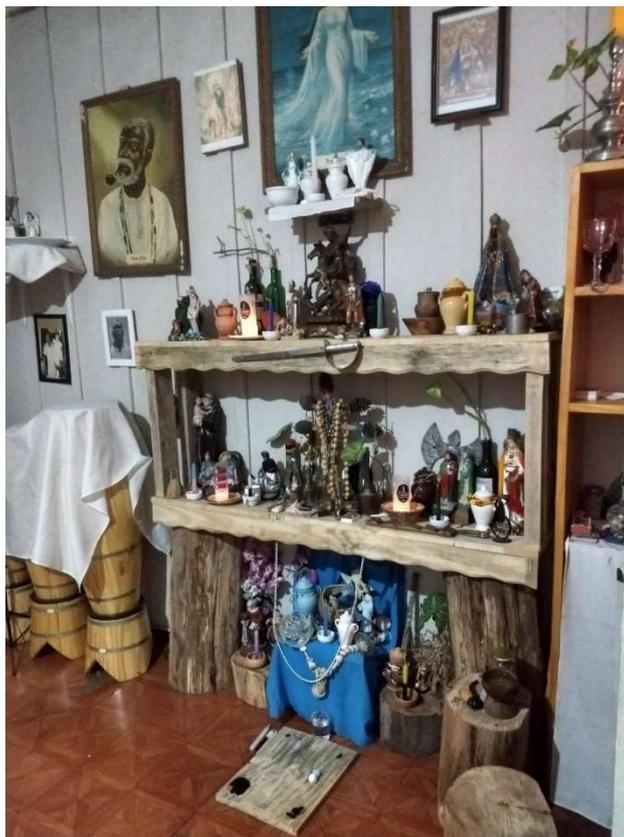


Figura 2 – Congar da Tenda

Outro rito iniciático importante, esse realizado após o jogo de obi, que já tive oportunidade de realizar, há alguns anos, na cidade de Curitiba, quando da realização de pesquisa pregressa é o amaci³⁰. O amaci é uma espécie de batismo, onde se entrega o médium, ou melhor, a cabeça do médium para o dono da cabeça, seu orixá. Sobre o amaci o sacerdote explica:

Onde lava-se a cabeça com ervas mergulhadas em água, entregando-se a cabeça do filho ao seu pai de cabeça. Até as plantas que ficam dentro das quartinhas, representando a união de médium, guias e orixás. Tudo é verde, tudo é planta! (Pai Thiago).

A umbanda naturaliza os processos de iniciação e aprendizagem, reconhecendo a necessidade de atualização em cada novo ingresso, cada nova pessoa que aprende de uma forma específica. A iniciação pode se dar por diversos caminhos, mas se é a missão, todas as estradas fatalmente levarão ao terreiro. Dentro do terreiro todos são mestres e aprendizes, ninguém sabe

³⁰ Segundo o Dicionário da Umbanda de Altair Pinto (s/d). Amaci é um líquido preparado com o suco de diversas plantas e que tem muita aplicação na firmeza de cabeça dos médiuns, servindo também para a lavagem dos chifres, patas, tacos e cascos dos animais, antes de serem sacrificados para diversos trabalhos e cerimônias e Amaci-ni-ory é a cerimônia de lavar a cabeça com ervas de Orixá. (PINTO, s/d, p. 18).

tudo, apesar de que a quanto maior o tempo de iniciado, mais se conhece, maior o prestígio. O aprendizado, na umbanda, é essencialmente fenomenológico o que explica certo mistério acerca das práticas. Apesar de estar ciente da minha *periferialidade*, no termo usado por Bergo (2011), no aprendizado, não me sinto, de forma alguma isolado, por saber que essa posição é ocupada também por outros membros da corrente, uma vez que o terreiro é constituído, basicamente, por pessoas iniciadas a relativo pouco tempo, sendo assim, todos trilhando o caminho para uma participação cada vez mais aprofundada nos saberes religiosos. Todos ensinam e são ensinados em uma relação de troca circular de influências com a figura central do pai-de-santo e a influência direta das entidades, que tem maior responsabilidade no processo. Legislar, como dito, é do santo.

2.2 - Gira, gira, no meu terreiro, gira, gira na lei de umbanda: a gira de umbanda.

“Me vesti de branco
Me enfeitei de fitas
Com pano-da-costa
Fiz meu abadá”³¹

Existem diversos tipos de rituais e eles são elementos constitutivos soberanos da sociabilidade humana. Estão, segundo Christoph Wulf (2013, p. 89), entre “as formas mais efetivas de comunicação e interação humana”. São atividades centralizadas na corporalidade, ou seja, onde encenações e performances do corpo estão em foco. Organizam-se, através dos rituais, as sociedades e as transitoriedades de *locus culturais* potenciais dentro de suas estruturas. Através das leituras interpretativas das ações ritualísticas se criam e recriam hierarquias e configurações sociais.

Dentre as ações rituais podemos situar celebrações, cerimônias, liturgias, ritualizações e convenções, rituais religiosos, ritos transitórios, de passagem, e rituais de interação cotidianos. (WULF, 2013).

Os rituais podem definir-se como tempos e espaços socialmente demarcados em que formas simbólicas altamente elaboradas são apresentadas e representadas. Neles certos símbolos sejam gestos e palavras, têm a capacidade de sintetizar significados socioculturais complexos que provêm de variados âmbitos e de contextos específicos, convertendo-se assim em veículos por meio dos quais se constroem mensagens e circulam significados. O ritual, nesse caso, tem como traço distintivo a dramatização, isto é, a condensação de algum aspecto, elemento ou relação (...). (REYNA, 2013).

³¹ Trecho de Cortejo, canção de Roque Ferreira.

Os rituais acontecem em espaços e tempos sagrados que fazem a contrapartida aos espaços e tempos profanos que são naturais e ocupados pelo cotidiano. Sagrado e profano são duas formas de se estabelecer no mundo e no âmbito do sagrado se dão os rituais aqui representados. (REYNA, 2013).

A gira é a umbanda, é a sessão ordinária onde se celebra sua cosmologia e cosmovisão, onde se socializam os ensinamentos, onde se praticam os fundamentos, onde, através da caridade, espíritos evoluem e encarnados se iluminam. Está situada no centro de toda a prática religiosa, sintetizando diversos elementos e sendo o palco principal de todo transe mediúnico. Funciona através da ancoragem do passado no presente, no termo de Lobo (2013), onde o tempo deixa de ser linear para se tornar uma massa difusa baseada na logicidade religiosa trazida da sabedoria ancestral africana apontada por Simas e Lopes (2020). Ir a uma gira é algo como ir a um teatro musical onde os seres metafísicos são os personagens principais. Não uso aqui o termo “*teatro*” no sentido de aludir à farsa, mas no sentido de espetáculo coreografado para assumir e assentir certos sentidos cabíveis e compreensíveis através da representação da cosmologia. Uma performance musical por ser, antes de tudo, um evento dançado, cantado e tocado.

A gira é um portal que mistura essas ambiências com notória naturalidade. No presente se invocam as sabedorias do passado para influenciar o futuro. A morte não mata a vida pois espíritos que já compartilharam conosco das mazelas e misérias da existência terrena tem livre acesso ao nosso mundo e, vivenciando agora experiências espirituais elevadas, tem conhecimento das potencialidades do porvir. O porvir deixa de ser um mistério e se revela positivo ou negativo pela voz dos personagens metafísicos, pelos jogos de búzios, cartas, obi, etcetera. O presente é, naturalmente, tudo que há e nele se vive passado e futuro concomitantemente. Trata-se de um evento essencialmente musical. Toda a gira é uma experiência musicada desde os primeiros momentos. Como cantam os umbandistas: “eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora”.

O Pai Tomé, Preto-velho do Thiago, ele disse assim... que num terreiro tem em primeiro lugar o congar, o altar... que de certa forma representa os santos, os orixás... em segundo lugar vem a corrente... os médiuns! Tanto o pai-de-santo, quanto o ogã, quanto os outros membros da corrente e depois é importante o atabaque, mas de certa forma eu estou junto nos dois lugares... estou junto no atabaque e estou junto da corrente. Então essa é uma hierarquia um pouco diferente... isso foi o Pai Tomé que disse... eu gosto mais dessa porque torna as coisas mais iguais, eu acho...ele deixa bem claro que tem que montar assim... primeiro o congar, os santos, depois todos os médiuns e depois o atabaque...mas a título de trabalho, quando a gente está no trabalho, por questão de funcionamento do trabalho a ordem... o santo, os orixás... aí entre os mortais o pai-de-santo, o ogã e o restante da corrente... (Wesley).

Por isso que tem que ter uma autoridade maior, tem que ter respeito, sabe? Porque a hierarquia no terreiro não é para os sacerdotes se exibirem... é uma questão energética,

né!? Então as forças divinas, sagradas... passam primeiro por mim pra daí passar para os outros. Se os outros estiverem com a cabeça levantada, estiverem sem humildade, não vão receber o que está passando por mim, que sou o sacerdote... se não estiverem de cabeça baixa pra ele (Wesley) não passa também... então em questão energética é assim, como diz o Pai Tomé ... que é mais de Jesus (risos), mais cristão, né!? todos somos iguais ali dentro, na verdade nem eu ... eles que mandam, porque aqui é teocrático, né? Eles que mandam e a gente aqui só vai junto! – Tá bom, se o senhor tá falando, né!? (risos)... (Pai Thiago).

Os ensinamentos do preto-velho dizem respeito à organização da tenda em relação aos parâmetros hierárquicos a serem seguidos. Além disso também apontam para os elementos constitutivos das sessões umbandistas: pai-de-santo, ogã, corrente e congarr. O congarr aqui representa toda a gama de entidades a se fazerem presentes na religião. Pois bem, devemos observar que uma gira deve contar com o sacerdote, a música, os médiuns e as entidades. “Para qualquer ritual, existe um roteiro do qual constam todas as etapas que devem ser seguidas pelos participantes do evento. A posição de trabalho ou papel a ser exercido por cada um é a função de cada participante envolvido no acontecimento (...)” (BARBOSA *et al*, 2016).

Como dito anteriormente, para os africanos ancestrais não existe uma linearidade temporal exprimida em dias, horas, anos, meses, mas coexistência entre passado, presente e futuro. (SIMAS e LOPES, 2020). Na prática umbandista o ancestral, com a sabedoria das eras que viveu e presenciou, vem ao presente desvendar o futuro da comunidade ou dos indivíduos, além da necessidade de equilibrar as forças e rearmonizar as energias que possam, por conta de alguma violação das regras de ética, ter sido desorganizadas. Se não há harmonia a vida coletiva e muito menos a vida individual poderá ir bem. Manter o axé alto significa boa sorte, felicidade, saúde, o contrário significa doença, morte, miséria. O canto e o toque fazem parte do processo de organização energética capaz de inferir diretamente no axé enquanto as entidades “*quebram mirongas no pé*”³². Quem canta seus males espanta.

A Tenda Cruzeiro de Luz fica na casa onde residem Pai Thiago e Wesley. Em uma sala, na parte da frente da casa, é o ambiente onde se realizam as giras. Há ainda, ao final de um corredor um quarto, onde se realizam as trocas das vestes e no meio do mesmo corredor um quarto onde acontecem as consultas privativas entre consulentes e entidades. Ao final desse corredor está a cozinha que serve de área de socialização dos filhos do terreiro além, claro, de cozinha sagrada, onde se preparam as oferendas para guias e orixás. No salão principal se dispõe um pequeno espaço para a assistência, separada do espaço sagrado por uma corrente, há, ao centro, o congarr, à esquerda do congarr os atabaques e nas paredes diversos objetos e símbolos que fazem parte do universo religioso. No congarr são dispostas velas de diversas cores e

³² Trecho de ponto-cantado entoado nas sessões. Mironga significa, de acordo com o Dicionário da Umbanda de Altair Pinto (s/d), feitiço, segredo, mistério, briga.

imagens de santos católicos e orixás. Como alude Assunção (2010, p. 163): “*imagens de santos católicos e orixás zelam quietos pelo espaço e pessoas*”.

Esse salão principal também é usado pelo pai-de-santo para consultas de outras naturezas místicas como leitura das cartas do tarô. Está sempre muito organizado, mesmo fora dos dias dedicados às giras e é onde os trabalhos realizados nas celebrações umbandistas, caso excedam o tempo destas, ficam sendo desenvolvidos com o que chamam de “*axé ativo*”, ou seja, a energia que se invoca e adensa durante os ritos.

Curioso notar que nessa sala se fazem presentes representações diversas. São santos católicos, pretos-velhos, orixás, caboclos e até um santo regional, popularmente canonizado como “São João Maria”, figura histórica da Guerra do Contestado, que andou pelas cidades de Porto União e União da Vitória um século antes, liderando insurgentes contra os muito armados soldados do governo. Os insurgentes, conhecidos como pelados, eram pequenos agricultores que tiveram suas terras tomadas por grileiros e madeireiros ligado à construção da estrada férrea, com o aval do governo. Um santo popular e regional que ali se apossa do espaço ao lado de ancestrais mais longínquos. Isso mostra que a umbanda ainda conserva suas portas abertas, não só para o povo, mas para elementos diversos³³. Não sei se João Maria baixa no terreiro, mas parece que aqui santo de casa faz milagre. Há, algumas fotos familiares do pai-de-santo, há também uma grande representação de Ganesha, divindade da crença hindu, representado pela personificação de um elefante, há também, na porta que dá acesso direto ao espaço, partindo da rua, o desenho de um pentagrama e o nome dos reis magos, trazudos pelos meandros da cultura popular cristã. Sobre uma prateleira há uma imagem de um Zé Pelintra³⁴, junto a ele vela e um pequeno copo que, imagino, contém cachaça ou similar. Do outro lado da sala há uma pequena representação de Papa Legba³⁵, vodum trazido dos povos *fom*, também cultuado nas Américas Central e do Norte. Reyna (2013) coloca que quando duas religiões são colocadas

³³ Para Serra (1988), a umbanda é idealmente eclética. Trata-se de um projeto consciente que intenta interligar elementos das mais distintas religiosidades em um credo conciliador universal. Nesse sentido a umbanda é diferente de outras religiosidades da matriz afro-brasileira, visto que em seu cerne está a agregação de elementos diversos. (p. 219). As linhas orientais, cultuadas nas tendas, apontam para os milenares cultos hinduístas, mas não parecem haver limites claros para a absorção, visto o santo popular João Maria, os ciganos, boiadeiros, marinheiros. Os povos da cultura banto compreendem a existência do *mooyo*, energia vital que os iorubanos chamam *axé*. A diferença é que, na cultura banto, é presente a ideia de que absorver o *mooyo* de outras culturas aumenta o próprio *mooyo* (SIMAS e LOPES, 2020). Pode-se reconhecer elementos da ancestralidade banto nas mais profundas fundações da religião. Assunção (2010), assume ainda que, depara-se com a umbanda é deparar-se com referências religiosas cada vez mais diversas, e “a convivência de entidades e noções de variadas concepções” (p. 161).

³⁴ “Zé Pelintra é visto como o malandro que representa a astúcia, o livre trânsito pelas brechas e pelo proibido, o uso de meios não-sancionados pelas normas sociais”. (ASSUNÇÃO, 2010, p. 176).

³⁵ Legba é o equivalente, entre os fons, a Exu, da cosmogonia iorubá e Aluvaia, para os congos. (SIMAS, 2020, p. 27).

em inevitável contato íntimo elas acabam não só coexistindo, mas incorporando elementos uma da outra, produzindo novas combinações semânticas. Como vemos, na umbanda, as combinações provêm de, não só de duas, mas diversas matrizes.

Se fazem presentes ainda, além de objetos utilizados pelas entidades nos rituais que acompanhei, armas como espadas, machados, arcos e, mesmo instrumentos. A presença dos objetos é, para Simas e Lopes (2020), a representação da energia física, o *agbará*. A belicosidade na manifestação espiritual e também na compreensão das simbologias em suas danças e movimentos, desenvolve-se através de signos ligados a essa dimensão de poder. Muitas entidades são captadas como “índios guerreiros”, soldados, seres capazes de grandiosas proezas físicas. As pedras utilizadas pelo caboclo citado, musicalizando, de certa forma, em demonstração de ferocidade e força representam o *agbara*. Apesar do poder espiritual, o *axé*, ser considerado mais eficaz do que o poder físico, há uma relação dialógica entre ambos, nem sempre muito clara, todavia compreensível. A manipulação dos objetos, em diversos momentos parece ser responsável pela manutenção do *axé*.



Figura 3 – Estrutura do Cruzeiro

O salão por si só não é sagrado. Trata-se, na maior parte do tempo de uma sala comum, utilizada para outros fins, eventualmente, o que não condiz com a envergadura dos eventos que se desenrolam nas giras. De acordo com Mircea Eliade (1992), para o homem religioso, não há homogeneidade espacial, pois o espaço apresenta roturas que difere porções qualitativamente diferentes, logo o espaço pode ou não ser sagrado. Apesar de cuidadosamente zelada pelos membros da tenda, antes e depois das sessões a sala não tem caráter especial, para tal é necessário que certos ritos se cumpram, o que Ordep Serra chama de *ritos preliminares* que tem a finalidade de transformar um espaço e tempo profanos em espaço e tempo sagrados (SERRA, 2001).

O ambiente fica propício, eu acho... e tem uma série de fatores que tornam a umbanda... parece que você mentalmente fala: começou o trabalho. Cheiro de vela, cheiro de defumador... quando a defumação passa assim, você fala que começou o trabalho (risos)... charuto! Meu Deus do céu, o cheiro do tabaco é bem importante, também... mas o som acho que é importante também, sabe... todo som, não só o atabaque... a musicalidade toda, sabe? tipo quando bate o sino pequenino lá (risos) pra chamar a galera pro trabalho, o povo começa mentalmente a pensar... agora está começando o trabalho... com o som do sino (Pai Thiago).

Importante se faz pensar que os templos são dotados do que Mircea Eliade (1992) chama de *limiar*. Primeiramente o limiar divide os espaços: para fora do limiar é o espaço do profano, para dentro, é espaço do sagrado. O limiar é, também, o ambiente por excelência dos guardiões que tem por finalidade afastar as forças demoníacas e presenças a serem evitadas sendo elas encarnadas ou desencarnadas. No caso da umbanda são os exus e pombo-giras. Em sentido simbólico o limiar é veículo de passagem.

O discurso dramático da umbanda é bem organizado e possível de ser percebido para se esboçar uma liturgia das sessões. Há um código simbólico dividido em *células rituais*, no termo cunhado por Serra (1988). Tudo começa com o encontro dos fiéis, nas dependências da tenda onde conversam e organizam tudo para as giras, se banham com as ervas, vestem as roupas ritualísticas, organizam o salão e, em especial, antes do primeiro soar dos atabaques, fazem a oferenda para Exu, entidade, como se canta nos terreiros e aponta Serra (1988) “*abre o terreiro e fecha a rua*”.

Desenvolvidas as ritualísticas citadas os membros se reúnem no salão onde por vezes já há música sendo executada por aparelho mecânico. As canções que se ouvem antes do retumbar dos tambores não são, necessariamente, da umbanda, podendo ser, como ocorre, provenientes do hinário do santo daime, uma vez que o pai-de-santo é daimista. Dado o aspecto historicamente conciliador de ritos, próprio da umbanda, não é surpresa tal acontecimento. Embalados pelas canções os médiuns se organizam, cada qual em seu lugar, respeitando bases hierárquicas que vão dos mais velhos iniciados para os mais jovens. Esses momentos que antecedem a gira também podem ser utilizados para dar recados importantes ou para discutir questões internas concernentes à atividade da Tenda, como mostra a nota que segue:

Antes da gira propriamente dita começar há uma conversa incitada por pai Thiago sobre acontecimentos internos e também sobre a sequência das atividades, por conta da pandemia. Fica acertado que depois dos eventos já confirmados, que acontecerão até o final do mês de abril, as atividades serão suspensas por algumas semanas. De outras disposições não interessam, aqui, detalhar. (Notas, 10/04).

Segundo Assunção (2010), caso Exu não seja o primeiro a receber as oferendas pode haver severo desequilíbrio, uma vez que essas entidades são encarregadas de destruir as energias espirituais negativas que possam estar rondando a casa, ou até mesmo dentro, para que

a gira aconteça de maneira eficaz e tranquila. Também são responsáveis por afastar os *eguns*, que vem a ser espíritos perdidos e, muitas vezes, perturbados.

A organização do salão seguiu sempre similar, mulheres à esquerda, homens à direita, da mesma forma que apontam Serra (1988) e Miklos e Madeira (2018), dispondo-se de acordo com o espaço disponível e tempo de iniciação. Quanto mais tempo de iniciado o médium, mais para a ponta da corrente fica. Congar ao centro, em torno do qual se forma a ferradura composta pela corrente.

Os imediatos momentos que antecedem as sessões também são usados para regular outras atividades que não, essencialmente, religiosas, mas interessam à vida comum da família-de-santo. Essa disposição organizacional é similar a apontada por Assunção (2010).

Uma das *células rituais* situadas nos momentos preliminares é da comunicação com o anjo da guarda, onde cada médium sai de seu respectivo lugar e, sob o olhar de todos, acende uma vela na chama de outra vela, dedicada a seu orixá, disposta no congar, onde também repousam as imagens de santos católicos e orixás africanos, e deposita a vela que acendeu sobre um prato branco, após realizar uma oração silenciosa segurando a vela sobre a própria cabeça. Pouco a pouco o prato vai se enchendo de chamas que representam, efetivamente, a ligação do umbandista com seu anjo. Trata-se de um dos poucos momentos sem música durante todo o processo das giras, de fato, quase nenhum som se faz, quase nada se fala e, caso aconteça, as vozes não são mais do que sussurros.

Em seguida acontece a defumação, que de acordo com o Dicionário da Umbanda de Altair Pinto:

A defumação, por se tratar de um ritual de alta magia, tem como principal fundamento afastar os maus espíritos que, segundo todas as crenças, são representados por uma tênue fumaça. A queima de ervas é concebida como operação mágica que possui um poder natural, superior às forças ordinárias da natureza. Por ser de origem muitíssimo antiga, o processo dos defumadores trouxe até os nossos dias a crença dos poderes benéficos nos perfumes queimados e, por essa razão, em todos os rituais religiosos, essa prática é concebida, interpretando-se, entretanto, por vários modos essa questão. (PINTO, s/d, p. 61).

A defumação conta com seus pontos próprios, *os pontos de defumação*. Trata-se de um rito inicial de limpeza da casa e dos presentes, onde algumas ervas são queimadas e sua fumaça serve de elemento representativo dessa limpeza, ao passo que o canto invoca as forças das plantas para que o processo seja eficaz. São entoados vários cânticos em sequência, um deles pedindo a Oxossi, que representa o poder das folhas usadas, pois é “quem manda na mata” a licença para defumar. Na sequência os cantos falam sobre o cheiro das ervas, as ervas que são usadas, há um ponto que canta que “eu defumo a minha aldeia”, aludindo à presença da

influência do ameríndio na umbanda. Finalizam a primeira parte do rito com um ponto que saúda as almas, ou seja, os pretos-velhos: *“Nessa casa tem quatro cantos / Cada canto tem um santo / Pai e filho, espírito santo / Nessa casa tem quatro cantos / Zum, zum, zum / Olha só, Jesus, quem é / Eu rezo para santas almas / Inimigo cai / Eu fico em pé”*

Toda sessão de que participei segue a mesma estrutura e inicia com a defumação, que, de acordo com Miklos e Madeira (2018), é preparada com ervas como alecrim, arruda e alfazema, (os pontos cantados que ouvi mencionam essas ervas), é realizada no começo das sessões e é acompanhada pelas cantigas e toques. Segue um padrão hierárquico que vai do altar à assistência.

A exemplo da gira anterior, que acompanhei, começam a cantar ponto de defumação para atrair as energias benéficas das ervas que são queimadas. São defumados todos os presentes, como os atabaques, altar, os cantos da sala e a canção, dança e palmas são responsáveis pela manipulação energética, percebo. (Notas, 27/03).

Começa, a exemplo das giras anteriores, com os cantos de defumação. Ao fim se reza, sem cantar, para os guias que se aproximam e, especialmente, para Ossain. Em seguida começam as saudações cantadas aos orixás. Primeiro se canta para Iemanjá, sendo a regente da cabeça do sacerdote, logo, da casa, adiante se cantam para todos os orixás cultuados na casa, bem como as linhas de guias. (Notas, 10/04).

O esquema litúrgico é sempre o mesmo cuidadosamente coreografado de acordo com o momento. Dança-se, com a dança típica, ciscando como diz nosso sacerdote. Toca-se e, hoje, vigorosamente, visto que não há vizinhança que vá promover algum incômodo ao andamento do rito. Quando da defumação, cada membro da corrente que é defumado desempenha seu papel com os passos corretos mimetizados por todos. Primeiro se defumam as numerosas guias dependuradas nos pescoços, em seguida seu corpo, usando as mãos como que para “puxar” a fumaça em sua direção e em cada parte do corpo, dá as costas para que o expurgo seja no corpo todo e assim sucessivamente até que todos tenham passado pelo processo. Para cada linha de adoração e trabalho que é saudada pelos cantos e toques há uma saudação gritada ou falada, de acordo com a tradição: Epa babá, para Oxalá, Ogunhê para Ogum, Caô Cabecilê para Xangô, Okê Arô para Oxossi, Odoiá Odociaba para Iemanjá, Oraieiê para Oxum, Eparrei para Iansã, Saluba para Nanã, Arroboio para Oxumaré, Atotô para Omulu, Optcha para os ciganos, Laroie para os exus e pombo-giras, pelo que tomei nota durante as giras que acompanhei e, também, acessando a memória. (Notas, 24/04).

Para Miklos e Madeira (2018) toda sessão de umbanda começa com a preparação, primeiro do corpo, que se tornará veículo para o trabalho das entidades e depois do espaço físico que se consagra para a chegada das divindades. Decoração, velas, oferendas e, por fim, a defumação. Serra (1988) também considera a defumação como rito preliminar e parte da consagração e transformação semântica do espaço. Caso a gira seja realizada em local que não o do terreiro oficial todos os passos são cuidadosamente repetidos, ou seja, todo espaço pode se transfigurar em espaço sagrado.

O terreiro estava improvisado, mas bem organizado para o evento, havia uma grande panela de feijoada ao lado do altar, algumas cervejas e, sobre o altar, as oferendas de Ogum que contavam com um grande bolo de inhame amassado, cravejado com espinhos simbolizando lâminas, copo com cerveja, um grande prato de barro com

feijoadas e velas. Havia também as tradicionais velas para os anjos, as vejas para os diversos orixás e uma bela imagem de um São Jorge montado em seu cavalo, atravessando uma imensa lança no dragão. (Notas, 24/04).

Outro rito preliminar, relacionado aos indivíduos é o *preceito* que deve ser realizado nas horas que antecedem a gira. Do anoitecer do dia que antecede a sessão até o início da mesma os médiuns devem se abster de bebidas alcoólicas, ingestão de carnes e intercursos sexuais. Tudo para que o corpo esteja preparado para a recepção dos guias como uma forma de penitência e purificação.

Ao chegar ao terreiro existe o banho ritual, com as ervas, já citado. O médium tem o dever sagrado de estar preparado quando no espaço físico do terreiro (MIKLOS e MADEIRA, 2018). Ao pisar no salão a mente deve estar longe dos problemas mundanos e busca-se atrair os melhores pensamentos. Após a defumação, que completa os expurgos, os médiuns se entregam aos seus orixás e guias através do *bate-cabeça*.

Mesmo fora do espaço oficial do Cruzeiro os banhos são realizados e, dependendo da temperatura ambiente, pode ser ou não aquecido. Detalhe importante é que esse banho deve secar no corpo do médium, o que, em temperaturas baixas, pode ser incômodo, mas nada parece abalar os adeptos que emprestarão seus corpos para o trato com o sagrado.

O *bate-cabeça* também tem seus pontos específicos e enquanto esses são entoados os membros da corrente se deitam em frente ao altar e tocam sua testa sobre uma toalha, como forma de saudar os orixás e os guias. Essa sequência de pontos tem letras relacionadas ao momento do rito e seus significados, onde pode-se ouvir expressões como “*eu vim pra saravar*”. Durante o processo cada filho-de-santo, diante do altar, sobre a toalha branca estendida no chão, toca sua testa no solo, com as mãos apontadas para o congari, tece suas orações em silêncio, sob o olhar dos demais membros da casa, ao se levantar, cumprimenta e pede benção do pai-de-santo. Os ogãs, batem a cabeça antes da gira começar, o som não pode parar, a energia depende da atividade musical.

Entregues os médiuns e seus corpos, todos purificados e prontos e saudadas as energias das entidades da umbanda, tudo está pronto para a sessão efetivamente se desenvolver.

Segundo Serra (1988), os atos centrais do drama litúrgico se concentram na invocação das entidades e, conseqüentemente, a incorporação mediúcnica. Incluem os pontos invocativos e toques de atabaque, podendo ser direcionadas a variadas falanges espirituais ou apenas a uma. Bystrina *apud* Miklos e Madeira (2018), chama de *segunda realidade* o mundo do além, com o qual se comunica a umbanda. A *primeira realidade* é o mundo material no qual vivemos sob circunstâncias físico-biológicas, a *segunda realidade* são as fabulações das culturas humanas,

as quais são organizadas pelos diversos códigos simbólicos. Opera o imaginário na realidade através de esquemas complexos de códigos de linguagem. (BYSTRINA, 1995, *apud* MIKLOS e MADEIRA, 2018). Ou seja, as giras operam na integração entre primeira e segunda realidades, tal integração ocorre por conta da ruptura do véu que separa as realidades, através da *hierofania*³⁶, inundando o mundo natural de sacralidade.

Os umbandistas cultuam os ancestrais que são chamados de guias espirituais (as entidades). São espíritos que já viveram na Terra, e no momento da gira retornam por meio do corpo dos médiuns - esse manifesto é chamado de psicofonia (comunicação de espíritos por meio da voz do médium), ou, no sentido mais vulgar, incorporação. Essa manifestação é feita apenas por pessoas que tem essa habilidade - são chamadas de médiuns de psicofonia. Quando esses médiuns incorporam alguma entidade, há as pessoas do Centro que têm a função de auxiliá-los. Elas são designadas com o nome de Cambones. A função dos Cambones é de: ajudar a entidade e o médium, servir a entidade, colaborar com o trabalho e com a vibração do ambiente, ajudar (se necessário) a pessoa que é consultada a entender o que a entidade quis dizer e manter o sigilo do que for dito. (SILVA e CASTRO, 2018, p. 34 – 35).

Ao serem invocadas as energias os médiuns são tomados por suas entidades, assumindo uma segunda persona que se organiza em relação a um ideário reconhecido pelos adeptos. De acordo com Assunção (2010) existem quatro categorias principais de espíritos que são invocados durante as giras: caboclos, pretos-velhos, crianças e exus que, por fim, servem como modelos de ética, moral, comportamento e, em outro sentido, de representação. Para Silva e Castro (2018) cada entidade tem traços específicos e, portanto, a identificação dos modelos parte do escopo da comunicação corporal que, como ponderam Miklos e Madeira (2018), se sofisticou até o ponto da arte e culmina no reconhecimento das manifestações que se dá pela gestualidade expressada pelos corpos em transe, ou por níveis variáveis de elaboração coreográfica condizentes com esquemas identitários das entidades. Prandi (1995), chama esse fenômeno, trazido do candomblé, segundo o autor, de *transe modelar inconsciente*.

“Cada entidade possui seu jeito próprio de cumprimentar e responder aos questionamentos das pessoas. Alguns são falantes, outros dizem apenas o necessário, uns dão conselhos e outros recomendam a realização de algumas tarefas como acender velas de determinadas cores nas igrejas ou fazer orações para o anjo da guarda”. (BORGES, 2006, p. 147).

A presença das entidades “*não tem por finalidade oferecer-se aos homens como objeto de culto, mas “trabalhar” a seu serviço, ajudar a resolver seus males e, cumprindo esta missão, elevar-se espiritualmente até chegar a um grau em que já não precisem mais incorporar*”. (LOBO e DRAVET, 2016, p. 82).

Sobre os aspectos cosmogônicos das macumbas Luiz Antônio Simas pontua:

³⁶ De acordo com Mircea Eliade (1992), hierofanias são as manifestações do sagrado.

Saindo dos *candomblés*, o culto aos orixás apresenta-se em diversas *umbandas* – em maior ou menor escala – articulado também a conexões estabelecidas entre ele e as santas e santos do catolicismo. É importante mencionar ainda que nos *candomblés* a pessoa é iniciada no culto de determinado orixá (a iniciação é conduzida por consultas ao oráculo dos búzios), mediante um longo e complexo processo de consagração do corpo para que o orixá se manifeste através do transe. Nas *umbandas*, os orixás são encarados em geral como emanações de energias da natureza que são trazidas pelos espíritos guiais; as entidades. São elas, e não os orixás, que incorporam, diretamente no corpo dos médiuns. É comum, portanto, que tenhamos um caboclo da falange de Ogum, uma cabocla da falange de Iemanjá; considerando que falanges são agrupamentos de espíritos com objetivos e emanações de energia comuns. (SIMAS, 2021, p. 162).

A concentração deve ser profunda ou, percebo, a personalidade do indivíduo incorporado pode subjugar a persona da entidade, rasgando assim o fino tecido que separa as dimensões física e extrafísica e tal acontecimento expõe a fragilidade da mediunidade do *umbandista*, assim como pode acontecer com as representações na sociedade balinesa, exposta por Geertz (1997).

Há ainda a possibilidade da produção de identificação escrita por parte dos espíritos, através dos *pontos-riscados*, símbolos que obedecem variadas regras, indicando a linha de trabalho, lugar de origem, relação com orixás. Acontecem de maneira regular, apesar de mais raramente.

Aqui reproduzirei algumas notas do caderno de campo que redigi durante e depois das sessões.

“Apagam-se as luzes e iniciam os cantos para a linha a ser trazida naquela noite, os pretos e pretas. Ao se cantar para Pai-Tomé, a entidade de Pai-Thiago, este inicia o processo do transe mediúnico. A corrente canta, bate palmas e há uma coreografia em conjunto, passos fáceis de serem imitados, mas fazem parte da simbologia e processo ritualístico. Tento me adaptar e me envolvo da mesma forma, não conheço as letras, mas faço a minha parte integrando o coro. São cantados diversos pontos dedicados às entidades variadas, depois de Pai Tomé, como vovó Maria Conga, Tia Maria, Vovó Cambinda, Pai José e daí por diante. Após a volta do ogã para os atabaques são cantados pontos diversos e os membros da corrente eventualmente entram em transe também, todos assumem trejeitos parecidos, atribuídos às especificidades dos pretos e pretas, andar arcado, mãos tremulas vozes envelhecidas, o que varia são semblantes, alguns mais austeros, outros mais tranquilos. A gira se desenvolve com os pretos fazendo diversas *mandingas* com velas, água e folhas, cachimbo, cigarro, fumaça, *pemba*³⁷, benzendo imagens e corpos. O preto velho que preside a gira pede para que se toque

³⁷ De acordo com o Dicionário da Umbanda, de Pinto (s/d), espécie de giz cônico-arredondado que serve para riscar pontos e outras sinalizações gráficas determinadas pelas entidades. Pode ter diversas cores que podem identificar as entidades enquanto sua linha de trabalho.

para Cosme e Damião, sincretizados na umbanda com Ibeji. Trata-se das almas de crianças. Primeiramente se canta para a preta-velha “subir”, todavia o preto continua. As crianças chegam com saudações a “ibejada”, o toque é ligeiramente mais enérgico e as crianças chegam, brincam entre si, comem doces e pirulitos, pedem bençãos para os adultos presentes.

As entidades conversam livremente e suas falas fazem parte de um complexo musical como um todo, na conversa muita coisa não se compreende, são ininteligíveis, me faz pensar se algumas falas fazem parte dos segredos e mistérios comuns às religiões de matriz afro-brasileira, se são rezas em alguma outra língua ou dialeto. Em alto e bom som eu achei uma fala muito significativa e característica. Em uma voz afável e com muita ressonância posterior, Thiago, com uma voz de Pai Tomé fala para atenderem “aquela preta que tem umas macumbas e feitiços para fazer (Notas, 09/03).”

“Conforme os caboclos vão descendo no terreiro seus brados se juntam ao complexo sonoro, adicionando novos elementos à manutenção energética. Os potentes gritos, as vociferações, batidas de cajado e pés no chão, durante a dança tomam parte da sonorização da macumba. Os efusivos cumprimentos entre os caboclos presentes em terra também são bastante sonoros. Houve, inclusive, um breve momento em que o atabaque cessou e só se ouvia o som dos pés e um caboclo que dançava batendo os pés no chão, de maneira que somente aqueles passos ritmados enchiam o ambiente enquanto a entidade, de olhos fechados, vociferava baixo algo incompreensível. Adiante toca-se e canta para orixás femininos. Nanã Burukê, orixá feminino identificado com os primórdios da criação, sendo conhecida como “a mais velha de umbanda” tem sua representante mediunizada, todavia durante os toques para as outras divindades não há a incorporação e, explicam posteriormente, que é importante trazer a energia dos caboclos e caboclas das outras linhas, nesse caso as femininas, mesmo que nenhum “desça”. Ou seja, cantar para as linhas atrai as o potencial energético para o terreiro, as entidades podem “encostar” nos médiuns, trazendo suas benesses, sem a necessidade da incorporação. Identifico menções ao terreiro do Gantois, famoso terreiro do candomblé tradicional baiano. O pai-de-santo acompanha o batuque do atabaque tocando o caxixi.

Toca-se para Iemanjá e, creio que como Iemanjá é uma divindade especialmente adorada no Brasil³⁸, por sua relação com o mar, a pesca e por sua folclorização na figura de Iara, mãe d’água, da sereia, além de seu sincretismo com Nossa Senhora dos Navegantes, e com a própria Virgem Maria, sendo considerada, dentre os orixás “a grande mãe”, alguns de seus pontos me são conhecidos: *“Como é lindo o canto de Iemanjá / Faz até o pescador chorar /*

³⁸ Sobre Iemanjá, Prandi (1998) afirma que a orixá, no sul e sudeste do país, se popularizou muito por conta da umbanda. Na Bahia é reconhecida por conta dos candomblés.

Quem escuta a Mãe d'água cantar / Vai com ela pro fundo do mar / Iemanjá! / Rainha das ondas, sereia do mar". Canta-se, também, para Oxum, orixá da água doce e uma moça da corrente toma, durante seu transe, o protagonismo. Com semblante calmo e sua grande saia branca ela roda solitária no meio do salão, acompanhada pelos olhares de todos, como se, como eu, tomassem nota, os olhares são atentos. A moça dança sua dança sagrada e gesticula como se estivesse em um espelho d'água a se mirar e lavar as mãos, manipulando a energia presente na natureza das corredeiras. Em contrapartida aos caboclos que nos acompanharam até aqui, essa é uma dança leve, silenciosa, pacífica. (Notas, 27/03)."

"Novos elementos podem ser adicionados à dança de quando em quando como a simulação de "laçar" com corda, quando se canta aos boiadeiros ou bater os pulsos um contra o outro, quando se saúdam exus e pombo-giras. Há, ainda, momentos onde as mãos são dirigidas ao chão para se aplaudir as entidades que trabalharam no terreiro. Estender as mãos em direção ao altar, ajoelhar, aplaudir, bater palma acompanhando a música, dançar: todo gesto é importante e se relaciona intimamente com o desenvolvimento da gira. As entidades também tomam parte na coreografia da macumba, ainda mais e de maneira mais simbólica do que os encarnados. Quando vem um caboclo de Oxossi ele ajoelha e simula atirar flechas com arco, grita, brada, dança uma dança característica, roda. Um caboclo de Ogum carrega espadas e, como não porta o objeto, com o indicador e médio esticados e os demais dedos flexionados, simbolizando as lâminas luta sua luta invisível contra tudo o que não deve ser e estar no terreiro. Xangô envia espíritos que portam machados e, na falta destes, os caboclos cerram as mãos contra o peito como se segurassem a arma. Oxum dança sobre as águas trazendo nas mãos um espelho e, como espelho não há, se mira na sua palma e sua dança e seu sorriso são encantadores como a natureza da deusa. Iemanjá quando dança parece querer ninar o mundo, se ajoelha como se na areia e toma a água do mar na palma da mão. Iansã parece ser a personificação do tornado girando brandindo espadas que carrega em gestos parecidos com os de Ogum. Nanã caminha arcada pelo peso dos anos e, por sua quizila com pessoas do gênero masculino, nenhum homem, no terreiro, pode estar de pé enquanto ela está na terra. Pretos-velhos também caminham arcados, às vezes apoiados em cajados, ostentam sorrisos gentis e agitam seus cachimbos. As crianças falam, comem, gritam, correm, pedem, choram e se arrastam pelo chão, a brincar. Cada elemento gestual é importante, tanto quanto o que se canta e o que se diz, fazendo parte do complexo ritual. Enquanto danço traço paralelos, correndo o risco de pormenorizar a experiência religiosa, mas longe dessa intenção, com espetáculos musicais cujo intuito é o gesto, a dança, a interação e a mimetização. (Notas, 24/04)."

“O corpo é o instrumento que media o ritual, fazendo uso de elementos comunicativos primários, como a oralidade, a dança, o canto, o uso de ervas e a representação mítica dos guias espirituais, enquanto componentes do sagrado” (MIKLOS e MADEIRA, 2018, p. 47). Cada espírito que toma um corpo dança de uma forma, seguindo o sistema modelar. Caboclos dançam rápidos, giram vertiginosamente enquanto pretos-velhos andam vagarosos e arcados. Iemanjá e Oxum trazem caboclas serenas cuja dança é lenta e graciosa, já as pombo-giras giram muito rápido, riem alto, seguram suas saias enquanto fumam e caminham com gestos sensuais e lúdicos; mãos na cintura, sorriso largo. Isso acontece, segundo Silva e Castro (2018), porque uma vez que já desencarnaram, na gira retomam, através dos médiuns, seus hábitos e costumes de vida.



Figura 4 – A dança dos santos

A sequência natural, depois das significativas danças e gesticulações, no afã de harmonizar o ambiente e manipular o axé, por parte das entidades encarnadas, estrutura coreográfica também apontada por Assunção (2010)³⁹, seria o atendimento aos consulentes. Para Miklos e Madeira (2018), o propósito da vinda das entidades é justamente o atendimento, com passes e benzimentos. Os consulentes são pessoas que buscam o terreiro para fins terapêuticos, no sentido de curar feridas sentimentais e até, muitas vezes, físicas. Seria a prática da caridade propriamente dita.

Serra (1988) compreende a umbanda como um culto servil, prestado aos necessitados sendo uma forma de *etnomedicina* onde há um paciente, vítima de algum tipo de crise e, do outro lado há um agente terapêutico, dotado de conhecimento mágico para encaminhar a cura da enfermidade. Para Assunção (2010), as pessoas buscam alívio para suas aflições nas casas

³⁹“A “gira” segue seu caminho; os tambores tocam, as pessoas cantam, enquanto uma sequência de caboclos desfila pelo salão: Sete Flechas, Cabocla Jurema, João da Mata, Caboclo Jaguaraci, Urubatã. No centro da “gira”, os caboclos gritam, fazem gestos guerreiros, simulam lutas com flechas” (ASSUNÇÃO, 2010, p. 171).

de macumba, aflições que podem ser de toda sorte, doenças espirituais ou físicas, dificuldades no amor ou emprego, questões judiciais, conflitos, etc. Para tanto é possível que a estrutura organizacional original das giras se desfça para que ocorram os embates energéticos entre entidades e consulentes. O semicírculo onde que cada médium ocupa um lugar específico dá lugar a um emaranhado de pessoas que conversam entre si, independentemente se são incorporados ou não incorporados, médiuns ou assistentes que podem, se convidados, andar livremente pelo espaço. De maneira comum é possível ver as pessoas chamando as entidades para conversar e confessar suas agruras e pedir ajuda. Indiscretamente ouvi uma ou outra queixa, mas sempre tomei o cuidado de me afastar para não invadir espaços íntimos das conversações. Os curadores receitavam banhos, acendimento de velas e mandingas variadas.

Essas sessões de cura são realizadas através dos passes e bençãos, todavia, como a maior parte das giras que frequentei não contavam com consulentes, por conta das medidas restritivas de contenção à COVID-19, algumas bençãos foram ministradas apenas para os médiuns presentes, com exceção da uma gira externa, onde alguns assistentes acompanharam. Todavia com o relaxamento das medidas, com o avanço da vacinação, alguns consulentes puderam assistir às sessões.

De acordo com o relato de Assunção (2010), ao descerem as entidades giram, a organização se desfaz e os espíritos começam a atender as pessoas, dando passes com as mãos, soprando fumaça e conversando, convertendo a ordem inicial em algo menos articulado. Algumas passagens que presenciei são descritas a seguir:

Fui chamado com um breve sinal de mão trêmula ao diálogo com Pai Tomé, confesso que o belo discurso que ele me fez durante a benzedura foi emocionante. Além de recomendar guias protetores a cuidaram de mim e de meu caminho, abençoou a minha vida e a minha história no planeta, mostrando um imenso carinho pela minha presença ali. Penso que para ele um sentimento bom é despertado pelo motivo de que sua casa esteja sendo parte de uma pesquisa, senti isso na sua fala, bem como nas palavras que demonstraram entender e endossar o que eu fazia ali. Acendeu uma vela para “os pretos que não podem trabalhar com esse rapaz enquanto ele faz as escritas dele”. Faço gosto que os desejos desse preto com cara de Thiago se realizem, foi bastante bonito, lembrou-me de meus antepassados que também eram pretos, pretas, velhos e velhas. Emocionou o pesquisador. Uma artimanha, quem sabe. (Notas, 09/03).

Acontecem as bençãos com folhas embebidas em água, ou água aspergida sobre os demais com intermédio das folhas. Para receber a benção o membro da corrente deve se prostrar ajoelhado à frente do médium em transe que está sentado em um banquinho ou toco. Após minha primeira benção manifestei desconforto na coluna, pela posição em que fiquei durante o processo e ouvi, de uma senhora à minha frente, sentada sobre seu banquinho, com suas águas, folhas e cigarros de palha, que - isso tá parecendo preto velho, meu filho... (Notas, 09/03).

O emaranhado sonoro também se altera de acordo com a linha de trabalho, pois o ponto muda e as manifestações sonoras das entidades também. Na gira de Ogum se ouvem menos brados dos caboclos, mas os que se ouvem são mais fortes. Ouve-se som das folhas de Espada de São Jorge, a conhecida planta relacionada, também, com

o orixá, batendo no chão enquanto, imagino, esmagavam e cortavam as energias negativas do local e das pessoas. (Notas, 27/03).

Percebo, pelas falas a mim direcionadas durante as sessões terapêuticas, que se espera que eu também participe da gira através do transe mediúnico e, mesmo sem queixas, subentende-se que a minha presença ali é devida às mazelas da vida e também devo purgar minhas crises, sejam quais forem.

Os rituais de expurgo são de toda sorte, utilizam elementos diversos e podem se realizar, também, em espaços profanos. Particpei de um rito de limpeza dedicado ao orixá da peste e da morte, Omulu, que visava afastar toda e qualquer energia negativa que pudesse estar me cercando e impedindo a prosperidade de me alcançar. O “banho” aconteceu em uma noite, fora das dependências de qualquer terreiro, em um cemitério ermo. As pessoas com as quais participei do referido processo não eram ligadas ao Cruzeiro de Luz, mas conhecidos meus pertencentes a outro terreiro em uma cidade vizinha. A experiência narro na íntegra a seguir.

“Era sexta-feira e fui convidado por conhecidos ligados à umbanda de um terreiro em União da Vitória, PR para participar de um ritual, a meu ver, um pouco inusitado. Comentei sobre o desenvolvimento da dissertação e acharam que me interessaria acompanhar, porém, eu deveria ir sem medo e com fé para sair curado. Tenho familiaridade com as giras e com o espaço dos terreiros, mas muitos ritos me fogem do conhecimento. Fui convidado para um “banho de descarrego” e uma “entrega” no cemitério. O “banho” era com pipoca⁴⁰ e dedicado a Omulu, orixá relacionado à morte e a peste (o momento pandêmico era simbólico) e para ser mais forte deveria ser realizado no cruzeiro de um cemitério, preferencialmente à noite. Fomos ao lugar marcado munidos de velas pretas e vermelhas, bebidas como cachaça e espumante, cigarrilhas, charutos, rosas, farofa, cebola e pimenta para o padê (oferenda para os exus e pombo-giras) e a pipoca. Feitos os preparativos o evento do “banho” foi acompanhado por atabaque tocado por uma pessoa da comitiva enquanto as demais cantavam um ponto. O toque não tinha células rítmicas muito complexas do meu ponto de vista, sem improvisações e realizado em dinâmica fraca. Quando da vez da pessoa que estava responsável pelo atabaque tomar o “banho” a líder de nossa incursão noturna ao terreno dos mortos apontou para mim – eu devia assumir o batuque. Tomei as rédeas do tambor e confesso, fui tomado por uma espécie de transe que costumo experimentar nos palcos com outros músicos. Toda a apreensão que o local e horário geravam sobre mim desapareceu e a minha empresa musical se desenvolveu tranquilamente. As outras pessoas acompanhavam o toque cantando enquanto eu improvisava sobre a matriz

⁴⁰ Aponta Luiz Antônio Simas (2021) que rituais de limpeza e fechamento de corpo, conhecidos como *mujingas*, realizados com plantas, comidas ou animais são comuns em terreiros de umbanda.

rítmica que aprendi ouvindo a primeira atabaqueira. Ao final, quando cessei a parte musical da nossa aventura, a líder se mostrou impressionada com a minha desenvoltura. Ali notei que aumentou minha valorização como membro do grupo e minha caminhada em direção à alcunha de *macumbeiro raiz* parece ter começado, diferente da brincadeira inicial, antes da partida em direção ao cemitério, onde insinuaram que eu era *macumbeiro Nutella*. Claramente nem todos os membros do grupo haviam me aceitado como partícipe.

Notava-se que a apreensão do momento, do local, da escuridão total no cemitério não se debruçava apenas sobre mim, uma espécie de estrangeiro naturalizado, mas sobre os demais membros do nosso estranho grupo. Éramos 5 pessoas vestidas de preto, aproveitando a noite de sexta cantando para os mortos e pedindo sua ajuda e, confesso com um pouco de estranheza, que duas das pessoas se mostravam ainda mais incomodadas que eu, transparecendo medo. Os comentários sobre vibrações e presenças eram constantes deixando tudo com uma irreparável aura mística e misteriosa.

Quando fomos embora o carro não pegou. Empurramos e não pegou. Passado algum tempo ele voltou a funcionar normalmente. Para meus acompanhantes os guias nos livraram de algum mal no caminho de volta e por isso atrasaram a nossa saída. Particularmente eu penso que foi um problema elétrico gerado pela falta de energia momentânea da bateria, que descarregou, pois usamos os faróis do carro como iluminação no ermo lugar onde estávamos, mas como não estava lá para discordar e muito menos duvidar, assenti. Em Troia como os troianos, na macumba como os macumbeiros.

A letra da cantiga entoada naquela noite era: *Na pedra fria/ No pé do morro/ Dizem que mora um velho lá/ Ele é curador/ Ele é rezador/ Ele á Xapanã/ Ele vai lhe curar.*” (Notas, 08/01)”.

De fato, o que indica, é que não só os terreiros podem ser transfigurados em espaço ritual e, de acordo com os relatos, as entidades podem, também, se aproximar dos médiuns quando os espaços diversos são ressignificados. De acordo com Serra (1988), algumas cerimônias podem ocorrer fora dos terreiros e os mais comuns são descarregos e limpezas, que ensejam exorcizar espíritos sofredores que possam estar influenciando negativamente na vida dos queixosos (ibidem p. 236). O rito no cemitério é para uma limpeza mais “pesada”, uma cura para doença mais grave, quando outros artifícios mais comuns não deram o resultado esperado. Não houveram transes mediúnicos explícitos no processo. Os partícipes não pareceram achar paradoxal a ideia de cura no lugar onde se assenta a morte. Doença e recuperação parecem ocupar o mesmo lugar e não são dimensões opostas.

Na Umbanda, assim como a morte é vista como parte da vida e da religião, os locais comumente relacionados à morte são considerados locais de culto e sagrados, como destaca Débora. Deste modo, fazer rituais nesses locais é parte dos ofícios religiosos e não estão relacionados ao “mal”. (GOMES, 2013, p. 201).

Os rituais se expandem para o mundo, para muito além dos espaços originalmente sagrados dos templos, seja sonoramente, através da sonoridade dos terreiros, seja por conta da presença cotidiana de velas, oferendas e mesmo adeptos paramentados realizando suas lides místicas, que se espriam pelas ruas, matas, cemitérios, etc. As ruas são marcadas pelos povos de terreiro e seus guias como se uma grande encruzilhada por onde trafegam encarnados e desencarnados na busca pela troca energética.

Um processo ritualístico bastante importante da organização religiosa, também apresentado durante as giras é o *desenvolvimento*. Para Serra (1988) e Miklos e Madeira (2018) as giras de desenvolvimento são sessões específicas onde se aprende a religião. Nessas giras, normalmente não há atendimento e os candidatos a médium e os novatos aprendem os pontos, as danças, a liturgia e ensaiam o próprio transe.

Na estrutura organizacional dos ritos na Tenda Cruzeiro de Luz acompanhei apenas uma gira específica para o desenvolvimento, todavia, por ser um evento fechado, onde médiuns incorporados *confirmam* seus santos (espécie de prova da incorporação), não revelo segredos que acompanhei na sessão, em tempo, acompanhei o aprendizado ocorrendo no mesmo *locus* ocupado pelas sessões ordinárias, como já explanado anteriormente. Não foram raros os momentos onde as atenções e esforços se voltaram ao desenvolvimento mediúnico de alguns membros. Geralmente, ao notar a dificuldade de alguns médiuns no processo da incorporação, entidades já manifestas cercam a pessoa que está iniciando o transe, e energizam estendendo mãos, vociferando ou cantando. Formam um círculo em volta da pessoa para protegê-la de quedas ou choques. A estimulação através de pontos-cantados específicos também é comum, além da vibração sonora proveniente de instrumentos musicais sagrados manipulados pelo pai-de-santo. Muitas vezes essas atitudes são suficientes para que o transe mediúnico se dê.

Em mais uma sessão energizadora para atrair e facilitar o transe de uma médium, todos os membros incorporados cercaram a filha-de-santo em questão e cada qual gesticulou de uma forma, dando a entender que através do gesto se manipula a energia. Um caboclo, através de seu “burro”, desata um cantar emblemático. Trata-se de um canto similar ao que já ouvi em rituais de xamanismo, mas através de gravações, com forte ligação à musicalidade nativa da América do Sul. Foram notas longas adornadas por algumas “quebras” vocais, com pequena modulação melódica e projeção típica do canto gutural. Outro membro da comitiva, o mesmo que antes tocava o tambor, cantarolava, percebi, todavia com volume baixo como que em um acompanhamento. (Notas, 27/03).

Os membros da Tenda Cruzeiro de Luz explicaram que giras de desenvolvimento são atípicas, mas ocorrem e nelas o pai-de-santo não incorpora para observar as manifestações das entidades. Nessas giras os médiuns incorporados conversam com o sacerdote e podem *confirmar* o ponto, rito no qual a entidade desenha sobre uma tábua o seu *ponto-riscado* sob o olhar atento de outras entidades, já confirmadas, e o pai-de-santo. Algo como uma prova real da mediunidade e manifestação das entidades.

Realizadas as funções que trazem as entidades das linhas invocadas ao seu trabalho telúrico, a resolução litúrgica natural é que se incite a “*subida*” dos espíritos, ou seja, o fim do transe onde se devolve ao “*cavalo*” seu corpo e identidade. A subida é ordenada pela entidade que dirige a gira, que está incorporada no pai-de-santo e acontece por intermédio dos *pontos de subida*. Cada linha energética tem pontos de subida específicos que quando entoados são atendidos de pronto pelos espíritos presentes. Uma a uma as entidades dão lugar à personalidade dos donos do corpo, mas não antes de um ataque de paroxismo coroadado por tremeliques, contorções, caretas afetadas e quedas. São ajudados pelos outros membros da corrente sempre que a desincorporação é violenta. O canto que faz descer também faz subir e os semblantes que ficam se mostram confusos e cansados. Tais eventos são comuns à todas as giras.

Percebo que o desenvolvimento das sessões não difere muito entre si e o comportamento de membros e entidades é similar, apesar dos espíritos guardarem idiossincrasias comportamentais claras. Os pontos, em geral, vão evocando características relacionadas aos espíritos invocados e, por fim, sob a ordem do mandante, indicam que é hora de irem embora, sob o lamento dos que ficam, como, em geral, rezam os pontos de subida. (Notas, 10/04).

A subida pode ser invocada para que se chame outra linha de trabalho, quando mais de uma linha for trabalhar, ou pode acontecer somente no final da gira, quando todos os afazeres das entidades em terra já se concretizaram. Essa decisão é tomada sempre pela entidade que está gerindo os acontecimentos, todavia algumas entidades escolhem por si só quando vão subir. Traço comum é que um ou outro espírito decida que é hora de subir e logo em seguida, como que se combinado, se incita a desincorporação dos outros por meio dos pontos específicos.

Restauradas as personalidades e cessados os trabalhos de caridade é momento de se realizar o processo contrário, o de retomar a ordem profana dos ambientes e dos corpos, a vida comum precisa tomar seu lugar. Serra (1988) chama de ritos pós-liminares os que operam na reorganização semântica dos espaços sagrados que se tornam profanos, em um esquema de *despedida/celebração* que é um conjunto de pontos e preces, destinadas a agradecer a presença e ajuda das entidades.

No Cruzeiro de Luz identifiquei esses processos de encerramento das giras através do reconhecimento das mudanças litúrgicas. Em geral, ao final das sessões, são realizados cantos sem atabaques, mais “calmos”, mudando a ambiência do local ao passo que se despedem das “*missões de grande valia*” como cantam. Ouve-se “*adeus umbanda querida*”, onde o termo umbanda transubstancia-se em um apanhado de eventos litúrgicos em si, o que compreendemos como a gira, assumindo um significado mais específico do que a religião organizada que representa. A letra dos cantos finais pode ser levemente alterada para fazer referência às linhas espirituais que foram louvadas no dia e após serem entoados dão lugar a orações como o Pai Nosso e a Ave Maria. Findas as orações o espaço volta a ser profano e as pessoas se comportam normalmente.

A gira, por fim, é um processo de performance musical participatória, onde todos os presentes são bem-vindos a tomar parte. Dramatiza a cosmovisão do umbandista e sua peculiar forma de ritualizar a vida através da experiência musical, cada integrante cumprindo seu papel no espectro participatório de Turino (2008). As giras do Cruzeiro, segundo uma classificação trazida por Bandeira (1973 *apud* Ortiz, 1991), se assemelham do modelo de culto umbandista de *terceiro feitio* ou *ritualista*, onde o uniforme se faz obrigatório, as sessões são acompanhadas por instrumentos musicais, como atabaque, palmas, as obrigações são cumpridas (idas à cachoeiras e mata), usa-se imagens e assentamentos para os orixás. O terreiro pode seguir, eventualmente, preceitos mais alinhados às práticas africanistas.

Traçando paralelos, não para fins de comparação qualitativa, mas didáticos, analiso que o pai-de-santo é como um diretor do espetáculo que pode apontar o que se deve ser tocado, mas também pode atuar como maestro, indicando a melhor forma de tocar, cantar e, conseqüentemente, de se participar da performance. Algumas vezes toma parte puxando pontos e tocando instrumentos sacralizados. O ogã, por sua vez, dá o andamento, a dinâmica e escolhe o que cantar dentre o repertório disponível; tem o dever sagrado de não parar de tocar. A corrente é um coro que deve apoiar o ogã e, eventualmente, pode puxar pontos, além do corpo coreográfico que acompanha o canto e toque. A assistência é uma plateia que pode - e deve - tomar parte no canto e nas palmas.

O processo de sacralização dos ambientes, aparentemente, é constituinte de outras manifestações religiosas afro-diaspóricas. Janaína Campos Lobo, ao relatar os acontecimentos durante os Ensaios de Promessa do Quicumbi no Rio Grande do Sul aponta um processo símile onde com as cantigas e danças o ambiente profano se transforma em solo sagrado onde, com efeito, pode-se realizar a comunicação entre as dimensões dos vivos e dos mortos. “Essa eficácia dos cantos, as cantigas, dá-se através da territorialização do sagrado, oportunizada pelas

vozes e corpos que entoam e gingham as rezas-cantadas do Ensaio”. (LOBO, 2013, p. 66). Efetivamente há um redimensionamento espaço-temporal mediado pela comunicação com o divino, característico e similar entre Quicumbi e Umbanda. Só no espaço ressemantizado pode (ou ao menos deve) ocorrer o fenômeno do transe.

A transposição de sagrado para profano não exige grandes esforços para sua compreensão. Não parece ser algo problemático, para os adeptos, que haja essa dicotomia entre os sentidos cósmicos-espaciais. Para Serra (1988) este princípio reitera a semântica da oposição, onde o sagrado está para o profano como a umbanda está para a quimbanda⁴¹, a esquerda para a direita, o terreiro e a rua, o *povo de aruanda* e o *povo da rua* e assim por diante. Não se tratam de dimensões incompatíveis, mas antes, complementares como exemplifica a nota a seguir, retirada do caderno de campo.

“Após o término da gira há uma pequena confraternização onde se serve a feijoada dedicada a Ogum Todos comem, conversam animadamente, riem muito, especialmente de mim, que ao me locomover pelo chão de azulejos úmidos pelo calor do ambiente fechado, consegui cair; nada grave e o acontecimento me fez sentir mais acolhido pelo grupo que se diverte comigo. Alguns bebem a cerveja dedicada, também, ao deus da guerra. A comida é oferecida pelo pai-de-santo que, aliás, foi quem cozinhou. O espaço que, há alguns momentos era habitado por espíritos, agora é espaço de sociabilidade e os membros do terreiro não parecem oferecer nenhuma resistência à mudança dimensional do ambiente. Comem e bebem onde há instantes emprestavam seus corpos a indígenas mortos que trazem para a terra os desígnios e energias dos deuses. Me encanta a forma com que as dimensões são transpostas com tamanha naturalidade. As macumbas, penso, são as pessoas olhando pra dentro e não onde estão e qual careta estampa suas faces. Em silêncio olho para meus colegas e irmãos-de-santo, sinto que a comida e bebida servidas são uma espécie de despedida do meu papel de pesquisador, nada falo pois não vejo sentido em dividir a sensação. Sempre estive sozinho andando entre eles e a minha ilha sou eu mesmo. Entre os risos ainda ouço os tambores do meu encanto.” (Notas, 24/04).

Sacralizar terrenos profanos, como dito, é prática comum e a Tenda Cruzeiro de Luz. De acordo com Eliade (1992), para aqueles que vivenciam o mundo através de experiências religiosas toda a Natureza guarda potenciais sagrados e, sendo assim, o trabalho de campo me levou a uma *gira da mata*. Dada a intensa ligação da religião com elementos da Natureza não é espanto que a celebração tenha acontecido. Alguns momentos desse ritual já foram citados

⁴¹ Mais adiante se tratará melhor do conceito de quimbanda.

até aqui e o restante discorro nas próximas linhas, a citação é longa, mas interessante para a compreensão do processo ritualístico.

“No dia 10/07 fui convidado a participar de uma gira especial, realizada fora das dependências do terreiro, em uma chácara, no distrito de São Miguel da Serra, do município de Porto União, SC.

Por volta das 18:30 encontrei o povo de terreiro em frente à casa do sacerdote, onde funciona a sede da Tenda, em comboio seguimos para uma chácara alugada por alguns membros da corrente para uma celebração particular. Cerca de 20 minutos de carro e chegamos ao local, alguns filhos do terreiro já estavam lá e já haviam organizado algumas coisas para as atividades. Seria uma gira em dois momentos: no primeiro momento dedicada aos caboclos de todas as falanges e em um segundo momento para ciganos, exus e pombo-giras.

A estrutura ritual foi montada à exemplo do que ocorre dentro da Tenda. Um tronco serviu de altar, onde se dispuseram velas de várias cores, simbolizando a ligação com os orixás, à direita os atabaques, ao centro, em frente ao tronco, o pai-de-santo, e em meia-lua, homens à direita e mulheres à esquerda, a corrente. Havia uma pequena assistência, um pouco distante dos demais, estavam sentados em um banco, enrolados em cobertores. Era uma noite fria de inverno no planalto norte catarinense. Atrás de nós, circundando o espaço, um riacho com direito a uma pequena cachoeira, o que aumentava a beleza do lugar ao passo que diminuía a sensação térmica.

As atividades começaram como sempre, todas as etapas foram cumpridas, como se no terreiro, todavia uma particularidade, casacos e calçados eram permitidos, segundo o pai-de-santo porque o solo não era sagrado. Alguns médiuns, mesmo assim, estavam descalços ou de chinelo. Houve a defumação com seus respectivos cantos, as saudações de abertura, as orações, tudo de acordo com as estruturas que já acompanhei previamente, mesmo que o ambiente seja outro.

Chamaram os caboclos, estes vieram e, aqueles que estavam calçados, rapidamente tiraram meias, botas e tênis e assumiram as personalidades alternativas concernentes ao transe da possessão. Muito interessados no ambiente, os caboclos descalços corriam, gritavam e cantavam por todo o local, indo próximos ao rio, bradando às estrelas, batendo no chão, lançando flechas para todos os lados, vivenciando lutas e caçadas. Fumavam e bebiam água e com a fumaça e o líquido teciam mandingas vociferando coisas incompreensíveis. Desaguaram bençãos sobre os presentes, não só os médiuns, mas, dessa vez, sobre os assistentes. Cantando, bradando e gesticulando sobre os corpos imóveis das pessoas, simbolizaram a limpeza e a rearmonização da energia.

Fazia frio e não era tarefa fácil fazer soar o duro couro dos atabaques com as mãos enrijecidas. Pensei nas pessoas descalças e, algumas, de roupa curta. Seguiam sem fazer a menor menção ao desconforto causado pelo fato. Cessadas as bençãos os caboclos subiram, alguns antes mesmo dos pontos de subida, outros esperaram o comando. Chamaram então as linhas femininas que trabalharam da mesma forma que as anteriores. Seguiram o mesmo esquema litúrgico: descida – manipulação energética - subida. Ao final, quando todas as linhas de caboclos foram chamadas, o chefe da gira se despede com uma benção geral e se canta para que suba. A primeira parte da gira é encerrada.

Para o segundo momento do ritual foi montada uma mesa com velas, imagens, incensos e frutas. Tudo cuidadosamente preparado para a chegada dos ilustres convidados que seriam o povo cigano e a esquerda (exus e pombo-giras). Afastados do altar improvisado começa o retumbar dos atabaques. Após um intervalo de cerca de 30 minutos, para descanso e troca de vestes a gira recomeça de onde parou, aparentemente, e se canta para as entidades que se quer chamar. A peculiaridade do momento é que as roupas são outras. O comum branco dá lugar a roupas escuras ou coloridas, além de bandanas. As guias coloridas, dedicadas aos orixás, são substituídas por outras pretas e vermelhas, apenas. São as fardas quimbandeiras.

Lépidas são as danças das ciganas que descem primeiro e, em seguida, os ciganos, um pouco menos dançantes se apresentam. Faz muito frio, a última olhada no termômetro marcava 1 grau na região serrana e nada incomodava os recém-chegados que bebiam,

fumavam e comiam frutas em volta da mesa e, em especial, da noturna fogueira acesa, primeiro, em homenagem a Xangô e, em segundo lugar, para os ciganos.

A banda vira e se chama a esquerda, os temidos e adorados exus. Os compadres e as comadres, tão esperados naquela noite. Os pontos fazem referências aos nomes das entidades, suas características e suas relações com a morte⁴², cemitério, amizade, cura. São comuns as menções ao inferno, às catacumbas, às gargalhadas e à bebida. Rindo-se, os exus e pombo-giras tomam seus postos entre os ciganos. Alguns carrancudos, com cara de poucos amigos, mais rosnando que falando, outros conversadores, divertidos, gentis e elegantes. Alguns continuam calçados, outros ainda seguem descalços e proferem que não sentem frio, mas o *aparelho*, sim. Aparelho, nesse caso seria o médium.

A entidade do pai-de-santo já gira alheia, aparentemente, aos acontecimentos. Conversa com e outro aqui e ali, encarnados e desencarnados convivem sem assombro. Conversam sobre diversos temas, alguns, estranhos à realidade dos mortos, são tratados com graça. Comem, fumam, bebem, dançam. Festejam, abençoam, fazem macumbas diversas pra ajudar os presentes, dão conselhos. Riem muito e a risada é uma forma de mandinga. A quimbanda ritualiza o riso. Se ri ao se cortar o mal, se ri ao se inculir no médium alguma ideia, se ri quando se dança, se ri quando se canta, o riso é fundamental na quimbanda, é musical, é parte da musicalidade do terreiro e, nesse caso, de fora do terreiro.

A noite se vai, a madrugada chega e a gira avança tanto dentro da mata quanto das horas mais frias e escuras. O ambiente é perfeito para as entidades que presencio que reclamam de uma lâmpada disposta sobre a mesa dos ciganos. Um médium envolve a lâmpada com um pano mais escuro e ouço a surpresa dos nossos convidados porque a luz não queima o tecido. Exus e pombo-giras não gostam de ambientes iluminados. Muito animadamente uma médium canta para as entidades que sente mais afinidade e conversa com o exu para o qual canta que se mostra feliz e lisonjeado. A moça canta quase que sozinha durante um bom tempo, acompanhada pelos atabaques. Canta bem, e se envolve como se numa apresentação artística.

Pouco a pouco as entidades sobem, liberando seus médiuns que, para além dos tremores cataclísmicos comuns à desincorporação, dessa vez são tomados por assombroso frio tão logo reassumem seus corpos. Membros da corrente correm acudir, devolver jaquetas, casacos, calçados, levar água e conduzir para perto da fogueira.

Uma e tanto da manhã, o cansaço está estampado nos semblantes. Os presentes calculam que, nessas alturas, a temperatura está negativa. Desisto da minha empresa de ogã, o tempo longo de trabalho e o frio que enrijece couro dos atabaques e as mãos me compelem para longe. Ligam um aparelho de som com músicas “ciganas”. Toca Gipsy Kings e temos algum descanso. As entidades ainda presentes conversam e dançam até que se ordena que se toquem os pontos de subida... tento, mas não consigo e Wesley segue o trabalho sozinho. Ocorre a subida e todos acham que a gira acabou, se preparam para os ritos de encerramento, porém algumas pombo-giras, inclusa a que *arria* no pai-de-santo, esperavam sua vez de trabalhar. A gira recomeça e nesse ponto não parece mais com as giras que presenciei anteriormente. Alguns médiuns já estão longe, cuidando de outras atividades e não parecem mais estar compenetrados com os acontecimentos. Fazem de tudo para afastar o frio e os incorporados ainda não parecem se incomodar com isso. Os minutos se passam e a pombogira que chefia, agora, os acontecimentos, convoca todos à roda. Com firmeza a entidade dá ensinamentos aos presentes, justamente no sentido de que a corrente não deve jamais se perder e se afastar. O trabalho é religioso e deve ser tratado com respeito.

⁴² A sociedade moderna, diz Bosi (1983) *apud* Gomes (2013), vem se apartando da morte. Não se contempla a morte na vigília pelos moribundos onde familiares e amigos iam ter com os enfermos em seus derradeiros momentos. Já não se velam defuntos no seio do lar e a morte vem sendo espantada do convívio com os vivos, talvez para afastar os pensamentos sobre a finitude carnal. Talvez por isso a umbanda, dentre outras religiões que mantêm relação estreita com a morte, seja vista com estranheza. A umbanda ritualiza a morte e o ato heroico de vencê-la. A morte, de acordo com Gomes (2013) não só é cantada pela umbanda, mas é largamente representada com imagens (caixões, caveiras), nomes (Exu Caveira, Maria Padilha das Almas, Pomba Gira da Calunga – cemitério – etc.) e celebrações.

Canta-se para subir, em seguida acontecem os ritos de encerramento. A gira acaba e já há um churrasco esperando os famintos médiuns⁴³. Já se faz três da manhã e eu prefiro nem imaginar a temperatura”. (Notas, 10/07).

Assertam Camargo e Calloni (2012) que o território sagrado, outrora restrito ao espaço do altar dos orixás, também pode ser transposto para o espaço anteriormente profano, desde que privilegie elementos da natureza que tenham relação íntima com a cosmogonia religiosa.

Acerca da cosmovisão, Reginaldo Prandi (1998) aponta que o umbandista não é moralmente e nem doutrinariamente responsável pelas atitudes tomadas pela entidade, quando do transe mediúnico. Esse código é oposto ao do transe kardecista, onde as virtudes e habilidades intelectuais do médium interferem nas atividades dos guias (PRANDI, 1998, p. 72 – 73). Dali se depreende a ideia de teocracia apresentada pelo sacerdote.

A cosmovisão das religiões afro-brasileiras na qual o bem e o mal constituem valores morais relativos, simétricos e complementares. O bem, que se pede aos orixás, por exemplo, pode vir a ser o mal de alguém. E mesmo o mal presente pode tornar-se um bem futuro. Saber reconhecer a bondade e a maldade humanas é fundamental para nortear as escolhas. Para estas religiões, privilegiar apenas um dos lados pode levar ao engano ou ao sofrimento, uma vez que o ser humano é ambíguo e só pode ser visto de uma perspectiva também dual. (AMARAL e SILVA, 2006, p. 214).

Dentro do amálgama ético central de boa parte dos pensamentos africanos, não está presente a ideia punitiva de divindades que proíbem condutas sob a égide do “pecado”. Para o africano o mal é o que pode, de alguma forma, prejudicar e ameaçar um indivíduo ou a comunidade, caso contrário, cada um sabe de si. O ser supremo não está preocupado com a ordem moral das coisas, todavia existem forças que desenham condutas a serem assumidas que, caso não sejam respeitadas, gerarão faltas que podem vir a ser punidas, algumas vezes, severamente. (SIMAS e LOPES, 2020). A umbanda, vemos, segue essa linha de pensamento e, para Borges e Chada *apud* Silva e Castro (2018), na religião não se crê que o sofrimento é necessário para purificação, mas antes, que a essência divina é alegre, logo, a religião celebra a alegria.

O candomblé, seguido de perto pela umbanda, opera em um contexto ético no qual a diferença entre o bem e o mal depende basicamente da relação entre o seguidor e seu deus pessoal, o orixá. Não há um sistema de moralidade referido ao bem-estar da coletividade humana, pautando-se o que é certo ou errado na relação entre cada indivíduo e seu orixá particular. (PRANDI, 1998, p. 77 – 78).

Divididos em mundos invisíveis (para os encarnados) e misteriosos, estão seres supremos que não tomam parte nas atividades terrenas, são os orixás. Estes, por sua vez, enviam

⁴³ Confraternizações após as celebrações, com comida e bebida são, enfim, comuns nos cultos umbandistas. Foi o caso da feijoada, do churrasco, das frutas, do xinxim apontado por Borges (2006). Em outro momento dividi, também com o povo da Tenda um amalá, comida de Xangô, e espetinhos de carne em festa de ciganos.

seus emissários que são as entidades (caboclos, pretos-velhos, crianças, exus, pombo-giras e mais uma sorte de espíritos imbuídos de energia divina proveniente dos próprios orixás) que através da transmutação ocorrida pelo transe mediúnico interagem com os vivos manipulando as energias a partir de místicas macumbas. Algumas entidades são famosas não só por ajudar, mas também por “tombar” os filhos de umbanda que não andam pelos caminhos considerados certos pela praxe religiosa.

Há Olorum, ou Zambi, ou Oxalá (depende da linha) representando o criador de tudo. Em segundo lugar existem os orixás, que são os primeiros, os antepassados. Por fim existem os mortos ilustres, que são entidades que intermediam entre os vivos e os orixás. Exatamente como funcionam hierarquicamente as concepções filosóficas africanas antigas (SIMAS e LOPES, 2020).

Apesar da umbanda ser uma religião bastante amalgamada, onde o elemento África constitui apenas uma de suas várias influências, basicamente a cosmogonia segue esse padrão. Posso crer, temendo, nesse ponto, estar fazendo uma reflexão superficial, todavia penso necessária, que apesar de seus registros mais remotos datarem de um período pós escravatura legal e poder ser observada como uma religião onde há um forte esforço para o “embranquecimento” sob o peso da dominação cultural europeia, não se enverga de todo o ímpeto de assumir uma identidade racial negra. A presença mais importante no caldeirão que forma a umbanda que acompanhei é a visão de mundo da longínqua costa africana. Um simples gesto de deixar uma flor para as ondas carregarem para o mar, donde Iemanjá olha seus filhos, fazendo assim com que o axé floresça dessa relação humano-orixá, evoca toda uma tradição de pensamento de tempos imemoriais. A tradição não morreu no cativeiro no Cabo-Verde, nem no navio negreiro, nem no pelourinho do novo mundo. Cada vela que se acende cá brilha num espelho d’água lá, que reflete presente, passado, futuro acontecendo mutuamente. As simbologias acessam sabedorias ancestrais. Pontuam Miklos e Madeira (2018): “O mito, a linguagem da experiência humana diante do mistério da vida, pode ser apenas expresso pelo uso dos símbolos. Os símbolos, por sua vez, representam as vias de comunicação que se estabelecem por meio de configurações que lhe proporcionam sentido”. (ibidem, p. 41).

Com aspectos de unidade, se não unidade, coerência, em maior ou menor grau, na África subsaariana, há a concepção de uma energia vital, que é a mesma em tudo que há no universo. O universo é uma massa pulsante e viva que é dinâmica e fluida, eternamente crescente, na qual estamos todos ligados. Árvores, aves, sapos, pretos, brancos, aborígenes, ingleses, milicos, todos somos parte de uma grande rede energética instável que deve ser cuidada e manipulada. A energia baixa causa malefícios nas mais diversas esferas. Para os

iorubanos essa energia se chama axé. O axé de que são feitas nossas brasileiríssimas macumbas de raízes afro-cêntricas. (SIMAS e LOPES, 2020). O axé é a energia que adensa no terreiro para que este se transforme no buraco de minhoca por onde se conectam os universos.

Os acontecimentos nas sessões ajudam a evidenciar certos aspectos da dualidade presente na cosmovisão dos umbandistas. A separação do masculino e feminino, além, da forma de compreensão de divisões energéticas, da qual discorre Serra (1988), onde há o alto astral (donde vem pretos-velhos, crianças e caboclos), baixo astral (dimensão de trabalho dos exus e pombo-giras), cuja dicotomia também é conhecida como direita e esquerda ou, mais precisamente umbanda e quimbanda. A quimbanda é um equivalente à umbanda, respeita a mesma cosmologia e organização, todavia chama para trabalhar entidades que estão em grau evolutivo e de iluminação mais próxima dos encarnados. Estão adiante dos vivos, mas ainda aquém das outras entidades cultuadas. Controversa, a quimbanda é comumente confundida com a prática do mal, todavia, dentro da Tenda Cruzeiro de Luz, todas alusões que ouvi sobre o universo quimbandeiro foi com admiração e carinho. Exus e pombo-giras são tratados como “compadres” e “comadres”, são considerados guardiões dos encarnados e conhecidos, ainda, como “escoras”. Lidam com as questões mais terrenas como dinheiro e amor.

Homem, mulher, direita, esquerda, alto, baixo, umbanda, quimbanda são representações simbólicas das visões de mundo dualistas dos umbandistas (SERRA, 1988). De acordo com Assunção (2010), a umbanda representa os valores e a moral vigentes da sociedade e a quimbanda significa os valores desviantes. Para Simas (2020):

A pombagira é resultado do encontro entre a força vital do poder das ruas que se cruzam, presente no inquite dos bantos, e a trajetória performática de encantadas ou espíritos de mulheres que viveram a rua de diversas maneiras (a corte das pombagiras é vastíssima), tiveram grandes amores e expressaram a energia vital através de uma sensualidade a florada e livre. O corpo pecador não faz o menor sentido para as donas da rua (...) a possibilidade de a mulher ser a senhora da sua sexualidade, controlando o corpo no aparente descontrolo (para os padrões ocidentais), são demais para nossos estreitos critérios normativos. Pombagira é a mulher de sete maridos porque quer ser, como diz um ponto da entidade (SIMAS, 2020, p. 22-23). Exu na cosmogonia iorubá, Aluvaiá entre os congos e Legba entre os fons: ele brinca com o que é previsível, faz o inusitado. (SIMAS, 2020, p.27)

A quimbanda representa a fração indomável dos ímpetos da cultura que descende dos ancestrais africanos, são saberes absorvidos como peculiares e folclorizantes, quando muito, quando deveriam ser encarados na sua sofisticação libertadora. (SIMAS, 2020).

A seguir uma colagem de passagens das giras que presenciei:

Tratou-se de uma gira de pretos-velhos. Como a umbanda cultua e trabalha com várias “linhas”, é comum que cada gira seja dedicada especificamente a uma delas. Dessa vez foram invocadas e cultuadas as almas de pretos e pretas mandingueiros, almas de

antigos cativos escravizados que viveram no Brasil, que não se envergam sob a chibata do tempo e trazem cuidados e mensagens de luz para os adeptos e, nesse caso, ao pesquisador. (09/03).

A gira realizada no dia 27/03 foi dedicada aos caboclos. A gira de caboclos é a especializada em trazer à terra os espíritos dos nativos que viveram em nossa América em algum momento de suas possíveis encarnações. (Notas, 27/03).

Tive a oportunidade de participar de uma gira em ocasião especial por conta do dia de São Benedito, sincretizado com Ossain, orixá das folhas⁴⁴, do segredo das plantas, da cura através da natureza. Pai Thiago convoca os membros do terreiro a participarem da celebração, ou seja, não se podia faltar. Ao chegar, após as formalidades, cumprimentar os irmãos-de-santo, dispostos alguns na cozinha da casa, alguns em um quarto destinado às trocas de roupa, percebo que o espaço destinado ao banho de ervas está ocupado e vou ter com o pai-de-santo no salão da gira. Chegando lá há uma decoração específica. Frutas diversas estão dispostas diante do congar, bem como alguns bolinhos de farinha, como me diz o sacerdote. Trata-se de oferendas de comida para o orixá, muito importante para as umbandas e candomblés, como me conta. Além das frutas estão dispostas folhas pelo chão e congar. Pai Thiago conta que o dia de comemoração do santo mudou para outubro, mas como eles seguem a tradição, comemoram em abril. Conta também que Ossain é de suma importância religiosa pois nada se faz sem as plantas. Do banho que irei tomar, explica, para limpar meu corpo e espírito para a incorporação dos santos, passando pela defumação do espaço, até as ervas que são usadas nos ritos, como do amaci. (Notas, 10/04).

A macumba para Ogum, visto que se comemorou o dia de São Jorge, santo sincretizado com o orixá da guerra, na tradição carioca, foi na véspera, foi realizada em local diferente, em bairro mais afastado, na cidade imediatamente vizinha de União da Vitória, no PR. Se tratava de uma pequena fábrica de sorvetes de propriedade da mãe de Pai Thiago, desativada pela crise gerada pela pandemia. O propósito da mudança de endereço se deu por conta de uma vizinha do terreiro oficial ter acionado a polícia na terça-feira, durante uma gira realizada e da qual não pude, por conta de compromissos pessoais participar. (Notas, 24/04).

Em uma representação simbólica de um ideário brasileiro tem-se que: os caboclos representam os povos originários; os pretos-velhos representam os negros escravizados; os baianos invocam a imagem dos valentes nordestinos e, até os sulinos tropeiros; exus e pombo-giras são a representação dos marginalizados cujas vidas não seguiram o curso idealizado pelos ditames da sociedade vigente. Em suma, a umbanda ritualiza o povo.

Apesar da liturgia ser bem arranjada, o que acontece musicalmente não é pré-organizado e depende das pessoas envolvidas e dos eventos ocorridos no momento da performance. De acordo com Turino (2008) é comum que as práticas desenvolvidas na música participatória sejam em *forma aberta*, ou seja, podem ser repetidas pelo tempo que forem necessárias. A forma inteira pode ser repetida em ostinato, onde o mesmo pequeno trecho melódico-harmônico-rítmico é desenvolvido de maneira cíclica. Na regra geral os elementos textuais dos pontos cantados são curtos, versados em português, fator comum nas religiões mais

⁴⁴ Segundo Miklos e Madeira (2018), a natureza é o principal ponto de força da religião, fato que se torna claro conforme se usam, com fins ritualísticos, de maneira muito recorrente, ervas, folhas, frutas, pedras, cajados feito de galhos, água, tabaco, fogo. O uso de um local no meio da mata para uma gira, bem como a escolha da mata para a gravação de alguns pontos demonstram a centralidade dos elementos referidos.

sincréticas como umbanda, catimbó, candomblé de caboclo, etc., de acordo com Carvalho (1998). Alguns textos vemos a seguir revelando aspectos de uma intensa cultura mística:

“Eta, eta, eta, Mas que obra medonha danada que fez Maria Mulambo/Numa noite enluarada/Fez o pobre ficar rico/ O ateu beijar a cruz/ O aleijado dançar macumba/ E o cego ver a luz”

“Xangô é corisco, nasceu na trovoada/ Trabalha na pedreira, acorda de madrugada/ Longe, tão longe, aonde o sol raiou/ Saravá umbanda, saravá Xangô”

“Xangô, caô meu pai/ Os seus filhos bambeiam, mas não cai/ Se eu errei, aqui estou/ Pedindo maleme⁴⁵ meu pai Xangô”

“Ele bradou na aldeia/ Bradou na cachoeira em noite de luar/ No alto da pedreira, vem/ fazer justiça pra me ajudar/ Ele bradou na aldeia, kaô, kaô/ E aqui vai bradar/ kaô, kaô/ Ele é Xangô da pedreira/ Ele nasceu na cachoeira/ Lá no Juremá⁴⁶”

“Vestimenta de caboclo é samambaia/ É samambaia, é samambaia/ Saia, caboclo/ não se atrapalha/ Saia do meio da samambaia”

“Lê, lere, lerê, lerê, leá/ Caboclo sete flechas no congar/ Saravá, seu Sete Flechas/ ele é rei o da mata/ O seu bodoque atira, ô paranga/ A sua flecha mata”

“A mata estava escura/ Veio um anjo e iluminou/ No centro da mata virgem/ Foi Seu Oxossi que chegou/ Mas ele é o rei, ele é o rei, ele é o rei/ Ele é o rei, na aruanda, ele é o rei”

“Oxossi gira, ele gira na macaia/ Gira, gira, no meu terreiro/ Gira, gira na lei de umbanda”

“Nhenhém/ Nhenhem oxorodô/ Oxum era rainha/ Na mão direita tinha/ O Seu espelho onde vivia a se mirar”⁴⁷

“De terno branco, seu punhal de aço puro/ O seu ponto é seguro/ Quando vem pra trabalhar/ Segura o nego, que esse nego é Zé Pilintra/ Na descida do morro ele vem trabalhar”

“Se a rádio-patrolha chegasse aqui agora/ Seria uma grande vitória/ Ninguém poderia correr/ Agora que eu quero ver/ Quem é malandro não pode correr”

“Oh, Zé, quando vem de Alagoas (lá da lagoa)⁴⁸/ Toma cuidado com o balanço da canoa/ Oh, Zé, faça tudo que quiser/ Só não maltrate o coração dessa mulher”

“Ela é ciganinha/ Da sandália de pau/ Ela faz o bem, ela faz o bem, nunca faz o mal” (Letras de pontos consultadas nas notas de campo).

A mitopoética desses cantos, nas palavras de Carvalho (1998), guarda o potencial de expandir e modificar seu universo original uma vez que pode, de maneira extraordinária, se tornar independente das situações nas quais surge inicialmente, encontrando, portanto, reinterpretções múltiplas.

Os começos e fins das canções, como já afirmado, não são muito delimitados e uma pessoa, quem sabe mais, pode começar o cântico e os outros vão, gradativamente, acompanhando. Todos são bem-vindos a puxar pontos, inclusive o pesquisador que aqui narra.

⁴⁵ Segundo o Dicionário da Umbanda de Pinto (s/d) Pedido de socorro, de ajuda, de auxílio, de misericórdia. Cânticos feitos em terreiros suplicando ajuda ou perdão.

⁴⁶ Referências a Juremá, reino idílico proveniente da religião da Jurema ou do catimbó são comuns nos pontos cantados. Cumino *apud* Lobo e Dravet (2016) afirma que a Jurema é a mãe da umbanda, dada sua forte contribuição formativa.

⁴⁷ Este último ouvimos por Toquinho e Vinícius, no disco *Toquinho e Vinícius*, de 1971, e não sei o que nasceu antes, ponto ou canção (Notas, 12/04).

⁴⁸ Em uma análise do conteúdo textual nós podemos desenhar a entidade e suas particularidades. Um negro, vestindo terno branco, portando um punhal, correndo à margem da lei, mas sem correr das responsabilidades e conquistador de mulheres. Um autêntico malandro do imaginário popular brasileiro que desce do “morro” pro terreiro. O segundo ponto faz alusão ao catimbó alagoano de onde a entidade é importada para as macumbas cariocas que, posteriormente, se espalham pelo país. (Notas, 12/04).

“Com certa apreensão tomei a liberdade de puxar um ponto que conhecia. Não era tarefa tão fácil quanto parecia, porque eu carregava um estigma de estrangeiro que, nessas alturas, talvez, só a mim importasse. Cantei dois pontos de Oxum e lá pela segunda ou terceira vez Wesley já me acompanhava em alguns trechos, alguns momentos depois alguns membros da corrente cantavam conosco”. (Notas, 10/07).

Quando do desconhecimento ou mesmo esquecimento de parte dos pontos, como a melodia, não há grandes melindres. Caso aconteça, os ogãs, se nenhum membro na gira souber conduzir, podem improvisar.

“Já se fazia tarde da noite e Wesley se deparou com um ponto, dentre os tantos nas suas apostilas, que não conseguiu lembrar bem. Como a gira já ia comprida e era necessário continuar tocando e cantando, mesmo que as mãos já estivessem doloridas, o corpo gelado e cansado, a voz já enrouquecida pelo esforço e frio, tentamos, eu e ele, organizar uma estrutura melódica onde a letra pudesse ser entoada. Seguimos os moldes dos cantos progressos e ao final de algumas repetições meu colega disse: não era bem assim, mas foi!” (Notas, 10/07).

Por fim, percebo nas giras que presenciei que “*a performance ou ato performático configura um processo social (e histórico) que é fundamental para a realização da obra musical*” (NAPOLITANO, 2002, p. 85 – 86). Não existe obra musical, obedecendo a aceção dos umbandistas, sem a performance ocorrida com a participação de todos os presentes, nas sessões religiosas, gerando o que Edward Hall *apud* Turino (2008) chama de *sincronia social*.

“*A sincronia social é fundada na sincronia de movimento e linguagem corporal*” (Turino, 2008, p. 41- tradução minha). Desde que as pessoas estejam em uma interação social de qualquer natureza, por exemplo, uma conversa, a tendência das pessoas é imitarem umas às outras o que, por fim, acaba levando a uma sensação de conforto entre os partícipes. A sincronicidade é importante para uma interação social harmoniosa, ajudando a que possíveis conflitos sejam deixados de lado, levando a uma identificação mais intensa. Dançar, cantar e bater palmas em sincronia, além de uma mútua compreensão dos signos religiosos expostos durante o processo religioso, levam a construção de uma identidade familiar, a família-de-santo.

“Quando a performance está indo bem, diferenças entre os participantes desvanecem enquanto a atenção está focada na perfeita interação entre som e movimento. Em alguns momentos, mover-se e soar em grupo cria um senso direto de *ser* juntos e uma sensação profunda de similaridade e identidade de pertencimento (...) saber e, portanto, ser capaz de atuar de forma adequada é em si um índice dicente de pertencimento e identidade social, porque a competência de desempenho é um sinal e, simultaneamente, um produto de conhecimento musical e experiência compartilhados - hábitos compartilhados”. (TURINO, 2008, p. 43).

Baseado em Nettl (2005) posso afirmar que diferente de diversas culturas onde a música é primariamente uma experiência individual, a música na umbanda é essencialmente

coletiva pois se aprende no coletivo, se ensaia no coletivo, se faz na coletividade e tem sentido, apenas, no coletivo religioso.

Para Turino (2008) o sucesso da performance tem efeito direto sobre a unidade social e o pertencimento, por isso é comum que as práticas musicais sejam normalmente centrais nos rituais e celebrações. Se experencia o pertencimento através da gira e a sincronia social inerente a ela e, com essa experiência, se intensifica e compreende a noção de pertencer.

Os adeptos da umbanda, nas suas falas durante as entrevistas conversas informais que tive, de maneira comum falam sobre a necessidade de uma corrente unida para fortalecer a energia. Vemos aqui uma valoração do fator humano, pois o criador do universo está distante do reino em que vivemos, como dito anteriormente, sendo assim o homem tem um posicionamento central nessa realidade, mas no sentido comunitário e não individual. Tem-se que a comunidade é que ocupa a centralidade. “Toda criatura existe para sua comunidade” (SIMAS e LOPES, 2020 p. 32). O terreiro, nos idos do século XXI, em terras brasileiras, se converte em um microcosmo social, uma amostragem das antigas comunidades africanas, onde se reúnem, em volta de pais e mães-de-santo, famílias unidas por laços religiosos que compartilham o espaço, o tempo, a comida, a bebida, a adoração, dançam e cantam juntos, riem e choram, se amam e se odeiam. “Ninguém dança sozinho, mas com a comunidade ou na presença dela (...)” (ibidem, p. 32).

Ao processo de realocação social, através da prática religiosa umbandista, que fornece ferramentas específicas para a compreensão da realidade, não somente através das visões cosmológicas, mas pelo *locus* social aonde se alojam as religiões de matriz afro-brasileira, e a aceitação de uma herança, se não genética, espiritual, da ancestralidade africana e nativo-brasileira, chamo de *rito de pertencimento*. Uma expansão, para esse trabalho, do *devir-nativo* deleuziano.

2.3 - Papel da música na umbanda.

“Bateu tambor, tambor
É uma beleza
Hoje eu vou abrir a mesa
No tronco do juremá”⁴⁹

⁴⁹ Ponto cantado da cabocla Jurema.

“Acho que a música é o que mais tem poder de nos conectar com o divino (...) no terreiro, assim como em outras religiões que eu já frequentei ela tem uma função principal e por isso que funciona”. (Wesley).

Se faz importante citar que dentro do terreiro a *música* é chamada de *ponto-cantado* e há diferenciação entre o que se compreende como ponto e o que se compreende como música secular. Aqui, apenas por comodidade, utilizarei os dois termos com o mesmo significado. Quando houver diferenciação irei esclarecer.

As questões da lógica da música umbandista fogem ao largo da logicidade acadêmica. No terreiro não existe a necessidade da provação baseada na cientificidade da academia nem da lógica das teorias musicais vigentes nos conservatórios. Existem bases teóricas diferenciadas alicerçadas na experiência mágica que só pode ser vivenciada por aquele dentro do rito, participante da performance sagrada, ou seja, a compreensão fenomenológica da música umbandista. A música umbandista é frequentemente gerada por regras não musicais, da mesma forma que ocorre em diversos sistemas musicais ao redor do mundo⁵⁰.

Notamos que em todos os momentos já citados, seja nas giras comuns, gira externa, na *live*, e mesmo no ritual de limpeza no cemitério a música ocupou um papel central. Não houve nenhum evento sem música e, um deles, a *live*, foi especificamente para apresentar pontos. Para Gomes (2013), *o tambor nunca pode parar de tocar, pois é este o responsável por manter a energia elevada*. (GOMES, 2013, p. 195). A música, segundo Lunelli (2016), é um pilar de sustentação dos ritos umbandistas, pois iniciam os trabalhos e propiciam um ambiente profícuo para a incorporação. Pinto (2001) coloca a música de umbanda como responsável pela orientação e expressão de aspectos modelares espirituais. De acordo com Silva e Castro (2018), toda uma cultura, assim, se manifesta através da expressão musical. Há uma performance ritual-religiosa que atua na manutenção da cultura umbandista enquanto convida todos à participação e onde cada indivíduo tem seu próprio papel na prática musical.

Feitiçaria e música sempre andaram fundidas uma na outra. Um autor esotérico apelidou mesmo a música e a alquimia de “filhas mais velhas da magia”, e Combarieu, na sua História da música, abandonando as provas técnicas que os cientistas nos fornecem pra explicar a criação do som, do ritmo, do instrumento, e enfim da arte musical, preferiu encontrar na magia as origens diretas da música (...) música é uma parceira instintiva, imediata e necessária, tanto das práticas da alta magia das civilizações espirituais, como da baixa feitiçaria das civilizações naturais. (ANDRADE, 2015).

⁵⁰ Para saber mais sobre outras construções musicais baseadas em elementos não musicais, consultar Blacking (2007).

Não entremos, aqui, nos méritos de discutir a compreensão de Mário de Andrade sobre o sentido de feitiçaria, tampouco como ela mudou com o passar das décadas e como o grupo que estudo absorve o conceito. Utilizemos os conceitos não no sentido de valoração, mas apenas como didáticos.

Em toda cerimônia, pública ou privada, a música desempenha um papel primordial, já que o culto não seria possível sem ela. As funções musicais são várias, sendo a mais generalizada a de chamar os orixás e favorecer sua presença entre os presentes. Essa função se assinala em cerimônias sociais, funerais, de purificação, iniciação ou comunhão. O menor ato litúrgico é acompanhado de cantigas rituais ou música de percussão, constituindo, portanto, um repertório muito extenso (BÉHAGUE, 1976 p. 131).

Não há sentido na produção musical umbandista sem sua relação com o sagrado, independente em que nível se dê, ou seja, nenhuma reflexão realizada acerca dessa produção, aqui, se afasta da concepção sobrenatural aplicada sobre ela. Na umbanda, assim como na sociedade Kamayurá, estudada por Rafael de Menezes Bastos, podemos notar uma intersemiótica interessante: durante o rito umbandista o mito está *em* música, como para os xinguanos o mito está *em* dança. (BASTOS, s/d).

Acho que você abre o trabalho de umbanda a gente cria um portal pra muitos reinos e eu acho que quando você canta um determinado ponto, pra uma entidade ou pra uma linha, parece que você focaliza. Eu, quando tô cantando, quando tô tocando ali, eu toco na certeza, não é nem fê, é uma certeza que a minha voz, pelo poder do atabaque, que é como se fosse uma entidade própria, ali, minha voz, meu canto está sendo ouvido lá no outro reino, de onde vem as entidades, então eu tenho essa função de invocar, de chamar pro terreiro as entidades que estão ali... se elas estão, se é pra elas virem aqui, se tem algum médium delas ali, algum médium disponível ali, pra elas... acho que tem essa função de invocar as entidades, as forças e ao mesmo tempo acho que preparar o ambiente... tanto para as entidades quanto para os membros, para os nós mortais, que estamos ali participando do trabalho, nos tornar mais suscetíveis a receber essas forças... Induzir o transe, também. Facilitar o transe, o trabalho já funciona, mas acho que a música ali facilita muito... Existem alguns terreiros que trabalham sem música, mas... que nem o espiritismo... é muito sem música, mas eu não sei (risos), parece que não tem tanta beleza... se você vai na condição de assistente, vai assistir um trabalho você fica pensando, é...vai! Mas aí, se tem música parece que ela potencializa tudo... onde tem música o santo dança! Faz um passinho, às vezes... acho super lindo isso.... eu acho que é possível, mas não tem a mesma beleza, a mesma força (...) (Wesley).

Necessário se faz, antes de mais nada, compreender que há uma peculiaridade no fazer musical da umbanda, de acordo com Martelli e Bairrão (2019), o agente da musicalidade umbandista não é quem executa ela em si, mas uma força divinizada que controla os movimentos. Quando Wesley diz, durante a entrevista que “o atabaque é a entidade e eu sou o médium”, compreendo que é nesse sentido sua fala. As entrevistas já citadas, quando no sentido de iniciação e aprendizado, deixam claro que os ogãs aprendem por intermédio de uma energia sobrenatural, logo aqui se pode absorver que o ogã, assim como os membros da corrente são

mediunizados para servir às lides dos guias. Alguns momentos vivenciados no campo exemplificam:

Me impressiona o fato de que o ogã continua a tocar e cantar como se fosse o começo da gira. O frio, tal qual aos médiuns incorporados, não parece ser empecilho, lá se vão mais de cinco horas de trabalho e o rapaz segue firme. Me abate o fato de que, de mãos inchadas e doloridas, me faltaram forças para continuar (...) (Notas, 10/07).

Oficialmente tem que pedir benção pra ele (ogã) quando está no atabaque, sabe? Se ele virar o ponto, tem que virar, se ele salvar o ponto tem que calar a boca... tem que calar a boca, daí, porque ele é o responsável pelo que está acontecendo na corrente e aí... é um trabalho também mediúnico quando ele está com o atabaque... na umbanda a gente não usa muito o nome ogã... a gente fala ogã porque a gente não tem outra palavra pra usar... um povo fala curimba, mas curimba não é exatamente o que é... e porque não é exatamente isso... dá impressão que curimba é um tocar ali e não! Ele tem uma missão mediúnica também... então ogã se aproxima mais do que é mesmo... naquele momento, várias vezes os santos querem puxar um ponto e ele puxa sem os santos pedirem pra ele... então tá sentindo vibração no ar, ele sente... ele é o médium do terreiro, da energia do terreiro todo (Pai-Thiago).

A gente sente uma coisa diferente, uma mediunidade que você parece que recebe um santo, um negócio divino... mas não é uma entidade que grita, parece que é uma outra coisa. Várias vezes que eu notei que parecia que eu estava pensando na morte da bezerra, pensando em outra coisa, viajando na minha cabeça em umas coisas espirituais, vendo umas folhas bonitas, umas coisas bonitas e a minha mão não errava um toque, sabe? Dava impressão que o atabaque tocava sozinho... eu era só a mão que batia nele, ele tava se tocando sozinho.... e o que eu mais gosto é a emoção. Porque eu não toquei durante muito tempo. Quem toca mais tempo acho que sente mais esse negócio, mas como sou médium então eu tocava pouco, então os santos desciam e quando eles subiam que eu ia pro atabaque. Mas aí já estava terminando o trabalho, daí já... então não tive grandes experiências, mas foi muito bom e eu acho muito emocionante, muito gostoso... (Pai-Thiago).

Martelli e Bairrão (2019) discorrem que a música traz referências que provocam nos médiuns pensamentos que, por sua vez, invocam sensações relacionadas aos guias espirituais tratados nas cantigas, algo como memórias de acesso sendo, de acordo com Queiroz (2017), ponto chave no processo de incorporação, evento central das giras e através do qual se praticam as atividades mágicas da religião. A união de toque, canto, dança e texto tem o ápice no transe mediúnico. Desde já levanto que o elemento diferenciador da estrutura dos pontos cantados é o textual.

Os umbandistas compreendem suas práticas de maneira bastante peculiar, atrelada sempre aos sentidos místicos que compõe as estruturas musicais, como vemos nas falas a seguir:

Acho que para quem está na corrente eles vão sentir o santo chegando... vão sentir o arrepio ali e o santo pega, querendo ou não! (risos)... então eles vão sentir muito, agora para quem está na assistência, eu já fui na assistência já tem muito tempo ... eu acho que, ah, é uma música legal de se escutar de certa forma, parece como se fosse uma música! Ah, muito legal... algumas tem um tom bastante desafiador, assim... principalmente os de esquerda e você pensa... nossa! (risos), mas alguns tem uma mensagem muito bonita, alguns tem uma melodia muito bonita... embora o toque base seja sempre o mesmo alguns tem uma melodia muito bonita, tem uma letra muito bonita, mas quem tá na assistência sente... é esse encantamento que vai sentir da parte musical... agora quem está ali dentro na corrente... aí sente a força do santo mesmo... (Wesley).

A umbanda é uma religião musical. Totalmente musical. Tem só um momento da vida que a gente não está cantando que é quando a gente está rezando pai nosso e ave-maria, que são as orações católicas que a gente emprestou lá pra iniciar os trabalhos, é o único momento. O resto tudo é cantado, então... pra umbanda, assim como para outras religiões de manifestação espiritual, assim como o Daime, a música é a nossa prece, é uma oração. A gente invoca as forças divinas mediante o canto. É isso que a música faz com o ambiente, né... ela unifica as pessoas dentro do terreiro pra fazer uma coisa só. Se não tiver música não tem corrente. Até terreiro que não tem atabaque tem canto, porque se eles não estiverem unificados não acontece a manifestação espiritual. O canto, bater palmas todo mundo junto, cantar o mesmo ponto, a mesma canção e dançar para o mesmo lado cria uma corrente muito poderosa. Todo mundo deixa de sua personalidade, deixa de ser o que pensa que é, sabe, para se tornar parte dessa unidade que tem ali no terreiro... vira parte da massa sagrada que está fazendo o culto. É muito bonito! Eu acho que sem música não tem umbanda, entende? Desde o começo! A Dona A., minha mãe de santo... ela não é formada em nada, ela estudou até a terceira série na época dela, ela tem 84 anos, entende? Tudo que ela aprendeu, ela aprendeu de ouvir, só. Não estudou não leu em nenhum livro, nunca foi pra academia... ah, quando eu levei, mas nunca estudou, mas ela me falou que a umbanda surgiu assim... eu perguntei: Dona A., como que surgiu a umbanda... ela falou assim... os escravos na época do período escravocrata no Brasil estavam lá nos seus períodos de folga e faziam samba de roda debaixo de árvores específicas... ou era um pé de uma árvore que para eles era sagrado, como Iroko, ou a própria macumba, né, que eles plantavam aqui no Brasil ou uma árvore qualquer que eles colocaram como sagrado e aí faziam os negócios. Ela falou assim, usando essas palavras: “o som dos tambores ia mediunizando as pessoas” ... como se na cabeça dela o som dos tambores fosse responsável pelo trabalho psicológico de tornar a pessoa médium, que sem isso eles não iriam se médiuns e aos poucos os santos foram se manifestando. Na cabeça dela as primeiras entidades que se manifestaram na umbanda, na nossa linhagem foram os pretos-velhos que desceram e falaram que a religião é assim e assim, que tem que fazer assim e assim, tem que colocar o altar ali e fazer... eles que ensinaram toda a nossa tradição... as guias vão ser nessas contas, nesse tamanho e aí... ela nem sabia da teoria Zélio de Moraes. Eu que contei pra ela que tinha outra teoria e ela achou engraçado, inclusive... então na cabeça dela, na nossa religião o atabaque é responsável... o atabaque não, a musicalidade inteira é responsável... não é só o som do atabaque... é o canto, a dança, a palma, a percussão torna essas pessoas uma unidade, uma corrente bonita de forma que haja a manifestação espiritual naquele momento. (Pai Thiago).

O atabaque dá coragem. O som do atabaque dá coragem pro povo para eles entrarem no transe com intensidade. Não ter medo de virar no santo, sabe... não ter medo de emitir som. As pessoas estão indo no terreiro pensando... “ai, meu Deus, vão me ver aqui...” o atabaque tira esse medo de entrar no santo, sabe? Vai entrar e ponto, acabou! Aqui não tem negócio, não! O ambiente fica propício, eu acho (Pai-Thiago).

Durante as giras diversos são os momentos em que percebemos que as incorporações são diretamente ligadas ao que se canta e quando se canta, como dito anteriormente. Alguns médiuns parecem apenas aderir ao transe quando pontos específicos das entidades com quem trabalham são tocados, em especial o pai-de-santo, cujas entidades chefiam os trabalhos.

Para Queiroz (2017) a dança, comum às sessões e nas performances participatórias, causa um maior envolvimento do sujeito com o processo religioso e dessa dança se depreendem os primeiros gestos da incorporação, há, portanto, uma absoluta interdependência, como afirma Palmeira (2020) entre dança, música, texto dos pontos e o transe. Os pontos-cantados são capazes de vibrar em dimensões diversas, desenvolvendo assim um elo efetivo entre o mundo dos vivos e dos mortos, aproximando seres presentes em ambas as esferas, ao passo que incitam

a união entre os partícipes que se convergem em uma só corrente. (SILVA e CASTRO, 2018). *A sincronia social*, através da prática musical participatória umbandista encoraja os médiuns não só a tocarem e cantarem, mas a aceitar a existência do potencial de transcender a morte e transitar entre o aquém e o além.

Tem uma coisa que eu acho interessante falar da musicalidade (...) a música entra no espaço sagrado. Quando você está no transe mediúnico, que nem quando eu estou no meu transe mediúnico a gente consegue perceber o quanto que o altar armado, que é o congar, o nosso altar de umbanda, armado, assim disposto e com axé ativo. Quando começa o trabalho eles se tornam portais para várias dimensões dos reinos espirituais, sabe... vai para Aruanda... vai pra onde for chamado. O atabaque faz o serviço pra gente. O atabaque e os ogãs e aí a corrente também... o serviço de polarizar, nesse momento estamos focando na região dos grandes guerreiros... de onde vem os espíritos da guerra... os caboclos de Ogum, mas não só isso... também preparam o ambiente pra chegada das entidades. As pessoas começam a... o som preenche o espaço do terreiro e aí as pessoas entram nessa vibração sagrada daquela linha específica que eu acho muito importante também. O som sempre foi muito sagrado nas religiões afro-brasileiras, africanas e pra maior parte das religiões pagãs. Inclusive tem um negócio sobre o opaxorô, o cajado de Oxalá... ele é feito com sinos porque na crença iorubá é com o som, foi com o som que Oxalá criou o universo... ele bate os sinos em uma cadência certa... aquele som específico cria a folha, outro som cria a estrela, outro som cria planeta...os sons vão criando as coisas (Pai Thiago).

Todos os momentos das giras que participei, mesmo as que, previamente, assisti, são organizados liturgicamente através dos pontos. Canto e toque evocam as energias, mas também indicam aos presentes o que está acontecendo, o que devem esperar e como se comportar. Há ainda um papel pedagógico importante nas cantigas. Posso dizer que foi através delas que aprendi saudações, lendas, características de orixás e entidades e como reconhecer o processo dos rituais.

Os pontos cantados que servem a momentos específicos das giras são reconhecidos pelas suas temáticas, de acordo com Queiroz (2017), são pontos de: abertura, manutenção energética das entidades, defumação, saudação ao altar, saudação das entidades protetoras da casa e fechamento da gira, além dos pontos de incorporação e desincorporação. Para Lunelli (2016) a umbanda musicaliza a abertura das giras e a evocação espiritual.

Não há grandes peculiaridades na questão da construção melódica dos pontos, uma vez que a mesma estrutura melódica pode se apresentar em diversas cantigas que servem para diversas funções. “São melodias típicas do sistema diatônico. Não apresentam características especiais que as diferenciam de outras melodias” (QUEIROZ, 2017, p. 354). Algumas especificações sobre os momentos em que soam pontos com essas características já foram previamente tratadas aqui.

Nesse começo de gira vão sendo cantados pontos para todos os orixás, atraindo e louvando suas energias. A corrente responde com as respectivas saudações. Okê Arô,

para Oxossi, Ogumhê Patacori, para Ogum, Caô Cabecilê, para Xangô, Odoiá Odociaba, para Iemanjá, Oraieîê, para Oxum, Eparrei, para Iansã. (Notas, 27/03). Os pontos costumam saudar os pretos-velhos chamando-os de “santas-almas”, aludindo a características como humildade, bondade, fé e caridade. (Notas, 09/03).

A análise melódica dos pontos-cantados aqui se faz dispensável, uma vez que essa forma de pensamento musical não se fez aparente em nenhum momento que experienciei, o que se pode dizer é que as melodias obedecem a estruturas diatônicas. A logicidade musical apresentada nos pontos-cantados serve às regras da participação, ou seja, tomar parte da prática é muito mais importante que seguir regras da cultura musical ocidental. Mesmo reconhecidas as regras, como de afinação, dentro do terreiro não fazem sentido, a experiência com o sagrado é o que faz tocar e cantar e, para isso, a fé basta. Também não faz sentido buscar a tonalidade em que se cantam as canções, ora, antes de mais nada não se tem uma referência harmônica para que se encontre um tom para cantar e, normalmente, quem puxa o tom é quem puxa o ponto, ou seja, o tom vai variar a cada vez que se cantar e os demais cantores irão tentar acompanhar a proposta do primeiro da melhor forma que conseguirem, pormenores técnicos adjacentes a teorias que não pertencem às vozes sagradas que ali cantam, simplesmente não existem. A umbanda ritualiza a música.

O fato é que para o umbandista na Tenda Cruzeiro de Luz as teorias tonais ocidentais ficam para o lado de fora, não há a compreensão nesse sentido e, se por acaso houver, o médium a ignorará sistematicamente. Não há nesse lugar de escuta e produção nada que se dirija à lógica eurocentrista, mesmo que as estruturas e compreensões musicais estejam debruçadas sobre um poço repleto dessas referências, que é o caso da sociedade brasileira. De fato, o que há é uma cisão significativa entre a compreensão do que é ponto-cantado e o que é música profana, mesmo que letra e melodia se repitam nos dois espaços (espaço sagrado e espaço público). Portanto pouco importa ao médium a estrutura melódica ou harmônica pois a mensagem mágica está no texto e no contexto.

As letras dos pontos usados no momento de defumação, por exemplo, falam da defumação e de seus efeitos, evocam as entidades e orixás responsáveis por limpeza e proteção, e assim por diante. Mas a melodia da música em si não é específica àquilo que sustenta no rito. As melodias para dois momentos distintos do rito podem ser semelhantes ou idênticas. O discurso é específico, a música não. (QUEIROZ, 2017, p. 354).

Como dito não há na estrutura melódica nada de especial, se fosse o caso, melodias diatônicas ao redor do planeta fariam incorporar seres de outras dimensões a todo instante, como afirma Queiroz (2017). Para Béhague os pontos de umbanda têm um “âmbito melódico caracteristicamente pequeno” seguindo o padrão de movimento conjunto (ibidem, p. 133). Mas

mesmo assim a música, ao incitar o movimento externo do corpo e a mensagem ao incitar o movimento interno da mente, em conjunto, viabilizam a incorporação. O corpo se movimenta em resposta aos pontos, de acordo com a entidade incorporada, segundo Silva e Castro (2018). Em minhas observações noto que não só os pontos, com suas mensagens invocatórias, são importantes para as incorporações, mas também uma sorte de sons e instrumentos mediunizadores:

O Maracá foi escolhido pela sua ligação com os caboclos. Quando decidi, perguntei aos santos e eles ordenaram que grandes mistérios fossem inseridos no maracá: tem guias, pedrinhas específicas, conchinhas, buziosinhos e uma infinidade de elementos que não podem ser contados. Tem muitos cruzamentos e possui, como os atabaques, a característica de soar no mundo espiritual. Mas é de metal, já que eu sou de Ogum. Então usamos o caxixi pra família Jeje, a família de Nanã. Como sabemos que os metais são quizila de Nanã, usamos um caxixi que não tem metal nem na confecção. O barulho chuvoso ajuda na concentração e da liberação de energias mediúnicas. (Pai-Thiago).

Percebi também que um caxixi, que é usado pelo pai-de-santo desde o começo dos trabalhos, é usado para estimular o transe dos médiuns da corrente. A entidade faz uso dele e logo o médium começa a mostrar a movimentação característica do transe de possessão. A bengala que usa, percutindo o chão, também parece ter simbologia mágica no processo de incorporação mediúnica. (Notas, 09/03).

Ao atabaque se junta, na sonorização do ambiente, o sino tocado pelo pai-de-santo que durante a gira toca outros instrumentos como chocalho, caxixi, maracá⁵¹. Nas mãos do sacerdote esses instrumentos tem poder mágico. (Notas, 27/03).

O maracá, nas mãos do chefe da gira é usado para incitar a incorporação dos membros já energizados pelo tempo no ambiente preenchido de música, canto, dança e gritos vindos das matas do além, ressoando pelas bocas dos que cá estão. (Notas, 10/04).

Acerca do ritmo consta que os toques de umbanda, de acordo com Lunelli (2016), são derivados das práticas dos candomblés, (samba-cabula, congo, nagô, barravento) todavia, desde sua gênese, no Rio de Janeiro, a umbanda adapta toques regionalizando-os. Os membros da Tenda reconhecem o toque que realizam como *quimbanda*. Segundo Pai Thiago: “- *Dona A. chama de quimbanda, eu acho que é um samba, não sei qual! Eu até imagino que seja uma confusão da Dona A., mas foi passado assim*” (Pai-Thiago).

Para Borges (2006), na umbanda ocorre uma simplificação dos toques em relação aos atabaques dos candomblés, o que significa uma grande diferença na execução instrumental entre as religiões.

À confusão, referida pelo sacerdote, aplico a compreensão de *transformação*, mesmo que seja apenas da nomenclatura. Na teoria musical específica da Tenda Cruzeiro de Luz, o toque realizado é o *quimbanda*, independente da compreensão acerca disso, aplicada em outros terreiros.

⁵¹ O maracá se faz presente nas cerimônias dos povos originários do Brasil e serve, nesses ritos, para evocar a presença dos mortos. (SIMAS, 2021).

“As cantigas umbandistas especialmente denotam as alterações fundamentais que ocorreram na música ritual destes cultos. Estilisticamente parece ser o resultado da fusão entre velho material ritual africano e características da música folclórica da tradição cabocla. Os textos das cantigas de Umbanda são quase sempre em vernáculo, com algumas palavras iorubás nos refrãos. As frases musicais seguem a quadratura melódica (frase de 4 a 8 compassos), e as melodias se amoldam ao sistema modal europeu, com a retenção casual do pentatonismo. O acompanhamento rítmico, apesar de sincopado, é geralmente uniforme e raramente apresenta qualquer tipo de hemíola, a característica fundamental do ritmo africano”. (BEHAGUE, 1976 p. 134).

Através do acervo do folclorista Edison Carneiro tive acesso à gravação de diversos pontos de umbanda, realizado na década de 1960, no Rio de Janeiro. Fiz a audição desses pontos junto a alguns membros da corrente do Cruzeiro de Luz e algo sobre a *regionalização* da música umbandista se evidenciou.

De posse das letras dos pontos cantados, gravados em disco, acompanhei a audição de Pai Thiago e Wesley, que compenetrados observaram o desenrolar dos áudios, seguindo as letras no encarte/livreto que acompanha o material. Em alguns momentos se divertem com as diferenças encontradas nas letras dos pontos, alterando, significativamente o sentido, de algumas passagens. Comentam entre si e me falam sobre. Por exemplo: há um ponto, no disco, em que se ouve “corre ronda, preto-velho” e, para eles, é “corre gira, meu São Jorge”. Riem-se por imaginar um preto-velho, com seus movimentos lentos e corpo fragilizado pelo peso dos anos de cativo, correndo gira, que eu entendo ser um trabalho árduo em um sentido físico, em contraponto a São Jorge, que me explicam ser Ogum, orixá da guerra, da tecnologia, do ferro, detentor de grande vigor e força física. – “coitado do preto-velho correndo”, diz Wesley. Afirmam que em alguns momentos os pontos cantados desse material lembram hinos do Santo Daime. Usa-se o termo “cadência” para explicar a forma rítmica de se tocar alguns pontos.

Para Pai Thiago, segundo suas palavras, é nostálgico ouvir esses pontos. Afirma que hoje em dia já não há pontos cantados e tocados dessa forma, mas na sua infância, no terreiro da sua família, era mais ou menos assim que soavam as macumbas. “Quando eu era pequeno, lá no terreiro, tinha essas mulheres gritando assim”, mais uma vez se referindo à técnica de canto gutural e agudizada das mulheres; “parece que em qualquer terreiro vai ser essa voz”⁵², exclama Wesley. O ogã, ao ouvir um ponto de Maria Conga levanta o questionamento acerca do que ouve, ele acha que eles cantaram ou cantaram algo parecido, puxado por uma moça da corrente, Pai Thiago diz que acha que não. Acompanham os batuques na cadeira ou mesa e me contam que Maria Conga é a “preta-velha chefe do terreiro”, mais um ponto que caiu na graça dos meus colegas de audição. Comentam sobre a estrutura de repetição dos pontos, quase todos

⁵² Para Béhague (1976), o canto na umbanda segue orientações das tradições folclóricas luso-brasileiras.

com um texto bastante curto que é, por sua vez, repetido à exaustão: “é típico daquela época”, afirma Thiago.

O pai-de-santo se surpreende com a diferença encerrada entre os pontos que ouve e os pontos que conhece, dizendo que “*são bem diferentes da forma que a gente canta, hoje em dia*”. Alguns, como se diverte dizendo, cabem perfeitamente, inclusive, em hinários de igreja. “*Bem católicos mesmo*” afirma ao ouvi-los. O fato me faz pensar que o processo de embranquecimento que açoitou as religiosidades de matriz afro-brasileira estava mais arraigado na década de 1960 do que hoje, o que seria compreensível em uma sociedade cuja liberdade religiosa engatinhava e cujos valores oficiais não vislumbravam a possibilidade do africanismo. Uma forma de articulação da religiosidade para se adequar aos padrões da sociedade vigente para, assim, lograr a sobrevivência. As macumbas, em sua história, passam por inúmeros processos de encantamento e desencantamento.

Ou seja, para além da regionalização se reconhece um processo de atualização através dos anos, presente nas letras e na forma de cantar. Apesar da surpresa expressa em alguns momentos, por parte dos umbandistas, a modernização musical não foi encarada como antinatural. Segundo Behague (1976), a música do candomblé baiano provavelmente foi reinventada por um processo próprio de adaptação através de transformações estilísticas e a umbanda herdou essa tendência. O caso da música realizada no Cruzeiro de Luz é resultado de décadas de readaptações das práticas musicais umbandistas a partir de seu desenvolvimento migratório, ao passo que a religião se espalhava pelo país e negociava características em suas dimensões sociais. O estilo musical, de acordo com Béhague (1976), se dá por conta do ambiente heterogêneo natural à umbanda, nos potenciais étnico e cultural. Compreensões autônomas não são incomuns o que torna a renovação das características musicais impossíveis de mapear com precisão.

Nas próximas páginas serão dispostas letras de alguns pontos que tive a oportunidade de ouvir durante minha experiência na Tenda. Como em boa parte da pesquisa estive tocando os atabaques, além do fato de que não consegui tomar nota de tudo, os escritos que seguem são de acordo com os compilados de pontos disponibilizados pelos meus anfitriões no mundo umbandista. Antes de disponibilizá-los o ogã Wesley fez algumas ressalvas sobre alguns pontos específicos, cujas letras eles modificaram de acordo com sua compreensão. Os sentidos de *feiticeiro* e *mandingueiro* em alguns pontos foram transformados. O grupo religioso da Tenda Cruzeiro de Luz se considera um grupo de feiticeiros, logo a semântica da palavra é abstraída em um sentido positivo. Já para a oposição eles aplicam a ideia de mandingueiro, ou seja,

criaram uma dimensão opositiva entre *feitiço* e *mandinga*. O feitiço é o bom uso da magia, a mandinga o mau.

Vale lembrar que todos os pontos utilizados na Tenda são acompanhados pelo toque quimbanda, cuja matriz rítmica, colhida dentro das giras, é a seguinte:⁵³

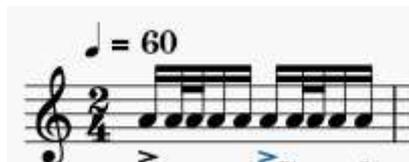


Figura 5 – Toque quimbanda

Cada entidade e orixá tem seus pontos específicos, constituindo um *corpus* de expressões místico-literárias, no termo cunhado por Carvalho (1998):

Pontos de preto-velho:

“Negro está molhado de suor/ está feliz porque Deus o libertou/ o sinhá, sinhá, segura a chibata/ não deixa bater/ faz uma prece pra negro morrer/ negro não quer mais sofrer”⁵⁴

“Preto velho caminhou/ Sete caminhos, cruzou/ Caminhou sete dias/ Sete noites caminhou/ Caminhou sete dias/ Sete noites sem parar/ Sete noites foi rezar/ Aos pés de Pai Oxalá/ Pai Guiné foi rezar/ Foi pedir foi implorar/ Para ver a sua luz/ Iluminar o seu congar/ Para ver a sua cruz/ Abençoar o seu congar”

“A bengala de pai Joaquim/ Bate devagar, mas pode doer/ O Rosário de Pai Joaquim/ Tem mironga pra benzê/ Tem dendê, o meu zí fio, o tem dendê/ Tem dendê, meu zí fio, o tem dendê/ O rosário de Pai Joaquim/ Tem mironga pra benzê”

“Preto na senzala, bateu sua caixa/ Deu viva a iá iá/ Preto na senzala, bateu sua caixa/ Deu viva a iô iô/ Viva a iá iá, viva a iô iô/ Viva a Nossa Senhora/ O cativo já acabou”

“Ouvi os tambores rufarem/ lás nas matas da guiné/ era congo saravando/ era congo pai tomé/ saravá linha de congo/ saravá pai tomé/ saravá linha africana / a linha de nossa fé”

“Zi fio, se zumcê percisá/ é só pensar na vovó/ que ela vai lhe ajudar/ pensa numa estrada/ longa, zi fio/ lá no seu jacutá/ oi, tem uma casinha branca zi fio/ a vovó esta lá/ sentada num banquinho toso zi fio, de rosário na mãoi pensa na vovó cambinda zi fio/ fazendo oração”

Pontos de subida de preto-velho:

“Já vai preto velho subindo pro céu/ e nossa senhora cobrindo com véu”

“Eu vou embora, eu vou embora/ eu vou embora pra bahia/ levo comigo minha pamba/ levo comigo minha guia”

“A sineta do céu bateu/ Oxalá diz que é hora/ eu vou, eu vou, eu vou/ ficar com Deus e Nossa Senhora”.

Pontos de caboclos de Oxóssi:

“Eu vi chover eu vi relampear/ mas mesmo assim o céu estava azul/ samborê pamba folha de jurema/ Oxóssi reina de norte a sul/ dentro da mata virgem/ uma linda cabocla eu vi/ com seu saiote feito de penas/era jurema filho de tupy”⁵⁵

“Jurema, jurema, jurema / linda cabocla, filha de tupi/ ela veio lá do juremá/vem firmar seu ponto nesse congar”

⁵³ Os vídeos anexos são de pontos diversos, tocados pelos umbandistas, utilizando o toque quimbanda.

⁵⁴ Para assistir aos umbandistas tocando esse ponto utilize o vídeo anexo: Ponto de Preto Velho.

⁵⁵ Para assistir aos umbandistas tocando esse ponto utilize o vídeo anexo: Ponto de Oxóssi.

“As matas estavam escuras/ um anjo iluminou/ no centro da mata virgem/ foi seu Oxóssi que chegou/ mas ele é o rei, ele é o rei, ele é o rei/ mas ele é o rei da aruanda ele é o rei”.

Pontos de caboclos de Ogum:

“Ogum Dilê/não me deixe sofrer tanto assim/ quando eu morrer/ vou passar lá em aruanda/ saravá ogum/ saravá Seu Sete Ondas”

“Eu tenho sete espadas pra me defender/ eu tenho Ogum em minha/ companhia/ Ogum é meu pai, ogum é meu guia/ Ogum vai baixar/ na fé de Zambi e da Virgem Maria”

“Magia, magia que faz o meu corpo tremer/ magia, magia que chega em silêncio/ sem a gente ver/ é senhor Ogum/ é o rei da magia que vem nos socorrer/ é senhor Ogum/ quem vence a magia é oOgum Naruê/ Ogum iê”

Pontos de caboclos de Xangô:⁵⁶

“Xangô é corisco, nasceu na trovoada/ ele mora na pedreira, levanta de/ madrugada/ longe, bem longe, onde o sol raiou/ saravá umbanda! oh! saravá Xangô”

“Dizem que Xangô mora na pedreira/ mas não é lá sua morada verdadeira Xangô mora numa cidade de luz/ onde mora Santa Bárbara, Oxumaré e Jesus”

“Ele bradou na aldeia/ radou na cachoeira em noite de luar/ do alto da pedreira vai fazer justiça/ pra nos ajudar/ ele bradou na aldeia, caô, caô/ e aqui vai bradar, caô, caô/ ele é Xangô da pedreira/ ele nasceu na cachoeira, lá no Juremá”

“A estrela D’Alva é sua guia/ Ubirajara é caboclo valente/ Ubirajara mora lá na mata/ Lá na grotta funda/ Lá no fim do mundo”

Pontos de subida dos caboclos:

“Selei, selei/ o seu cavalo eu selei/ selei, selei/ o seu cavalo eu selei/ meu pai Ogum já vai embora/ o seu cavalo eu selei”

“Mas como é lindo o romper da aurora/ Ogum vai cavalgando/ pela estrada afora”

“Filho de pemba/ a umbanda chora/ é meu pai Xangô/ que já vai embora”

Pontos de Iemanjá:

Mãe d’água, rainha das ondas, sereia do mar/ Mãe d’água seu canto é bonito quando tem luar/ Ye Yemanjá/ Ye Yemanjá/ rainha das ondas sereia do mar/ rainha das ondas, sereia do mar/ Como é lindo o canto de Yemanjá/ sempre faz o pescador chorar/ quem escuta a Mãe d’água cantar/ vai com ela pro fundo do mar/ vai com ela pro fundo do mar”

“Eu sou filho de iabá! iabá e minha mae!/ eu sou filho de iabá! iabá e minha mae!/ a rainha do tesouro, odociaba/ do fundo do mar!/ Odociaba do fundo do mar/ odociaba do fundo do mar”

“Eu fui na beira da praia/ pra ver o balanço do mar/ eu vi um retrato na areia/ me lembrei da sereia/ comecei a chamar/ oh Janaína vem ver/ oh Janaína vem cá/ receber suas flores/ que venho lhe ofertar”

Não presenciei, durante as giras, serem utilizados, mas no hinário que recebi, dos pontos de Iemanjá, constam duas canções populares: *Lenda das sereias*, de Arlindo Velloso, Vicente Mattos e Dinoel, famosa em várias vozes, como de Marisa Monte e *O mar serenou*, de Antonio Candeia Filho, célebre na voz de Clara Nunes.

Pontos de subida de Iemanjá:

⁵⁶ Para assistir aos umbandistas tocando pontos de caboclos diversos, inclusive de Xangô, utilize o vídeo anexo: Pontos de Caboclos.

“A marola do mar vai levando/ Iemanjá e quem vai navegando/ a marola do mar vai levando/ Iemanjá e quem vai navegando”

“A onda do mar rolou/ a onda do mar rolou/ os filhos de Yemanjá/ a onda do mar levou”

Pontos de Oxum:

“Eu vi mamãe Oxum na cachoeira/ Sentada na beira do rio/ Colhendo lírio, lírio ê/ Colhendo lírio, lírio á/ Colhendo lírio pra enfeitar nosso congara”

“O rio é de Oxum, aiê êo/ O lago é de Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Água da cachoeira, aiê êo/ Força da cachoeira, aiê êo/ Água cristalina, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ O rio passa na mata, aiê êo/ Na pedra uma cascata, aiê êo/ Oxóssi e Xangô, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ O vento na campina, aiê êo/ O rio corta a campina, aiê êo/ Iansã e Ogum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ O rio encontra o mar, aiê êo/ Nos braços de Iemanjá, aiê êo/ Mãe de Oxalá, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo/ Águas de Oxum, aiê êo, aiê êo Oxum, aiê êo”

Pontos de Iansã:

“Moça bonita como brilha a sua espada/ Ao cruzar esse imenso céu azul/ Cortando as nuvens e trazendo a chuva/ Ela é guerreira do exército de Ogum/ Iansã linda guerreira/ Proteja os seus filhos/ Sob a luz da Lua cheia”

“Olha eu, olha eu/ Olha eu bela Oyá/ Olha eu, olha eu/ Ela é Iansã, ela é meu Orixá (2x)/ Quando Iansã chegou/ Saravou yalorixá/ O ogã louvou sua coroa/ Epahey, bela Oyá/ Ela é moça bonita/ Moça rica ela é/ Conhecida dentro do santo/ Ela é Iansã Ybalé”

“Olha que o céu clareou/ Quando o dia raiou/ Fez o filho pensar/ A Mãe do tempo mandou/ A nova era chegou/ Agora vamos cantar/ Do humaitá Ogum bradou/ Senhor Oxossi atinou/ Iansã vai chegar/ O ogã já firmou/ Atabaque afinou/ Agora vamos cantar/ A eparrei ela é Oyá, ela é Oyá/ A eparrei é Iansã, é Iansã/ A eparrei/ Quando Iansã vai pra batalha/ Todos os cavaleiros param/ Só pra ver ela passar (2x)”

Pontos de Nanã:

“São flores Nanã, são flores/ São flores Nanã Buruquê/ São flores Nanã, são flores/ De seu filho “Obaluaê (2x)/ Nas horas de agonia/ Quem sempre vem me valer/ É seu filho Nanã é meu pai/ Ele é Obaluaê/ São flores Nanã (...)/ A senhora Sant’Ana/ É Nanã Buruquê/ Ela é vó dos Orixás/ São Roque é Obaluaê/ São flores Nanã(...)”

“Atraca, atraca/ Que aí vem Nanã/ Ê ah, ê ah/ É Nanã, é Oxum/ E a rainha do mar/ Ê ah, ê ah/ É Nanã, é Oxum/ É que vem saravar/ Ê ah, ê ah”

Pontos dos ciganos:

“O povo cigano quando vem pra trabalhar/ quebra mironga no pé, oh!/ quebra mironga no ar (2x)/ cigano que é cigano alevanta seu barraco/ quebra mironga no pé/ oh! quebra mironga no ar/ cigana, ciganinha, venha ler a minha mão/ quebra mironga/ no pé, oh! quebra mironga no ar”

“Ganhei uma barraca velha/ foi a cigana quem me deu/ o que é meu é da cigana/ o que é dela não é meu”

“A lua iluminou o meu terreiro/ a lua iluminou o meu terreiro/ dá licença pro cigano que ele é feiticeiro/ dá licença pro cigano que ele é feiticeiro (2x?)/ mas ele vem em sua carroça/ traz um pote de ouro/ um jarro de vinho/ e sua amada (2x)/ com castanhola e pandeiro/ o povo cigano vem mostrar que é feiticeiro/ com castanhola e o violino/ o povo cigano vem mostrar o seu destino”

Pontos de subida de ciganos:

“Escrevi o seu nome na areia/ mas que saudade da sua aldeia/ o pombo preto bateu asas e avoou/ a cigana vai embora, mas seu coração ficou”

“Chora povo de umbanda, chora/ o sol vai subindo/ e eles vão estrada afora”

Pontos de esquerda:⁵⁷

“Arreda homem, que aí vem mulher/ Arreda homem, que aí vem mulher/ Ela é a Pombogira rainha do cabaré/ Ela é a Pombogira rainha do cabaré/ Tranca Rua vem na frente dizendo quem ela é/ Ela é a feiticeira rainha do cabaré”

“Santo Antônio Pequenino/ Amansador de burro brabo/ Quem mexer com (Tranca Ruas)/ Tá mexendo com o diabo/ Rodeia, rodeia, rodeia/ Meu Santo Antônio rodeia. (2x)”⁵⁸

“Desci, descí, a umbanda me chamou/ na minha banda eu sou maior/ Oxalá é bem maior/ ah! eu descí nas minhas quimbanda/ foi a umbanda quem mandou me chamar/ agüenta a mão, cabra de força/ e deixa o pai de cabeça descer”

“lá no morro tem, lá no morro há/ uma lixeira velha, para a Mulambo morar/ bebe, Mulambo, bebe/ mostra pra essa gente o que é beber/ gira, Mulambo, gira/ gira até o dia amanhecer/ lá no morro tem/ bebe, Mulambo, bebe/ mostra pra essa gente o que é beber/ bebe, Mulambo, bebe/ que eu trago outra garrafa pra você”

“Exú não brinca/ Exú não é de brincadeira/ onze horas plantou bananeira/ meia-noite banana deu cacho/ banana não amadurou/ exú botou bananeira abaixo”

“De vermelho e preto/ o vestido, à noite o mistério traz/ de colar de ouro/ brinco dourado, a promessa faz/ se é preciso ir, você pode ir/ peça o que quiser/ mas cuidado amigo/ ela é bonita, ela é mulher/ e no canto da rua/ zombando, zombando, zombando está/ ela é moça bonita/ girando, girando, girando lá/ oh, girando, laroyê/ oh, girando lá, oyá/ oh, girando, laroyê/ oh, girando lá”

“Soltaram um bode preto/ meia-noite na calunga/ ele correu os quatro cantos/ foi parar lá na porteira/ bebeu marafo com Tatá Caveira”

“A porta do inferno estremeceu/ todos correram para ver quem é/ ouvi uma gargalhada na encruzilhada/ é pomba-gira e o compadre Lúcifer”

“Sou exu, trabalho no canto/ quando eu canto desmancho quebranto/ sete cordas tem minha viola/ vou na gira de lenço e cartola/ viola é tridente/ cigarro é charuto/ bebida é marafo/ Seu Sete da Lira/ derruba o inimigo/ com ponteiro de aço”

Pontos de subida da esquerda:

“Calunga está lhe chamando/ oh firma ponto, exu vai girar/ quem tiver suas demandas/ pede com fé que eles vão levar”

“Pelo caminho/ Pela estrada/ Exu vai embora/ Na sua encruzilhada”⁵⁹

Os pontos de invocação, manutenção energética e saudação, utilizados no Cruzeiro de Luz são os mesmos, diferindo apenas pelos momentos em que são utilizados e da resposta atingida quando são entoados.

Observemos que através das letras aqui dispostas, escolhidas dentre imenso rol de possibilidades, podemos inferir sobre as características e, conseqüentemente, as personalidades trazidas à terra pelos seres metafísicos descritos. As cantigas, além de encerrarem o poder

⁵⁷ Para assistir aos umbandistas tocando pontos de esquerda utilize o vídeo anexo: Pontos de Esquerda.

⁵⁸ Nesse ponto específico, onde há o nome entre parênteses, os umbandistas cantam o nome de todos os exus e pombo-giras que trabalham no terreiro.

⁵⁹ As letras dos pontos foram copiadas na íntegra do material compilado recebido do grupo da Tenda Cruzeiro de Luz.

invocatório, também indicam o comportamento esperado durante a incorporação e nos desenham, sem necessidade de prévio contato com a religião, sobre o universo que enxerga o indivíduo religioso de umbanda.

Para Carvalho (1998): “*esses cantos aparentemente simples da jurema, da macumba, da pajelança, atestam um exercício vivo e constante de mythopoiesis, isto é, de criar o mito das entidades a que se referem através das letras dos cânticos a elas dedicados*”. (CARVALHO, 1998, p. 4). Como esses cânticos fazem parte de uma tradição oral, diz ainda o autor, ao invés de serem cristalizados pela escrita, são contidos pelos versos, melodias e usos rituais.

Em uma análise rápida percebo que, talvez pelo caractere textual, em termos gerais, ser bastante curto, ou talvez por tradição, diversos são os momentos onde se faz aqui, ainda, um tipo de canto responsório. O ogã canta uma frase e a corrente a repete o que pode mudar caso outro membro da corrente puxe o ponto. Acontece, todavia, que muitas vezes o solo não é respeitado após a corrente reconhecer o ponto puxado e o jogo de pergunta-resposta acaba sendo de todos para todos. Nas gravações do acervo de Edison Carneiro, já citadas anteriormente, o aspecto responsório era bastante claro. “Um verso entoado pelo solista e outro verso-refrão entoado pelo coro. Ora esse processo de ladainha é utilizadíssimo pelo nosso povo tanto nas suas festas profanas como nos seus cânticos de feitiçaria”. (ANDRADE, 2015, pos. 380).

Por fim, sobre os pontos-cantados tem-se que, na Tenda Cruzeiro de Luz, melodicamente e ritmicamente não existem idiosincrasias relevantes. Muitos pontos são bastante parecidos e obedecem a estruturas diatônicas. Em relação ao ritmo todos os pontos são cantados sobre a base do toque *quimbanda*, o que também denota a linearidade estrutural das práticas, nesse sentido. O que fundamentalmente se altera com grande regularidade são as temáticas, por consequência, as letras, e os elementos extramusicais que não deixam de fazer parte do campo sonoro, ou seja, mesmo que o toque seja o mesmo, o acontecimento sonoro nunca é programado e depende das pessoas e entidades presentes na performance.

Os elementos textuais dos pontos diferem cada linha, em cada gira. As entidades caminham e se portam de maneira específica, mas a estrutura litúrgica é sempre a mesma. Tudo é encaminhado pelo que se canta e a música, além de servir para louvação, indução do transe, manutenção energética, também tem, especificamente, a função de encaminhar e organizar os cultos. Encarnados e desencarnados sabem o que se deve fazer e como se portar de acordo com o que se ouve cantar. A troca de ogã também altera a sonoridade ouvida, uma vez que cada um entende sua função de uma forma e tem um domínio da utilização do instrumento. Não é necessário olhar para a engoma para saber que foi realizada uma troca entre os atabaqueiros. Aliás, apesar da estrutura básica do toque permanecer sempre o mesmo é possível notar a

mudança da intenção dada ao processo musical em cada gira, em cada linha chamada, em cada momento ritualístico. As reações dos membros da corrente também mudam de acordo com o ponto cantado ou a linha trabalhada, diria, antes, que o comportamento é moldado pela música que se toca, que é moldada pela intenção que se dá, que, por sua vez, é moldada pela forma que se entende a energia que se sente e se quer transmitir.

O mesmo ponto pode ter pequenas mudanças no seu texto dependendo da casa onde é cantado, como atesta a declaração do ogã Wesley no sentido de alterar as acepções de *feiticeiro* e *mandingueiro*. O fato é que o processo de *regionalização* dos pontos não se dá somente nos elementos musicais, mas também nos textuais e de maneira bastante expressiva. Minha experiência junto a Tenda mostrou que o mesmo ponto pode assumir pequenas modificações nas características (tanto textuais como musicais) dependendo da casa onde é cantado visto que reconheci pontos de outros lugares e “errei” ao tentar cantar junto. Para Béhague (1976) a história de um terreiro pode influenciar os aspectos musicais realizados dentro dele.

Os pontos, em inúmeras ocasiões, fazem menções à mítica cristã, porém, tal fato, segundo Béhague (1976), não significa que haja o reconhecimento do deus cristão ou dos santos e, nesse caso, Lúcifer e as alegorias maléficas da existência do diabo. Segundo o autor, o sincretismo percebido largamente nas cantigas citadas nada mais é do que traço da acomodação sócio-histórica que se fez necessária para a sobrevivência e manutenção das religiosidades afro-diaspóricas. De fato, há uma entidade conhecida como Exu Lúcifer que em nada tem a ver com o conhecido através da Bíblia cristã a não ser o nome. Como uma religião nacional, de acordo com o autor, valores nacionais a penetram e, conseqüentemente, como a umbanda é uma experiência musical, na música.

Para Mário de Andrade toda classe de “superstição” espalhada pelo país passa pela influência onisciente do cristianismo católico. “Várias, as formas baixas de propiciação, louvor ou exorcismo das forças daimônicas⁶⁰ variam bastante, muito embora todas elas se abriguem sob a proteção mais elevada do espiritualismo católico” (ANDRADE, 2015, pos. 355).

Os elementos comumente carregados de semântica negativa, na visão da sociedade, utilizados em certos pontos que falam do diabo, do cemitério e outras coisas de dimensões téticas não condizem, de fato, com o trabalho com as entidades de esquerda, com quem são relacionados. São conhecidos e tratados com muito carinho e respeito e a recíproca é verdadeira. O trato com exus e pombo-giras é muito mais tranquilo do que, por exemplo, com os caboclos. As entidades de esquerda tendem a ser mais gentis, apesar da aura e estigma que carregam. O

⁶⁰ Cópia literal do texto.

povo do terreiro mostra sempre entusiasmo ao falar e trabalhar com tal linha. “A confiança depositada nos Exus e nas Pombagiras faz com que as pessoas compartilhem com eles seus segredos, angústias e aspirações” (BORGES, 2006, p. 147).

Assim como astecas, egípcios e hindus que, segundo Andrade (2015), concebiam suas práticas musicais como algo transcendental, onde os deuses criaram e ensinaram a musicalidade para os mortais, sendo deus e melodia, nessas culturas, ideias igualmente sacralizadas, para os umbandistas a música também é divina, os pontos mais bonitos e sublimes, de acordo com a fala do povo do terreiro, foi dado pelas divindades, tendo caráter absolutamente sobrenatural. As falas apontam que o aprendizado também se deu de forma mágica, algo como a concepção de “dom”, onde a técnica se desenvolve de forma divinizada. Não foi necessário estudar incansavelmente para desenvolver a técnica para a execução musical, mas sim, estar a par com as necessidades e oportunidades místicas. Os deuses gregos, ao verem o nascimento da música, tomados de admiração e espanto e, talvez, de algum carinho pelos mortais, desceram do Olimpo, há incontáveis eras, para ensinar como se produzia a invisível e misteriosa musicalidade. Ainda hoje, seguindo seu exemplo, espíritos vem de Aruanda pra o mesmo fim. O resultado é o mesmo: encantamento. De deuses que, aparentemente, não são mais cultuados seja pela distância temporal em que figuraram sobre as cabeças viventes, seja pelo genocídio das culturas onde viveram (como os caigangues que viveram cá ao sul do Brasil para quem um tamanduá-mirim ensinou o canto e dança) a deuses cultuados em larga escala, como o deus judaico-cristão que ordena que Moisés consagre trombetas de prata para fins litúrgicos, de acordo com Andrade (2015), a música, independente o nome que se-lhe-dê tem algo de divino.

Ainda consta no livro de Mário de Andrade que toda a antiguidade oriental concebia a flauta como instrumento capaz de provocar milagres, como reerguer mortos. Quando o caxixi é tocado, instalando ali o transe de possessão, penso que seja uma forma de reerguer mortos, dessa vez não para cheirar os incensos, como cita o autor, mas para viver a sobrevivência reservada àqueles espíritos cuja essência lhes garantiu novamente espaço entre os vivos.

Música, dança, canto, toque, palma, grito, brado, saudação. Tudo é um só complexo musicalizado responsável pelo desenvolvimento da gira e, assim sendo, da religião. A música, na Tenda Cruzeiro de Luz, é um importantíssimo, se não principal, meio de condução e transmissão do axé entre a primeira e a segunda realidades, entre os membros da família-de-santo e entre médium e entidade. *No sentido estrito da mythopoiesis, essa atividade lírica não representa as entidades, mas é sua própria epifania.* (CARVALHO, 1998, p. 6).

Essa pesquisa mostrou que outros caminhos também podem surgir nas práticas musicais ligadas à umbanda. Apesar de que o mais comum, pelo que acompanhei na Tenda, ser

a simplicidade estrutural dos toques, pode haver exibição de virtuosismo, dependendo do grupo, do local e do motivo da performance. Na *live* que acompanhei dos umbandistas curitibanos, em diversos momentos percebi que a intenção era demonstrar o domínio do instrumento, antes de qualquer coisa.

Quanto à forma que tocam, há sempre improvisos sobre uma base, muitas vezes a base se subdivide a ponto de não ser mais ouvida, apesar de que as minúcias dos atabaqueiros não permitem que se percam durante as execuções. Me sugere que os membros do grupo apresentado estudam ou estudaram de maneira exaustiva seus instrumentos. Quanto ao canto, eles cantam hora em uníssono, hora solo, cada um em sua vez, ou melhor, quem puxa o ponto canta o ponto. O tambor, depois de um improviso de Leonardo, vira para um Ijexá, toque característico das iabás Iemanjá e Oxum. Há uma intensa variação de células rítmicas e improvisações durante a apresentação e, o cansaço pelo tempo avançando, mesmo com o frenesi da batucada, não parece cansar os rapazes que seguem com o mesmo ímpeto do começo, tocam, sorriem, entre olhares que trocam entre si improvisam criando sequências novas e imprevistas (...) em relação ao instrumental o cansaço não parece ocorrer e os ogãs se divertem, seguem improvisando pausas inusitadas e criando e recriando sequências ocasionais. Em seguida fazem um “chama-chuva” que vem a ser uma brincadeira de improviso de atabaque onde cada um sola e mostra seu domínio do instrumento e gradativamente voltam a tocar juntos improvisando, organizando e reorganizando os sons em uma polirritmia vertiginosa. Se divertem, riem, gritam e tocam como se não houvesse couro nos atabaques ou como se a mão não fosse mão, mas antes, marreta. Começam novamente um solo de atabaques, novamente mostrando domínio e técnica instrumental, juntos, depois separados e novamente juntos no toque barra-vento. Sob protestos onde se ouve “acelera essa porra” vão aumentando o andamento e assim encerram a apresentação com um preciso entrosamento musical. (Notas, 12/04).

Os adeptos são parte de uma sociedade que conecta música e arte e obtém sentidos estéticos de valoração, uma vez que os membros da Tenda Cruzeiro de Luz também são membros de uma sociedade em um sentido mais universal. Todavia a música que produzem dentro do terreiro tem outros sentidos, quer dizer, na produção musical religiosa os valores não são aplicados da mesma forma o que faz com que, por exemplo, não se julguem qualitativamente a afinação das vozes que cantam. Os valores que guiam a performance são específicos e a afinação, apesar de reconhecida, não é importante enquanto conceito aplicado aos pontos-cantados.

Nem sempre escolhem a melhor tonalidade para cantar. Algumas vezes tomam tonalidades muito agudas que exigem mais de si em um contexto onde as vozes tem que competir com os estrondosos atabaques.

Nessas alturas do andamento as vozes já se mostram cansadas, como disse anteriormente, é comum escolherem tonalidades agudas e utilizarem a maior projeção de voz possível (...) (Notas, 12/04).

É comum os umbandistas compreenderem que o que fazem não é *música*, em um sentido dado à música produzida fora dos limites religiosos, como as canções populares tocadas nas rádios e plataformas de *streaming*. Além disso não se percebe, grande parte das vezes, que a participação na gira, onde se toma parte do canto e das palmas e de diversas outras atividades

musicais, é parte da performance musical. Uma pessoa do terreiro não quis participar das entrevistas realizadas nessa pesquisa porque, apesar de tocar atabaque dada sua atividade com os instrumentos ser esporádica, não se considera da *engoma*⁶¹, por exemplo.

Em certo sentido a umbanda e seus elementos, ao se difundirem, se convertem, a meu ver, em elementos de resistência. A princípio do negro e do indígena em relação à opressão branca e adiante a resistência se dá em termos culturais assumidos. Assume-se a herança falada anteriormente, e justamente partindo dela e para ela se resiste. Se resiste para garantir a perpetuação cultural, se resiste para garantir, aliás, que a própria resistência exista, vendo que esta é estigma profundo, marca estrutural da práxis religiosa das matrizes afro-brasileiras e por que não, afro-indígenas. Espaços de resistência outrora, como afirma Prandi (2004), à escravidão e a mecanismos de dominação da sociedade branca e cristã que se configuram em estruturas de segregação social, marginalizando negros, indígenas e mestiços, bem como suas práticas culturais. Esses mecanismos atualizam-se e modificam-se e, ainda fortemente embasados no racismo estrutural, hoje operam mais evidentemente por parte de alguns adeptos de algumas denominações evangélicas neopentecostais, como dito anteriormente. Para Flor e Carraro (2016) as denominações religiosas afro-indígenas são parte de uma cultura de oposição à cultura hegemônica brasileira, referencialmente europeia. Da manifestação dessa resistência, pelas frestas das estruturas sociais brasileiras, ascende a *música sacra* afro-indígena que difere em uso e função da *música ritual*, mas serve para acenar para o macrocosmo social brasileiro a permanência dessas religiões. As umbandas, segundo Simas (2021), estão presentes do Oiapoque ao Chuí e *profanizadas*⁶² são cantadas por todo nosso território, mesmo longe dos terreiros.

Anexos seguem vídeos de demonstração dos pontos, não no ambiente do templo, mas em meio a outro local considerado sagrado pelos umbandistas, a mata. Os vídeos foram realizados para fins de demonstração para esse trabalho onde, gentilmente, Pai Thiago e Ogã Wesley se dispuseram a executar alguns pontos de sua preferência, claro, tomados os devidos cuidados concernentes a sacralidade dos artefatos musicais.

⁶¹ Grupo de ogãs do terreiro.

⁶² Usa-se aqui o neologismo para evidenciar que não há sentido pejorativo no sentido empregado na ideia de se afastar do sagrado.

3 – Brasil, esquentai vossos pandeiros, iluminai os terreiros que nós queremos sambar⁶³: sagrado, profano, entrecruzamentos e transculturações.

“Bailadô tem que bailá
Brasileiro vai dançá
Na pancada do ganzá, eô”⁶⁴

Na macumba, naturalmente, o sagrado é o que alimenta o espírito e o profano é o que alimenta a matéria. Na verdade, o sistema opera de maneira retroalimentar: a dimensão espiritual alimenta e é alimentada pelo conceito de sagrado, assim como a dimensão material alimenta e é alimentada pelo conceito de profano. Na umbanda, em diversos níveis de entendimento e em diversos elementos, esses conceitos são tão importantes quanto são transponíveis o que pode, em primeiro momento, parecer paradoxal - já tratamos, aqui, dos espaços que através de ritos de abertura e fechamento transpõe os limiares entre sagrado e profano. Ora servem aos espíritos, ora servem à matéria. Da mesma forma a música passeia entre os espaços com igual ou maior facilidade e, como música é som, som é vibração e a vibração se propaga no ar, a cantiga do terreiro não encontra limites espaciais. Isto, para Camargo e Calloni (2012) se explica no sentido de que espírito e matéria são fenômenos tão distintos como complementares.

Galimberti (2003 *apud* Camargo e Calloni 2012), conceitua sagrado como algo que está distante do homem, inalcançável, incompreensível e pertence às dimensões divinas que estão separadas da dimensão humana. A noção de religião - *re-legere* – garante o contato com o separado através de práticas rituais, assim sendo, para o funcionamento ideal do aparato religioso são elencadas algumas pessoas (os sacerdotes), lugares (natureza, templos), períodos (festividades), proibições (tabus) e assim por diante.

O profano, de acordo com Camargo e Calloni (2012), apesar de estar fora do templo, fora do espaço e da lógica do sagrado, pode integrar a experiência religiosa através do rito. Ou seja, partindo de processos ritualísticos o profano pode se sacralizar ou, ao menos, assumir de sagrado para que sirva aos fins religiosos.

De acordo com Barbosa *et al.* (2016), o sagrado pode envolver diversos elementos como: magia, xamanismo, animismo, deuses, santuários, datas, vestes e músicas, ou seja, também se manifesta o sagrado em objetos (que podem ser de uso cotidiano) e, como na condição de objetos, podem ser consumidos. São sagrados os objetos que incitam sobre si

⁶³ Trecho de *Brasil Pandeiro*, canção de Assis Valente.

⁶⁴ Trecho de *Dançapé*, canção de Rodolfo Stroeter e Mario Gil.

reverência e respeito por seu uso ritual, de outro lado são profanos os itens utilizados corriqueiramente.

Para Mircea Eliade (1992), as duas dimensões que se diferem nas experiências religiosas, ou melhor, as duas formas de *ser no mundo* (sob a ótica religiosa), assim são por conta do contato – ou não – com o *numinoso* que vem a ser, efetivamente, aquilo que se relaciona com “deus”. O sagrado, para o autor é o que se difere, o que se afasta das realidades “naturais”, e, frequentemente, está envolto em mistério e fascínio. O sagrado é, por definição, o que se coloca como antítese do profano e, exatamente por isso, o sagrado é reconhecível. Às manifestações do sagrado, como já dito, o autor propõe o termo hierofania.

Essas hierofanias podem se apresentar como a “simples” manifestação de algo numinoso em objetos de uso corriqueiro, pertencentes, originalmente ao mundo profano. Um objeto comum torna-se outro, dotado de novas potencialidades, apesar de ainda encerrar em si suas características originais, por exemplo: um caxixi capaz de provocar o transe mediúnico, durante as sessões religiosas de umbanda, não deixa de ser um instrumento musical; uma cantiga que invoca a presença e o místico poder de um espírito não deixa de ser um esquema organizado de melodia, ritmo, letra, tonalidade, etc.

A experiência musical participativa, no caso da umbanda, como vimos, não é apenas um mero elemento da vida religiosa, não está à margem, mas é, efetivamente, a vida religiosa em si, assumindo posição central no rito e, em torno dela, vislumbro, ocorrem diversas outras atividades como ritos iniciáticos, celebrações, oferendas, possessões, etc. Ou seja, a prática musical, nesse caso, é uma hierofania por excelência. Não é surpresa, portanto, que o umbandista em sua sociabilidade mais generalizada carregue consigo sua música de adoração. Além disso, há um mercado inspirado na fé que está pronto para atender a demanda dos povos de terreiro espalhados pelo Brasil. Em um terceiro ponto, não menos importante, há que se inteirar que é difícil divisar a cultura oral do folclore e demais manifestações populares. Portanto a música umbandista extravasa os limites dos terreiros em vários níveis. Nas palavras do Ogã Wesley:

Se for só pra transformar em mero espetáculo pra agradar o público, para mero entretenimento eu sou contra... eu acho que é uma coisa muito feia, não recomendo não! Agora, se for assim... tem alguns pontos que a gente canta, alguns são... nem todos são de composição... a maioria do que a gente canta foram mostrados pelas entidades... alguns que a gente canta são composições de seres humanos mortais e são tão bonitos que a gente canta... acho que se são esses, menos problema! Porque são de um compositor, tem uma pessoa que fez, então tudo bem! Agora, assim... se um artista tá cantando um ponto recebido por uma entidade em um show, que nem... quando as pessoas cantam uma música que pertence a outro, de certa forma você tem

que pagar um... você deve entender isso melhor do que eu... deve pagar um direito autoral, né!? E que direito autoral? Que tributo que essa pessoa que está cantando um ponto de uma entidade para um público, que tributo que ela está dando para essa entidade? Tem que refletir sobre isso pra saber se... pode... aí outra coisa... Maria Bethânia... ela canta muito... não sei se algum ponto específico... mas ela canta muita música voltada ao universo religioso afro-brasileiro e... a Maria Bethânia eu não acho que ela está fazendo nada de errado porque... parece que ela quando ela canta ela traz o sagrado para o profano... e acho que isso não é errado... agora quando você leva o sagrado para o profano e profana o sagrado eu acho que é muito errado... só que então é caso por caso. A Rita Beneditto faz, ela faz bastante isso... tem um CD muito interessante chamado Tecnomacumba, eu acho interessante... eu gosto de escutar... só que assim... ela canta ponto de caboclo... “Quem é o cavaleiro que vem de aruanda, É Oxossi em seu cavalo, com seu chapéu de banda”... Aí eu penso assim... fico pensando assim... ela cantando lá no show dela... e o caboclo ali assistindo (risos)... eu acho que pra saber se isso tá certo ou se tá errado acho que ela tem que imaginar que a entidade que ela tá cantando tá ali assistindo! Que cara que essa entidade vai estar? Eu acho que isso não é legal... só que tem um clipe que ela lançou... tem um clipe dela no youtube chamado Sete Marias, que ela canta muitos pontos, vários pontos de pomba-gira e tudo... e achei lindo aquele clipe e é que... pomba-giras e exus eles estão mais ligados ao mundo profano, então para eles estar no mundo profano não é uma coisa tão ruim... eu acho que eu consigo facilmente imaginar a pomba gira presente naquele universo ali e satisfeita e rindo daquele evento... agora... um caboclo não! (Wesley).⁶⁵

Lobo e Dravet (2016), apontam que há um processo intenso de mercantilização da religião que a transforma em *bem simbólico*. O evento não ficaria longe das religiões de matriz afro-brasileira e seus adeptos e estrutura-se com a perda da sacralidade de seus elementos ao passo que se transformam em mercadoria. Sendo assim a fala do ogã, citada acima, é de um adepto prezando pela manutenção de sua tradição enquanto sagrada e compreendendo que a cantiga ritual perde suas potências mágicas - a característica da hierofania - quando se torna canção popular. Por outro lado, existe a possibilidade de mesmo entidades cultuadas na umbanda corroborarem com o processo de dessacralização, inclusive, divertir-se com ele. Ao consumo desses objetos permeados de sentidos diversos aos aplicados originalmente a eles, Barbosa *et al* (2016) chamam *consumo simbólico*.

Neste sentido, os produtos representam mais do que os seus atributos funcionais, possuindo componentes simbólicos que significam aspectos mais abstratos, intangíveis e estéticos do consumo em maior ou menor intensidade. O consumo simbólico se faz presente quando uma compra é realizada pelo que ela representa para o consumidor. (BARBOSA *et al*, 2016, p. 64).

Esses supracitados objetos, portanto, encontram sua utilidade em duas dimensões, a do *hábito* e a do *rito*. Diferenciando *hábito* e *rito* Rook (1985 *apud* Barbosa *et al.*, 2016), diz que mesmo um rito pode ser habitual, todavia o rito é mais sério e carrega sobre si significados mais densos e profundos. Um ritual envolve quatro elementos: artefato, roteiro, público e

⁶⁵ O clipe pode ser visto em: https://www.youtube.com/watch?v=JxWUO921gns&ab_channel=RitaBeneditto

posição de trabalho, dos quais, no momento, nos interessa captar o conceito de artefato. Os artefatos são elementos específicos para rituais e aqui situo a música umbandista como um *artefato ritual*. A música, na umbanda, tem uma dimensão tão importante que a religião, como afirmam os umbandistas, seria outra, se não cantada, tamanha a descaracterização das práticas sagradas. Aqui enxergo a umbanda como uma experiência musical e, por sua vez, a música que sai do terreiro é sagrada para aquele que lá pisa para louvar: o crente, o homem religioso umbandista (assim como o é o homem religioso de diversas denominações ao redor do mundo). A música é especial, carregada de potencial mágico e mediadora de universos, é um rito por si só que liga os adeptos aos seus guias. Como então profanar algo tão sagrado quanto o *artefato sonoro umbandista*? Para os membros da Tenda Cruzeiro de Luz essa ação não é exatamente bem vista. Como mostra, a seguir, parte de entrevista com Pai Thiago.

“Eu particularmente não gosto disso. Não gosto dessa sensação ... acho que sagrado fica no sagrado! Quem está aqui no terreiro tem experiências muito particulares, quando está tocando aquele ponto... tanto que você não pode cantar ponto pra fora do terreiro, a tradição manda que você pode escutar pra aprender, murmurar... mas cantar... porque você está cantando pra invocar. Então quando as pessoas levam a nossa música do espaço sagrado para o espaço profano elas não estão respeitando essa experiência que as pessoas tem aqui dentro. Eu acho que os pontos são invocações ou louvações. Vai tocar um ponto numa festa? A entidade vai ter que descer lá ? Vão ser invocados lá pra você? Vai sambar tomando cachaça? Quando é só cachaça, né? Num ambiente que é só pra fazer show? Eu acho errado isso porque existem músicas que são feitas pra esse ambiente... veja só Mariene de Castro, Clara Nunes... o povo faz música sem tirar os pontos... No terreiro, nós emprestamos algumas músicas desse povo.... quando acabam os pontos de Iemanjá canta uma música de Clara Nunes, sabe? Conto de Areia... mas a gente empresta pra cá porque nossos pontos acabaram e porque as Iemanjás já estão ali no terreiro, não estamos invocando ninguém, já invocamos e elas não estão subindo. A gente faz o que? Canta uma musiquinha pra homenagear elas! Então eu acho meio feio, eu acho um pouco pernicioso, eu acho que ia acabar levando a umbanda pro muito popular demais... conheço pessoas, em vários terreiros da cidade aqui, que entram pros terreiros não porque querem ser umbandistas, mas por causa da emoção que a música causa numa roda de samba, está numa roda de samba, toca um ponto, a pessoa fica emocionada e pensa que é um chamado dos orixás pra ir pro terreiro... não porque ela realmente entende o que está acontecendo...”

“- Mas e o contrário, quando no terreiro se toca aquela que é uma canção feita para ser gravada, não foi feita para ser tocada no terreiro. Ao invés de sair do terreiro, sai do ambiente público e cai no terreiro, o que você acha?”

“Que tem que tomar muito cuidado, também, para não tornar uma casa de show. A gente canta várias músicas sagradas, não precisa ser música popular, sabe... Pode cantar uma homenagem, como eu disse, até hinos do santo daime... Quando teve aquele disco Tecnomacumba, é diferente, ela começa saudando os orixás, como se abrisse o trabalho ... “Laruê Exu, Exu é Mojubá, Ogumhê Patacori...” calma... você não está fazendo... essa invocação não tem. Aí as pessoas vão estar ouvindo ogumhê patacori o dia todo em casa quando estão lavando louça, fumando em um bar... aí eu acho desrespeitoso. Mas se você traz de fora para dentro você está colocando respeito naquela música, está respeitando a música que um mortal fez, uma pessoa humana viva fez, em homenagem às entidades então você está honrando elas... é diferente do que deixar sair porque você desonra pontos que são muito antigos. Você vai cantar pontos consagrados... Ponto da Cigana da Estrada... Jurema... pontos que os juremeiros

receberam, entende? Dos seus caboclos em terra... perde a nobreza do negócio... a gente até usa aqui... bem pouco porque o terreiro não é muito grande não dá tempo de acabarem os pontos... praticamente a gente só toca pontos mesmo (...)"

"- Mas você não acha que de repente há uma estratégia interessante de divulgação, veiculação do universo afro-religioso contribuindo para uma maior aceitação frente ao preconceito, inclusive, de dentro das religiões de matriz afro, dentro da própria umbanda tem umbanda com preconceito com umbanda, aí se relacionar com os candomblés já vai ter um outro tipo de preconceito e aí se vai para fora, para a sociedade de modo geral aí já tem outro tipo de preconceito... você não acha que é interessante pra isso?"

"Não! Porque tem um monte de música que pode contribuir com isso... tem vários artistas que fazem músicas para orixás... o ponto é invocação... não vá invocar Iemanjá no meio de um bar, no meio de uma festa... mas tem música, né!?. As músicas fazem esse papel muito bem, inclusive... até mais que pontos..."

Com a fala do sacerdote pode-se notar a distinção entre *ponto-cantado* e *música*, sendo música um conceito para práticas sonoras profanas e o *ponto* equivale às práticas sonoras sagradas, ou seja, como afirma Blacking (2007), o objeto para ser arte depende dos sentimentos que lhe são dispensados, é necessário que alguém ache arte aquilo que se percebe como tal. Aqui ousar dizer que o objeto para ser sagrado depende da mesma dinâmica: é sagrado aquilo que alguém sacraliza pela compreensão que tem sobre esse objeto. Para os umbandistas suas práticas rituais não são música, mesmo guardando características em comum com a música popular, por exemplo.

Para eles, os membros da Tenda, os limites entre sagrado e profano devem ser preservados. Há um apego à tradição, um cuidado ideal para evitar o que Eliade (1992) chama de "*degradação e dessacralização dos valores e comportamentos religiosos*". Todavia, na prática, a música profana é utilizada nas sessões, como mostram as descrições das giras, onde se utilizam canções da banda Gipsy Kings, além das canções populares que falam de Iemanjá, citadas pelo sacerdote. A etnografia da *live* também mostrou diversas cantigas em que não pude divisar exatamente em que dimensão surgiram primeiro, se são canções que se tornaram pontos, ou cantigas que se tornaram canções. Sacralização, profanação, ritualização e desritualização andam mais em paridade do que em concorrência, pois o limiar que separa os modos de ser no mundo, religiosamente falando, nem sempre são claros ou, efetivamente, configuram barreiras. Carvalho *et al* (2019) citam que durante trabalho de campo conheceram uma pomba-gira que exigia que se cantasse *Sob Medida*, de Chico Buarque, durante seus trabalhos, pois a entidade afirmava ser essa sua canção preferida, o que mostra, efetivamente, que os limiares existem, são claros, são importantes, do ponto de vista religioso, mas sua importância também reside na possibilidade de transcende-los.

Na canção “Moça bonita”, gravada, em 1976, por Ângela Maria, uma das mais populares cantoras do país, pode ser identificada uma simbiose entre música e religiosidade, sobretudo por narrar os ritos do culto à Pombagira (“girando, girando”), em conformidade ao andamento do compasso ascendente da composição, por meio do uso de instrumentos de percussão (tambores, atabaques). A relação é tão estreita que a obra ganhou novas versões e foi incorporada ao repertório oficial dos cultos de Pombagira. (CARVALHO *et al*, 2019, p. 4175).⁶⁶

Por fim, a composição da realidade social baseada na dualidade sagrado e profano, tão cara às reflexões ocidentais, como cita Simas (2021), é absolutamente reconhecida pelos adeptos, o que pode ser atestado em suas falas, todavia, compreendo, no desenrolar religioso há um trânsito natural entre essas dimensões. “*O profano é sacralizado e o sagrado é profanado o tempo todo*”. (SIMAS, 2021, p. 23).

Apesar do aparente esforço do grupo em manter seus artefatos musicais sagrados no ambiente em que, originalmente, pertencem, sites como o youtube⁶⁷ contam com vídeos de compilações de pontos de umbanda com milhões de visualizações. Há um vídeo, por exemplo, de pontos para Iemanjá que ultrapassa os 5 milhões⁶⁸ de *views*, outro de um ponto de Oxossi ultrapassa os 9.3 milhões⁶⁹ de visualizações, um com pontos de exus e pombogiras com mais de 1.4 milhões⁷⁰, além de muitos outros com centenas de milhares de acessos, o que mostra que não só *músicas de temática umbandista*, mas os próprios pontos são consumidos em larga escala. Uma análise mais profunda para saber o perfil dos consumidores deste conteúdo seria interessante, todavia, dada a complexidade para a obtenção dos dados foge da alçada desta pesquisa, mas uma coisa fica evidente, os pontos-cantados não são cativos dos terreiros.

Seus performances artísticas funcionam como canais de comunicação de sua identidade religiosa e de suas experiências com o santo. A dança e a música colaboram para a disseminação de elementos dos cultos afro-brasileiros em um fluxo de trocas simbólicas entre os terreiros e as manifestações da cultura brasileira em diferentes espaços e tempos. (BAHIA e VIEIRA, 2017).

Junte-se a facilidade de se transitar entre dimensões sagradas e profanas à herança bantu onde o *mooyo* compartilhado é mais forte. Acrescente um povo que gosta de cantar seus santos e teremos uma religião muito mais difundida do que se parece, em uma visualização superficial. Muitos mais, além dos adeptos das umbandas, macumbas, candomblés, etc. rezam

⁶⁶ A *canção-ponto* foi ouvida durante os rituais da Tenda.

⁶⁷ Acesso em 26/04/2022

⁶⁸ https://www.youtube.com/watch?v=7rDqfD3ZgPk&ab_channel=CanteUmbanda

⁶⁹ https://www.youtube.com/watch?v=Fm9cbGw39jk&ab_channel=SandroLuiz

⁷⁰ https://www.youtube.com/watch?v=FjSKv7r70is&ab_channel=LuanFelipe

através das canções populares - que podem ser pontos que escapuliram do terreiro e foram parar no rádio. Enquanto se intenta esmagar as manifestações religiosas de matriz afro-indígena brasileira, estas escapam pelas arestas, penetram no mundo disfarçadas de canções e o tambor retumba enquanto Oxalá abençoa o povo – de santo ou não.

Referência identitária para muitos artistas populares, o sagrado afro-brasileiro é inspiração para compor músicas há muito tempo. Há registros em disco desde o início do século XX, período em que surge a indústria fonográfica no Brasil. Em diversas músicas estão presentes elementos dos cultos afro-brasileiros, suas simbologias, práticas rituais e entidades espirituais. (BAHIA e VIEIRA, 2017, p. 172).

Por fim, com ou sem intenção, ponto e canção popular se irmanam, um indo parar no lugar do outro, disseminando as religiões afro-indígenas por todas as camadas sociais e criando sobre elas um status de cultura que transcende seus espaços originários, muitas vezes, por intermédio da lógica de mercado, vigente no modelo sócio-político do país. Essa presença religiosa na cultura de modo mais universalizado faz, de acordo com Prandi (2004), com que o Brasil se reconheça no axé.

Parte das ações que as religiões tomam na lógica de mercado são para fins de arrecadação de almas, na busca por devotos que, sob determinada ótica, são nada mais que clientes. Essa corrida é, frequentemente, desleal para as religiões aqui tratadas, no que tange a competição frente aos gigantescos conglomerados religiosos, especialmente os neopentecostais, pois o mercado religioso atual, assente Prandi (2004), demanda mudanças constantes para as religiões e, como as religiosidades de matriz afro-brasileiras são fortemente ligadas às tradições, tem dificuldades em se atualizar e entrar de maneira competitiva nesse mercado. A problemática se adensa ao passo que algumas dessas denominações religiosas agem de maneira assaz agressiva em relação às macumbas.

A oferta de serviços que a religião é capaz de propiciar aos consumidores religiosos e as estratégias de acessar os consumidores e criar novas necessidades religiosas impõem mudanças que nem sempre religiões mais ajustadas à tradição conseguem assumir. É preciso, sobretudo, enfrentar-se com os concorrentes, atualizar-se. (PRANDI, 2004, p.226).

Em outro sentido, para Prandi (2004), as religiosidades afro-indígenas oferecem-se como agência de serviços mágicos. Esses não têm finalidades proselitistas, uma vez que são oferecidos, também, aos não-devotos e sem a necessidade de permanência no culto religioso. Caso a pessoa tenha algum problema não resolvido pelas vias “naturais”, pode recorrer aos

serviços das entidades e orixás, às adivinhações, aos jogos oraculares de toda sorte, às consultas diretas com espíritos encarnados que, em geral, assentem ter a solução, muita vez, mediante pagamento em dinheiro. A prática se configura, de certa forma, em uma estratégia de sobrevivência, não só no sentido financeiro daqueles que oferecem o serviço, mas das religiosidades em si, que se mantêm como fornecedoras de hierofanias, ou seja, são indispensáveis para uma sociedade dada ao misticismo.

De acordo com Machado (2014):

Eles evidenciam, além de um mercado consumidor que poderia não ter uma vinculação direta com alguma dessas religiões, mas sobretudo, deixam transparecer uma ampla rede constituidora de uma comunidade de sentidos que além de ocupar as páginas dos classificados dos jornais diários, também, tem serviços ofertados e divulgados por um dos marketings mais infalíveis que existem que é o sistema boca-a-boca. (MACHADO, 2014, p. 204).

Esse processo mercadológico que cria o *bem mágico*, aliado aos intentos midiáticos que transformam em bens culturais temas como o esoterismo, como lembra Machado (2014), ajuda a aumentar a visibilidade das práticas religiosas afro-indígenas contemplando-as como uma importante fonte de encantarias diversas, que podem ajudar e curar aqueles que buscam em suas tecnologias algum alento. A umbanda se converte em fornecedora de bens místicos, assim se mantendo viva através da rede de clientes que possa semear à sua volta.

Lobo e Dravet (2016) explicam esse posicionamento à margem das ideologias de mercado a que se dispõe a umbanda:

Embora se apresente como uma instituição de resistência ao sistema capitalista, apesar de estar inserida nele e precisar do dinheiro para manter as Casas e Terreiros em funcionamento, não busca por lucro ou arrecadação de bens materiais, não tem sua doutrina direcionada à acumulação de riquezas ou mesmo à busca ou conversão de adeptos. A base da mentalidade Umbandista é a fé na força do espírito e a caridade. (LOBO e DRAVET, 2016, p. 90).

Ou seja, a umbanda se insere no mercado, mas distancia-se o quanto pode das práticas meramente mercadológicas, criando para si um princípio próprio de um *mercado esotérico* que não visa puramente o lucro financeiro. O mercado esotérico funciona a partir do que Solomon *apud* Barbosa *et al* (2016) chama de *consumo sagrado*, pois evoca sobre si um grau de reverência próprio dos eventos e objetos ritualísticos. O consumo sagrado é a antítese do consumo profano que envolve apenas objetos de uso corriqueiro. Claro, não iremos aqui cair na cilada de creditar a todos os umbandistas uma imagem imaculada de pessoas espiritualizadas

e caridosas que não visam, puramente, o lucro. Há, de acordo com relatos colhidos durante o campo, inúmeros pretensos sacerdotes e sacerdotisas se aproveitando do renome alcançado pela religião e suas práticas, um sem número de charlatães angariando, em nome de entidades espirituais, cifras monetárias expressivas. De um lado deturpando os valores basilares da religião, por outro popularizando-a de maneira crescente.

Hoje, com o advento das redes sociais, que operam nossas vidas cada dia com maior importância, infectando a todos com o vício *algoritmado*, nem é preciso tomar contato com as casas de umbandas ou candomblés para fazer uso do mercado mágico oferecido pelas aquelas. Basta alguns cliques em perfis na rede, pertencentes a magistas que se identificam muitas vezes como pais, mães, ciganos, ciganas e outras denominações ligadas à cosmovisão afro-indígena, para contratar seus variados serviços pelos mais variados valores. Contata-se e contrata-se a magia das entidades mediante o pagamento *on-line*. São trabalhos amorosos, de abertura de caminhos, financeiros, para alterar emoções, enfim, para todo fim. A facilidade e a demanda aumentaram, fazendo com que até as pessoas que temem a associação direta com as tendas possam contratar serviços sob anonimato e os magistas possam ter clientela de toda parte do mundo. Também se facilitam, assim, os golpes e fomenta-se o ímpeto de alguns, de enriquecer através da miséria alheia, em nome das umbandas.

A música, dentro da logicidade do mercado esotérico, pode vir a criar uma sensação de ligação entre quem ouve e a energia mística que a canção evoca. Em uma sociedade onde a obrigação do bem estar, que deve estar estampado nas redes sociais, e a iluminação baseada na moda das *good vibes* parece ser a único *modus vivendi* aceitável, a música sacra afro-brasileira se torna uma interessante matéria prima para a construção das personas que se desenvolvem nesse meio. O artefato musical umbandista se converte em bem simbólico, o que para Zeny Rosendhal *apud* Machado (2014), significa que, além de possuir valor de uso, quando observada sob determinado contexto cultural, agrega valor simbólico. Com ou sem vínculo com a religião o consumidor é envolto nos valores inerentes à religiosidade e, supostamente, pode fazer usufruto de seus encantos, através do consumo simbólico onde a música pode não ser consumida somente por suas funções primárias, mas também como forma de benção, hierofania ou algo que o valha. O importante, para o indivíduo, é que se consuma a mercadoria de acordo com o nicho social que se dispôs a estar.

O mercado transforma o indivíduo em um ser que se comporta de acordo com as normas estipuladas, minimizando a gratificação obtida com ações autorrealizadoras. Logo, o indivíduo não reflete sobre seu comportamento, apenas reproduz aquilo que aprende e enfatiza os fins e as consequências de suas ações. As organizações, assim

como os indivíduos, transformam a lógica do mercado em sua própria lógica. (FLOR e CARRARO, 2016, p. 4).

A despeito do preconceito alguns hábitos religiosos concernentes à umbanda e suas denominações aparentadas são, de certa forma, naturalizados na cultura brasileira. Segundo Flor e Carraro (2016) além de ser comum encontrar oferendas pelas ruas dos centros urbanos e matas é cultural do brasileiro, por exemplo, presentear crianças com doces, no dia de Cosme e Damião, jogar flores no mar, para Iemanjá, despejar um gole de sua bebida ao chão dizendo “*essa é para o santo*”. Simas (2021) afirma, ainda, que o hábito de se passar a virada de ano na praia, trajando branco, vem das práticas da umbanda omolocô de Tata Tancredo e seus seguidores, que costumavam ir à praia de Copacabana na chegada do novo ano para cumprir suas obrigações religiosas. O comportamento foi apreendido pelos não umbandistas e hoje, quando do último dia de ano, não só Copacabana, como incontáveis praias da enorme costa brasileira, ficam pintadas do branco das roupas dos foliões do réveillon. De seu lado a música, carregando elementos sonoros e poéticos retirados dos terreiros, não passa longe de ser, também, marca elementar da identidade brasileira, como as citadas acima.

A Teoria das Representações Sociais de Moscovici, de que nos falam Flor e Carraro (2016) vem a calhar para compreender o papel simbólico da música aqui descrita na construção de significados: “*as representações sociais são os significados criados pelos indivíduos a respeito de si próprios e sobre o mundo cultural em que estão inseridos*”. Essas representações influenciam e são influenciadas pela cultura, sendo assim o indivíduo pode se reconhecer em determinado elemento, nesse caso o *elemento umbandista na cultura*, não por ser, necessariamente, umbandista, mas por entender esse elemento como constitutivo de sua identidade cultural por ser brasileiro, reinterpretando o mundo e, através das relações que cria com outros membros pertencentes ao mesmo grupo, pode compartilhar significados em comum. Já para os fiéis a *música sacra umbandista*⁷¹ pode, sim, evocar sobre si reverência própria dos objetos utilizados em rituais a ponto de, como dito anteriormente, ser utilizada nas giras.

Também é possível, através do reconhecimento dessas representações religiosas, dentro de lógicas sociais não religiosas, compreender a alteridade, no sentido de que a sociedade pode perceber que abrange, também, indivíduos que destoam de certos padrões tidos como absolutos, como o cristianismo.

⁷¹ Conceitua-se aqui a música sacra umbandista como a música com elementos sonoros e textuais provenientes dos terreiros, mas não sendo criada, originalmente, para fins rituais.

Todavia as macumbas e encantarias afro-indígenas não fazem frente às estrelas de *show business*, nas quais se convertem alguns padres e pastores. A não ser, talvez, em alguns momentos pontuais da história, como das aparições do exu Sete da Lira, através da médium Cacilda de Assis, na TV brasileira da década de 1970.

Seu 7 da Lira, como é chamado, é um exu relacionado à música, ao comércio e à cura. A entidade baixa na Tenda Cruzeiro de Luz, apesar de que, segundo relatos, não é uma entidade das mais comuns nos terreiros, apesar de ter alçado estrondosa fama na referida década. Simas (2021) explica o porquê.

No carnaval carioca de 1972 o exu, entidade cujo domínio é, precisamente, a rua, a encruzilhada, liderou um bloco de carnaval incorporado em seu cavalo Dona Cacilda de Assis. O samba, composto pela médium, puxado pelo bloco ficou em 3º lugar, naquele carnaval. Cerca de 500 seguidores da entidade e milhares de foliões cruzaram a avenida, naquele verão, seguindo o bloco do Seu Sete. A apresentação só veio coroar aquele que seria “*a entidade mais famosa das macumbas do Rio de Janeiro*”. (SIMAS, 2021, p.86).

A entidade realizava suas sessões de cura, comumente acompanhadas por multidões, na zona Oeste do Rio de Janeiro, ao som de sambas (os pontos da entidade eram tocados no ritmo do samba) acompanhados por pandeiros, cavaquinhos, acordeões e, claro, os sagrados tambores. Tamanho o sucesso do exu que este foi parar, em 1971, na TV Tupi, no programa de Flávio Cavalcante e na TV Globo, no programa do Chacrinha, os dois programas de maior audiência da época. Consta que Dona Cacilda e Seu Sete transformaram os estúdios em verdadeiros terreiros de macumba. (SIMAS, 2021).

As oposições não tardaram a surgir e os esbirros da ditadura militar fizeram com que as emissoras assinassem documentos de autocensura, baixaram decreto a partir do qual havia censura prévia de programas de auditório (os programas deveriam ser gravados e enviados para órgãos de análise) e criaram um órgão controlador da umbanda. Por fim recomendaram o fechamento do terreiro de Dona Cacilda acusando a médium de exploração da credence popular. (SIMAS, 2021).

Seu Sete da Lira era festejado em escolas de samba, como a Portela, com toda a pompa da cultura popular urbana e chegou a gravar discos de sambas, pontos de macumba e marchas carnavalescas, incluindo para o Clube de Regatas Flamengo. (SIMAS, 2021). Aparentemente os limites entre sagrado e profano, para o famoso exu, eram só mais uma encruzilhada onde ele dançava suas macumbas. Nesse sentido uma pequena parábola contada à boca pequena da internet, em vídeos que narram a epopeia de Seu Sete, incita que o poder da entidade em romper com as barreiras limiaries podia transcender espaços inclusive através das ondas televisivas.

Segundo o boato o então ditador Médici assistia com a família a apresentação da entidade na TV e, ao reprovar o espetáculo que considerou bizarro e imoral, provocou uma manifestação por parte de sua mulher, que teria incorporado uma pomba-gira que, por sua vez, o advertiu a não mexer com quem ele não poderia superar.

Chamo parábola o caso acima descrito, porque o que interessa aqui não é a veracidade o não da narrativa, mas, justamente, o imaginário acerca da potência dessas entidades que é o transcender, a troca energética, o escape pelas frestas, a sobrevivência pela adaptação. A moral da estória (ou será história?) é que, mesmo escondida nos porões sociais, a sabedoria umbandista acredita, ou melhor, sabe, que significa um potencial de representatividade identitária relevante.

Sobre a apresentação de Seu Sete na TV, Castro *et al* (2019) afirmam que o transe mediúnico pôde ser observado em diversos membros da plateia e espectadores da gira televisiva do exu.

Em 29 de agosto de 1971, por volta das dezenove horas, mãe Cacilda de Assis, reconhecida como sacerdotisa de umbanda e compositora musical, adentra ao vivo no programa de auditório Buzina do Chacrinha, televisionado pela emissora Globo. A médium chega perante o público já possuída pela entidade Exu Seu Sete da Lira, trajando capa, cartola, portando uma garrafa de cachaça e charuto; seguida por homens e mulheres que reproduziriam no palco algumas práticas religiosas típicas do seu terreiro, então localizado em Santíssimo. Durante a sessão de umbanda transmitida em tempo real, dançarinas do programa de auditório caíram em transe, assim como pessoas da plateia. Todos aqueles acometidos pela alteração da consciência eram imediatamente socorridos pelos auxiliares de mãe Cacilda. Quarenta minutos após a apresentação na TV Globo, mãe Cacilda de Assis aparece no programa Flávio Cavalcanti, transmitido pela TV Tupi. Mais uma vez, transcorrem transe entre aqueles que compunham a plateia do programa, igualmente televisionado ao vivo. (CASTRO *et al*, 2019, p. 375).

Como visto o evento subverte a ordem dicotômica entre sagrado e profano, provocando a manifestação mediúnica mesmo em pessoas não afeitas ou adeptas à religião. As hierofanias exusíacas de Seu Sete da Lira se pretendem mais espaçosas que as normalmente acompanhadas no espaço restrito dos terreiros.

Diferentemente dos padres e pastores *superstars*, o exu e sua médium, afirmam Castro *et al* (2019), e seu sucesso televisivo, passaram por um processo, por parte da mídia, de *desacontecimento e despresentificação* que é um ardil através do qual o fato se transforma em anedota, neutralizando o evento.

Todavia o Rei da Lira não foi a única presença umbandista nos terrenos seculares. O carnaval é um terreno profícuo para a manifestação das religiosidades, sob a conta das

profanidades. Conta Simas (2021) que em 2013 a Portela vestiu sua bateria de Zé Pelintra e botou o malandro na avenida acompanhado de Maria Padilha, famosa pombogira, que veio apreciada na figura da rainha da bateria. Conta o autor que nessa noite dois pontos de Zé Pelintra foram entoados um deles já descrito aqui: *“oh, Zé, quando vem de Alagoas/ toma cuidado com o balanço da canoa”*. O Segundo é originalmente um samba de Silas de Oliveira, Marcelino Ramos, J. Dias e Luizinho que acabou sendo encantado e virou ponto: *“se a rádio patrulha chegasse aqui agora/ seria uma grande vitória/ ninguém poderia correr/ agora eu quero ver/ quem é malandro não pode correr”*. Vê-se que a transição entre sagrado e profano é, de forma essencial, realizada sem pudores, tanto entre os espaços – espaço sagrado para espaço profano – quanto entre as funções da música – ponto e canção.

Em 2016, aponta Simas (2021), o mesmo malandro⁷² Zé Pelintra desfila pela agremiação Acadêmicos do Salgueiro, sambando o enredo “Ópera dos Malandros”, nesse ano o exu Tranca Ruas vinha a frente da escola e a rainha da bateria só deixou de homenagear as pombo-giras, em sua performance, por pressão de um público raivoso que despejou comentários preconceituosos sobre a passista nas redes sociais.

Fato inegável é que o carnaval brasileiro carrega forte ligação com as macumbas e candomblés, basta uma rápida busca pelos “anais da internet” e se pode comprovar, nos registros dos desfiles ao longo dos anos. Em 2022 o desfile de carnaval, por conta da pandemia que, nessas alturas, já se abrandava, foi transferido para o final do mês de abril, e no dia 03/04 houveram os ensaios técnicos onde as escolas desfilaram e fizeram transmissões pelo site YouTube.com⁷³. A Mocidade Independente de Padre Miguel atravessou a avenida cantando o orixá Oxóssi. A letra do samba enredo versa sobre o orixá das matas e, inclusive, cita pontos que se ouvem nos terreiros, além de trazer diversos termos usuais nos espaços sagrados das umbandas e candomblés.⁷⁴

A letra da música faz menções a aspectos de Oxóssi tanto da umbanda, quanto no candomblé e seus respectivos sincretismos: São Jorge nos candomblés e São Sebastião nas macumbas. Também há menções à Jurema, reino sagrado dos catimbós que também é reconhecido nas umbandas, além de tratar o orixá como cacique, como é reconhecido nos terreiros umbandistas.

⁷² A malandragem, afirmam Amaral e Silva (2006), era estratégia de sobrevivência de uma classe marginalizada que, muitas vezes, se oferecia em contrapartida às péssimas condições de emprego - geralmente braçais e mal remunerados – ou mesmo o desemprego, baseada em jogos de azar, pequenos golpes e atividades variadas dentro da ilegalidade. O personagem do malandro se eternizou entre os tipos populares da cultura brasileira.

⁷³ <https://www.youtube.com/watch?v=e61QrwmPYXo> acesso em 04/04/2022.

⁷⁴ Letra e áudio disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=ZL7NtZ7slWk&ab_channel=BrunoRezende

Na mesma apresentação a Acadêmicos do Grande Rio, que veio a ser campeã do carnaval, cruza a Marquês de Sapucaí saudando e louvando os donos da rua com o samba-enredo Sete Chaves de Exu.

“Boa noite, moça, boa noite, moço/ aqui na Terra é o nosso templo de fê/ “fala , Majeté/ fásca da cabaça de igbá/ na gira bombogira, Aluvaia/ num mar de dendê, caboclo andarilho, mensageiro/ das mãos que riscam no terreiro/ renasce Palmares, Zumbi agbá/ Exu! O Ifá nas entrelinhas dos odus/ preceitos, fundamentos, Olobé/ prepara o padê pro meu axé/ Exu Caveira, Sete Saias, Catacumba/ é no toque da macumba, saravá Alafiá/ Seu Zé, malandro da encruzilhada/ Padilha da saia rodada, é mojubá/ ô luar, ô luar, catiço reinando na segunda-feira/ ô luar dobra o surdo de terceira/ pra saudar os guardiões da favela/ eu sou da Lira e meu bloco é sentinela/ laroyê, laroyê, laroyê!/ é poesia na escola e no sertão/ a voz do povo, profeta das ruas/ tantas estamiras desse chão/ laroyê, laroyê, laroyê/ as sete chaves vem abrir meu caminho/ à meia-noite ou no sol do alvorecer, pra confirmar/ adakê Exu ê odara/ ê bará Elegbará/ lá na encruza, onde a flor nasceu raiz/ eu levo fê nesse povo que diz”⁷⁵.



Figura 6 – o Exu da Grande Rio interpretado por Demerson D'alvaro.
Fonte: UOL⁷⁶

Assim como o samba da Mocidade, a Grande Rio cantou Exu, orixá dos candomblés e os exus, entidades das umbandas, incluindo o supracitado Seu Sete da Lira e Seu Zé Pelintra. Ainda faz referências a Elegbara, o *vodum* fon que equivale ao orixá, e Aluvaia, o *inquire*⁷⁷ banto. Não há aqui somente o entrecruzamento entre espaços sagrado e profano, mas também entre espaços culturais de ancestralidade africana. O desfile oficial, no dia 23/04/2022 causou *frisson* ao apresentar Exu, no carro abre alas, literalmente no topo do mundo, sendo representado em suas características originais. Seu Zé Pelintra e Seu Sete da Lira também

⁷⁵ Letra e áudio disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=1BpHmf0G8jE&ab_channel=BrunoRezende acesso em 05/04/2022. Samba enredo de autoria de Gustavo Clarão, Arlindinho Cruz, Jr Fragga., Claudio Mattos, Thiago Meiners e Igor Leal.

⁷⁶ Disponível em: <https://www.uol.com.br/carnaval/noticias/redacao/2022/04/27/de-familia-evangelica-exu-da-grande-rio-exalta-respeito-entre-religioes.htm>

⁷⁷ Voduns e inquirees são as divindades, respectivamente, dos povos fons e bantos.

tiveram suas representações em gigantes esculturas que, de maneira precisa, eram reedições das imagens em gesso que pude observar na Tenda.

Outra curiosidade deste samba enredo, na gravação aqui consultada, é que ele começa com uma saudação aos exus, na voz de Carlinhos Brown, e um pedido para que, tanto orixá quanto entidades, abram os caminhos. Após a introdução canta-se um excerto do samba-enredo da escola do ano de 1996: “*Imponho, sou Grande Rio, amor/ dando um banho de cultura eu vou/ pro abraço da galera, me leva/ lindo como o pôr-do-sol eu sou*”. Em seguida, antes do enredo, propriamente, começar, ouve-se um ponto do exu Tranca Ruas: “*ô luar, ô luar/ mas ele é o dono da rua/ ô luar, ô luar, mas ele é o dono da rua/ quem cometeu as suas falhas/ há de me pagar/ peça perdão a Tranca Rua*”.

2022, ano que marcou a volta dos desfiles de carnaval foi marcado, também, pela presença massiva dos santos populares de umbandas e candomblés, na avenida. Além das escolas já citadas, a agremiação Acadêmicos do Salgueiro sambou o enredo *Resistência*⁷⁸, cuja letra evoca o orgulho e a resistência do povo negro, incluindo, para tal, odes a diversas manifestações culturais, religiosas e figuras de renome na luta contra a exclusão social, escravidão e racismo. Diversas menções aos ambientes dos terreiros podem ser ouvidas no samba-enredo. No corpo de mil braços da escola, figuravam entidades, ufanistas de suas origens.

A Portela africanizou a Sapucaí com o enredo *Igiosé Baobá*⁷⁹, A letra faz inúmeras menções ao universo afro-religioso. A Barroca da Zona Sul, escola de samba de São Paulo, levou para a avenida uma homenagem ao Zé Pelintra, a gravação encontrada⁸⁰ começa com o já citado ponto: *Ô, Zé, quando for para a lagoa (Alagoas) (...)*. O samba canta o axé do malandro e de seus companheiros exus.

Para finalizar, a Acadêmicos do Cubango, que tradicionalmente traz aos desfiles temas do universo religioso afro-brasileiro, durante a famosa “paradinha” da bateria, executou um opanjé, toque sagrado de Omulu e, entre os ritmistas, dançava o orixá, com suas características palhas-da-costa cobrindo-lhe todo o corpo.

⁷⁸ Letra e áudio: https://www.youtube.com/watch?v=0B5hjO6WHbA&ab_channel=BrunoRezende

⁷⁹ Letra e áudio disponíveis em: https://www.youtube.com/watch?v=QEQIleZM0rM&ab_channel=BrunoRezende

⁸⁰ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=wQmIrYQys-4&ab_channel=OZZNER, letra disponível em: <https://www.letras.mus.br/barroca-zona-sul/samba-enredo-2022-a-evolucao-esta-na-sua-fe-sarava-seu-ze/>

Pelo que se percebe as escolas não fazem diferenciação entre o espaço profano e o espaço sagrado, saudando, louvando e invocando as entidades e os orixás e, mais que tudo, assumindo sua relação com a africanidade e com o povo das classes menos abastadas.

3.1 - Umbanda e mercado musical.

Todavia o carnaval está longe de ser o único veículo pelo qual elementos religiosos afro-brasileiros derramam-se sobre indivíduos não adeptos a estas religiões. Segundo Ikeda (2016), as expressões culturais tradicionais da população negra brasileira se constituem em patrimônio perene a encantar o repertório dos compositores de nossa música popular e, dentro da lógica mercadológica, que gera o consumo musical, permeado pelos cânones do que Adorno e Horkheimer (2002) chamam *indústria cultural*, reproduzem os ideais capitalistas, tornando-se bens de consumo. Para Rafael José de Menezes Bastos (s/d) a produção dessa música popular está forçosamente ligada à indústria do entretenimento e ao *show business* em escala mundial, ou seja, seu surgimento se dá em escala global.

Na indústria cultural os consumidores são categorizados e, para cada categoria, se elencam determinados produtos culturais e, através dos meios de comunicação, é gerada uma relação entre produto e consumidor. A partir dessa relação entre consumidor e bem consumível é criado um valor de troca na recepção dos bens culturais, em detrimento do valor de uso dos mesmos (como o prazer estético, por exemplo). (HORKHEIMER e ADORNO, 2002). A música de teor umbandista poderia se caracterizar, por exemplo, dentro da categoria dos mercados esotérico, religioso, místico e identitário, sem que, necessariamente, uma categoria exclua a outra, podendo, inclusive, que se complementem ou mesmo se encontrem novos nichos para alocar as produções musicais em questão.

De acordo com Carvalho *et al* (2019), a partir do final do século XIX e início do XX a música foi a ação social que mais desenvolveu trocas entre tradições europeias e afro-brasileiras. De acordo com Lopes (2005) em 1888, emblemático ano da Lei Áurea, Chiquinha Gonzaga lançava a música *Candomblé*, de inspiração negra. Luiz Antônio Simas (2021) indica que desde o começo do século XX gravações de músicas com essas temáticas já se faziam presentes nos catálogos das produtoras de discos. Em 1909⁸¹, segundo o autor, a *Imitação d'um batuque africano*, de César Nunes, era lançado em 78 rotações, pela Victor. Carvalho *et al* assertam que: “nesse sentido consideramos que a MPB se constitui por fluxos e refluxos de

⁸¹ Aqui pode haver discrepância de dados, visto que há fontes que apresentam a gravação como sendo de 1907, como é o caso do DAHR - Discography of american historical recordings, disponível em https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/900004590/6-G-Imitao_dum_batuque_africano acesso em 07/04/2022.

diversos complexos culturais que exprimem e exploram as relações e limites entre sagrado, profano, erudito e popular. (CARVALHO *et al*, 2019, p. 4170). Ou seja, nossa música popular é filha dos entrecruzamentos e transculturações entre terreiros, salas de concerto e salões de baile.

De 1888 para cá há um sem número de gravações de macumbas variadas, ou canções populares que se vestem do branco das macumbas, de diversos estilos, gêneros e particularidades, visto que, como afirmam Carvalho *et al* (2019), desde as primeiras experiências musicais brasileiras, além, claro, da ópera, das valsas, polcas e da música católica, figura a massiva presença dos cantos dos povos originários americanos e dos africanos. Esses elementos vão dar, posteriormente, no que podemos compreender como a *entrada do autêntico na fonografia*.

O que ocorre, para Amaral e Silva (2006) é que a música é elemento crucial no conceito de identidade brasileira e, por sua vez, se converte em linguagem privilegiada no poder de expressar valores sociais, inclusive das religiões afro-indígenas. *“Os termos comuns ou intercambiáveis destes campos semânticos constituem um locus privilegiado de trocas simbólicas e constituição do que se poderia chamar de ethos nacional”*. (AMARAL e SILVA, 2006, p. 189 – 190). Para Bakke (2007), o fator divulgador da música popular contribui para a noção de que o universo religioso em questão está diluído na cultura do Brasil, ou seja, a musicalidade inerente aos terreiros acaba por se configurar como elemento difusor de estilos musicais profanos e estes, por sua vez, são fortemente ligados à formação de uma cultura musical nacional. Tal ligação se faz presente ainda no século XIX, nos maxixes e lundus e, se os observarmos, poderemos facilmente encontrar nessas manifestações musicais marcas dos batuques sagrados e, em conjunto, a rejeição que despertam as práticas afro-religiosas nos segmentos dominantes da sociedade.

A clandestinidade a que se relegaram tanto os fazeres religiosos, quanto os ritmos africanistas, não impediu seu desenvolvimento e incorporação à cultura brasileira. Muitos foram, assim, os estilos musicais populares influenciados pelos tambores macumbeiros: coco, tambor-de-crioula, jongo, maculelê, maracatu, afoxé, lundu, maxixe, samba, ijexá, etc. O samba, ligado às práticas religiosas banto, ou seja, às umbandas e candomblés de Angola, ao se enveredar nos espaços profanos constituiu-se em um importante gênero musical que desde as primeiras décadas do século XX ganhou os ouvidos do grande público, sendo um importante veículo de trocas simbólicas entre as religiões e a sociedade. Nas letras os sambas versavam sobre o cotidiano dos negros e mestiços em situação financeira desfavorável. Entre os temas, comumente, surge o papel da macumba e do feitiço como potencial de interferência em

benefício próprio em detrimento das dificuldades da vida. É o caso de *Pelo Telefone*, de 1917, canção popular que alçou fama na época e posteriormente por ser considerada por muitos o primeiro samba gravado, em cuja letra uma disputa amorosa é balizada pelo uso de feitiço. (AMARAL e SILVA, 2006).

Se faz importante, também citar o ijexá, que, apesar de muito presente na música brasileira, nem sempre ele é reconhecido ou, pelo menos, não é tão facilmente dividido dentre outros gêneros, como acontece com o samba. Ikeda (2016) afirma que o ritmo, utilizado principalmente nos candomblés, mas também presente nas umbandas, foi inicialmente transposto para a rua nos carnavais cortejados dos afoxés baianos, cujo exemplo mais fulgurante é o *Filhos de Gandhi*, fundado em 1949 e ainda em atividade. Posteriormente o ijexá foi incorporado ao escopo do cancionário popular. Segundo o autor o Ijexá vem da Nigéria onde se cultua, predominantemente, Oxum e foi trazido ao Brasil alocando-se nos candomblés iorubanos. Trata-se de música ritual que foi incorporada à festa pública do carnaval pelos candomblecistas que compuseram os afoxés e posteriormente se tornou gênero de música popular.

Terreiros de umbanda e candomblé figuram nas canções do começo do século XX, também, como espaços de sociabilidade privilegiados para a população de negros e mestiços pobres, moradores de áreas desassistidas pelo poder público, como os morros e subúrbios, visto que esses cidadãos eram desencorajados a frequentar lugares como bares e restaurantes. Um desses subúrbios, cheio de espaços alternativos de sociabilidade, a Pavuna, foi cantado por Almirante e o Bando de Tangarás na canção “*Na Pavuna*”, gravada em 1929 apontada por Amaral e Silva (2006), como a primeira música popular brasileira a ter em seu set de instrumentos, na gravação, a presença da percussão, sendo chamada, inclusive, pela palavra *batucada*. Também é de 1929 o ijexá *Babaô Miloquê*, de Josué de Barros, cuja gravação, lançada em 1930, foi realizada pela orquestra dirigida por Pixinguinha. (IKEDA. 2016). Já em 1938 esse mesmo Pixinguinha, um dos maiores nomes da música brasileira do século XX, grava *Yaô*, dele e de Gastão Viana, cuja letra exalta a religiosidade como centro de sociabilidade e saúda os orixás e os pretos-velhos. Necessário se faz lembrar que, ao lançamento dessa música, as práticas religiosas afro-brasileiras eram severamente reprimidas. (AMARAL e SILVA, 2006). Lopes (2005) elenca duas canções gravadas, ainda, antes de *Na Pavuna*, seriam elas *Pemberê*, de 1921, de Eduardo Souto e João da Praia e *Macumba Jeje* de 1923, de Sinhô.

Na década de 1930, já então com o advento da indústria radiofônica que veio substituir o cinema falado na divulgação da música popular (MENEZES BASTOS, s/d), o nome de J. B. de Carvalho foi de relevante importância em relação a divulgação das macumbas e candomblés.

Antigo policial que afirmava ter participado de várias incursões a terreiros para fins de repressão, o compositor, conhecido como “*O Batuqueiro Famoso*”, após converter-se à umbanda, a frente do conjunto de carregava a emblemática alcunha de *Tupi*, se apresentava regularmente no rádio, chegando a ter seu próprio programa, onde se ocupava de divulgar sua religião. Alçou sucesso cantando pontos de macumba como *Cadê Viramundo*, lançado em 1931. Em seus programas era comum pessoas entrarem em transe, o que levou o cantor à prisão. Nas décadas que seguiram gravou inúmeros pontos e lançou compilações de suas composições ligadas à umbanda que eram registradas com o gênero musical de “macumba”, “batuque” ou “jongo”. (AMARAL e SILVA, 2006).

Amaral e Silva (2006) colocam que, paralelamente à repressão, foi no período do Estado Novo que os ímpetus intelectuais de se formar e compreender uma identidade genuinamente brasileira abraçaram as práticas culturais afro-diaspóricas como integrantes e representantes do *ethos* brasileiro. A música popular, nesse sentido, ocupa lugar privilegiado na expressão de valores e vivências provenientes das classes mais pobres que, de maneira recorrente, lutam pela sua integração social. Os elementos arquetípicos que lhes são caros como a magia, a ginga, a malandragem e a beleza são ilustrados na música da época e, não obstante as classes dominantes, é nessas figuras que se concentra o imaginário popular do que vem a ser *brasileiro*. Nesse cenário surge a figura de Carmen Miranda como a expressão maior da brasilidade, inclusive, para o resto do mundo.

Para Amaral e Silva (2006) Carmen sintetiza a imagem da baiana, personagem que sugere uma exaltação à Bahia, possivelmente pela presença massiva de migrantes desse estado para o Rio de Janeiro. As “tias”⁸² baianas, em torno das quais se organizavam as comunidades negras e mestiças, tanto no sentido social quanto religioso, se faziam presentes nos carnavais (ainda hoje na ala das baianas) e festas populares, trajando suas longas saias brancas e colares de contas. Justamente nos ambientes de sociabilidade que se formavam a partir da centralidade das “tias baianas”, na região da “Cidade Nova”, afirma Bakke (2007), é que se desenvolve o samba urbano e o candomblé na então capital federal. Para Menezes Bastos (s/d) a região, que abarcava a mítica Praça Onze, se desenvolve como um intenso núcleo de criação musical. Carmen, assim, se tornou a *baiana internacional* que nada mais era do que uma recriação visual

⁸² Para Carlos Sandroni (2001), a formação da comunidade da *Pequena África*, onde protagonizavam as *tias baianas*, foi de suma importância para a organização social do negro, agora liberto, migrante de uma realidade rural, na paisagem cosmopolita da então capital brasileira, bem como corroborou para sua inserção, mesmo que *subalternizada*, na sociedade da época. As *tias* eram, não somente, líderes ao redor das quais se organizava a sociabilidade negra, mas religiosas e em torno das casas dessas senhoras, se realizavam as obrigações sagradas, as reuniões de lazer, os bailes, as batucadas sagradas e as batucadas que foram dar no samba urbano do começo do século XX.

das filhas dos candomblés, de maneira estilizada. Em 1939 no filme *Banana da Terra* a brasilidade à baiana foi apresentada por Carmen Miranda para o mundo cantando, de Dorival Caymmi, *O que é que a baiana tem?*” cuja poesia fazia inúmeras referências aos ambientes dos terreiros, temática esta que foi bastante presente nas gravações da artista.

O próprio Dorival Caymmi emplacou diversos sucessos de público cantando o universo religioso afro-diaspórico, especialmente sobre o cotidiano dos pescadores e suas relações com Iemanjá, orixá do mar. Os versos de conteúdo sacro estão presentes, por exemplo, nas canções *“É doce morrer no mar”* (1943), *“Quem vem pra beira do mar”* (1954), *“Dois de fevereiro”* (1957), no do ijexá *“Afoché”*, dentre outras. O compositor era ligado a terreiros de candomblé.

Entre as décadas de 1930 e 1950 a música popular brasileira teve um grande impulso de produção decorrente da radiodifusão e do desenvolvimento da indústria fonográfica e, com isso, as temáticas ligadas às práticas religiosas dos terreiros veiculadas através das canções caíram nas graças do povo e, assim, dos artistas mais famosos da época. Foi o caso de Orlando Silva, Dircinha Batista, Dalva de Oliveira, Ângela Maria, Luiz Gonzaga, Ciro Monteiro, entre outros. (AMARAL e SILVA, 2006).

Na década de 1960 a música popular brasileira inaugurou sobre si mesma novas formas de desenvolvimento ao compartilhar seu *mooyo* com a influência de musicalidades estrangeiras. Absorveu elementos do *rock*, da *black music*, das baladas internacionais, etc. gerindo movimentos musicais como a Jovem Guarda, a Bossa Nova, o Tropicalismo, a canção engajada, a vanguarda, etc. As macumbas se fizeram presentes, mesmo que só nas letras das canções, em todos os movimentos citados, até os mais fortemente identificados com a música estrangeira, como a Jovem Guarda. Como exemplo de uma canção deste movimento, permeado de elementos religiosos, cita-se *“Feitiço do Broto”* de Carlos Imperial, gravada em 1966 por Rosemary.

Depois do golpe militar de 1964, afirmam Amaral e Silva (2006), a canção engajada utilizou-se das temáticas afro-religiosas no intuito de falar às classes populares e para invocar o poder transformador dos batuques sagrados. Essas temáticas estão presentes em inúmeras canções como *Dia de Festa*, de Geraldo Vandré e Moacyr Santos, *Upa Neguinho*, de Edu Lobo e Gianfrancesco Guarnieri, *Esse Mundo é Meu*, de Sérgio Ricardo e Ruy Guerra (que pode ser ouvida nas vozes icônicas de Elis Regina e Jair Rodrigues), *Maria Moita*, de Carlos Lyra e Vinícius de Moraes, *Só o home*, de Edenal Rodrigues (interpretada por Noriel Vilela), *Canto de Ossanha*, de Baden Powell e Vinícius de Moraes, etc. Os dois últimos são responsáveis pelo emblemático disco *Os Afro-sambas* que, por sua vez, se configura em um marco da presença

das religiosidades afro-diaspóricas na música popular brasileira, contendo cantos em homenagem a vários orixás como Exu, Xangô, Iemanjá, Ossanha, além de caboclos e pombogiras. Em parceria com Toquinho, Vinícius de Moraes compôs, ainda, diversas canções de ode às macumbas como *Águas de Oxalá*, *A benção*, *Bahia* e *Maria vai com as outras*. Vinícius aderiu ao candomblé e se identificou de maneira marcante com o Brasil mestiço que passou a cantar, representando, dessa forma, a possibilidade de conversão das classes brancas, escolarizadas e abastadas aos candomblés e macumbas.

Na década 1970 figuram, especialmente, dois grandes nomes de sucesso popular que cantaram encantarias a plenos pulmões: Clara Nunes e Martinho da Vila. (AMARAL e SILVA, 2006).

Martinho evidencia, desde o início de sua carreira, a presença africana no Brasil e usou de seu sucesso como forma de afirmar, politicamente, os valores provenientes da cultura afro-diaspórica. Em 1969 sua *Casa de bamba* assume publicamente e ufana-se de práticas estigmatizadas afro-religiosas ao versar “*macumba lá na minha casa tem galinha preta e azeite de dendê*”. Em sua obra também se divisam gravações de pontos retirados dos terreiros, como é o caso de *Festa da umbanda*, onde o artista canta para exu Tranca Ruas, Nanã, caboclos e outras entidades. Grava também *Camafeu*, em 1971, *Jubiabá* em 1972 e em muitos de seus sambas a africanidade a brasileira é enaltecida trazendo a religião como elemento construtor da identidade negra. O artista também lidera, nos anos 1980, eventos que valorizam a identidade afrodescendente, como os Encontros Internacionais de Arte Negra.

Clara Nunes, por sua vez, afirma Bakke (2007), foi a primeira mulher a vender mais de cem mil cópias de discos no país, discos esses, abençoados pela constante presença de elementos do universo religioso dos candomblés e umbandas.

A mineira, conta Bakke (2007), começou a carreira cantando boleros e sem muito sucesso até que entre o fim da década de 1960 e começo da década de 1970 ela se mudou para o Rio de Janeiro e lá se converteu à umbanda influenciada, talvez por uma viagem que fez anteriormente para a África. Tal foi sua aproximação com a religião e seus temas que acabou levando a alcunha de “sambista, cantora de macumba”. O fato é que Clara assumiu a “vaga”, deixada por Carmen Miranda, de uma cantora cuja imagem fosse identificada com as origens afro-brasileiras e, assim, se aproximou das escolas de samba. As escolas, por sua vez, passavam por um processo de “volta a África” que entrou em voga nas décadas de 1970 e 1980, onde o continente servia como uma fonte de inspiração e tradição cultural de onde bebiam os integrantes das agremiações, para a construção de suas identidades. Esse retorno à África não pulverizou somente as escolas de samba com elementos africanistas, mas muitos artistas que

buscavam no continente, de uma maneira mítica e idealizada, redescobrir sua brasilidade. Clara foi uma dessas artistas. A cantora, ao se debruçar sobre as práticas religiosas afro-indígenas e divulgar seus elementos em suas canções e shows (além de falar abertamente de sua vida religiosa) revelava ao público mais sobre o estilo de vida do povo de santo. Sua iniciação por Pai Edu, do terreiro Palácio de Iemanjá, de Olinda, Pernambuco, foi assunto explanado largamente na mídia da época e na maior parte de suas entrevistas os assuntos religiosos se faziam presentes.

Clara cantava o Brasil mestiço como ideal de identidade nacional. Gravou pontos de umbanda e candomblé, e incontáveis canções com a temática. Sucessos como *É baiana*, *Misticismo da África no Brasil*, *Ilu Ayê*, *Tributo aos Orixás*, *Sindorerê*, *Conto de Areia*, *A Deusa dos Orixás*, *Morena do Mar*, dentre outros são cravejados da presença encantada das religiosidades afro-diaspóricas. Para além das referências sonoras e poéticas, Clara Nunes apresentava os elementos das religiões em suas performances, na forma de vestir e se apresentar na TV, ligando a figura da artista à ideia da identidade popular brasileira atrelada às práticas religiosas do universo afro-diaspórico, tornando assim públicos o uso de guias, pulseiras e objetos utilizados nos ritos sagrados. (BAKKE, 2007). Ou seja, para além dos temas e sonoridades, Clara Nunes trouxe para o terreno profano o arquétipo da filha de santo e seus artefatos rituais. Também ilustrou os ambientes sagrados dos terreiros nas capas e encartes de seus discos.

Entre as gravações da cantora se fazem presentes cantigas de umbanda e candomblé, que foram adaptadas para o mercado fonográfico, e músicas cujo tema central das letras trata de elementos religiosos. Algumas dessas canções não se sabe ao certo se são músicas profanas que se sacralizaram ou ao contrário. (BAKKE, 2007).

Certas canções que Clara Nunes gravou podem ser ouvidas nos terreiros como canções que se encantaram e se tornaram sagradas e, dado o fato de que, dentro das umbandas, pouco se questiona sobre a autoria ou a origem das cantigas, podem ser utilizadas sem pudores. O mesmo acontece com canções de diversos artistas populares como já citado anteriormente.

Depois das décadas de 1970 e 1980, defendem Amaral e Silva (2006), multiplicaram-se as gravações musicais trazendo as referências religiosas aqui tratadas a ponto de imprimir sobre estas um caráter secular, do ponto de vista musical. Ronnie Von em 1972 gravou *Cavaleiro de Aruanda*, homenageando Oxossi; Luiz Américo e Braguinha compuseram *Filho da Vêia* de 1976, homenageando Nanã; Ruy Mauriti utilizou pontos de umbanda para compor *Xangô, o vencedor* e *Nem ouro, nem prata*, de 1976; outras gravações podem ser citadas como *Promessa ao Gantois*, do grupo Os Tingoãs, de 1976; *Odum*, com Maria Creuza, em 1980,

Catendê, de Walter Queiroz, de 1972; de Antonio Carlos e Jocaí, *Oxossi Rei*, de 1977 e *Orô mi maió*, de 1980; *Nêga de Obaluaiê*, de Wando, em 1975; *Canto do Mar*, de Alcione, em 1982; dentre inúmeras outras. (AMARAL e SILVA, 2006).

João Bosco e Aldir Blanc compuseram um repertório com diversas alusões ao universo religioso aqui estudado. Canções como *Incompatibilidade de Gênios*, de 1976, *Coisa Feita*, de 1982, *Boca de Sapo*, de 1979, *Gênesis*, de 1977, *De frente pro crime*, de 1975, *Tiro de misericórdia*, de 1983 e muitas mais.

Os artistas baianos, mais ligados aos candomblés, também são grandes divulgadores da cultura religiosa de inspiração africanista, pode-se citar Caetano Veloso, Gilberto Gil, Maria Bethânia e Gal Costa. Algumas canções são representativas nesse sentido como *Eu vim da Bahia*, *Extra*, *Logunedé*, *Filhos de Gandhi e Babá Alapalá*, de Gilberto Gil; *Blues*, *Oração ao Tempo*, *Milagres do Povo* e *Odara*, de Caetano Veloso. Maria Bethânia e Gal Costa fizeram diversas gravações cuja temática candomblecista era *central*. É o caso de *Oração a Mãe Menininha*, que homenageava a famosa mãe-de-santo Menininha do Gantois, também gravaram individualmente outras canções, como *As Ayabás*, na voz de Bethânia que gravou um disco inteiro dedicado à religiosidade popular, o *Brasileirinho*, de 2003, onde canta para orixás e santos católicos. De Gal é a gravação da canção *É d'Oxum*, símbolo da cidade de Salvador. (AMARAL e SILVA, 2006).

Da Bahia também são os blocos afro Olodum, Araketu e Ylê Aiyê, que galgaram projeção internacional para a cultura afro-brasileira e, conseqüentemente, suas práticas religiosas. O estado também deu gênese ao gênero *axé music*, com forte influência dos terreiros e da música *pop*.

A incursão das macumbas e encantarias, na música popular brasileira, acabou se configurando em elemento simbólico identitário do cancionário popular e esses elementos espalharam-se pelos mais diferentes estilos musicais e, conseqüentemente, por diversas classes sociais. Pode-se citar, de acordo com Amaral e Silva (2006), artistas como Zeca Baleiro, Rita Ribeiro, Chico César, Adriana Calcanhoto, Cidade Negra, Racionais MC's, O Rappa (estes últimos ligados a temáticas que denunciam as desigualdades sociais e raciais, no Brasil), Sinhô Preto-Velho (que se assume como *hip-hop* de terreiro), Itamar Assumpção, Karnak dentre inúmeros outros além, é claro, dos sambistas, cujo gênero é, sem dúvidas, o principal divulgador da temática religiosa afro-brasileira, através da música. Dentre estes se pode citar Candeia, Zeca Pagodinho, Bezerra da Silva, Leci Brandão, Fundo de Quintal, etc.

Reginaldo Prandi (2005) desenvolveu um trabalho onde elenca artistas brasileiros de renome que fizeram, pelo menos alguma breve menção ao universo aqui pesquisado, dentre eles: Elis Regina, Ivan Lins, Ary Barroso e Roque Ferreira e muitos outros.

Um levantamento pessoal, sem especificidade metodológica a não ser a escuta pura de canções brasileiras, aponta nomes como Roberta Sá, Margareth Menezes, Mateus Aleluia, Clementina de Jesus, Renata Jambeiro, Juçara Marçal, Teresa Cristina, e mais um sem número de artistas de diversos gêneros que não caberiam aqui explicar. Uma rápida buscas por playlists nas plataformas de streaming musical por termos ligados à umbanda é capaz de evidenciar esse universo musical, para aqueles que ainda o ignorem.

Podemos entender a MPB como um mecanismo de difusão de discursos identitários, não raramente tangenciados por preconceitos no que se refere às influências afro-ameríndias e seus signos. Não obstante aos estereótipos, destacamos a força da oralidade e das relações estabelecidas com a musicalidade por essas populações, forjando um *ethos* musical brasileiro. (CARVALHO *et al.*, 2019, p. 4171).

Esse amplo repertório, para Bakke (2007) e Amaral e Silva (2006), repleto dos valores, crenças e símbolos religiosos acaba por se tornar um importante veículo pedagógico das macumbas e encantarias brasileiras, ao transmitir códigos de assimilação de suas estruturas internas. Teixeira (2005) afirma que esses códigos estão presentes na sociedade, interferindo na compreensão sobre os aspectos religiosos das citadas crenças, através da mídia, da arte, dos coletivos de manutenção cultural, etc., e, justamente essa presença foi crucial no processo de legitimação e reconhecimento da umbanda como religião.

A umbanda (...) constituiu e foi constituída por um meio representativo que, através de determinados mecanismos empíricos burocratizados e institucionalizados (federações, os congressos, as editoras de livros e revistas, os programas de rádio e de televisão, além de discos, etc.) (...) buscou estabelecer uma correlação de forças menos repressiva e mais consensual, permitindo, por um lado, viabilizar e divulgar no mercado religioso em questão suas práticas e simbologias o qual culminou com o seu efetivo reconhecimento como religião (e não mais como seita ou como um conjunto de crenças supersticiosas), ao lado do catolicismo, do kardecismo e do protestantismo, por exemplo, por parte do Estado brasileiro quando da realização do recenseamento pelo Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), já na década de 1960 (TEIXEIRA, 2005, p. 479 – 480).

Porém a presença umbandista na sociedade demanda uma série de negociações e articulações, assim como a sua própria gênese. Negociam-se características para tornar-se tolerável na sociedade cristã e racista onde se insere. No caso da música, afirma Teixeira (2005),

as articulações são de cunho sonoro e comportamental, ou seja, a música sacra umbandista, ou mesmo a música que se utilize de elementos religiosos para assumir a brasilidade de que se imbuí “*adquire novas características no processo de mudança de espaço (do religioso para o público), para haver uma adequação aos padrões socialmente aceitos, ainda que, carregando e transmitindo elementos de sua essência afro-religiosa*”. (SCARAMELLA, 2013, p. 31). O resultado é uma música popular adequada aos padrões do mercado, que é espelho - e espelhado - dos cânones sociais vigentes e essa negociação opera através do processo de emancipação das camadas populares subalternas que, de acordo com Carvalho *et al* (2019), se dá lentamente através de inúmeros embates e disputas. Ainda para os autores esse *locus* social conquistado, simboliza uma ascensão do mestiço e colabora para a dispersão do mito da democracia racial, ou seja, conquanto tenha havido inúmeras transculturações, no termo utilizado por Ikeda (2016), entre ideais eurocentristas e afro-brasileiras, não houve, no entanto, a plena inserção social dos negros e mestiços na sociedade.

Em meio às disputas para legitimação, as figuras provenientes dos espaços culturais negros e mestiços, muitas vezes, aparecem submissas à ordem vigente das potências castradoras, por exemplo, invertendo a característica subversiva do malandro e transformando-o no “*malandro pra valer*” que aposentou a navalha, tem mulher, filho e trabalha⁸³. Tal evento faz parte dos esforços por parte do Estado, de acordo com Carvalho *et al* (2019), para a disciplinarização dos corpos e mentes, especialmente os corpos negros, sendo um tentáculo da *sociedade disciplinar* conceituada por Foucault (2004), através do qual os indivíduos são permanentemente vigiados em seus comportamentos e atividades, julgados e, por fim, utilizados de maneira domesticada pelos ideais dominantes gerando corpos e mentes dóceis e aquiescentes. (FOUCAULT 2004 *apud* CARVALHO *et al* 2019).

Se faz válido apontar, ainda, como assertam Gomes e Pereira (2008), que não é só a música popular que se inspira nos terreiros para a construção artística, mas os elementos religiosos afro-indígenas também estão presentes, por exemplo, na canção de câmara brasileira. Alberto Nepomuceno, considerado o pai do gênero, em seus esforços por uma canção de câmara genuinamente nacional, além de produzir obras no idioma nacional, utilizou-se de referências ao folclore brasileiro, inclusive, com alusões ao universo religioso aqui tratado. Heitor Villa-Lobos, na busca pelo desenvolvimento de uma música de caráter nacionalista, também se utilizou da temática.

⁸³ Alusão a trecho da canção *Homenagem ao malandro*, de Chico Buarque de Holanda, cuja lírica versa justamente sobre a docilização do malandro.

Por fim, tanto os discos e programas de rádio, ligados à umbanda e demais denominações religiosas afro-diaspóricas, quanto os congressos, federações, revistas, livros, etc., como sugere Teixeira (2004), podem ser considerados como instrumentos de negociação e articulação que operam nas estratégias de legitimação, não só das religiões, mas do lugar social do negro e do mestiço na sociedade brasileira. Orixá, possessão, macumba, despacho, exu, malandro, samba, ijexá, coco, capoeira e muitos outros traços culturais afro-brasileiros vão se “oficializando”, assim, como formadores do caráter nacional. O autor recorre às ideias políticas de Antonio Gramsci e conceitua esses instrumentos como *aparelhos privados de hegemonia*, que vem a ter “*importante papel regulador e mediador na ordem social na medida em que, ao adquirirem uma relativa autonomia política, eles oferecem condições materiais para a veiculação e circulação de ideologias diversas*” (TEIXEIRA, 2004, p. 3). Esses aparelhos privados de hegemonia, em relação a umbanda, podem funcionar como contraparte à repressão física e ideológica a que a religião, e suas aparentadas, são submetidas, regulando as práticas, legalizando juridicamente, normatizando, divulgando e aplicando sobre elas normas comportamentais adequadas às valorações hegemônicas da sociedade, viabilizando a manutenção de sua existência.

A indústria fonográfica e radiofônica, como aparelho privado de hegemonia, acaba por fornecer padrões para a produção do repertório musical religioso em questão e opera como agente divulgador dos elementos religiosos na sociedade de maneira geral, mesmo que esses elementos não estejam explícitos. Por exemplo as canções *Sina*, de Djavan, *Shimbalaiê*, de Maria Gadu, *Anunciação* de Alceu Valença e *Várias Queixas*, do grupo Gilsons que, apesar de não versarem sobre o universo religioso, são, efetivamente, ijexás. Para Luiz Antônio Simas,⁸⁴ ouvidos atentos podem encontrar o retumbar dos tambores sagrados de candomblés e umbandas no moderno *funk* carioca. Segundo o autor, tematizando aspectos do cotidiano das favelas e redutos da sociedade negra e pobre, o *funk* mistura referências da *black music*, do *hip-hop*, do *Miami bass*, com o alujá de Xangô, com o congo de ouro e com o ijexá. Tomamos por exemplo a canção *Quando o grave bater*, gravada por Mc Kevinho, onde as matrizes rítmicas do congo e do ijexá aparecem amalgamadas.

⁸⁴ Informações disponibilizadas pelo autor, em sua conta pessoal da rede social twitter. Grifos pessoais, acesso em 21/ 04/ 2022 no endereço: https://twitter.com/simas_luiz/status/1159416655379927041

4 – O seu cavalo eu selei! Canta pra subir: deliberações conclusivas.

Há um terreiro para cada encruzilhada desse Brasil, onde não convergem só entidades e humanos, mas toda sorte de acontecimentos de que se constroem a alma brasileira. As umbandas são, de uma forma tão caótica quanto a história do país, uma síntese da pátria. Entre preconceitos e misticismos (ou seriam “*mesticismos*”), a religião se constrói como se constroem as identidades: nos entrecruzamentos, nas transculturações ou, como dizem os macumbeiros, nas encruzas. A encruzilhada é um dos signos mais importantes da umbanda que presenciei. É o espaço onde os caminhos e os caminantes se atravessam e deixam, cada qual, um pouco de si ao escolher qual rumo tomar. É também onde se acendem as velas e se oferendam comidas e bebidas para exus e pombogiras. Significam o potencial, a possibilidade, a escolha, a mudança, o movimento, ao passo que edificam a presença efêmera dos espíritos e seus poderes. Não coincidentemente em uma dessas encruzilhadas o rito se espalha e se reconstrói através dos vazamentos, da "cultura de fresta" e se faz presente nos batuques ouvidos no samba, no reggae, no *axé music*, no funk carioca além, é claro, nos despachos, nas velas, nas bebidas e comidas que, imbuídas de poderes mágicos, demandam ou agradecem aos povos espirituais de umbanda.

A umbanda, essa filha de muitos pais e mães, genitora de muitos filhos, dentre eles inclusos gêneros musicais de enorme apelo popular e folclórico, religião que dança entre as tensões sociais provenientes de aspectos históricos específicos da formação de nosso povo, heranças de um colonialismo escravagista não superado, resiste. Desse trabalho aqui realizado, dentre os objetos escavados no ofício etnográfico, nascem questões que interessam ser procuradas nas próximas páginas do desafio do pesquisador: Os umbandistas resistem conscientemente? Faz parte da práxis religiosa, de maneira intencional, o resistir? Até que ponto a desistência de parte de suas raízes afro-indígenas, durante seu desenvolvimento, foi importante para sua subsistência (mesmo nas umbandas menos ocidentalizadas)?

O que se descobriu até aqui é que a umbanda se tornou, dentre as religiões cujos radicais se encontram entre as práticas sagradas africanas e indígenas, a mais difundida, podendo ser encontrada, segundo Simas (2021), do Oiapoque ao Chuí, o que comprovam Pierucci e Mariano (2010), com dados do IBGE. Sem amarras étnicas universaliza-se, também, na questão racial e, através do rito de pertencimento, a partir do qual o adepto, tendo alguma herança biológica ligada aos grupos étnicos de origem africana, ameríndia ou não, assume para si e perante a sociedade o ímpeto da resistência cultural e social que o liga ao universo sagrado afro-indígena. As umbandas, assim, edificam-se sobre as tensões presentes nas dinâmicas

sociais, históricas e raciais da sociedade brasileira onde, apesar das intenções segregadoras que se aplicam aos saberes não-brancos, perpetua-se.

Essas páginas tentaram descrever como as sessões umbandistas acontecem em sua dinâmica interna relacionada com seus aspectos musicais. A importância da prática musical, como vimos, é tão grande que é difícil se imaginar a religião sem que soem os atabaques, palmas e vozes. Olhamos para as giras de umbanda como uma experiência essencialmente musical atravessada por interações com o sagrado e entendemos que é uma performance musical *participativa*, ou seja, essencialmente coletiva tanto em seu sentido social quanto hierofânico. A música ritual de umbanda invoca seus santos, louva suas divindades, energiza os médiuns, enlaça a família de santo, realiza a manutenção do axé, educa religiosamente, emociona, faz com que os partícipes vivenciem o mundo e a religião musicalmente, inspira a devoção, evoca as características das entidades, conta lendas, faz o santo dançar. Como cantam nas sessões de quimbanda: *faz levantar da tumba pra fazer terra rolar*.⁸⁵

Aqui se abre uma lacuna do que penso ser de relevante interesse para um problema de pesquisa vindouro. Já que se espera que todos os presentes nos eventos religiosos, cantem e acompanhem os tambores com palmas o que as mensagens contidas nos pontos despertam, também, na assistência?

Não se configura em um problema se um médium, além dos ogãs, puxar um ponto que possa ser desconhecido dos demais e há a possibilidade da nova cantiga ser incorporada ao quórum musical do terreiro. Entidades também podem apresentar pontos diversos dos já utilizados nas giras e sempre que uma nova entidade baixa na Casa um novo ponto pode ser incorporado, específico para a o novo integrante do panteão próprio do terreiro em questão. Os pontos se convertem, dessa forma, em uma presença etérea, quase como entidades autóctones que não podem ser datadas quanto a sua origem e nem cristalizadas em sua forma atual, pois que as dinâmicas espaço-temporais as transformam, mas e como são encarados os pontos que, por ventura, sejam compostos por médiuns? Eles têm menor importância? Sabe-se que as Casas aceitam a incorporação de cantigas compostas por indivíduos pertencentes às famílias-de-santo, mas estes pontos despertam, sobre si, igual reverência? Ficam aqui despertadas essas novas indagações para o futuro.

Compreendemos que o ingresso na religião se dá em etapas através das quais o indivíduo assume esse pertencimento através do rito, colocando-se em um novo *locus* cultural e social alterando sua identidade e, religiosamente, se transforma em veículo divinizado para a

⁸⁵ Adaptação de um trecho de um ponto de Exu Caveirinha.

prática sagrada da caridade da qual se encarregam as entidades. A iniciação costuma se dar após o pretendente religioso compreender que tem uma missão a cumprir junto à umbanda, em relação a espiritualidade, mas e no sentido sociocultural, avista-se aqui a dúvida, o indivíduo compreende estar assumindo também uma missão de luta pela sobrevivência dos traços culturais que adota, diante de uma sociedade preconceituosa?

Mostrei aqui que a umbanda se aprende girando pois não conta com escolas de ensino religioso, nem existem livros doutrinadores e, no tocante à música ritual, não é diferente, pelo menos na Tenda. Aprende-se o ofício de ogã sendo ogã. Aqui tentei mostrar como foi, para mim, o processo – divinizado ou não - de assumir a posição de atabaqueiro do Cruzeiro. A forma como alcei à empresa certamente não é a única possível e, como o aprendizado, em todos os sentidos, é naturalizado na religião, sendo parte de suas sessões ordinárias, diria que parte do sentido das giras, para além da prática da caridade. Penso que seria interessante pesquisar sobre a existência de escolas ou grupos de ensino do ofício de ogã. Caso existam, como se ensina, uma vez que há a compreensão de que os indivíduos responsáveis pelos toques de tambor são, na verdade, as mãos materiais utilizadas pelas forças espirituais que desempenham as práticas musicais. O que se aprende antes de se dar à prática de tocar os atabaques está muito mais ligado ao sistema religioso e a cosmologia, do que com a prática musical junto aos tambores, sendo assim, nesses ambientes de ensino também se ensina cosmologia umbandista?

Descrevi aqui como a cosmogonia umbandista é celebrada através das giras, que talvez assim se chamem porque um dos elementos coreográficos mais comuns encontrados durante as cerimônias é o girar das entidades. As giras são entrecortes na realidade mundana pela realidade sagrada, através dos quais elementos do universo invisível tem a possibilidade de influenciar diretamente no universo visível principalmente através do transe mediúnico. É como um espetáculo musical, de duração indeterminada, onde os personagens principais são os espíritos que tomam seus médiuns através da possessão, esses, ao assumir a segunda personalidade, além de representar a complexa cosmologia da religião e praticar suas tecnologias de cura, atuam como cantores, bailarinos, mandingueiros, compositores e educadores musicais dentro e fora do ambiente sagrado, pois sua influência extravasa as paredes que envolvem os congares mundo afora, indo, mesmo que indiretamente, seus ensinamentos influenciar a música popular. A nível nacional elenquei aqui alguns artistas que fazem das religiões afro-diaspóricas importante arcabouço temático para suas composições, mas e a nível regional? Penso que poderia ser interessante buscar observar como os artistas locais, especialmente em regiões que não se reconhecem, em um sentido identitário, na presença africana na cultura, se comportam em relação a essa influência.

Ensejei mostrar como a umbanda trabalha a sacralização. Sacraliza espaços, corpos, memórias, sujeitos sociais (na forma específica dos encantados modelares) e, claro, a música. Corpos e espaços são sacralizados para a gira através do preceito, que ocorre nas 24 horas que antecedem a gira, e do banho ritual de ervas. O espaço ritual passa por ritos preliminares como a defumação, oferendas e os cânticos de invocação que transformam qualitativamente e semanticamente o ambiente. As memórias são sacralizadas na invocação da ancestralidade, mesmo que a compreensão dessa ancestralidade se modifique, acompanhando as dinâmicas do espaço-tempo; os sujeitos sociais se tornam centelhas do poder divino assumindo-se tropeiros, boiadeiros, exus e caboclos de umbanda e a música se torna mágica ao atravessar os limiares dos umbrais das portas das Casas de macumba espalhadas pelo país fazendo com que uma canção, a exemplo *Cordeiro de Nanã*, de Mateus Aleluia, se torne encantadora de corpos em transe.

As etapas do processo das sessões, ou células rituais, que ocorrem preliminarmente, durante a gira propriamente dita e pós-liminarmente, ambientam a invocação espiritual e o transe mediúnicos, que culmina no atendimento dos consulentes em busca da cura de seus males. Todo o processo, como já dito reiteradamente, é cantado, tocado e dançado. Nesse sentido sinto que ainda poderia buscar na relação dos umbandistas com a música a que chamo sacra, se esta não seria uma continuidade das giras, ou seja, uma forma de estender a vida religiosa para além dos templos. Algo que poderia se configurar como, em essência, preliminar e pós-liminar, uma vez que é, de alguma forma, uma experiência religiosa continuada, entrecortada pelo advento das sessões religiosas.

A partir dos estudos aqui relatados, coloca-se que as entidades umbandistas, que galgam sua evolução espiritual através da prática da caridade, são invocadas através do som dos atabaques, além do canto, das palmas e de outros instrumentos que possam, eventualmente surgir. Dentre as possibilidades se faz bastante evidente a centralidade do atabaque no processo. Cada linha de trabalho responde a seu chamado, cantado e tocado ao tambor, e para cada uma delas há um toque ou uma intenção diferenciada na maneira de tocar. Resta aqui uma pergunta a ser solucionada em algum momento futuro: outros instrumentos, que não os atabaques, poderiam ser responsáveis pela invocação dos espíritos de umbanda? Ou mesmo a sincronia social, gerada pelas cantigas dentro dos terreiros, poderia de alguma forma ser reconhecida partindo da música popular? Ou seja, o consumo da música sacra umbandista, além do papel pedagógico, pode ser compreendida como agregadora social de indivíduos ligados às religiões afro-indígenas?

Vimos que os sentidos da música ritual de umbanda só podem ser vivenciados em seu contexto religioso, quando atravessados pelos elementos da experiência mágica de que são imbuídos. Para o umbandista não faz sentido, aliás não é desejável, que essa música sagrada se reproduza fora dos contextos rituais, pois o afastamento de seus sentidos originais, dessacralizando-a, é desrespeitoso com as tradições da religião uma vez que o ponto-cantado é, talvez, o maior responsável pela incorporação mediúnica. Sendo assim seria interessante compreender até que ponto a música sacra pode evocar a presença espiritual. Se um ponto for apresentado fora dos terreiros, como os adeptos o recebem? Existe, mesmo que de uma forma menos potente, a comunicação com o mundo espiritual, uma vez que mesmo transformada a cantiga em canção popular, esta carrega os mesmos elementos textuais que são, como aferido aqui, os componentes mais decisivos no processo de transe?

Aprendemos nessa pesquisa que o toque que acompanha toda a gira do Cruzeiro é o que chamam de *quimbanda* e ele tem variações sutis de dinâmica e andamento para cada momento das giras e para cada linha de trabalho invocada. Doravante resta descobrir mais sobre maior variedade de toques de atabaque, seus usos rituais e significados. Uma pesquisa sobre os próprios instrumentos e as simbologias atreladas a eles também poderia ser bastante esclarecedora.

A pesquisa aqui disposta também apontou que os elementos musicais que se desenvolvem dentro do seio sagrado dos templos escapam, indo parar nos ambientes mundanos operando uma intensa troca de elementos entre os campos musicais sagrado e profano, de maneira retroalimentar. A música sagrada enfeitiça a música profana e a recíproca é verdadeira. A transposição dos espaços, realizada pelos elementos musicais, é possível porque em diversos níveis a religião encara com grande naturalidade e sem melindres os desencaixes semânticos de elementos de seus ambientes originais. O sagrado, espacialmente distante do homem, pode aproximar-se das práticas mundanas, primeiramente pela presença do ser encantado, na forma da entidade, entre os encarnados, base primal de toda a experiência religiosa, e, em segundo lugar, pela presença das sonoridades dos locais de culto em ambiências desligadas das práticas rituais, produzindo um encantamento da sociedade.

Sendo assim divisei aqui dois polos de produção de música umbandista. Um de música ritual, sagrada, que só faz sentido dentro do contexto religioso e que encerra em si a potencialidade mágica da comunicação com a segunda realidade, a dos encantados, e, de outro lado, o que chamo de música sacra umbandista que, apesar de carregar inúmeras parecenças com o universo musical do terreiro, seja no texto, na sonoridade ou mesmo na devoção, não é desenvolvida para a prática ritual e, pelo menos a priori, não guarda a possibilidade da

manifestação do numinoso. Esses dois polos podem se encontrar e confundir, uma vez que não são raras as gravações fonográficas de pontos e, por sua vez, a música sacra pode, através do rito, sacralizar-se e ser utilizada em giras. De fato, algumas canções populares brasileiras, largamente conhecidas do grande público, são entoadas dentro das Casas de macumba e, muitas vezes, não se faz possível divisar de maneira evidente o que veio antes: canção ou ponto. De alguma forma, mesmo no espaço profano, mesmo construídas por motivações não religiosas, há algo de hierofania nas canções que invocam as temáticas sagradas afro-indígenas, em níveis diferentes, claro. Essa identificação também depende da profundidade da relação do ouvinte com o que ouve. Em outra instância as alusões ao universo religioso em questão podem ser absorvidas como parte de uma integração identitária do *ethos* do ser brasileiro, o *elemento umbandista na cultura* como peça constitutiva da identidade brasileira. Em um polo temos a presença do ponto-cantado, no outro da *música* e essa música é naturalmente absorvida pelo mercado musical. Nesse processo a música sacra umbandista extravasa seus próprios limites e empresta seus temas para diversos gêneros musicais, diluindo-se a ponto de se quase não reconhecer. Ouvidos atentos podem encontrar as mãos sobrenaturais dos terreiros nos mais variados recônditos da música brasileira, das canções de câmara ao funk carioca. Está no bar, nas casas, nos shows, nas festas populares, nas plataformas de streaming, no cotidiano. A música (des) ritualiza a umbanda.

Dentro dessa lógica de mercado a religião, além de uma arrebatadora de almas, também fornece o serviço de agência de serviços mágicos e, assumo, musicais. Muitos artistas, mesmo não ligados religiosamente às macumbas, buscam dentro dos terreiros a inspiração para suas composições. Resta aqui uma dúvida: atinam esses artistas aos profundos significados da matéria-prima musical da qual estão se apropriando? Como a música se transforma no trânsito entre o terreiro e o espaço público? Como se anunciam as influências diversas na negociação sonoro-comportamental que sofre a música nesse trânsito?

Difícil é divisar os gêneros musicais que tenham passado incólumes pela presença das encantarias afro-indígenas. A primeira música brasileira, no âmbito popular, de que se tem notícia, a tratar dos ambientes sagrados afro-diaspóricos é *Candomblé*, de Chiquinha Gonzaga como dito, de 1888, e, de lá para cá, a despeito do preconceito e dos censores, umbandas, candomblés e toda sorte de denominações afro-religiosa caíram na boca dos cantores. Muitos artistas fizeram da cultura religiosa negra seu *mote* musical, outros se interessaram por divulgar a negritude e suas nuances, outros, ainda, intentam imprimir uma brasilidade em sua arte e, assim, pelo que se entende enquanto identidade brasileira, soam um tanto macumbeiros. Há ainda aqueles que fazem menções superficiais ou utilizam apenas dos materiais sonoros dos

terreiros. Todos, a seu modo, lançam mandingas musicais no povo brasileiro. Vivendo em uma sociedade racista e diante da presença massiva de traços da negritude na música popular creio ser interessante buscar compreender como a crítica musical, para além do público, recebe e trata essa produção artística.

Essas páginas vão sendo escritas enquanto as tensões entre a sociedade e os umbandistas se recriam a todo instante. Tive a oportunidade de assistir à votação de um projeto de lei para instituir o dia municipal da consciência das religiões afro-brasileiras, apresentado por uma vereadora da cidade de União da Vitória, PR. Esse projeto foi criticado por um vereador da mesma câmara que teve um áudio, em um aplicativo de troca de mensagens, profundamente preconceituoso, vazado. Os terreiros da cidade se reuniram em frente a câmara municipal no dia 20/12/2021 e fizeram uma manifestação contra a intolerância religiosa. A sessão de votação ocorreu dia 9/3/2022 de maneira extraordinária, de forma que os umbandistas não puderam organizar uma nova manifestação. Na data apenas alguns adeptos, devidamente fardados puderam comparecer à votação que por fim foi favorável, com apenas 3 vereadores contrários. Dia 16/11 se comemora o supracitado dia, na cidade de União da Vitória.

Dias antes da votação um terreiro da mesma cidade foi atacado a pedradas durante a realização de uma gira, vidros e telhas foram quebradas. Pela ocasião foi fundada a Frente Umbandista Vale do Iguaçu, contra a intolerância religiosa.

As notícias nacionais não são mais animadoras. Na mesma semana duas notícias aterradoras assolaram a comunidade religiosa. Uma mulher foi agredida com um facão e perdeu um olho, no Rio de Janeiro, RJ, por estar ouvindo “*música de macumba*”, outra mulher, em Ribeirão das Neves, MG, perdeu a guarda de sua filha adolescente porque levou a menor a um centro de umbanda. As correntes não descansam, mas nem o ímpeto da resistência.

A umbanda, religião “*celebrada em prosa e verso, em música e letra*”, na interessante definição de Pierucci (2004, p. 18), é filha das florestas brasileiras, das praias africanas e da chibata europeia atijada em nome do deus cristão, em esforço civilizatório depurador. É não só uma religião, mas um retrato místico do ideal de brasilidade marcado pelo que temos de mais bonito e o que temos de mais sombrio. A umbanda ritualiza o Brasil.

“Salve o ponto!”

REFERÊNCIAS:

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta pra todo canto: as religiões brasileiras nas letras do repertório musical popular brasileiro. *Afro-Ásia*, Universidade Federal da Bahia, Bahia, nº 34, p. 189 – 235, 2006.

ANDRADE, Mário de. *Música de feitiçaria no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2015. 268 páginas.

AUBERT, Eduardo Henrik. A música do ponto de vista do nativo: um ensaio bibliográfico. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 50 nº1, 2007

BAHIA, Joana. VIEIRA, Caroline. Performances artísticas e circularidades das simbologias afro religiosas. In: *Revista Brasileira de História das Religiões*, v. 09, n. 27, p. 171-188, jan/abr 2017.

BAKKE, Rachel Rua Baptista. Tem orixá no samba: a presença do candomblé e da umbanda na música popular brasileira. *Religião e Sociedade*, v.27, nº2, p. 85 – 113, 2007.

BARBOSA, Ohana Trajano; MATOS, Mariana Bueno de Andrade; MELO, Francisco Vicente Sales; BARBOSA, Maria de Lourdes de Azevedo; FARIAS, Salomão Alencar. Do batuque do atabaque à decisão de compra: Pais e Mães de Santo podem influenciar no consumo sagrado e profano de seus seguidores?. *Perspectivas Contemporâneas*, 11(3), 63–78, 2016.

BARBOSA JÚNIOR, Ademir. *O livro essencial de umbanda*. São Paulo: Universo dos livros, 2014.

BASTOS, Rafael José de Menezes. *A “origem do samba” como invenção do Brasil: Por que as canções tem música? (s/d)*. Disponível em: http://www.anpocs.com/images/stories/RBCS/rbcs31_09.pdf

BÉHAGUE, Gerard. Correntes regionais e nacionais na música do candomblé baiano. *AfroAsia*, nº 12, 1976.

BERGO, Renata Silva. *Quando o santo chama: o terreiro de umbanda como contexto de aprendizagem na prática*. Belo Horizonte, 2011. 249 f. Tese de doutoramento em Educação. Faculdade de Educação, Universidade Federal de Minas Gerais. Belo Horizonte, 2011.

BLACKING, John. Música, cultura e experiência. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 16, p 1 – 304, 2007.

CAMARGO, Tânia Garcia; CALLONI, Humberto. O sagrado e o profano presentes na festa de Iemanjá: uma leitura possível de educabilidade ambiental. *Revista eletrônica do mestrado em educação ambiental*, FURG, Porto Alegre, v. 28, janeiro a junho de 2012.

CAMPELO, Marilu Márcia; MONTEIRO Alef. Mediunidade e iniciação: notas sobre a iniciação de crianças na umbanda. *Revista Nufen*, Belém, v. 90, nº 1, 108 – 126, 2017.

CARDOSO, Vânia Zikán. Narrar o mundo: estórias do “povo da rua” e a narração do imprevisível. In: *Mana* 13(02): 317 – 345, 2007.

CARNEIRO, Edison. *A sabedoria popular*. 3ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2008. 179 páginas.

CARVALHO, Aleksandra Stambovsky de; GIORGI, Maria Cristina; ARANTES, Poliana Coeli Costa. Sou Pombagira de Umbanda, não me conhece quem não quer: imagens de pombagira na MPB. *In Fórum Linguístico*, Florianópolis, v.16, n° 04, p 4167 – 4180, 2019.

CARVALHO, José Jorge de. A tradição mística afro-brasileira. *Revista Religião e Sociedade*, n° 2 v. 18, 1998.

CASTRO, Dionisio Alves de; COSTA, Fábio Antônio da; ASSUNÇÃO, Jorge Luis Chaves de; QUINTARELLI, Nathalie G. R.; SCHAIDER, Yuri Reis. Exu Sete da Lira: disputas midiáticas e institucionais sobre o normal, o anormal e o paranormal. *Debates do NER*, Porto Alegre, ano 19, n. 35, p. 369-403, jan./jul. 2019

CUNHA, Nayana de Castro. Brinquedo de tambor: processo de ensino-aprendizagem na umbanda. In: Congresso Brasileiro de Folclore, XVI, 2013, Florianópolis. *Anais*.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 1º edição. São Paulo: Martins Fontes, 1992. 200 páginas.

FLÔR, Barbara Costa; CARRARO, Juliana. Mercado e caridade: as representações sociais na encruzilhada de um terreiro de umbanda. In: Anais IV Congresso brasileiro de estudos organizacionais, 2016, Porto Alegre.

GEERTZ, Clifford. Do ponto de vista dos nativos: a natureza do entendimento antropológico. In: Id. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Vozes, 1997, p. 85-107.

GOLDMAN, Márcio. Os tambores dos mortos e os tambores dos vivos. *Etnografia, antropologia e política em Ilhéus, Bahia*. *Revista Antropologia, USP*, São Paulo, n° 2, v. 46, 2003.

GOMES, Renata Schimdt de Arruda; PEREIRA, Marcus Vinícius Medeiros. A canção de câmara brasileira com temática religiosa: um contraponto entre vozes e preconceitos. In: Anais III Simpósio Internacional sobre Religiosidades, Diálogos Culturais e Híbridos, 2008

GOMES, Renata Schimdt de Arruda. “A língua desse povo não tem osso, deix’esse povo fala: campo sonoro da linha de Quimbanda do Terreiro de Umbanda Reino de Luz – som e preconceito”: ... *Per Musi*, Belo Horizonte, n.28, 2013, p.192-207

HORKHEIMER, M.; ADORNO, T. W. (1947) A indústria cultural - o iluminismo como mistificação das massas. In: *Indústria cultural e sociedade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

IKEDA, Alberto T. O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. *In: Revista USP*, São Paulo, n° 111, p. 21 – 36, 2016.

LOBO, Ítalo; DRAVET, Florence. “Sagrado e profano: a umbanda e o mercado religioso”. *Esferas*, ano 5, n°8, jan-jun, 2016.

LOPES, Nei. A presença africana na música popular brasileira. *Espaço Acadêmico*, 50, 2005.

LUNELLI, Diego Conto. A música na poesia oral em casas de batuque e umbanda em Caxias do Sul, RS. In: III Seminário Internacional de Língua, Literatura e Processos Culturais, 2015, Caxias do Sul. *Anais*.

MACHADO, Gerson. Mercado religioso e as denominações afro-brasileiras numa cidade catarinense. In: *Revista Brasileira de História das Religiões. ANPUH*. Ano VI, n. 18, v. 06, Janeiro de 2014.

MARTELLI, Thaís Morelato. BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Espíritos compositores e instrumentistas: a música na umbanda. *Psicologia em Estudo*, FAPESP, São Paulo, v. 24, 2019.

MIKLOS, Jorge, MADEIRA, Tatiana Penna. A palavra mata, o corpo vivifica: o paradigma ecológico da comunicação na umbanda. *Espaço e Cultura*, UERJ, Rio de Janeiro, nº43, p. 38 – 51, jan-jun, 2018.

NAPOLITANO, Marcos. “Para uma história cultural da música popular”. In: NAPOLITANO, Marcos. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETTL, Bruno. *The study of ethnomusicology: thirty-one issues and concepts*. 2nd edition. Illinois: Board of Trustees of the University of Illinois, 2005.

ORTIZ, Renato. *A Morte Branca do Feiticeiro Negro*. São Paulo: Editora Brasiliense, 2ª edição. 1991.

PALMEIRA, Rafael Souza. Registro musical e etnografia: alcances e limites da transcrição musical ocidental no contexto religioso afro-brasileiro, a partir do exemplo do Candomblé Ketu. In: Reunião brasileira de antropologia, 32ª, 2020, (online). *Anais*.

PIERUCCI, Antônio Flávio; MARIANO, Ricardo. Sociologia da Religião: uma sociologia da mudança. In: MARTINS, Carlos Benedito; MARTINS, Helena T. de Souza. *Horizontes das ciências sociais no Brasil: Sociologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

PIERUCCI, Antônio Flávio. "Bye bye, Brasil": o declínio das religiões tradicionais no Censo 2000. In: *Estudos avançados*, v. 18, n. 52, p. 17-28, 2004.

PINTO, Altair. *Dicionário da Umbanda*. Rio de Janeiro: Eco, s/d, 227 páginas. Disponível em <https://ticun.files.wordpress.com/2015/09/dicionacc81rio-da-umbanda-altair-pinto.pdf>.

PINTO, Tiago de Oliveira. “Som e música: questões de uma antropologia sonora”. In: *Revista de antropologia*. São Paulo: 2001, p. 221 – 286.

PRANDI, Reginaldo. As religiões negras do Brasil: para uma sociologia dos cultos afro-brasileiros. In: *Revista USP*. São Paulo: 1995, p. 64 – 83.

PRANDI, Reginaldo. O Brasil com axé: candomblé e umbanda no mercado religioso. In: *Estudos Avançados*. 2004.

PRANDI, Reginaldo. Segredos guardados: orixás na alma brasileira. In: *Nas canções do rádio: orixás na Música Popular Brasileira - diretório de 761 letras de MPB com referências a orixás e outros elementos das religiões afro-brasileiras. Período de 1902 a 2000*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

REYNA, Carlos P. Ritual e música: algumas funções simbólicas e socias das músicas do ritual Santiago nos Andes centrais do Peru. In: *Revista Transcultural de música*. 2013.

ROHDE, Bruno. Umbanda, uma religião que não nasceu: breves considerações sobre uma tendência dominante na interpretação o universo umbandista. In: *Revista de estudos da Religião*. São Paulo: 2009, p. 77 – 96.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço Decente: transformações do samba no Rio de Janeiro (1917 – 1933)*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 331 páginas.

SCARAMELLA, Tiago. *Quando o canto é reza: práticas musicais com temática umbandista no contexto secular em Curitiba*. Curitiba, 2013. 97 f. Monografia de Graduação em Música Popular. Faculdade de Artes do Paraná, Universidade do Paraná, Curitiba, 2013.

SEEGER, Anthony. Etnografia da música. In: *Cadernos de Campo*. São Paulo, n 17, p. 1- 348, 2008.

SILVA, Bianca Viana Monteiro da. CASTRO, Marcos Câmara de. Etnografia da Música com abordagem antropológica: ritos religiosos no centro de umbanda Casa de Caridade Mãe Maria. *Revista Tulha*, Ribeirão Preto, São Paulo, v. 4, nº 2, páginas 31 – 53, 2018.

SIMAS, Luiz Antônio. *O corpo encantado das ruas*. 6ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 175 páginas.

SIMAS, Luiz Antônio. *Umbandas: uma história do Brasil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2021. 188 páginas.

SIMAS, Luiz Antônio; LOPES, Nei. *Filosofias Africanas: uma introdução*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020. 142 páginas.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O antropólogo e sua magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras*. 1ª edição, 1ª reimpressão. São Paulo: Edusp, 2006. 191 páginas.

SMALL, Christopher. *Musicking: The meanings of performing and listening*. Middleton, Wesleyan University Press, 1998. 230 páginas.

SOUZA, Jefferson José Oliveira Chagas, PAIXÃO; Natália Fernandes da. “Ilé àsé iyá ogunté: a liturgia do xirê de iemanjá”. In: ALBORNOZ, Javier. *Estudos Latino-Americanos sobre música*. Curitiba: Artemis, 2020, 182 páginas.

TEDLOCK, Barbara. From Participant Observation to the Observation of Participation: The Emergence of Narrative Ethnography. *Journal of Anthropological Research*, University of New Mexico, nº1, v.47, p. 69-94, 1991.

TEIXEIRA Jr., José Carlos. A música umbandista e o mercado religioso carioca – uma abordagem etnomusicológica. XV congresso da ANPPOM, *Anais*, 2005.

TITON, Jeff Todd. Knowing fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, J. Timothy. *Shadows in the field: new perspectives for fieldwork in ethnomusicology*. New York: Oxford, 2008.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life: the politics of participation*. Chicago: The University of Chicago Press, 2008.