Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Ciências Sociais

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas

Carmem Silvia Moretzsohn Rocha

Apurando os sentidos: sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de Umbanda em Corumbá

Rio de Janeiro

2013

Carmem Silvia Moretzsohn Rocha

Apurando os sentidos: sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de Umbanda em Corumbá

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profª. Dra. Marcia de Vasconcelos Contins

Rio de Janeiro

2013

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/ BIBLIOTECA CCS/A

R672 Rocha, Carmem Silvia Moretzsohn
Apurando os sentidos: sonoridades, performance e imagens nos rituais de umbanda em Corumbá / Carmem Silvia Moretzsohn Rocha. – 2013.
236 f.

Orientadora: Márcia de Vasconcelos Contins Gonçalves.
Tese (Doutorado) - Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
. Bibliografia.

1. Umbanda – Corumbá (MS) – Teses. 2. Cultos afro-brasileiros – Teses. 3. Etnomusicologia – Corumbá (MS) - Teses. 4. Antropologia - Teses. I. Gonçalves, Márcia de Vasconcelos Contins. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDU 299.6(817.1)

Autorizo apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta tese, desde que citada a fonte.

_____

Assinatura

Carmem Silvia Moretzsohn Rocha

Apurando os sentidos: sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de Umbanda em Corumbá

Tese apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Doutor, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

Aprovada em 22 de agosto de 2013.

Banca Examinadora:

_____

Profª. Dra. Marcia de Vasconcelos Contins Gonçalves (Orientadora)

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profª. Dra. Maria Claudia Pereira Coelho

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profª. Dra. Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro

Instituto de Filosofia e Ciências Humanas - UERJ

_____

Profª. Dra. Ilana Strozenberg

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Marco Antonio Teixeira Gonçalves

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Profª. Dra. Vânia Penha-Lopes

Bloomfield College - New Jersey

Rio de Janeiro

2013

DEDICATÓRIA

À Tenda Nossa Senhora da Guia, por ter dado mais sentido a minha vinda para Corumbá e iluminado o meu coração em tempos tão difíceis, típicos para uma estrangeira em terras desconhecidas.

AGRADECIMENTOS

À Damiana Sampaio das Neves, pela confiança e apoio em todas as etapas de minha trajetória e por tudo aquilo que as palavras não alcançam.

À Carmem Moretzsohn Rocha, minha mãe, por ter me trazido ao mundo, assumido o papel de pai e mãe e, acima de tudo, oferecido um exemplo de coragem e força que tanto me orgulham e inspiram.

À Marcia de Vasconcelos Contins Gonçalves, pela acolhida, sugestões instigantes, orientações e parcerias preciosas durante a minha caminhada profissional e participação crucial no que constitui, com certeza, um dos mais importantes momentos da minha vida.

À Vânia Penha-Lopes, por todos os momentos de troca intelectual e de prazerosos encontros que, para mim, representam a construção de uma valiosa amizade.

À Maria Claudia Pereira Coelho, Sandra Maria de Sá Carneiro, Ilana Strozenberg e Marco Antonio Teixeira Gonçalves, pelo exemplo, carinho, reencontro e participação nesse ritual de passagem fundamental para a minha vida e trajetória acadêmica.

Ao Gustavo Villela, pela disponibilidade e amparo na chegada a Corumbá e nos primeiros passos da pesquisa.

Ao Denilson Almeida dos Santos, por me abrir as portas de um novo mundo e a Ramona, pelo carinho.

A todos e todas que integram a Tenda Nossa Senhora da Guia em todas as suas dimensões, em especial, Joãozinho, Sidney, Domingas, Jurema e Dona Claudeth, pelo apoio e amizade.

À Silvana, pelo delicioso almoço a base de quiabo (sem baba!)

Ao Pai Hamilton, Milton e a todos de seu terreiro, por abrir suas portas e compartilhar conhecimentos tão valorosos.

À Giovânia, Leandro, Pai Amir e todos(as) de seu terreiro, pelos preciosos ensinamentos sobre o Candomblé e a Umbanda.

A todos e todas que compõem a Associação da Comunidade da Família Maria Theodora Gonçalves de Paula (ACTHEO), em especial, a Beth.

A Ednir de Paulo, do Instituto da Mulher Negra do Pantanal (IMNEGRA), pela receptividade e valorosas informações.

À Clarice Ehlers Peixoto, Bárbara Andrea Silva Copque, Élbio Ribeiro e a todos(as) que integram o Grupo de Pesquisa Imagens, Narrativas e Práticas Culturais (INARRA), pela recepção e conhecimentos compartilhados na disciplina Antropologia e Imagem no segundo semestre de 2012.

À Paula Luciana Bezerra da Silva e Raquel Pyrâmides Barbosa Pimenta, pela amizade e por sempre responderem com empolgação às minhas conquistas pessoais e profissionais.

À Suzana de Morais Santos Silva, pelas trocas musicais.

À Universidade do Estado do Rio de Janeiro e, em especial, ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, pela acolhida e confiança em todos esses anos de estudo.

Ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CAPES), pelo apoio financeiro, indispensável à elaboração deste trabalho.

Ao IFMS – Câmpus Corumbá, especialmente ao Diretor Rafael Mendonça dos Santos e Coordenador Roosevelt Fabiano Moraes da Silva, pelo auxílio institucional nos momentos cruciais deste trabalho.

E a todos e todas que direta ou indiretamente auxiliaram na elaboração desta pesquisa.

RESUMO

ROCHA, Carmem Silvia Moretzsohn. *Apurando os sentidos:* sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de umbanda em Corumbá. 2013. 236 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

O principal objetivo deste trabalho é investigar o ponto de vista nativo do conceito de sonoridades que constituem os rituais de Umbanda em Corumbá, município situado no Estado de Mato Grosso do Sul, Centro-Oeste brasileiro, pouco presente na literatura sobre o tema. Para a execução da pesquisa, foi utilizada a concepção de Seeger, na qual é preciso observar todo o contexto em que a manifestação musical ocorre, ou seja, o "fato social musical total", com o intuito de compreender mais profundamente seus significados. Como metodologia, a pesquisa lançou mão da observação participante e entrevistas em profundidade com alguns dos importantes personagens inseridos no contexto umbandista local. O campo foi, igualmente, registrado por meio de fotografias, vídeos e gravações em áudio, a fim de viabilizar a criação de um acervo e, ainda, facilitar a transcrição e análise do material coletado e quiçá, viabilizar desdobramentos deste trabalho. Concluiu-se que a sua matéria-prima, as frequências sonoras, representam um instrumento ideal para a Umbanda, pelas seguintes razões: em primeiro lugar, as sonoridades, por sua natureza etérea, podem, assim como os orixás e as entidades espirituais, constituir vibrações invisíveis aos olhos dos leigos, mas não dos fiéis, que penetram os corpos e podem ser percebidos tanto no mundo espiritual quanto no mundo físico; em segundo lugar e, em decorrência do primeiro aspecto, é um perfeito meio para a comunicação tanto partindo do mundo espiritual em direção aos seus adeptos quanto vice-versa. É por meio das *curimbas* ou *pontos* que os orixás cantam as suas *dijinas*, ou seja, os seus nomes, realizando a continuidade de uma tradição ancestral. A pulsação promovida pelas vibrações sonoras traz consigo toda a simbologia cosmológica presente na Umbanda, revestida por um complexo e belo universo de narrativas, vestimentas, cores, cheiros, coreografias, afetos, intenções, realizações e afirmações identitárias dos componentes dos rituais vivenciados. Chegou-se, ainda, à conclusão de que podemos considerar o que os umbandistas da Tenda Nossa Senhora da Guia, principal grupo estudado, entendem por sonoridade, um "fato social total", clássico conceito cunhado por Mauss. Estrategicamente e borrando as fronteiras entre resistência e comunhão com a comunidade maior em que está inserida na cidade, a *Tenda* aprofunda a cada dia as suas raízes, fincadas por Maria Theodora Gonçalves de Paula nos idos de 1920, ainda escrava. Apesar de ter findado oficialmente em 1888, a escravidão permaneceu nos rincões do País que resistia às mudanças sociais, econômicas e políticas que ocorriam em território nacional. A *Tenda*, hoje, é uma instituição que estabelece importantes trocas simbólicas, econômicas, políticas, sociais, culturais e espirituais, a partir de um território quilombola reconhecido pela Fundação Palmares e na esfera religiosa, pela a Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS).

Palavras-chave: Antropologia. Etnomusicologia. Umbanda. Religiões afro-brasileiras. Antropologia da *performance*.

ABSTRACT

ROCHA, Carmem Silvia Moretzsohn. *Refining the senses:* sonorities, images and performance in the ritual of umbanda in Corumbá. 2013. 236 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

The main objective of this work is to investigate the native point of view of the concept of sonority that is within the rituals of Umbanda in Corumbá, a city located in the State of Mato Grosso do Sul, Brazilian Midwest, underexplored in the literature on the subject. To conduct this research it was used Seeger's concept, in which one must observe the entire context wherein the musical manifestation occurs, in other words, the "music as total social fact", in order to more deeply understand their meanings. Participant observation was the methodology and also in-depth interviews with some of the major characters within the context umbandista site. The field was also recorded through photographs, videos and audio recordings in order to enable the establishment of a collection, and also facilitate the transcription and analysis of the material collected and perhaps, allow developments of this work. As a conclusion, was found that its raw material, the sound frequencies, represent an ideal instrument for Umbanda, for the following reasons: first, the sounds, for its ethereal nature, may, like the orishas and spiritual entities constitute vibrations invisible to laymen, but not of the faithful, that penetrate bodies and can be seen in the spiritual world as in the physical world, and secondly, due to the first aspect, it is a perfect medium for the communication of both starting spiritual world toward its adherents as vice versa. It is through *curimbas* or points that the orishas sing their *dijinas*, in other words, their names, making continuity of an ancestral tradition. The pulse promoted by sound vibrations brings all the cosmological symbolism present in Umbanda, coated by a complex and beautiful universe of narratives, clothing, colors, smells, choreography, affections, intentions, accomplishments and claims identity component of the rituals experienced. Another conclusion was what umbandistas of Tenda Nossa Senhora da Guia, the main study group, mean by sounding a "total social fact", classic concept coined by Mauss. Strategically and blurring the boundaries between strength and communion with the larger community in which it operates in the city, the *Tent* deepens every day its roots, nailed by Theodora Maria Paula Gonçalves in the 1920s, still a slave. Although officially has elapsed in 1888, slavery remained in the corners of the country that resisted the social, economic and political changes occurring in the country. The *Tent* today is an institution which provides important symbolic exchanges, economic, political, social, cultural and spiritual, from a territory recognized by Quilombo Palmares Foundation and the religious sphere by the Federation of Afro-Brazilian cults and American Indians of Mato Grosso do Sul (FECAMS).

Keywords: Anthropology. Ethnomusicology. Umbanda. African-Brazilian religions. Anthropology of performance.

LISTA DE FOTOGRAFIAS

Foto 1 - Porto Geral..... 27
Foto 2 - Oròsíse: o primeiro dia na *Tenda*, após receber a permissão para realizar a pesquisa..... 47
Foto 3 - Ednir de Paulo na sede do IMNEGRA..... 52
Foto 4 - Ednir de Paulo, presidente do IMNEGRA, prepara a documentação para a entrega do Certificado de Quilombo da Fundação Palmares. 53
Foto 5 - Frente da Tenda Nossa Senhora da Guia..... 58
Foto 6 - Casa de Exu no terreiro de Pai Hamilton..... 66
Foto 7 - Pesquisadora testando a luz para fotografar a Tenda no *réveillon* na beira do Rio Paraguai no turno da noite..... 71
Foto 8 - Exu oferece cerveja à pesquisadora..... 75
Foto 9 - Filhos de santo na Festa de Pai Benedito..... 77
Foto 10 - Barco com oferendas para Iemanjá no dia 30 de dezembro..... 84
Foto 11 - Preparação para a comemoração do *réveillon* na beira do Rio Paraguai..... 84
Foto 12 - Festa de Ogum na Tenda Nossa Senhora da Guia..... 88
Foto 13 - Médiuns virados de frente e de costas para a porta..... 94
Foto 14 - Médiuns virados de frente e de costas para a porta..... 94
Foto 15 - Crianças na Festa de Cosme e Damião - Tenda Nossa Senhora da Guia..... 95
Foto 16 - Curumins em fila para ganhar doces do Vovô..... 97
Foto 17 - Curumins em fila para ganhar doces do Vovô..... 97
Foto 18 - Momento de Oração. Joãozinho na abertura dos trabalhos da festa de Ogum..... 98
Foto 19 - Alvará de funcionamento – Tenda Nossa Senhora da Guia..... 101
Foto 20 - Joãozinho incorporado do *Vovô* (Pai Benedito do Rosário)..... 102
Foto 21 - Sequência Ritual do Amaci..... 106
Foto 22 - Sequência Ritual do Amaci..... 107
Foto 23 - Sequência Ritual do Amaci..... 107
Foto 24 - Início dos trabalhos na cachoeira: oferendas para Cosme e Damião..... 110

Foto 25 - Ogã da Tenda..... 111
Foto 26 - Antes do início da Festa de Exus na casa do Pai Amir, terreiro de Candomblé..... 121
Foto 27 - Pai de santo e ogã: momento de concentração..... 123
Foto 28 - Imagem do Caboclo Pena Branca, chefe espiritual da casa..... 135
Foto 29 - O pai de santo incorpora Caboclo Pena Branca no início dos trabalhos..... 135
Foto 30 - Incorporação do Pai Benedito do Rosário, chefe espiritual da casa.. 167
Foto 31 - Foto panorâmica da Tenda Nossa Senhora da Guia. Festa de Oxóssi..... 187
Foto 32 - Caboclos. Festa de Oxóssi..... 189
Foto 33 - Médiuns em fila para receber a benção do *Vovô*. Festa de Oxóssi..... 190
Foto 34 - Iemanjá em sua festa..... 191
Foto 35 - Visão posterior da camiseta do ogan da *Tenda*, tocando durante a Festa de Ogum..... 198
Foto 36 - Ala dos Caboclos..... 199
Foto 37 - Ala dos pretos velhos..... 200
Foto 38 - Pai Benedito (Preto Velho e chefe espiritual da *Tenda*)..... 200
Foto 39 - Pombajira cai no santo..... 206
Foto 40 - Pombajira dança na Festa de Ogum..... 207
Foto 41 - Ibejis e crianças brincam na Festa de Cosme e Damião..... 209
Foto 42 - Caboclos chegam à Festa de Ogum..... 210
Foto 43 - Pombajira gargalha durante os trabalhos da Tenda..... 211
Foto 44 - Pombajira roda a saia na Festa de Ogum..... 212
Foto 45 - Pombajira..... 213
Foto 46 - Exu Capa Preta e Pombajira..... 214
Foto 47 - Exu na Festa de Exus do Terreiro do Pai Amir..... 215
Foto 48 - Tenda Nossa Senhora da Guia na cachoeira..... 217

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 -	Descrição de Corumbá por Lévi-Strauss.....	27/28
Figura 2 -	Classificações da Umbanda.....	34
Figura 3 -	Nações africanas.....	35
Figura 4 -	Distribuição da população de cor ou raça preta e parda - Brasil – 2010.....	36
Figura 5 -	Localização de Corumbá.....	37
Figura 6 -	Três gerações da família *De Paula*.....	55
Figura 7 -	Imagem do *google street view* da frente da *Tenda*.....	57
Figura 8 -	Surgimento da Etnomusicologia.....	114
Figura 9 -	Elementos musicais entre as notas e as frases.....	130
Figura 10 -	*Kiriboto*: célula rítmica africana.....	145
Figura 11 -	Compasso 3/8.....	146
Figura 12 -	Compasso 12/8.....	147
Figura 13 -	Ajuste no processo de transcrição sonora.....	150
Figura 14 -	Estrutura da escala maior.....	156
Figura 15 -	Escala de sol maior.....	156
Figura 16 -	Estrutura da escala menor.....	156
Figura 17 -	Escala de sol menor.....	156
Figura 18 -	Estrutura da escala pentatônica utilizada na primeira frase da curimba “Incensando”.....	157
Figura 19 -	Escala pentatônica utilizada na primeira frase da curimba “Incensando”.....	157
Figura 20 -	Escala hexatônica utilizada na maior parte da curimba “Incensando”.....	157
Figura 21 -	Barravento na curimba “Incensando” executada na *Tenda*.....	160
Figura 22 -	Demonstração do deslocamento rítmico utilizado na curimba “Incensando”.....	161
Figura 23 -	Ritmo das palmas na curimba "São Jorge”.....	162
Figura 24 -	Estrutura rítmica resultante na curimba “São Jorge”.....	162
Figura 25 -	Escala hexatônica da curimba “Incensando”.....	163
Figura 26 -	Escala hexatônica da curimba “Incensando”.....	163

Figura 27 - Comparação das escalas hexatônicas das curimbas “Incensando” e “São Jorge”..... 163
Figura 28 - Estrutura rítmica dos atabaques e palmas nas curimbas “Os Preto Quando Vem de Aruanda” e “Pai Benedito”..... 166
Figura 29 - Pontos riscados de Oxalá, Estrela de Davi..... 183
Figura 30 - Pontos riscados de Oxalá, Estrela de Davi..... 183
Figura 31 - Fotografia da Constelação Órion pelo Telescópio Hubble: “Behind the Gas and Dust of Orion's Trapezium Cluster” Credit: NASA; K.L. Luhman (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics, Cambridge, Mass.); and G. Schneider, E. Young, G. Rieke, A. Cotera, H. Chen, M. Rieke, R. Thompson (Steward Observatory, University of Arizona, Tucson, Ariz.)..... 184
Figura 32 - Alinhamento das Pirâmides de Gisé com o Cinturão de Órion... 185

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 - Tabela de cor/raça – Corumbá/Brasil..... 38

Tabela 2 - Tabela de cor/raça – Salvador; Rio de Janeiro; São Paulo e Corumbá..... 39

Tabela 3 - Religiosidade: Brasil; Salvador; Rio de Janeiro; São Paulo; Campo Grande e Corumbá. Brasil; Salvador; Rio de Janeiro; São Paulo; Campo Grande; Corumbá..... 41

LISTA DE TRANSCRIÇÕES

Transcrição 1 -	Composição de Giovânia para louvar Exu Capa Preta....	140
Transcrição 2 -	“Incensando” – parte I.....	158
Transcrição 3 -	“Incensando” – parte II.....	159
Transcrição 4 -	“São Jorge”.....	162
Transcrição 5 -	“Abrimos a nossa Gira”.....	164
Transcrição 6 -	Duas Curimbas: “Os Preto Quando Vem de Aruanda” e “Pai Benedito”.....	165/166
Transcrição 7 -	“Vou Abrir meu Caicó”.....	168/169
Transcrição 8 -	“Deus nos Dá Licença”.....	170
Transcrição 9 -	“Ponto de abertura”. Tenda Nossa Senhora da Guia.....	171

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

ACTHEO	Associação da Comunidade da Família Maria Theodora Gonçalves de Paula
FBU	Federação Brasileira de Umbanda
FECAMS	Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul
IBGE	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IMNEGRA	Instituto da Mulher Negra do Pantanal
UERJ	Universidade do Estado do Rio de Janeiro

SUMÁRIO

	INTRODUÇÃO	20
1	**CORUMBÁ: *LOCUS* DA PESQUISA**	27
1.1	**Candomblé e umbanda: diversidade, diálogos e territórios**	28
1.2	**Os negros e a religiosidade afro-brasileira em Corumbá**	36
1.3	**Terra à vista**	42
1.4	**O global e o local na história da Tenda Nossa Senhora da Guia e da ACTHEO**	50
1.5	**Entre o céu e a terra: pé fincado no terreiro**	58
1.6	**O sagrado tangível e a arquitetura do intangível**	64
2	***PERFORMANCES, COMMUNITAS E LIMINARIDADES* NA TENDA NOSSA SENHORA DA GUIA**	68
2.1	**Confissões antropológicas**	70
2.2	**Umbanda: ordem e estrutura no encontro entre o céu e a terra**	77
2.2.1	A liturgia umbandista na Tenda	86
2.2.2	Ogunhê! Salve Jorge!	87
2.2.3	Descrição da abertura dos trabalhos na Festa de Ogum	90
2.2.4	Hoje é dia de Ibejada! Festa de Cosme e Damião	95
2.5	**O caráter performático na Tenda Nossa Senhora da Guia**	98
2.6	***Communitas* e *liminaridades* no contexto pesquisado**	103
3	***CURIMBAS,* O SOM DAS ALMAS**	111
3.1	**Antropologia e música**	112
3.2	**Música, linguagem, tradições e traduções**	116
3.3	**Os instrumentos, ogãs, vibrações sonoras e demandas**	117
3.4	**“Nós dizemos que é uma *curimba*!”**	123
3.5	**No princípio era o som ou por quê, afinal, sem as *curimbas* não há toque?..**	126
3.6	**A questão da autoria**	138
3.7	**Classificações dos pontos segundo sua função no rito**	142
3.8	**Aspectos rítmicos pertinentes**	143
3.9	**Aspectos melódicos no contexto das religiões afro-brasileiras**	153

3.10 **Transcrição e análise de alguns pontos entoados na Tenda, segundo a sua classificação e seus aspectos rítmicos, melódicos e simbólicos**..... 154
4 **LINGUAGENS E ANTROPOLOGIA**..... 173
4.1 **Reflexões sobre experiência, linguagens e tempo na produção antropológica**..... 173
4.2 **O universo imagético, identidades e a relação entre o sujeito-pesquisadora e os sujeitos-pesquisados** 178
4.3 **E as letras?**..... 183
4.4 **Negritude como linguagem**..... 193
4.5 **A linguagem corporal na umbanda**..... 203
4.6 **A Tenda de *agregados de fios vitais***..... 216
CONSIDERAÇÕES FINAIS..... 219
REFERÊNCIAS..... 225

INTRODUÇÃO

A relação com a música começou bem antes do meu ingresso na área das Ciências Sociais. Minha mãe estudou música, como faziam as moçoilas de sua época, e frequentemente dedilhava ao piano a mesma *Reverie* de Schumann. Contava que morria de medo quando ficava sozinha em uma sala escura do internato estudando violino. Apesar dessa lembrança sombria, ofereceu aos quatro filhos a oportunidade de estudar música com professores particulares de piano e flauta doce. No fim da minha adolescência, ainda não tinha definido minha escolha profissional. Hoje, percebo que, tanto o interesse pela música, quanto pelas Ciências Sociais estavam presentes naquele momento, mas eu não era capaz de prever os desdobramentos de minhas experiências.

Em 1985, iniciei minha vida profissional como iniciou-se em 1985 a partir da música. Passei a tocar piano, flauta doce e percussão em aulas de dança livre no Espaço Novo – Centro de Estudos do Movimento e Artes, escola que, além dos cursos livre, tinha o Curso Profissionalizante em Dança Contemporânea, hoje, Curso Técnico de bailarinos. Trabalhei dezesseis anos na área da música e dentre os diversos trabalhos destaco a composição, arranjo e participação como pianista e tecladista em shows de música instrumental, na trilha sonora do filme “Tse Ibiisi abaaigio - Somos apenas corpos” de Marco Antonio Gonçalves e Daniel Keller, premiado como melhor vídeo antropológico em 1990, e julgadora do quesito bateria no Carnaval do Rio de Janeiro em 1997. A escolha do tema permitiu a minha reaproximação do mundo da música.

Penetrar o universo das religiões afro-brasileiras significa imergir em suas histórias, mitologias e legados culturais, materiais e imateriais. As contribuições são enormes no contexto da cultura nacional e transnacional: a riqueza de suas cosmologias, englobando um panteão de orixás e entidades, seu alcance social, econômico, afetivo, político, simbólico, espiritual e cultural; seus ritos continuamente permeados por belas sonoridades, vestimentas, códigos gestuais, danças e *curimbas*. As *curimbas r*eferem-se, segundo os nativos das religiões afro-brasileiras, aos pontos[1] cantados durante os rituais. É uma forma peculiar para denominar uma

[1] Os pontos, *curimbas* ou toadas são as músicas executadas durante os rituais. No entanto, o termo música não é apropriado no contexto das religiões afro-brasileiras, por não incluir os seus

sonoridade que compartilha a mesma matéria prima da música, porém, pertence ao âmbito do sagrado. Elas representam um rico manancial de elementos que serão descritos, transcritos e analisados no decurso deste trabalho.

A Umbanda[23] corumbaense encontra-se inserida em uma extensiva rede de atores sociais, constituída por famílias de sangue e de espírito, incorporando uma enorme gama de aspectos tangíveis e intangíveis em seu cotidiano e nos mais variados eventos. Esses eventos englobam rituais semanais, festas, participação em manifestações políticas na cidade, atendimento espiritual à comunidade e outros rituais que podem ocorrer dentro ou fora do terreiro como, por exemplo, na cachoeira ou na beira do Rio Paraguai, situado às margens desse território.

Apesar da perseguição empreendida tanto no passado quanto no contexto atual e ao preconceito que sofrem seus adeptos, a presença da religiosidade afro-brasileira no imaginário cultural nacional é amplamente reconhecida.

Essa diversidade de elementos exige do pesquisador que apure ao máximo os seus sentidos, a fim de captar os seus significados e mistérios sem ferir afetos ou exaltar suscetibilidades e, concomitantemente, realizar seu ofício de antropólogo.

Buscamos com este trabalho intitulado “Apurando os sentidos: sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de Umbanda em Corumbá”, investigar o campo das religiões afro-brasileiras, em especial a Umbanda, em um *locus* ainda pouco visitado com esse intuito. O Tambor de Mina maranhense, o Xangô pernambucano, o Batuque gaúcho, o Candomblé baiano, o Candomblé carioca e o Candomblé paulista são as principais referências na literatura sobre o tema. Nossa pesquisa foi empreendida no município de Corumbá, situado no coração do Pantanal, no Estado de Mato Grosso do Sul, cuja representatividade tanto da população negra quanto da religiosidade afro-brasileira é bastante significativa, como será demonstrado no primeiro capítulo desta tese.

---

significados religiosos, fundamentais para os fiéis. Esses significados e sua importância serão abordados ao longo deste trabalho.

[2] “A umbanda, como culto organizado segundo os padrões atualmente predominantes, teve sua origem por volta das décadas de 1920 e 1930, quando kardecistas de classe média, no Rio de Janeiro, São Paulo e Rio Grande do Sul, passaram a mesclar com suas práticas elementos das tradições religiosas afro-brasileiras, e a professar e defender publicamente essa ‘mistura’, com o objetivo de torná-la legitimamente aceita, com o *status* de uma nova religião” (SILVA, 2005, p. 106).

[3] Neste trabalho, utilizamos a inicial maiúscula para nos referirmos à Umbanda e ao Candomblé, de acordo com a regra que orienta o uso de maiúsculas: “Nos nomes que designam altos conceitos religiosos, políticos ou nacionalistas: Igreja (Católica, Apostólica, Romana), Nação, Estado, Pátria, Raça, etc” (ALMEIDA, 1999, p. 75).

Como metodologia, realizamos a clássica observação participante na Tenda Nossa Senhora da Guia, procurando levar em consideração as novas concepções sobre o método, tomando como referência central, James Clifford. Nesse sentido, alguns aspectos presentes nos debates contemporâneos no campo da Antropologia foram fundamentais durante todo o processo de pesquisa como, por exemplo, o questionamento da própria *autoridade etnográfica*; uma maior fluidez no que concerne às fronteiras entre o caráter científico da Antropologia e as demais áreas do conhecimento humano como as artes, por exemplo, e um destaque para a relação que se estabelece no campo, buscando nutrir seu caráter recíproco. No contexto contemporâneo, os antropólogos são cada vez mais cobrados pelos grupos pesquisados, uma vez que eles têm mais acesso aos resultados desses estudos, o que constitui mais um desafio para o campo da disciplina.

Utilizamos ainda como recurso, entrevistas em profundidade com importantes personagens envolvidos nos rituais do contexto umbandista local. Pais de santo[4], ogãs, cambones[5] e filhos de santo compuseram o rol de entrevistados. Registramos os eventos por meio de fotografias, gravações de áudio e vídeo. Considerando o dia nove de setembro de 2011 como marco inicial e vinte e sete de fevereiro de 2013 como término do trabalho de campo, somaram-se em torno de um ano e seis meses decorridos. Neste período, foi possível reunir um acervo com quatro mil, quinhentos e trinta e sete fotografias; quatrocentos e noventa e três vídeos, totalizando trinta e três horas, cinquenta e nove minutos e dezessete segundos, gravados em vinte e sete eventos e dez entrevistas que, por sua vez, somaram doze horas, cinquenta e nove minutos e sete segundos de gravação.

Com a intenção de registrar e analisar a cosmologia e organização social do grupo estudado e lançando mão de diversas ferramentas metodológicas, pretendemos abordar a variedade de linguagens envolvidas, ampliando, assim, as possibilidades de descrição e análise do rico material coletado. Dessa forma, foram

[4] Embora os termos “ogã” e “pai de santo” não estejam inseridos no rol de profissões, podemos encontrar na Classificação Brasileira de Ocupações (CBO) do Ministério do Trabalho, na categoria “Ministro de culto religioso”, os seguintes títulos: “Alabê, Babalawô, Babalorixá, Babalossain, Babaojé, Babá de umbanda, Cambono, Curimbeiro, Dirigente espiritual de umbanda, Egbonmi, Ekêdi, Instrutor de curimba”, dentre outros. (Disponível em: http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf. Acesso em: 21 jul. 2013).

[5] Cambones, cambonas, cambonos ou cambondes são os ajudantes do pai de santo (LOPES, 2006, p. 60).

incluídas partituras, fotografias e descrições de vídeos como textos diferenciados, a fim de viabilizar um panorama amplificado do contexto, incluindo aspectos que, de outro modo, ficariam restritos.

O primeiro capítulo desta tese, intitulado “Corumbá: *locus* da pesquisa” tem como objetivo principal situar o leitor dentro do espaço pesquisado, ou seja, o município de Corumbá. Entendemos que as sonoridades presentes nos rituais de Umbanda relacionam-se diretamente ao percurso histórico, aos grupos que viabilizaram sua continuidade e ao espaço geográfico em que se desenvolveram. Nesse sentido, decidimos discorrer sobre algumas características deste espaço, pouco pesquisado no campo das religiões afro-brasileiras. Com praticamente 60% do território ocupado pela área alagada do Pantanal sul-mato-grossense, cuja população é constituída por, aproximadamente, 100.000 habitantes e na fronteira com a Bolívia, Corumbá representa um enorme campo de possibilidades de pesquisas ainda inexplorado.

Para o nosso estudo em particular, ressaltamos algumas características que consideramos relevantes como, por exemplo, a presença negra e das religiões afro-brasileiras, traçando um quadro comparativo com outras categorias e lugares. Tomamos como parâmetros referenciais o território brasileiro como um todo e cidades como Rio de Janeiro, Salvador e São Paulo, por representarem alguns dos municípios historicamente emblemáticos nas pesquisas acadêmicas sobre religião e etnicidade (CONDURU, 2010; RIO, 2006; RODRIGUES, 1935; BASTIDE, 1978; VERGER, 1981; AMARAL, 1992; SILVA, 1995).

Em seguida, destacamos as características consideradas mais relevantes do objeto de estudo, cujo principal grupo pesquisado foi a Tenda Nossa Senhora da Guia, aproximando-nos de seu território, sua arquitetura e de importantes personagens envolvidos nas práticas religiosas em voga. A história desse grupo tem quase um século e é conhecido na cidade como um dos mais importantes terreiros da Umbanda local e, igualmente, como comunidade quilombola. Abordamos, ainda, o processo de entrada no campo e suas implicações teórico-metodológicas.

O segundo capítulo, “*Performances*, *communitas* e *liminaridades* na Tenda Nossa Senhora da Guia”, é dedicado à descrição de peculiaridades do grupo à luz da Antropologia da *performance*, ressaltando o conceito de experiência e tomando o próprio trabalho de campo como ponto de partida de uma vivência constitutiva do processo de construção da pesquisa.

Avizinhamo-nos da seara das artes com o objetivo de investigar o caráter performático inerente à cosmologia umbandista. As sonoridades, foco deste trabalho, permeiam os gestos e as danças compondo um cenário juntamente com os objetos, as vestimentas, as bebidas, os alimentos, as saudações, os gritos e sussurros característicos dessa religiosidade.

Buscamos acessar os principais fundamentos religiosos que conferem ordem e estrutura à religiosidade em foco, como a hierarquia, a ordem de eventos que ocorrem no decurso dos rituais, as sete linhas da Umbanda e o calendário religioso do terreiro. Além disso, versamos sobre a sua liturgia e descrevemos alguns dos rituais em diferentes ocasiões do trabalho de campo. Todo esse manancial de elementos estão sempre envoltos em uma atmosfera sonora e seus significados são expressos, também, dessa forma.

Exploramos, ainda no capítulo II, os clássicos conceitos de *liminaridades* e *communitas* desenvolvidos por Victor Turner a partir do escopo teórico de Gennep, ao analisarmos as características da Tenda Nossa Senhora da Guia. Dedicamo-nos, igualmente, a realizar uma descrição detalhada da abertura dos trabalhos em uma Festa para Ogum, o orixá guerreiro que tem em São Jorge sua correspondência no catolicismo, com todos os elementos envolvidos na cena como, por exemplo, as orações proferidas, os gestos, as *curimbas*, a decoração do espaço e as vestimentas.

Ressaltamos algumas particularidades da Festa de Cosme e Damião e buscamos abarcar as principais relações intergrupais. Observamos, igualmente, suas articulações em um âmbito familiar mais amplo por meio da Associação da Comunidade da Família Maria Theodora Gonçalves de Paula (ACTHEO) e outras relações políticas e institucionais como, por exemplo, com o Instituto da Mulher Negra do Pantanal (IMNEGRA) e a Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS). Esse reconhecimento e apoio institucional mais amplo permite à Tenda Nossa Senhora da Guia perpetuar sua tradição e aprofundar os seus laços. Para que o grupo dê continuidade às suas tradições religiosas e não desapareça é fundamental que tenham o reconhecimento de diversos outros grupos e instituições e da comunidade, em geral.

"*Curimbas*, o som das almas" trata-se do capítulo III, dedicado às sonoridades no contexto pesquisado, tema fulcral desta tese. Abrimos o capítulo discorrendo

sobre a profunda relação entre a Antropologia e a música, ressaltando seus principais marcos históricos.

Apoiando-nos na visão de Seeger, de como deve ser o trabalho referente à área, realizamos a descrição do fenômeno estudado partindo de concepções nativas, a fim de melhor compreender por quê, afinal, o universo sonoro constitui, segundo declarado pelos próprios nativos, o *coração da Umbanda*. Para tanto, desenvolvemos o argumento central deste estudo, a partir dos aspectos revelados durante o trabalho de campo e de escopos teóricos nas áreas tanto da música quanto da religiosidade. Articulamos importantes aspectos da estrutura musical[6], assim como da cosmologia da religião em foco, reunindo uma diversidade de elementos a fim de melhor compreender as relações entre esses dois mundos.

Ainda no capítulo III, descrevemos os instrumentos e ressaltamos a importância do ogã na hierarquia umbandista, por ser concebido como um personagem central no espaço sonoro-religioso. Discutimos a questão da autoria dos pontos cantados, abordamos as classificações dos pontos segundo sua função e os aspectos rítmicos e melódicos que consideramos pertinentes ao contexto da pesquisa. Ademais, transcrevemos e analisamos algumas *curimbas* registradas durante o trabalho de campo, a partir de seus aspectos melódicos e rítmicos.

O capítulo IV dedica-se a discutir o papel das diversas linguagens na esfera da Antropologia, por considerar seu caráter dialógico com a linguagem musical, inerente aos rituais abordados. Partimos de reflexões sobre experiência, linguagens e tempo na produção antropológica e discutimos o aspecto imagético e as identidades. Todos esses elementos concorreram para a construção deste trabalho por entendermos que estão relacionados ao tema de nossa pesquisa, qual seja, o universo sonoro no âmbito da Umbanda.

Levamos em consideração o enfoque de Luís da Câmara Cascudo (2006), a fim de versar sobre a inestimável riqueza da tradição oral contida nas letras dos pontos cantados que revelam seu manancial simbólico e, igualmente, beleza estética, que se somam às sonoridades, vestimentas, códigos gestuais e coreografias. Percebemos ainda que, em consonância com a linha argumentativa de Contins (2008), a negritude é instrumentalizada como linguagem pelo grupo

[6] A estrutura musical é um arcabouço sonoro constituído por diversos componentes que organizam e dão forma à música, possibilitando a sua análise. O tempo e as frequências sonoras são os seus principais elementos constitutivos.

pesquisado ao manipularem diferentes formas de expressão simbólica inseridas nesse campo semântico.

Observamos ainda no decorrer desse último capítulo que, no âmbito das religiões, e, mais especificamente, do Candomblé e da Umbanda, o corpo constitui um poderoso instrumento capaz tanto de viabilizar quanto intensificar a comunicação entre o mundo espiritual e o mundo físico. Lembramos, porém, a percepção em nosso campo de estudo de maior fluidez entre essas fronteiras. O corpo que escuta, o corpo que fala, o corpo que veste, o corpo que dança, o corpo que escreve, o corpo que canta, o corpo que toca instrumentos, o corpo que cura e é curado, o corpo que cozinha, o corpo que come, entre outras coisas, reúne um extenso rol de possibilidades que expressam faces idiossincráticas do universo pesquisado. Dessa forma, a linguagem corporal, juntamente com o som dos tambores e os pontos cantados, constitui um dos principais pilares dos rituais abordados.

Assim, os principais objetivos deste trabalho são: trazer novas contribuições para a Antropologia com destaque para a seara das religiões afro-brasileiras e as suas relações com a questão das sonoridades. Verificamos que as sonoridades envolvem nos rituais pesquisados e de forma contundente, aspectos pertinentes à linguagem corporal e que há uma grande diversidade de elementos que concorrem de forma complementar para a compreensão da cosmologia do grupo.

Pretendemos ainda que esse trabalho, realizado em Corumbá, Mato Grosso do Sul, possa trazer novos elementos para os campos mencionados, assim como abrir novas possibilidades de pesquisa na própria região e, se possível, contribuir para o fortalecimento identitário da comunidade pesquisada. O foco principal do trabalho são as sonoridades presentes nos rituais de Umbanda e o desenvolvimento de um argumento cujo esforço foi, por meio da articulação da pesquisa empírica e teórica, mergulhar mais profundamente nas razões pelas quais as *curimbas são a alma dessa religiosidade*, conforme o ponto de vista nativo, ampliando, dessa forma, a compreensão sobre a sua cosmologia.

1 **CORUMBÁ: *LOCUS* DA PESQUISA**

Foto 1 - Porto Geral

Corumbá, 04/06/2011.
Fonte: A autora, 2013.
Figura 1 - Descrição de Corumbá por Lévi-Strauss

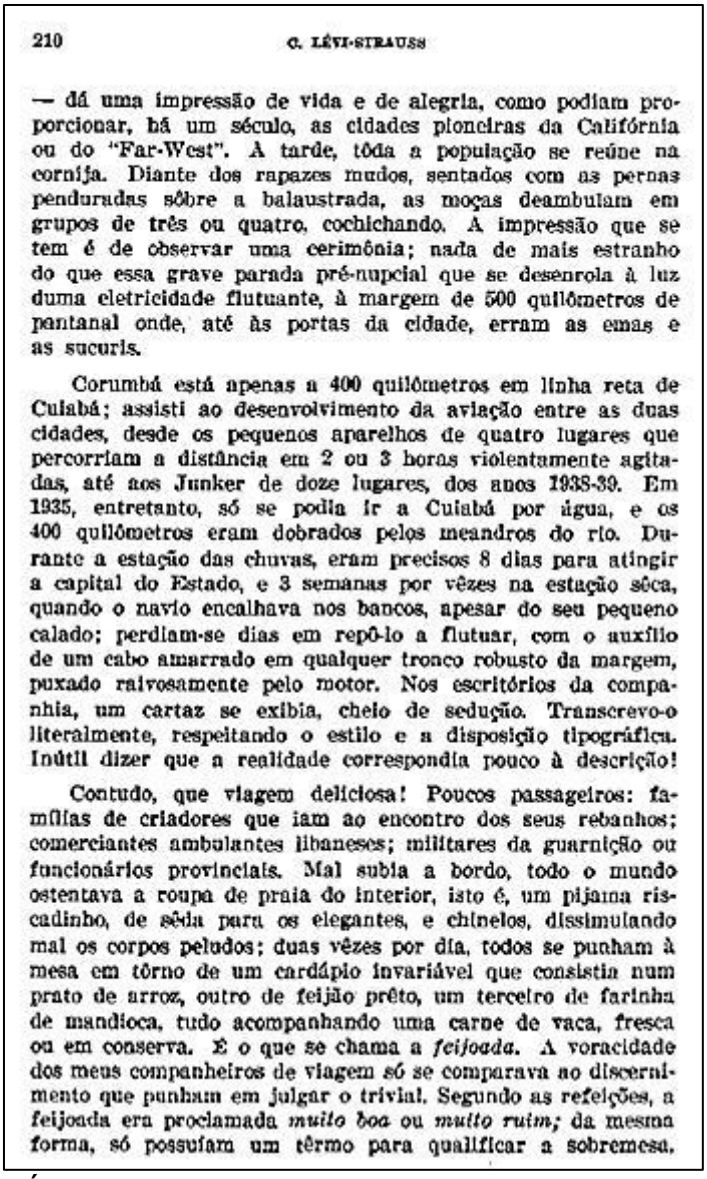
XXI

O OURO E OS DIAMANTES

Diante de Pôrto Esperança, na margem direita do Rio Paraguai, Corumbá, porta da Bolívia, parece ter sido concebida por Júlio Verne. A cidade está acampada num penhasco calcáreo que domina o rio. Rodeados de pirogas, um ou dois vaporzinhos de roda, com dois andares de cabinas postos num casco baixo e coroados por uma chaminé fina, estão amarrados no cais de onde parte um caminho em subida. No começo, elevam-se alguns prédios de uma importância desproporcionada com o resto: alfândega, arsenal, que evocam o tempo em que o Rio Paraguai era uma fronteira precária entre países recentemente chegados à independência e fervilhantes de jovens ambições, e no qual a via fluvial servia a um tráfico intenso entre o Rio da Prata e o interior.

Chegando ao alto do penhasco, o caminho acompanha o rio em cornija durante mais ou menos 200 metros; depois, vira em ângulo reto e penetra na cidade: longa rua de casas baixas com tetos planos, caiadas de branco ou de bege. A rua termina numa praça quadrada em que o capim cresce entre os "flamboyants" de côres ácidas, laranja e verde; além, é o campo pedrento até às colinas que fecham o horizonte.

Um único hotel, e sempre cheio; alguns quartos em casas particulares, em pavimentos térreos nos quais se acumula a umidade dos pântanos e onde pesadelos fiéis à realidade transformam o hóspede em mártir cristão dum novo gênero, jogado numa fossa sufocante para servir de pasto aos percevejos; quanto à alimentação, é execrável, pois o interior, pobre ou inexplorado, é impróprio para satisfazer às necessidades de 2 a 3.000 habitantes sedentários e viajantes que formam a população de Corumbá. Tudo custa caríssimo e a agitação aparente, o contraste que ela forma com a paisagem plana e deserta — esponja marrom que se estende para além do rio



210 C. LÉVI-STRAUSS

— dá uma impressão de vida e de alegria, como podiam proporcionar, há um século, as cidades pioneiras da Califórnia ou do "Far-West". À tarde, tôda a população se reúne na cornija. Diante dos rapazes mudos, sentados com as pernas penduradas sôbre a balaustrada, as moças deambulam em grupos de três ou quatro, cochichando. A impressão que se tem é de observar uma cerimônia; nada de mais estranho do que essa grave parada pré-nupcial que se desenrola à luz duma eletricidade flutuante, à margem de 500 quilômetros de pantanal onde, até às portas da cidade, erram as emas e as sucuris.

Corumbá está apenas a 400 quilômetros em linha reta de Cuiabá; assisti ao desenvolvimento da aviação entre as duas cidades, desde os pequenos aparelhos de quatro lugares que percorriam a distância em 2 ou 3 horas violentamente agitadas, até aos Junker de doze lugares, dos anos 1938-39. Em 1935, entretanto, só se podia ir a Cuiabá por água, e os 400 quilômetros eram dobrados pelos meandros do rio. Durante a estação das chuvas, eram precisos 8 dias para atingir a capital do Estado, e 3 semanas por vêzes na estação sêca, quando o navio encalhava nos bancos, apesar do seu pequeno calado; perdiam-se dias em repô-lo a flutuar, com o auxílio de um cabo amarrado em qualquer tronco robusto da margem, puxado raivosamente pelo motor. Nos escritórios da companhia, um cartaz se exibia, cheio de sedução. Transcrevo-o literalmente, respeitando o estilo e a disposição tipográfica. Inútil dizer que a realidade correspondia pouco à descrição!

Contudo, que viagem deliciosa! Poucos passageiros: famílias de criadores que iam ao encontro dos seus rebanhos; comerciantes ambulantes libaneses; militares da guarnição ou funcionários provinciais. Mal subia a bordo, todo o mundo ostentava a roupa de praia do interior, isto é, um pijama riscadinho, de sêda para os elegantes, e chinelos, dissimulando mal os corpos peludos; duas vêzes por dia, todos se punham à mesa em tôrno de um cardápio invariável que consistia num prato de arroz, outro de feijão prêto, um terceiro de farinha de mandioca, tudo acompanhando uma carne de vaca, fresca ou em conserva. É o que se chama a *feijoada*. A voracidade dos meus companheiros de viagem *só* se comparava ao discernimento que punham em julgar o trivial. Segundo as refeições, a feijoada era proclamada *muito boa* ou *muito ruim;* da mesma forma, só possuíam um têrmo para qualificar a sobremesa.

VOSSA EXCELÊNCIA VAI VIAJAR?

Exija que faz absolutamente questão de tomar o esplêndido

N/M CIDADE DE CORUMBÁ

da *EMPRESA DE NAVEGAÇÃO FLUVIAL DE M... & CIA.*, êste navio a vapor que possui acomodações superiores, excelentes banheiros, luz elétrica, água corrente em tôdas as cabinas e um serviço perfeito de Garçonière [1].

O mais rápido e confortável navio da linha Cuiabá-Corumbá-Pôrto Esperança.

Tomando nesta cidade de Corumbá, ou em Pôrto Esperança, o *N/M CIDADE DE CORUMBA*, Vossa Excelência chegará ao seu destino *três dias antes*, ou mais, que com qualquer outro navio, e como o problema do *Tempo* é um fator importante no terreno das atividades, a preferência deve ir, por conseguinte, ao mais rápido e que oferece o melhor confôrto.

"VAPOR GUAPORÉ"

Para melhor servir os Senhores Passageiros, a Emprêsa acaba de reformar o esplêndido vapor *GUAPORÉ*, deslocando a sala de jantar para cima, idéia que dá ao vapor uma magnífica *Sala de Jantar* e um grande espaço para a locomoção dos distintos passageiros.

Tôdas as vossas preferências devem ir, por conseguinte, aos vapores rápidos *N/M CIDADE DE CORUMBÁ* e *GUAPORÉ*.

(1) Em francês e com essa ortografia no texto.

LÉVI-STRAUSS, 1957, p. 209/210.

1.1 **Candomblé e Umbanda: diversidade, diálogos e territórios**

Um aspecto crucial a ser considerado para a análise dos dados coletados é o lugar onde se inserem. A pesquisa acerca das religiões afro-brasileiras aparece inúmeras vezes na literatura com enfoque regional, como, por exemplo: o Tambor de Mina maranhense (FERRETTI, 1986; FERRETTI, 1993), o Xangô pernambucano (RIBEIRO, 1952; MOTTA, 1988; CARVALHO, 1984; SEGATO, 1995), o Batuque gaúcho (CORRÊA, 1992; ORO, 1994), o Candomblé baiano (RODRIGUES, 1935; BASTIDE, 1978; VERGER, 1981), o Candomblé carioca (CONDURU, 2010; RIO, 2006), o Candomblé paulista (AMARAL, 1992; SILVA, 1995).

Um dos clássicos desse campo, Roger Bastide (2001), fez uma correspondência entre fronteiras do mundo cotidiano e religioso, material e o espiritual, corpo e alma, coletivo e individual, natureza e cultura, o céu e a terra, consciente e inconsciente, evocando, ainda, simbolismos relacionados a territórios específicos:

> Não são mais costureirinhas, cozinheiras, lavadeiras que rodopiam ao som dos tambores nas noites baianas; eis Omolu recoberto de palha, Xangô vestido de vermelho e branco, Iemanjá penteando seus cabelos de algas. Os rostos metamorfosearam-se em máscaras, perderam as rugas do trabalho cotidiano, desaparecidos os estigmas desta vida de todos os dias, feita de preocupações e de miséria; Ogum guerreiro brilha no fogo da cólera, Oxum é toda feita de volúpia carnal. Por um momento, confundiram-se África e Brasil; aboliu-se o oceano, apagou-se o tempo da escravidão. Eis presentes aqui os orixás, saudando os tambores, fazendo icá ou dobalé diante dos sacerdotes supremos, dançando, algumas vezes revelando o futuro ou dando conselhos. Não existem mais fronteiras entre natural e sobrenatural; o êxtase realizou a comunhão desejada (BASTIDE, 2001, p. 39)[7].

É recorrente que alguns territórios como *Brasil*, *África* e *Bahia* sejam enunciados quando nos referimos às religiosidades afro-brasileiras. Ferreti (2006) discorre sobre o Tambor de Mina maranhense:

> Tambor-de-Mina, ou simplesmente Mina, é uma denominação da religião afro-brasileira surgida no Século XIX, na capital maranhense, onde continua sendo hegemônica. Além de muito difundida no Pará, é encontrada em outros Estados do Norte e do Nordeste e em grandes cidades brasileiras (como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília) para onde foi levada principalmente por migrantes do Maranhão e do Pará. Na Mina as entidades espirituais africanas são genericamente denominadas "voduns", o que mostra a influência recebida da Casa das Minas, terreiro jeje fundado em São Luís por membros da família real do Daomé, considerado o mais antigo (FERRETTI, 2006, p. 90)

Terreiros de Xangô "é a expressão pela qual os cultos afro-brasileiros são conhecidos nos estados de Pernambuco e Alagoas" (RAFAEL, 2004, p. 2). Silveira (2009) menciona pesquisas realizadas no Estado do Rio Grande do Sul:

---

[7] "Iká = cumprimento feito por filho de santo cujo orixá principal é feminino. Deita-se de bruços no chão, toca-se o solo com a cabeça e, simultaneamente com o lado direito e depois com o esquerdo do quadril no chão (na nação Keto, as mulheres não tocam o chão com o ventre) [...] Dobalé = cumprimento feito por filho de santo cujo orixá (principal) dono da cabeça é masculino. Deita-se de bruços no chão (ao comprido) e toca-se o solo com a parte da frente da cabeça (testa)" (PAI REGINALDO O REI DO VODU E MÃE MARTA. Disponível em: http://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm. Acesso em: 26 fev. 2013).

> *Mãe Neli da Oiá* foi "aprontada" na *Nação* pelo famoso pai-de-santo *Pai Joãozinho do Bará Lanã*, um dos maiores divulgadores da nação Jêje no estado do Rio Grande do Sul (sem dúvida expressão em todo o Brasil e em outros países como Uruguai e Argentina). Este veio a ter inserção no contexto riograndino a partir de uma de suas filhas-de-santo, *mãe Albertina do Ogum*, senhora que teria tido a primeira casa de Nação Jêje na cidade de Rio Grande, fundada a partir de Joãozinho, a quem concedia sua própria casa como espaço para "aprontamento" de filhos-de-santo, quando este vinha de Porto Alegre. Não pude precisar ao certo datas, mas isso deve ter ocorrido por meados da década de 60 do século passado. *Pai Joãozinho do Bará Lanã* (Exu Bi) teve como mãe-de-santo a conhecida *Mãe Chininha de Xangô Aganju*, considerada a primeira mãe-de-santo da nação Jêje no estado e, como sua tamboreira "oficial", *Evinha do Xangô*, reconhecida no extremo sul pelo *povo de Religião* como uma das melhores *Tamboreiras de Nação* que já existiu. *Jurema do Xangô* também foi apontada como *tamboreira* e *filha-de-santo* de Joãozinho do Bará; ambas, Evinha e Jurema ficaram reconhecidas por seu "talento" musical e são também citadas na tese de Reginaldo Braga (2003). *Evinha do Xangô* parece ter tido também uma irmã biológica, a tamboreira *Ritinha do Xangô*, só que esta teria seguido o *lado* Ijexá da Religião (SILVEIRA, 2009, p. 12/13).

A Bahia é um território referencial no campo das pesquisas sobre religiosidades afro-brasileiras. Farias; Rodrigues (2009) retratam no artigo "Encontro entre Ciências Sociais e Candomblé Baiano: produção científica e engajamento político-cultural: entrevista com Vivaldo da Costa Lima" um resumo sobre essa trajetória. Mencionam, em primeiro lugar, o pioneirismo de Nina Rodrigues no limiar do século XX e a interação entre estudos antropológicos e africanistas. Destacam Arthur Ramos e Édison Carneiro nas décadas de 30 e 40 em diálogo com os americanos Melville Herskovits, Donald Pierson e Ruth Landes. Os anos cinquenta foram emblemáticos em decorrência do conhecido projeto UNESCO. Farias; Rodrigues (2009) contextualizam esse período:

> São desdobramentos deste último as pesquisas etnográficas e antropológicas tendo por objeto tanto a cultura africana quanto os estudos de comunidades negro-mestiças desenvolvidos ao longo dos anos cinquenta. Situação animada com a edição em Dakar, no Senegal, do livro *Notes sur le culte des orisa et vodun à Bahia, la Baie de tous les Saints, au Brésil et à l'ancienne côte des esclaves em Afrique*, de Pierre Verger, editado pelo Institut Français d'Afrique Noire (cf. Oliveira, 2004), e, também, com a divulgação em 1958 da obra *O Candomblé da Bahia*, de um outro francês, sobre os cultos afro-brasileiros – o sociólogo Roger Bastide (2001). Por isto mesmo se constitui em divisor de águas a criação do Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO), sob liderança do latinista e filólogo português Agostinho da Silva. Levado ao auto-exílio pela ditadura salazarista, Silva ergueu a bandeira de uma "civilização luso-tupi" que se definiria pela centralidade da cultura em detrimento da centralidade gozada pelo dinheiro no capitalismo. Com esse ideário respondeu Agostinho

> positivamente ao convite do reitor Edgar Santos, da Universidade da Bahia, em 1959, para implantar o CEAO (FARIAS; RODRIGUES, 2009, p. 258, 259).

Conduru (2010) nos conta a história do candomblé no Rio de Janeiro. O autor cita a obra "As religiões do Rio" do João do Rio, pseudônimo Paulo Barreto como o "primeiro texto mais abrangente sobre práticas religiosas com matrizes africanas no Rio de Janeiro" (CONDURU, 2010, p. 178). As *nações* mais conhecidas como Angola, Kêtu, Congo, Jêje, Ijexá, Grunci são abordadas na obra "*Os candomblés antigos do Rio de Janeiro* – as nações Kêtu: origens, ritos e crenças publicada por Agenor Miranda Rocha. Esse autor era um iniciado do Candomblé da nação Kêtu e frequentava, preferencialmente o famoso terreiro Axé Opô Afonjá. Márcia Ferreira Netto organizou em 2010 um "Mapeamento dos terreiros de candomblé do Rio de Janeiro". Conduru (2010) fecha seu texto ressaltando a importância do tombamento dos terreiros cariocas como importantes patrimônios culturais:

> Em 1938, o Sphan tombou uma parte da coleção do Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro, constituída a partir de apreensões de objetos feitas em ações de repressão policial às práticas religiosas afro-brasileiras na então Capital Federal. Parte dessa coleção foi inscrita como bem n° 001 do *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*, sob a alcunha de "Museu de Magia Negra: acervo", em 1938, de acordo com o processo n° 0035-T- 38.140 No âmbito dos procedimentos de inclusão de comunidades religiosas afro-brasileiras no Rio de Janeiro como patrimônio cultural da nação, o Iphan pode pensar em mudar a designação desse bem no referido Livro do Tombo, com vistas a evitar a visão preconceituosa que deu origem a esse nome e com ele se propaga.
>
> Esses tombamentos indicam um (lento) processo de revisão do valor das contribuições africanas para a constituição da cultura afro-brasileira. Com relação às comunidades de candomblé no Rio de Janeiro, é preciso que haja reconhecimento do valor como patrimônio cultural, com significância local, regional e nacional, de sua plasticidade muitas vezes singela, mas bastante complexa. Além de suas dimensões simbólicas, espaços, construções, objetos e seres recontam a história das comunidades de candomblé no Rio de Janeiro, das casas às roças (CONDURU, 2010, 196)[8].

Em 1991, é publicada a obra "Os candomblés de São Paulo: a velha magia na metrópole nova" de Reginaldo Prandi, pioneiro na investigação dessa religião em território paulista. Inicia a obra com o subtítulo "Sinais de Candomblé em São Paulo":

> O candomblé em São Paulo, como alternativa religiosa sociologicamente expressiva e demograficamente importante, é recente. Sua origem não tem muito mais que vinte anos. A literatura sociológica e antropológica sobre o

[8] O Sphan era o Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (depois renomeado como Iphan).

> candomblé o tem tratado como manifestação da cultura negra, ou de populações negras, sobretudo no Nordeste e especialmente na Bahia. O candomblé da Bahia, como o xangô de Pernambuco, Alagoas e Sergipe, o tambor-de-mina do Maranhão e o batuque do Rio Grande do Sul têm sido interpretados e estudados como religiões de preservação de patrimônio cultural de grupos étnicos, neste caso, grupos de cor — os negros (Camargo et al., 1973). Talvez por isso a maior parte das investigações sobre as religiões dos deuses negros no Brasil seja de estudos etnográficos, em geral monográficos, tendo como referência privilegiada a Bahia, onde os autores têm procurado como objeto empírico preferencial um candomblé denominado jeje-nagô, em virtude da predominância, neles, de elementos da cultura dos antigos escravos nagôs (iorubanos) mesclados de elementos da cultura dos jejes (ewe-fons), além da contribuição de outras etnias africanas (PRANDI, 1991, p. 15).

Prandi (1991) nos fala, ainda, do surgimento da Umbanda no Rio de Janeiro nos idos de 1920. Segundo o autor, essa religião teria despontado por meio da dissidência de kardecistas que rejeitavam os espíritos considerados inferiores como guias negros e caboclos. Esse movimento teria aparecido em um centro de Niterói e, posteriormente, se dirigido para a área central do Rio de Janeiro em 1938. Sob o patrocínio da União Espírita Brasileira ocorreu o Primeiro Congresso de Umbanda, em 1941. Desde então, o Candomblé e a Umbanda dialogam permanentemente, resultando em mutações em ambas as religiões ou conflitos demarcando identidades. Prandi (1991) relata:

> A fundação nos anos 20 daquele primeiro centro de umbanda no Rio de Janeiro como dissidência pública e institucionalizada do kardecismo num processo de valorização de elementos nacionais — o caboclo, o preto velho, espíritos de índios e escravos — deve ter representado uma forma de acomodação seletiva entre os dois pólos fundantes. Um movimento de rearranjo entre duas alternativas não conflitantes, embora uma mais rica em conteúdos doutrinários e a outra mais centrada em práticas rituais. O kardecismo como religião de salvação, religião da palavra, e o candomblé como religião ritualística e mágica, de manipulação do destino por meio de poderes sobrenaturais de que os sacerdotes são dotados por iniciação (Weber, 1963). A umbanda que nasce retrabalha os elementos religiosos incorporados à cultura brasileira por um estamento negro que se dilui e se mistura no refazimento de classes numa cidade que, capital federal, é branca, mesmo quando proletária, culturalmente européia, que valoriza a organização burocrática da qual vive boa parte da população residente, que premia o conhecimento pelo aprendizado escolar em detrimento da tradição oral, e que já aceitou o kardecismo como religião, pelo menos entre setores importantes fora da Igreja católica (PRANDI, 1991, p. 49).

Martins (2011) revela que “O Ritual de Almas e Angola, que teve sua origem no Rio de Janeiro, é na realidade uma ramificação da Umbanda, porém, com particularidades que o aproximam muito do Candomblé” (MARTINS, 2011, p. 37). Como semelhanças com o Candomblé, Martins (2011) cita as *feituras*, em que o

médium tem a cabeça raspada e fica no Terreiro deitado por sete dias em uma esteira, recluso. A origem dessa categoria de Umbanda é controversa. Alguns afirmam que surgiu da Cabula,

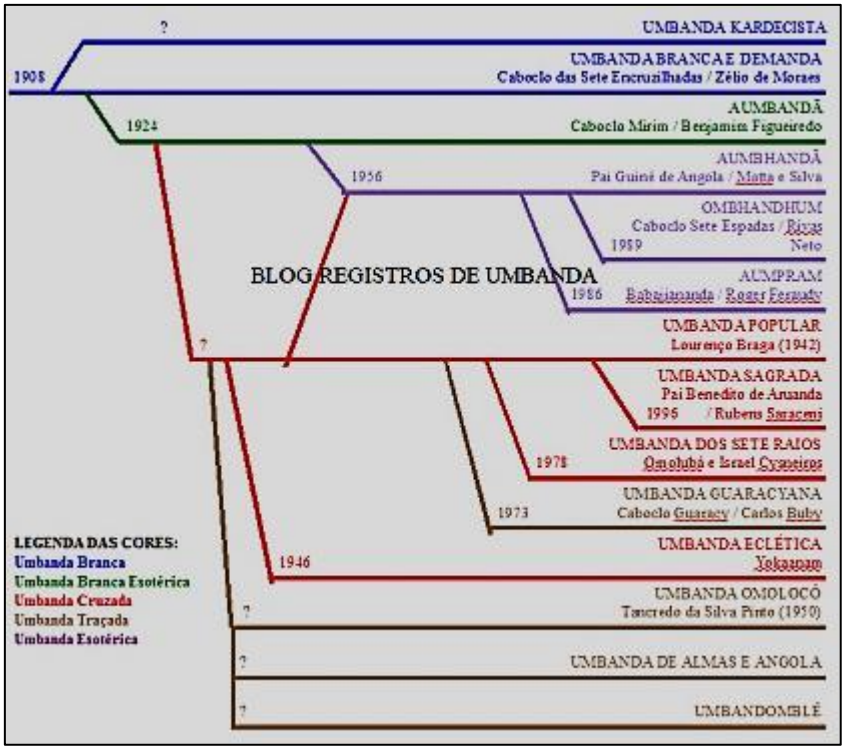
> movimento religioso oriundo do sincretismo afro-católico ocorrido no período da escravidão, outros acreditam que tenha surgido nas áreas urbanas, como ramificação da Umbanda do Caboclo das Sete Encruzilhadas. Mas, em comum, quase todos aqueles que praticam o Ritual de Almas e Angola concordam com a ideia de ter sido criado por Pai Luiz D'Ângelo, no Rio de Janeiro, na década de 1930 (MARTINS, 2011, p. 88).

De acordo com Martins (2011), já havia práticas espiritualistas de procedência açoriana como benzeduras, feitiços e magias oriundos da tradição dos negros escravos antes dos anos 40 do século XX, em Santa Catarina. Nesse Estado, o Kardecismo surgiu já nas primeiras décadas desse século e a Umbanda teve em 1947 seu início oficial a partir da inauguração do Centro Espírita São Jorge Guerreiro. Mãe Malvina fundou essa casa no bairro do Estreito em Florianópolis o que é considerado como um marco histórico para essa religião no Estado. Na obra de Martins (2011), podemos encontrar um cronograma detalhado da trajetória da Umbanda Catarinense que engloba o período que vai do ano de 1831 até o ano de 2011. O ano de 2009 é mencionado da seguinte forma:

> Realização no mês de abril da Primeira Carreata em Homenagem a São Jorge Guerreiro (Ogum) em São José (SC), promovida pela ATUAA e CEUSCD – Centro Espírita de Umbanda São Cosme e Damião. Na Câmara de Vereadores de Florianópolis é lançado o segundo livro do professor e pesquisador Afro-religiosos Giovani Martins intitulado *Ritual de Almas e Angola – A Umbanda Catarinense*. No dia 22 de agosto, Altamiro Pereira, mais conhecido como Pai Altamiro, com 50 anos de sacerdócio umbandista, é homenageado na Casa da Cultura do Município de Itajaí (SC). Sua consagração como Pai de Santo foi realizada em Florianópolis por Mãe Malvina em 1958. No *You Tube* é divulgado nacionalmente o Hino de Alma e Angola interpretado pela cantora umbandista carioca Rosana Pinheiro (MARTINS, 2011, p. 33).

No mundo contemporâneo, o universo das religiões afro-brasileiras tornou-se bastante complexo. Existem recorrências e particularidades de acordo com o terreiro. Na imagem abaixo, vemos uma grande variedade de classificações:

Figura 2 – Classificações da Umbanda



Fonte: Disponível em: http://registrosdeumbanda.wordpress.com/as-umbandas-dentro-da-umbanda/

Por sua vez, o Candomblé tem suas origens relacionadas a diferentes *nações*. Sobre o termo, Lima (2003) explica:

> A nação, portanto, dos antigos africanos na Bahia foi aos poucos perdendo sua conotação política para se transformar num conceito quase exclusivamente teológico. Nação passou a ser, desse modo, o padrão ideológico e ritual dos terreiros de candomblé da Bahia, estes sim, fundados por africanos – angolas, congos, jejes, nagôs, - sacerdotes e iniciados de seus antigos cultos, que souberam dar aos grupos que formaram a norma dos ritos e o corpo doutrinário que se vêm transmitindo através dos tempos e a mudança nos tempos (LIMA, 2003, p. 029).

Figura 3 – Nações africanas

Quadro Representativo das principais Culturas Africanas Vindas para o Brasil desde o século XVI - (CACCIATORE, 1977:21)

1) BANTOS	Benguela Angola Congo Cabina Moçambique	Sobretudo da Angola e do Congo	Maranhão Rio de Janeiro (*) Bahia Pernambuco Moçambique ao Rio de Janeiro
2) SUDANESES	Iorubá (Nago) Daomeana (ewe) Fanti-Axanti (mina)	Da Nigéria (Keto; Egbá) Do Daomé (Mina + Fon) (Atualmente Benin) Da Costa do Ouro (atualmente Gana) incluindo TOGO	Bahia Bahia Bahia
3) SUDANESES ISLAMIZADOS	Haucá Peul (Fula) Mandinga (Mali) Tapa (Nupê)	Norte da Nigéria Todo norte da África negra, desde Atlântico ao lago Tchad (Guiné Bissau incluida) Abaixo da serra Leoa Norte da Nigéria	Bahia (Malês) Bahia Bahia Bahia
(*) Do Rio de Janeiro espalharam-se pelos outros Estados			

Fonte: CACCIATORE, 1977, p.21.

Como se pode constatar, o Estado do Mato Grosso do Sul não figura entre os mais citados no que concerne o estudo das religiões afro-brasileiras. Porém, tanto a presença de afrodescendentes quanto de seguidores das chamadas *religiões de matrizes africanas* é significativa nesse território. Vale ressaltar que o professor Gustavo Villela, antropólogo e único professor de Antropologia no Mestrado em Estudos Fronteiriços da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul – Câmpus Pantanal, situada em Corumbá, declarou-me em março de 2012 que não existem

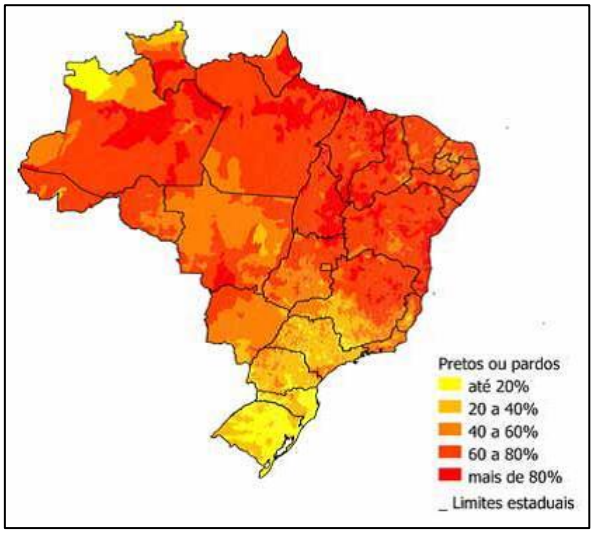
pesquisas antropológicas consistentes realizadas na cidade e, portanto, qualquer estudo a ser realizado contém caráter inédito.

Os adeptos da Tenda Nossa Senhora da Guia se denominam, simplesmente, umbandistas. Por esse motivo, decidimos não inserir o grupo em nenhuma classificação específica. Podemos perceber, no entanto, um tipo de Umbanda próximo do universo do Candomblé, considerando seus rituais, que serão posteriormente descritos. Inclusive, tanto os adeptos quanto os pais de santos visitam terreiros de ambas as religiões e suas práticas são similares. Veremos mais profundamente as características idiossincráticas desse grupo no decorrer deste trabalho. Em seguida, abordaremos o contexto social, religioso e geográfico onde a pesquisa foi realizada.

1.2 **Os negros e a religiosidade afro-brasileira em Corumbá**

Em relação à presença da população negra, segundo a matéria “Capital do Pantanal”, publicada no *Jornal On Line,* em dezessete de novembro de 2011, Ednir de Paulo, presidente do IMNEGRA, afirmou que os afrodescendentes representam 71% da população desse município. No primeiro mapa abaixo, é possível perceber que, segundo o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), há uma concentração de pretos e pardos entre 60 e 80% da população nessa região. No segundo, vemos a localização do município.

Figura 4 - Distribuição da população de cor ou raça preta e parda - Brasil – 2010



Fonte: IBGE, Censo Demográfico 2010.

Figura 5 – Localização de Corumbá

Fonte: Disponível em: http://maps.peeplo.com/?q=atlas+brasil.

O município de Corumbá, situado na fronteira com a Bolívia, abriga um contingente significativo de frequentadores de religiões conhecidas como afrodescendentes ou de matriz africana. Em box explicativo sobre etnobotânica e o uso das plantas medicinais (*ewé*), nas religiões de matriz afrodescendente presente no Relatório Anual das Desigualdades Raciais 2009-2010, é citada uma pesquisa realizada (Tucan e col., 2004) no município pantaneiro de Corumbá (MS), onde foram mencionadas "49 plantas utilizadas, sendo 24,5% usadas com exclusiva finalidade medicinal e outras 25,5% com finalidades medicinais e litúrgicas" (p. 52).

Esse fato corrobora a constatação de que em relação à religiosidade afro-brasileira, constituída, principalmente pelo Candomblé e a Umbanda, 0,26% da população de Mato Grosso do Sul declarou pertencer a esse grupo, ficando logo após da Bahia, que se destaca nesse campo, ocupando o quinto lugar no ranking dos Estados, segundo o Novo Mapa das Religiões, publicado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas (CPS/FGV), em 2011. Os três primeiros são: Rio de Janeiro, Rio Grande do Sul e São Paulo. Quanto à distribuição dos adeptos de religiões afro-brasileiras entre as regiões do País, esse mesmo documento apresenta 0,56% no Sudeste; 0,43% no Sul; 0,14% na Região Nordeste; 0,11% no Centro-Oeste e 0,07% no Norte do Brasil.

No site do CPS/FGV, podemos obter uma lista resultante do processamento dos microdados do Censo Demográfico 2000/IBGE - Mapa das Religiões publicado pelo Centro de Políticas Sociais da Fundação Getúlio Vargas (CPS/FGV)[9] e observar que, entre os 5.507 municípios onde seus habitantes autodeclaram-se afrodescendentes, Corumbá é o 144º município, enquanto Salvador - cidade

relevante no imaginário popular e na literatura acadêmica sobre o tema - figura em 172º lugar. Além disso, a cidade ocupa o primeiro lugar entre os municípios do Estado de Mato Grosso do Sul, nesse quesito. Ainda a fim de ressaltar a importância de Corumbá para o universo pesquisado, foi revelado em entrevista com um famoso pai de santo local, que a cidade tem aproximadamente trezentos terreiros de Umbanda ou Candomblé[10].

Em referência à distribuição por cor/raça da população de Corumbá que consta no Censo Demográfico do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE) de 2010, Vejamos a seguinte tabela:

Tabela 1 – Tabela de cor/raça – Corumbá/Brasil

Tabela 2093 - População residente por cor ou raça, sexo, situação do domicílio e grupos de idade - Amostra - Características Gerais da População		
Variável = População residente (Percentual)		
Sexo = Total		
Situação do domicílio = Total		
Grupos de idade = Total		
Ano = 2010		
Brasil e Município	Cor ou raça	
Brasil	Branca	47,51
	Preta	7,52
	Amarela	1,10
	Parda	43,42
	Indígena	0,43
	Sem declaração	0,02
Corumbá - MS	Branca	27,96
	Preta	7,10
	Amarela	1,21
	Parda	63,34
	Indígena	0,38
	Sem declaração	-

Fonte: Disponível em: http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/protabl.asp?c=2093&z=cd&o=13&i=P.

Em primeiro lugar, podemos destacar duas grandes diferenças: o número de pardos (63,34%) em Corumbá é bem maior do que a média brasileira (43,42%). Em segundo lugar, o número de brancos é significativamente menor: enquanto a média

[10] "Com 25 anos de existência, a Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS), afirma que em Campo Grande existem 600 terreiros registrados e em Corumbá o número chega a 1.200" (CAMARGO, Laís. Correio do Estado, Jornal. Religiões afro-brasileiras chamam atenção para regulamentação. Disponível em: http://www.correiodoestado.com.br/noticias/religioes-afro-brasileiras-chamam atencao-para-regulamentaca_117111/. Acesso em: 21 jul. 2011). Aceitar essa estimativa como correta, significa que, para uma população de aproximadamente 100.000 habitantes, haveria um terreiro de Umbanda ou Candomblé para cada 83 indivíduos.

nacional apresenta 47,51%, que em 2010 foi, pela primeira vez, abaixo dos 50%, em Corumbá somente 27,96% autoclassificaram-se dessa forma. Outro aspecto interessante é que, apesar de a presença indígena no Centro-Oeste configurar um elemento ativo no imaginário brasileiro, a percentagem observada (0,38%) está abaixo da média do Brasil (0,43%). Os pretos (7,10%) estão, apenas, um pouco abaixo da média no País (7,52%). Comparando com os municípios de Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador, é possível ressaltar alguns outros dados:

Tabela 2 – Tabela de cor/raça – Salvador; Rio de Janeiro; São Paulo e Corumbá

Tabela 2093 - População residente por cor ou raça, sexo, situação do domicílio e grupos de idade - Amostra - Características Gerais da População		
Variável = População residente (Percentual)		
Sexo = Total		
Situação do domicílio = Total		
Grupos de idade = Total		
Ano = 2010		
Município	Cor ou raça	
Salvador - BA	Branca	18,90
	Preta	27,40
	Amarela	1,38
	Parda	51,83
	Indígena	0,30
	Sem declaração	0,18
Rio de Janeiro - RJ	Branca	51,26
	Preta	11,20
	Amarela	0,73
	Parda	36,69
	Indígena	0,09
	Sem declaração	0,03
São Paulo - SP	Branca	60,63
	Preta	6,37
	Amarela	2,22
	Parda	30,63
	Indígena	0,12
	Sem declaração	0,03
Corumbá - MS	Branca	27,96
	Preta	7,10
	Amarela	1,21
	Parda	63,34
	Indígena	0,38
	Sem declaração	-

Fonte: http://www.sidra.ibge.gov.br

a população branca de Corumbá (27,96%) é maior que a de Salvador (18,90%). No entanto, bem menor que São Paulo (60,63%) e Rio de Janeiro (51,26). Outro dado que chama bastante a atenção é o enorme contingente de pardos (63,34%) que, além de estar acima da média nacional, como já mencionado, ainda supera com certa distância Salvador (51,83%), Rio de Janeiro (36,69%) e São Paulo (30,63%). Por outro lado, aqueles que autodeclararam-se pretos (7,10%) estão muito abaixo desse tipo em Salvador (27,40%) e Rio de Janeiro (11,20%)[11]. Embora abaixo da média no País, a presença de indígenas (0,38%) está um pouco acima do que em

[11] Para uma excelente explanação sobre por que os pretos e pardos constituem a categoria “negros”, tanto para os ativistas do movimento negro como para muitos analistas das desigualdades raciais no Brasil, ver PAIXÃO, M. et. al. *Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil*; 2009-2010.

Salvador (0,30%), mas é bem superior ao que encontramos em São Paulo (0,12%) e ainda mais no Rio de Janeiro (0,09%).

Em relação à religiosidade, temos alguns aspectos interessantes a destacar. Em primeiro lugar, podemos dizer que os corumbaenses, segundo Souza (2004), são extremamente religiosos. O dia a dia e as várias festas religiosas que ocorrem durante o ano confirmam essa constatação, consequência da história do município.

> Na primeira década do século XX, no artigo "Festas Tradicionais", o *Autonomista*[12] comentava que os santos católicos Santo Antônio e São João haviam sido muito festejados em junho de 1908, com fogueiras, balões e todas as classes de jogos de salão (SOUZA, 2004, p. 333).

A cidade de Corumbá é a única que possui um ritual específico onde as imagens são levadas até o rio Paraguai e, em seguida, banhadas. "Conforme Frederico A. G. Fernandes, essa prática veio da tradição dos árabes: 'O santo é lavado no Rio Paraguai, no intuito de renovar suas forças e abençoar tudo o que se relaciona com as águas e com o homem'" (SOUZA, 2004, p. 333). Outra particularidade da Festa de São João é a atribuição de uma função casamenteira ao Santo[13].

> Na ocasião em que as procissões se encontravam, antes do banho no santo, as moças aproveitavam para passar por baixo dos andores. Essa prática ajudaria a conseguir marido ou apressar o casamento de quem tinha namorado (SOUZA, 2004, p. 336)[14]

Segundo Souza (2004, p. 333), em 1899, a Igreja Católica enviou padres salesianos para a cidade a fim de regular as práticas religiosas que se desviavam dos padrões europeus. Em um processo denominado *romanização*, fiéis e clérigos uniam forças com o objetivo de doutrinar e disciplinar um contexto de autonomia popular que não era reconhecido pelas superstições envolvidas nessas práticas.

---

[12] Periódico da primeira década do século XX.

[13] Geralmente, Santo Antônio aparece recorrentemente como o santo casamenteiro.

[14] Para conhecer melhor as festas em Corumbá, sugiro a leitura do artigo: SOUZA, João Carlos de. *O caráter religioso e profano das festas populares*: Corumbá, passagem do séc. XIX ao XX. Revista Brasileira de História, São Paulo, v. 24, n. 48, p. 331-351, 2004.

Nos dias atuais, podemos destacar alguns dados importantes no que tange ao universo religioso. Considerando as quatro religiões selecionadas para a tabela abaixo, Católica Apostólica Romana, Evangélicas, Umbanda e Candomblé e Islamismo, Corumbá está acima da média nacional em todas.

Tabela 3 – Religiosidade: Brasil; Salvador; Rio de Janeiro; São Paulo; Campo Grande e Corumbá

Tabela 2094 - População residente por cor ou raça e religião		
Variável = População residente (Percentual)		
Cor ou raça = Total		
Ano = 2010		
Brasil e Município	Religião	
Brasil	Católica Apostólica Romana	64,63
	Evangélicas	22,16
	Umbanda e Candomblé	0,31
	Islamismo	0,02
Salvador - BA	Católica Apostólica Romana	51,55
	Evangélicas	19,59
	Umbanda e Candomblé	1,05
	Islamismo	0,01
Rio de Janeiro - RJ	Católica Apostólica Romana	51,09
	Evangélicas	23,37
	Umbanda e Candomblé	1,29
	Islamismo	0,02
São Paulo - SP	Católica Apostólica Romana	58,20
	Evangélicas	22,11
	Umbanda e Candomblé	0,62
	Islamismo	0,07
Campo Grande - MS	Católica Apostólica Romana	51,55
	Evangélicas	30,49
	Umbanda e Candomblé	0,26
	Islamismo	0,03
Corumbá - MS	Católica Apostólica Romana	64,91
	Evangélicas	24,78
	Umbanda e Candomblé	0,75
	Islamismo	0,25

Fonte: Disponível em: http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/tabela/protabl.asp?c=2094&z=cd&o=13&i=P.

Em relação à Católica Apostólica Romana, apresenta um percentual de 64,91%, enquanto observamos 64,63% para a média dos brasileiros. No universo evangélico, a diferença para mais é de 2,62%. Quando comparamos os adeptos da Umbanda e Candomblé, vemos que o município possui mais do que o dobro no percentual do País, pois verificamos 0,75% para o primeiro e 0,31% para o segundo. Porém, se levarmos em consideração os outros municípios da tabela, verificaremos que Corumbá está abaixo de Salvador (1,05%) e Rio de Janeiro (1,29%). No entanto, acima de São Paulo (0,62%) e muito superior à Campo Grande (0,26%).

Outro dado curioso é o fato de o Rio de Janeiro aparecer acima de Salvador quando focamos os frequentadores das religiões afro-brasileiras mencionadas.

Outro aspecto bem marcante da cultura de Corumbá é a presença de mulçumanos. Não é raro ver, ao caminhar pela cidade, mulheres trajadas tradicionalmente como integrantes da religião islâmica. Os números comprovam esse fato: com 0,25%, Corumbá coloca-se muito acima tanto da realidade brasileira como um toco, assim como dos municípios elencados aqui para fins de comparação, ou seja, Salvador, Rio de Janeiro, São Paulo e até mesmo a capital de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, apresentando um número, simplesmente, 12,5 vezes maior que o Brasil como um todo (0,02%).

Os outros municípios têm os seguintes percentuais para esse quesito, em ordem decrescente: São Paulo (0,07%); Campo Grande (0,03%); Rio de Janeiro (0,02%) e Salvador (0,01%), este último sendo 25 vezes proporcionalmente menor do que Corumbá. Esse fenômeno, com certeza, justifica uma pesquisa específica voltada, especialmente, para ele, mas foge ao escopo deste trabalho. O que buscamos destacar é a importância do município no que se refere aos estudos das religiões e, em especial, do campo da religiosidade afro-brasileira.

1.3 **Terra à vista**

Paulatinamente, decidi focalizar esse famoso terreiro de Umbanda da cidade de Corumbá para realizar uma observação participante. Durante a pesquisa, em conversas informais com os taxistas durante o percurso empreendido entre a minha casa e o terreiro e em outras ocasiões em que comentei sobre a pesquisa, pude perceber que a história dos integrantes da Tenda Nossa Senhora da Guia integrava o imaginário local.

Era comum ouvir que a pessoa com a qual conversava ou alguns de seus conhecidos ou parentes já tinham frequentado ou sido beneficiados pelas benzedeiras da família. Em entrevista com o pai de santo da casa, me foi revelado que o próprio prefeito havia recorrido a ele, a fim de pedir proteção espiritual. Quando permanecia algum tempo conversando em frente ao terreiro, frequentemente observava os que por ali passavam a pé, de bicicleta, motocicleta ou carro, acenarem ou buzinarem, demonstrando conhecer os moradores.

Alguns personagens e fatos, juntos, desencadearam a escolha da *Tenda* como foco principal deste estudo. Em primeiro lugar, ao chegar a Corumbá, no dia três de junho de 2011, fui apresentada pelo antropólogo e professor Gustavo Villela[15] a Denilson[16] e fui convidada por ele a conhecer a Tenda Nossa Senhora da Guia, o que representou um fato fundamental para a minha entrada no campo. Além disso, Denilson também concordou em conceder-me uma entrevista, a primeira de todas, que ocorreu no dia dez de junho do mesmo ano e teve a duração de, aproximadamente, três horas. Ainda fui convidada para a festa de Santo Antônio que, segundo ele, era conhecido na Umbanda como "Exu[17], o orixá[18] responsável pela comunicação entre os homens e os orixás", marcada para o dia treze de junho.

A minha primeira visita ao terreiro Tenda da Nossa Senhora da Guia em Corumbá foi, portanto, no dia treze de junho de 2011. Depois das instruções de Denilson, sobre a localização do lugar, combinei com um taxista que conheci para me levar até lá e me trazer de volta à meia-noite.

Chegando ao terreiro, vi que todos já estavam sentados em banquinhos de madeira e o chão era de terra batida. Tudo muito simples. Porém, visualmente, o

---

[15] Ao saber que passaria a trabalhar e residir em Corumbá busquei, pelo site da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Câmpus Pantanal, o e-mail do Professor Gustavo Villela e fiz contato com ele. A recepção virtual foi encorajadora e combinei de assistir a primeira aula do semestre no Mestrado em Estudos Fronteiriços que seria ministrada por ele no mesmo dia de minha chegada, 03 de junho de 2011. Foi nesse dia que eu o conheci pessoalmente, no turno da noite. Ao comentar sobre o meu tema de pesquisa, perguntou-me se gostaria de conhecer seu aluno e orientando Denilson, adepto da Umbanda. Minha resposta foi positiva, obviamente.

[16] Denilson é um dos fundadores da Tenda Nossa Senhora da Guia, um dos terreiros mais tradicionais e importantes de Corumbá. Foi-me concedida uma autorização escrita para revelar seu nome, assim como sua presença em arquivos sonoros e imagéticos.

[17] "O status especial de Exu começa já com o fato de não se poder afirmar com toda a clareza que se trata de um Orixá. Na tradição, Exu é tido como ministro dos Orixás, o que em princípio o faria um Orixá de segunda categoria, pois a Exu Olorum não confiou nenhuma tarefa específica de controlar alguma força da natureza ou uma atividade humana específica. A ele foi confiada a tarefa de ser o ministro, ou melhor, o mensageiro dos Orixás (...) Exu é a força da comunicação" (BERKENBROCK, 2007, p. 230). "Olorum", por sua vez, é o "senhor ou dono do Orum". "Orum" representa "um dos dois níveis ou formas de existência: a existência sobrenatural ou não palpável" (BERKENBROCK, 2007, págs. 444/445).

[18] "A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabelecera vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades, como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização. O poder, *àse*, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada" (VERGER, 2002, p. 18).

espaço era repleto de cores nas imagens e nos panos. Era dia de festa. Os médiuns, vestidos de branco, estavam dispostos em um círculo e balançavam as pernas sem parar, fumavam e cuspiam. Recebiam os visitantes que eram orientados a escolher somente um médium para consultar.

Quando Denilson me viu, acenou para mim e repeti o gesto, em resposta. Depois de algum tempo, o pai de santo que liderava o ritual veio para perto dos visitantes com uma cesta de pães e entregou um para cada um. Algum tempo se passou e os médiuns se retiraram por alguns instantes. Denilson fez um sinal para que eu aguardasse ali. Aguardei. Depois foram entrando novamente e novos personagens entraram no recinto.

Os tambores deram o tom da cerimônia. Eram três atabaques. Os cânticos eram continuamente sucedidos por outros e os movimentos, saudações, danças e incorporações ocorriam simultânea e ininterruptamente. Deparei-me com um universo complexo, rico e extremamente instigante. Alguns homens usavam vestidos e estavam bem maquiados. A cerveja era abundante. Em um momento bem avançado da festa, o pai de santo veio até mim e trocamos uma saudação corporal de aproximar os ombros em diagonal três vezes e, em seguida, ele disse: “você é bem vinda aqui, moça, sinta-se a vontade”.

Denilson estava vestido de marinheiro. Ele havia me explicado anteriormente que quando uma bebida é oferecida, não somos obrigados a beber. Porém, em sinal de respeito, derrubamos um pouco da bebida no chão e pedimos licença. Em meio à cerimônia, Denilson pediu que uma mulher fosse me chamar. Fui até ele e, incorporado, perguntou-me o que vim fazer em Corumbá. Respondi a ele que vim com o propósito de trabalhar e estudar. Em seguida, ofereceu-me sua bebida. Peguei o copo e joguei um pouco no chão, seguindo as orientações dadas anteriormente, pois não bebi. Ele disse que estaria lá fora, caso eu quisesse consultar-me com ele. Preferi permanecer dentro do terreiro, observando o desenrolar da festa.

A mulher se apresentou como esposa dele e conversamos sobre ela, sobre mim e os encontros no terreiro. Quando deu meia-noite, avisei a ela que tinha marcado com o taxista, que já me aguardava. Despedi-me e saí com a sensação de que tinha um imenso e fascinante universo de significados pela frente, sobre o qual deveria dedicar um grande esforço para compreendê-lo. Dois sentimentos predominaram naquele momento: a alegria de perceber o manancial simbólico

presente naquele lugar e o peso da responsabilidade que constituía assumir o papel de pesquisadora. Naquele exato momento, percebi que a pesquisa tinha iniciado.

Na obra *O antropólogo e sua magia*, dedicada especificamente ao trabalho de campo sobre religiões afro-brasileiras, Silva (2006) chama a atenção para as peculiaridades da observação participante realizada em terreiros: “as dificuldades no estudo de uma religião duramente perseguida durante anos, iniciática, de transe, com uma especial visão da relação entre poder e conhecimento” (SILVA, 2006, p.15).

É importante levar em conta as metamorfoses sofridas pelo método da observação participante desde os tempos de Malinowski até o mundo contemporâneo. Clifford (2011) nos lembra de que é preciso, no processo da referida metodologia, “resistir ao impulso de representar o outro de forma autolegitimadora” (CLIFFORD, 2011, p. 44). O autor afirma que, “entendida de modo literal, a observação participante é uma fórmula paradoxal e enganosa, mas pode ser considerada seriamente se reformulada em termos hermenêuticos, como uma dialética entre experiência e interpretação” (CLIFFORD, 2011, p. 32). Segundo o autor, a noção tradicional de que a etnografia é capaz de traduzir de forma perfeita a alteridade da cultura estudada não é possível, em função da interferência da subjetividade do pesquisador. No entanto, se levarmos em consideração o caráter interpretativo do método (GEERTZ, 1989), podemos reconhecê-lo como válido.

O aspecto polifônico dessa metodologia também deve ser levado em conta:

> O diálogo ficcional é de fato uma condensação, uma representação simplificada de complexos processos multivocais. Uma maneira alternativa de representar essa complexidade discursiva é entender o curso geral da pesquisa como uma negociação em andamento (CLIFFORD, 2011, p. 44).

No caso desta pesquisa, pude perceber que em minha entrevista com Denilson havia, pelo menos, quatro personagens. Enquanto discorria sobre o mundo espiritual, comentou que havia uma entidade[19] próxima a ele orientando sua fala e, ao mesmo tempo, eu considerava a presença de minha orientadora em meus procedimentos. Nesse momento, além de mim e Denilson, tínhamos, pelo menos, dois mentores contribuindo para o diálogo estabelecido. Se levarmos em conta

[19] Entidade: "Espíritos. Os Orixás. As figuras do sobrenatural" (MAGGIE, 1975, p. 161).

outros atores do mundo espiritual representado pela entidade mencionada por Denilson e da comunidade acadêmica em que me vi inserida, podemos perceber a polifonia descrita por Clifford exemplificada nesse contexto.

Após passar pelo ritual acadêmico da Qualificação em agosto de 2011 na Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), voltei a Corumbá e fui apresentada por Denilson ao pai de santo responsável pela *Tenda*, em nove de setembro do mesmo ano. Tive, então, permissão para frequentar a casa que era igualmente sua residência (seu quarto fica logo atrás do local onde ocorrem os *trabalhos*[20]).

Podemos dizer que o trabalho de campo teve dois marcos iniciais. O primeiro, no dia três de junho de 2011, quando conheci Denilson, que me levaria à *Tenda*, e antes de minha Qualificação; o segundo, após esse evento acadêmico, teve início no dia nove de setembro de 2011, quando conheci Joãozinho, o pai de santo desse terreiro e obtive sua permissão para realizar a pesquisa.

[20] Rituais que as pessoas da comunidade frequentam e onde ocorrem os passes, aconselhamentos, curas e *desobsessões*. Por meio do passe, a entidade incorporada em um médium transmite fluidos a uma pessoa com o objetivo de curar ou auxiliá-la em seu equilíbrio vital. Embora a palavra *desobsessão* não exista no dicionário Houaiss, ela está presente na linguagem popular e significa afastar o(s) espírito(s) que persegue(m) alguém. Esse procedimento, também chamado de "transporte", é realizado durante os rituais com a ajuda dos médiuns. Muitas vezes, existe um dia e um momento específico da sessão em que ocorre.

Foto 2 – *Oròsíse*[21].

O primeiro dia na *Tenda*, após receber a permissão para realizar a pesquisa.
Corumbá, 09/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

Consideramos que o último evento do trabalho de campo foi uma visita a Jurema[22], no dia vinte e oito de fevereiro de 2013, em que a entrevistei a fim de recolher mais algumas informações específicas sobre o *éthos*, a história e algumas práticas do grupo. Tomando como referência o dia nove de setembro de 2011 como marco inicial e 28 de fevereiro de 2013 como término, somaram-se aproximadamente um ano e seis meses decorridos. Neste período, foi possível reunir um acervo com fotografias, vídeos e áudios gravados.

Amaral; Silva (2006) defendem o uso de variadas tecnologias na pesquisa das religiões afro-brasileiras: “Acreditamos, assim, que a etnografia em hipermídia

[21] *Oròsíse* significa “cumprir a tradição”, cujo correspondente de origem *fon* quer dizer “primeira saída dos iniciados”, quando ocorre o processo de iniciação (VERGER, 2002, p. 38).

[22] Jurema é uma importante personagem da família e participa ativamente dos trabalhos do terreiro como segunda Cambone, ajudante do pai de santo da casa e minha principal informante. Os informantes que têm seus nomes verdadeiros revelados concederam autorização para tal.

por permitir interpretar o fluxo do discurso social em seus múltiplos planos inter-relacionados tem potencialidades inexploradas no sentido de realizar o objetivo da etnografia (...)" (AMARAL; SILVA, 2006, p. 111). O objetivo das fotografias e vídeos foi, em primeiro lugar, um auxílio para a construção de um diário de campo o mais rico possível a fim de, *a posteriori*, poder retornar aos eventos também por meio dessas mídias. Como já mencionado, tive a intenção de criar um acervo e, ainda, abrir portas para desdobramentos futuros da pesquisa em outros tipos de produção científica e/ou artística.

O foco na discussão sobre música neste contexto religioso também influenciou a decisão de gravar de múltiplas formas que viabilizassem a transcrição e análise dos fenômenos observados. Além disso, foi possível perceber, no decorrer do trabalho de campo, que o próprio ato de fotografar e filmar ajudava bastante no processo de interação com os grupos que, visivelmente, sentiam-se valorizados. Silva (2006) relata que "o registro de eventos rituais através de máquinas fotográficas e de filmadoras de vídeo já se tornou comum nas religiões afro-brasileiras, e vem sendo feito não apenas por pesquisadores dos terreiros, mas também pelos próprios religiosos" (SILVA, 2006, p. 63). Ainda sobre esses recursos, afirma:

> Na prática atual da etnografia, a utilização de gravadores de som e de filmadoras tem possibilitado ao pesquisador registrar falas, situações e imagens dos seus interlocutores de forma mais detalhada se comparada com o registro por anotações feitas na hora ou de memória. A capacidade desses recursos de capturar com fidelidade imagens e sons não se confunde, porém, com uma maior "aproximação do real", pois, ao filmar ou gravar, o pesquisador já seleciona entre as inúmeras possibilidades aquilo que ele deseja ver e ouvir, seja no momento em que os fatos se desenvolvem, seja posteriormente ao selecionar quais partes desses registros serão significativas para a sua interpretação (SILVA, 2006, p. 59).

No caso do presente estudo, buscamos captar o máximo de informações possível dos eventos presenciados, voltando nossa atenção tanto para o pai de santo, como para os ogãs e médiuns. Geralmente, buscava não focalizar diretamente a assistência a fim de não constranger os que foram procurar ajuda espiritual na casa. Os principais elementos abordados foram os instrumentos musicais utilizados, a prática dos rituais, as danças, as *curimbas* e a arquitetura do terreiro.

O universo das religiões afro-brasileiras é repleto de peculiaridades cujos detalhes faz-se imprescindível observar para não correr o risco de prejudicar ou mesmo inviabilizar a pesquisa. O histórico de discriminações e preconceitos e as relações entre os terreiros e, ainda, os laços familiares envolvidos na formação dos grupos, constitui um ambiente que dificulta uma ampla circulação pelos terreiros em um curto espaço de tempo.

Em outras palavras, no contexto em que a pesquisa estava inserida, além de levar em consideração os aspectos anteriores, era necessário certo cuidado para não causar constrangimentos. Isso ocorre por se tratar de uma pequena cidade e não haver pesquisas frequentes nos terreiros. Por esse motivo, percebi que o grupo criou expectativas em relação às minhas recorrentes visitas e chegava a cobrar seu *status* de escolhido para *a pesquisa*.

Essa sutileza muitas vezes não é verbalizada abertamente, mas é perceptível ao olhar atento de quem entra no campo. Esse foi um dos motivos pelos quais decidi realizar a observação participante e grande parte das entrevistas na Tenda Nossa Senhora da Guia. Notei que os integrantes do terreiro se sentiam orgulhosos de terem sido escolhidos para a pesquisa e cobravam o meu retorno. Dei-me conta de que, caso gerasse qualquer desconfiança, teria sérios problemas na continuidade de meu trabalho. Visitei mais dois terreiros que mantêm relações amigáveis com esse grupo, entrevistando alguns dos seus importantes personagens. O conteúdo dessas entrevistas será revelado mais adiante.

Além das questões técnicas envolvidas nos procedimentos da pesquisa, tinha que considerar as subjetividades de todos os envolvidos, inclusive a minha. A presença constante no campo, observando e sendo observada, as curiosidades de ambas as partes, as movimentações pelos espaços, as aproximações e afastamentos corporais, o tempo de permanência ou ausência no seio do grupo, os gestos, olhares, risos, questionamentos.

No período situado entre os dias nove de setembro de 2011 e vinte e três de abril de 2012 foram registrados em fotografias, gravações de áudio e vídeo, vinte e quatro eventos mais relevantes do trabalho de campo, sem levar em conta as entrevistas. Além dos trabalhos frequentes nas noites de segundas e sextas-feiras, presenciamos as principais festas da Tenda Nossa Senhora da Guia. Faremos no decorrer deste trabalho uma descrição minuciosa dos principais eventos presenciados.

1.4 **O global e o local na história da Tenda Nossa Senhora da Guia e da ACTHEO**

A Tenda Nossa Senhora da Guia é constituída por uma típica "família de santo"[23], perpetuando uma tradição religiosa em que a Umbanda tem um importante papel. Segundo a definição de Pereira (2013) "família sanguínea ou de sangue" constitui um

> Termo nativo do Terreiro Ilê Omô Oyá que representa o grupo familiar composto por membros com parentesco entre si: irmãos, primos, tios, esposos e esposas. O termo vai além da ligação sanguínea, indicando também ligações por casamento ou namoro (PEREIRA, 2013, p. 212).

Mais adiante, veremos os laços sanguíneos que formam esse núcleo familiar. Por ora, destacamos, apenas, algumas de suas peculiaridades: o pai de santo da casa, Joãozinho, é filho *de sangue* de Dona Claudeth que, ao mesmo tempo, é sua *filha de santo* e primeira cambone. Jurema, *filha de santo* de Joãozinho é sua prima. Sidnei, o ogã, é casado com Domingas e ambos são *irmãos de santo*, por terem o mesmo pai de santo, Joãozinho. Dessa forma, encontramos nesse grupo *laços de santo* e *de sangue*, compartilhados pelos mesmos indivíduos, porém, em distintas esferas.

Esse núcleo familiar, por sua vez, está inserido em um contexto familiar mais amplo, hoje representada pela Associação da Comunidade da Família Maria Theodora Gonçalves de Paula (ACTHEO). Essa Associação é, ainda, uma comunidade quilombola, mais uma razão para que, no terreiro mencionado, a articulação com a identidade negra seja um aspecto extremamente importante, já que os próprios nativos valorizam esse ponto.

---

[23] Lima (2003) refere-se à expressão "como uma hipótese de explanação, utilizando a referência popular corrente nesses grupos com o reconhecido valor semântico do termo 'família', enfatizando, na estrutura desses sistemas, os aspectos classificatórios do 'parentesco de santo', os papéis sociais do 'pai' ou da 'mãe' dos terreiros; seu relacionamento com seus 'filhos' e 'filhas' e a relação desses filhos entre si. A solidariedade familiar do grupo e as expectativas dos papéis, a autoridade e a disciplina exercidas pelos pais e mães sobre os filhos; as interdições prescritivas – o tabu do incesto especialmente – enfim, todos os aspectos estruturais e funcionais do grupo que o fazem enquadrar-se, de certa maneira, na categoria do que, de um ponto de vista antropológico, bem se pode chamar de uma família" (LIMA, 2003, p. 012).

O pai de santo da casa é neto de uma escrava, e os integrantes de sua família, que constituem a associação, receberam no dia quatro de fevereiro de 2012 o Certificado de Comunidade Quilombola da Fundação Palmares. O território onde está situado o terreiro é, portanto, parte de um quilombo urbano[24] onde moram várias famílias descendentes da referida escrava. Este estudo não pretende enveredar sobre o amplo escopo empírico e teórico acerca dos quilombos[25]. É importante salientar, no entanto, que houve presença maciça do escravo negro em Mato Grosso[26] e que, segundo Plínio dos Santos (2010), dos setenta e oito municípios do Estado de Mato Grosso do Sul, apenas quatro (Coxim, Bataguassu, Corumbá e Campo Grande) possuem conselhos voltados para a mobilização em torno dos direitos da população negra local (PLÍNIO DOS SANTOS, 2010, p. 407).

Considerando que Campo Grande é a capital do Estado, somente três municípios do interior inserem-se nesse universo e Corumbá situa-se entre eles. Brazil (2009) afirma que "as representações historiográficas sobre o passado de Mato Grosso silenciaram diante da realidade escravista, quadro que perdurou até a década de 1980, quando alguns estudiosos arriscaram a alterá-lo"[27] (BRAZIL, 2009, p. 1).

Ednir de Paulo, presidente do IMNEGRA, é uma importante personagem no processo de reconhecimento das comunidades quilombolas de Corumbá. Ednir relatou-me que a matriarca da família chegou a Corumbá nos idos de 1920, ainda

---

[24] "Em relação à ênfase no pertencimento rural, há de se perceber que ainda está em curso a visibilidade desses territórios negros, quanto a sua localização ou formas de organização, o que vem a se tornar mais factível em função da realidade social que traz as "terras de preto", "terras de santo", "quilombos urbanos" como expressões dessa pluralidade do fenômeno quilombola" (SILVA, 2008, p. 220).

[25] Para um aprofundamento nesse sentido, ver, por exemplo, SILVA, Vera Regina Rodrigues da (2008), ALMEIDA, Alfredo W. B de (1996; 2002; 2006), ALONSO, Sara (2004), ANDRADE, Lúcia M.M (1995) e O´DWYER, Eliana C. (2002). Sobre as comunidades quilombolas rurais em Mato Grosso do Sul, ver PLÍNIO DOS SANTOS (2010).

[26] Em primeiro de janeiro de 1979, o General Ernesto Geisel pronuncia um discurso por ocasião da instalação do Estado de Mato Grosso do Sul: "Em 11 de outubro de 1977, tive a honra de sancionar a Lei Complementar n° 31, que criou o Estado de Mato Grosso do Sul. Hoje, aqui estou em sua Capital — a dinâmica cidade de Campo Grande — para presidir atos integrantes das solenidades de instalação do novo Estado, configurando o surgimento da 27.a unidade da República Federativa do Brasil" (Discursos. Disponível em: http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/area-presidencia/pasta.2008-10 08.1857594057/pasta.2008-10-08.9262201718/pasta.2008-12-17.5111792367/pasta.2009-06-23.7966917890/1.pdf. Acesso em: 06 mai. 2013).

[27] Brazil analisa as contribuições pioneiras de Lúcia Helena Gaeta Aleixo, Luiza Rios Ricci Volpato, Edvaldo de Assis, Maria de Lourdes Bandeira, Elaine Cancian, Zilda Moura entre os poucos que tomaram o negro escravizado como objeto de reflexão científica.

escrava, estabelecendo-se em terras inóspitas e lutando por sua sobrevivência e de sua família. Ela, seu companheiro e seus descendentes são considerados verdadeiros desbravadores da região. Ednir explicou-me que, embora a escravidão tenha, teoricamente, sido finalizada em 1888, isso não aconteceu uniformemente em todas as regiões do País. Essa família é uma prova inconteste desse fato. Quando Maria Theodora faleceu em 1965, Jurema, atual cambone da Tenda, tinha três anos e o pai de santo, com apenas trinta anos, é neto de escrava!

Foto 3 – Ednir de Paulo na sede do IMNEGRA

Corumbá, 01/11/11.
Fonte: A autora, 2013.

Ednir de Paulo luta pelo reconhecimento de famílias remanescentes de quilombos e conseguiu esse feito inédito em Corumbá e, ainda, lidera essa luta em outros grupos na região, como ocorreu com a ACTHEO. Essa família é constituída por, pelo menos, duzentos integrantes que residem em diversas regiões do Brasil e pertencentes a várias religiões como católicos e evangélicos. A presidente eleita da Associação é evangélica e uma das integrantes da família é freira, o que atesta uma diversidade religiosa no interior da família. No entanto, a identidade negra é compartilhada e um aspecto importante para os nativos do grupo. A Tenda Nossa Senhora da Guia é reconhecida como herdeira do legado religioso deixado por sua ancestralidade.

No evento realizado para a entrega do Certificado de Quilombo da Fundação Palmares, fica explícita a articulação dos elementos *território*, *família*, *identidade negra*, *religião* e *Estado*, compondo um cenário resultante, principalmente, da luta do movimento negro por reparação da história de sofrimentos e injustiças vividas por essa população em terras brasileiras. Segundo Saquet (2010), há uma constante dinâmica de "territorialização", "desterritorialização" e "reterritorialização" que se renovam permanentemente:

> A territorialização é marcada pelo movimento de apropriação e reprodução de relações sociais. Desta forma, a definição de territorialidade extrapola as relações de poder político, os simbolismos dos diferentes grupos sociais e envolve, ao mesmo tempo, os processos econômicos centrados em seus agentes sociais. A territorialidade significa cotidianidade, (i)materialidade, no(s) tempo(s), na(s) temporalidade(s) e no(s) território(s), no movimento relacional-processual. A vida cotidiana é produto e condição da reprodução de relações sociais, do espaço, do lugar (Lefebvre, 1976a [1972] e 1991) e do território. A vida cotidiana significa heterogeneidade (Heller, 1991). É (i)material, social e natural, a um só tempo e significa desejos, necessidades, linguagens, edificações, signos, miséria, riqueza, repetições, mudanças, frustrações, técnicas, famílias, trabalhos, redes, desencontros, encontros, conflitos; desigualdades e diferenças, unidade; vida e morte (SAQUET, 2010, p. 164).

Foto 4 – Ednir de Paulo

Presidente do IMNEGRA, prepara a documentação para a entrega do Certificado de Quilombo da Fundação Palmares. Corumbá, 04/02/12.
Fonte: A autora, 2013.

Percebemos, ainda, a presença da questão de gênero nos ícones da ACTHEO, pois foram escolhidas quatro mulheres para representarem a tradição familiar. Todas tiveram um papel importante na cena religiosa de Corumbá. A

primeira delas, Maria Theodora Gonçalves de Paula é a escrava que mencionamos anteriormente. A segunda, conhecida como Mãe Cacilda, foi uma famosa mãe de santo que recebia caravanas de ônibus lotados com brasileiros e estrangeiros. Segundo relatos de integrantes da família, registrados na Ata de fundação da ACTHEO, ela atendeu personalidades, como Xuxa, Chacrinha e Roberto Carlos, que chegou com seu iate Lady Laura, em busca de curas.

Em entrevista, Jurema contou-me que a irmã de Mãe Cacilda, Maria Paula, era sua ajudante, principalmente com a preparação de todas as comidas utilizadas nos rituais e eventos festivos do grupo. Dona Mariana, por sua vez, foi uma famosa benzedeira da cidade, visitada durante muitos anos diariamente tanto por pessoas de baixo poder aquisitivo como por influentes políticos. Mãe Cacilda passou a seu sobrinho Joãozinho, neto da matriarca Maria Theodora, a responsabilidade de dar continuidade a sua trajetória. Dona Mariana, já falecida, é mãe de Jurema, que é a segunda cambone, e mãe adotiva de Sidney, ogã do terreiro. Essas quatro mulheres que aparecem no cartaz da ACTHEO dedicaram praticamente todas as suas vidas à Umbanda.

Abaixo, uma figura mostrando quatro gerações da família *De Paula* com destaque para a relação com a Tenda Nossa Senhora da Guia. Maria Theodora teve com Sr. Mariano dez filhos. Destacamos Dona Mariana e seu esposo Germano, pais de Jurema (segunda cambone) e Sidney (ogã) que, por sua vez, é casado com Domingas, terceira cambone. Joãozinho, o pai de santo da Tenda Nossa senhora da Guia é filho de João, que foi ogã de Mãe Cacilda e Claudeth (primeira cambone), e sobrinho de Mãe Cacilda, fundadora da Tenda Nossa Senhora da Conceição.

Figura 6 – Quatro gerações da família “De Paula”

Fonte: A autora, 2013.

É importante notar, portanto, a presença das "políticas das identidades"[28] atuando intensamente em nível local. O Certificado de Quilombo da Fundação Palmares, além de viabilizar benfeitorias, abre caminho para outras conquistas

[28] "Fraser (2002) observa que existem no mundo contemporâneo dois tipos de reivindicação por justiça social e que estão em consonância com a construção das identidades. O primeiro, conhecido como universalismo, é redistributivo ou igualitário, não considera as identidades como significativas e existe há mais de cento e cinqüenta anos. Esse primeiro modelo conceitual é considerado por seus opositores como imbuídos de um caráter neutro que invisibiliza (*gender/colour blindness*) as diferenças e se apoiam num modelo de indivíduo branco, do sexo masculino, ocidental e heterossexual e não deixa espaço para as lutas específicas de certos grupos em desvantagem no seu contexto social. Críticos do Universalismo afirmam que por ser uma doutrina que prioriza o geral em detrimento do particular produzindo e reificando as desigualdades sociais. Em resposta a este efeito, os grupos sociais em desvantagem têm clamado por uma cidadania que permita a construção de sociedades mais inclusivas. O conceito de classe social como modelo explicativo predominante para a compreensão das desigualdades entrou em declínio para dar espaço aos conceitos de gênero, raça, etnia, sexualidade implícitos a alguns dos movimentos sociais da atualidade. O segundo tipo, o qual o feminismo pode ser considerado como um de seus pilares fundamentais é o multiculturalismo ou das "políticas de reconhecimento", ou ainda, "políticas das identidades", movimentos sociais que lutam para que as diferenças sejam mais aceitas e respeitadas" (ROCHA, C. S. M., 2009, p. 32/33).

políticas, sociais e culturais, contribuindo, ainda, com a autoestima dos integrantes da comunidade. É possível observar que a ideia de negritude constitui uma poderosa ferramenta cujos indivíduos e grupos têm lançado mão. Nesse sentido, constatamos um recente fortalecimento da valorização da cultura local.

Em relação ao perigo de uma homogeneização das culturas no contexto da globalização, Stuart Hall (2005) afirma que, apesar do intenso bombardeio cultural realizado por potências econômicas como, por exemplo, os Estados Unidos, há, paralelamente, um novo interesse pelas culturas locais e uma tendência de valorização das identidades desses grupos.

Conforme mencionado, o município de Corumbá está localizado na fronteira entre o Brasil e a Bolívia. Segundo Oliveira (2010), no processo de globalização em território fronteiriço, situação em que se encontra a cidade de Corumbá, é possível notar a intensificação tanto de aspectos globais quanto locais:

> O território fronteiriço sustenta a atuação de duas ordens claramente definidas: uma global, plenamente regida pela conexão dos organismos internacionais ou nacionais externos ao local; são as grandes corporações transnacionais quem determinam a cadência dos fluxos, que desconcertam as intenções locais e induzem uma homogeneização do território; porém, por outro lado, existe uma outra face local, não antagônica à global, mas mais interna, marcada pela organização, atuação e dinâmica dos atores, geralmente territorializados, cujo movimento permite fixar dessemelhanças, *des-ordem* e descontinuidades aos intentos da ordem global (OLIVEIRA, 2010, p. 245).

Para Bhabha (1998), o contexto multicultural reorganiza as relações de solidariedade de acordo com um projeto que reconstrói a tradição em consonância com o contexto político contemporâneo. Há um processo de empoderamento por meio da articulação das identidades que reivindicam direitos, por exemplo, de reparação de danos causados por decursos históricos específicos.

Em nossa pesquisa, a Tenda Nossa Senhora da Guia constitui o principal terreiro estudado e, por sua vez, está inserida em um contexto mais amplo, a ACTHEO, definida, principalmente, por relações de parentesco e território, em que nem todos os indivíduos compartilham a mesma religião. Ao contrário, englobam evangélicos e católicos nesse universo, constituindo, assim, uma diversidade religiosa. Portanto, o território, a ascendência de escravos negros, a condição de quilombolas e os laços familiares são os elementos em comum. Somente os integrantes da *Tenda*, incorporam a religiosidade de matriz africana aos elementos

anteriores, corroborando a hipótese de íntima interrelação entre a afirmação da identidade negra, a prática religiosa de matriz africana, os laços familiares e a relação com o território. Nesse sentido, podemos dizer que esse último constitui um importante elemento de materialização desse processo, pois os atores sociais inseridos nesse contexto cultivam e aprofundam suas relações identitárias, também, a partir dele.

O processo de globalização pode ser percebido como catalisador da afirmação da identidade negra que, por meio de influências externas, amplificam as possibilidades de ação do movimento negro e do cultivo de importantes manifestações culturais, também viabilizadas a partir do território.

Figura 7 – Imagem do *google street view* da frente da *Tenda*

Fonte: Disponível em: https://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl&authuser=0.

1.5 **Entre o céu e a terra: pé fincado no terreiro**

Foto 5: Frente da Tenda Nossa Senhora da Guia

Corumbá, 15/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

Essa bela árvore[29] é bastante significativa no contexto da pesquisa realizada, por constituir um marco físico e simbólico para o grupo, cuja fundação a teve como referência primeira. Tomando a árvore como metáfora, o território é o lugar onde

[29] "Da fitolatria nagô emerge, ao contrário, *Ifá*, um dos *orichás* mais afamados. O culto fetichista das plantas, das grandes árvores sobretudo, é muito extenso entre os nossos Negros e Mestiços. O prestígio mágico das palavras cabalísticas e das rezas só encontra rival na virtude de certas folhas. E procede daí a crença de que os Negros são muito versados no conhecimento das plantas venenosas. É no tronco das árvores sagradas que se fazem muitos dos sacrifícios e é pela distribuição de comida (sacrifício) às árvores do terreiro que se iniciam muitas das danças públicas dos *candomblés*. Em tais festas, acham-se estas árvores cercadas de palmas e de uma sebe em cujo recinto à noite se acendem luminarias e se faz a matança de alguns animais.
Irôco, a grande gameleira das folhas largas, é notável pelo culto popular que a cerca. Nas estradas e nas matas encontram-se frequentemente quartinhas de água em torno dos troncos. No centro desta cidade se vão tornando raros os *Irôcos*. Os mais próximos são os dos caminhos do Retiro e do Rio Vermelho. Em tempo foram afamados o do Politeama, o do Campo da Pólvora, o do Garcia etc... Por via de regra estas plantas são antes residências de santos ou espíritos do que propriamente deuses. Todavia persiste na população a crença na animação direta da planta, de sorte que para cortá-las seria cometer um sacrilégio, como para logo havia de provar o sangue e não água ou seiva, que da ferida correria". (RODRIGUES, 2010, p. 252).

suas raízes estão fincadas e, ao mesmo tempo, onde são lançadas sementes promissoras para o futuro, já que o Certificado mencionado ratifica essas mesmas relações e viabiliza melhorias para os atores sociais.

A árvore acima remete à origem da história, em outras palavras, ao mito de fundação da Tenda Nossa Senhora da Guia e, portanto, suas raízes. Segundo Jurema, essa árvore tem mais de cem anos e já estava ali quando seu avô comprou a terra. Ela não soube dizer o nome da árvore, mas ressaltou a sombra que ela proporcionava como o principal motivo para que a família se reunisse embaixo dela. Disse ainda, apontando para o local, que na parte de trás do terreno havia diversas árvores como, por exemplo, "Água Pomba"[30]. Ao final de nossa conversa, levou-me ao fundo da casa para mostrar as árvores que ali estavam. O chão estava repleto de pequenos frutos amarelos. Ela referiu-se a eles como "acaiás"[31].[32]

Sobre a árvore principal, Jurema comentou que na primavera ela floresce, mas no verão fica completamente seca, aparentemente morta. Relata que "foi ali que tudo começou", fazendo referência à chegada da família ao local e à fundação da Tenda. Referiu-se a ela com "um símbolo da família", "uma árvore centenária, do tempo do meu avô". Jurema articula as ideias de origem, família, símbolo, natureza e de um longo tempo transcorrido. Sobre os mitos fundadores, Hall (2003) afirma:

---

[30] "Espécie(s): *Melicoccus lepidopetalus Radlk*. Nome Popular: Água-Pomba-Macho. Habitat: Característica e exclusiva das matas ciliares do Pantanal Matogrossense. caapões (Abobral), mata semidecídua (Miranda e Nabileque) e formações abertas sobre solos calcários bem supridos de umidade (Lorenzi, 2002; Pott & Pott, 1994). Distribuição Geográfica: MT, MS, Bolívia, Argentina e Paraguai (Lorenzi, 2002)" (Disponível em: http://sementesdopantanal.dbi.ufms.br/entrada.php?inf=1&opcao=1&id=245. Acesso em: 28 fev. 2013).

[31] O nome científico é *spondias lutea*. Também conhecido como "CAJÁ PEQUENO - Cajá-mirim Uso Litúrgico: Árvore majestosa que pertence a Oxalá. Só ele mesmo poderia reunir em um vegetal tantas e tamanhas virtudes. Para o lado místico: é árvore sagrada. Em sua acolhedora fronde é ponto certo para súplicas e apelos ao orixá Oxalá através de oração, porque aí é local próprio. Na Umbanda e outros cultos afronacionais tem uso constante em obrigações de cabeça, nos abo de purificação. O abo é feito à noite e o filho mantém-se de cabeça coberta, retirando a cobertura no dia imediato, antes de doze horas, após passar por banho de abo, do pescoço para baixo" (Babalorisá Koselé Omo orisá Sonponnon – Awó Ifáodiró. Disponível em: http://pt.scribd.com/doc/91734641/57/Caja-pequeno-Caja-mirim. Acesso em: 1 mar. 2013).

[32] "No panteão afro-brasileiro, Ossaim é o deus que representa a vegetação, ao lado de todos os caçadores (Odés) e alguns deuses árvores, como Iroko (gameleira branca), Ápáoká (jaqueira) e Òkiká (cajazeira). Quanto a estes últimos há controvérsias se eles são realmente deuses ou se apenas abrigam deuses representados pelos nomes das árvores. Elbein dos Santos (1977, p. 49 apud BARROS, 1993, p. 25) diz que 'as árvores são objeto de culto dos mais antigos e são consideradas símbolos de espíritos e de òrísá. Árvores de força e tamanho excepcionais são sagradas e suas partes (galhos, folhas, raízes e troncos) são utilizadas para propósitos ritualísticos e de rotina pela comunidade'. Estas árvores são distintas nos terreiros e recebem tratamento muito especial" (GONÇALVES, Antonio Giovanni Boaes, 2009, p. 171).

> Os mitos fundadores são, por definição, transistóricos: não apenas estão fora da história, mas são fundamentalmente aistóricos. São anacrônicos e têm a estrutura de uma dupla inscrição. Seu poder redentor encontra-se no futuro, que ainda está por vir. Mas funcionam atribuindo o que predizem à sua descrição do que já aconteceu, do que era no princípio. Entretanto, a história, como a flecha do Tempo, é sucessiva, senão linear (HALL, 2003, p. 29).

Um dos integrantes mais idosos da família ACTHEO, que em fevereiro de 2012 tinha setenta e dois anos, descreve o local na época de sua infância:

> Aqui antigamente... num tinha quase essas casa aí. Tinha essa casa aqui de lado... Umas duas casinha. Era só mato aqui. Era só pé de jabuticaba antigamente. Tinha até onça aqui! (risos) E o caminho aqui nessa rua... Monte Castelo era só mato! Não era povoado como é agora, né[33]

O local é muito importante como elemento identitário para o grupo. Tanto para a Tenda Nossa Senhora da Guia, como para a família ACTHEO como um todo. Percebemos no discurso proferido, uma ênfase nas grandes transformações empreendidas pelos nativos, durante o tempo decorrido. Eles foram os desbravadores da região, construíram suas casas, cultivaram suas tradições, aprofundando suas raízes e inseriram-se em um contexto institucional mais amplo da cidade, articulado ao movimento negro, ao universo da Umbanda e das religiões afro-brasileiras e na cidade. O lugar é frequentemente visitado por diversas pessoas e a família é conhecida em Corumbá. Como anteriormente mencionado, motoristas buzinam ao passar em frente da casa e os transeuntes a pé ou bicicleta, acenam, reiterando, dessa forma, o reconhecimento do local como referência da família.

Reza a lenda que antes de embarcarem como escravos, os negros africanos faziam um ritual da “árvore do esquecimento”. Os homens davam nove, e as mulheres sete voltas em torno de uma árvore que seria um baobá[34], a fim de

---

[33] Essas palavras foram proferidas em um discurso no dia da entrega do Certificado da Fundação Palmares para a família ACTHEO reconhecendo o seu status de comunidade quilombola. Retornaremos a esse evento mais adiante neste trabalho.

[34] “O baobá é uma árvore de grande porte advinda das estepes africanas e regiões semi-áridas de Madagascar. O seu nome científico é *Adansonia digitata*. Esta árvore poder atingir até trinta metros de altura e possui a capacidade de armazenar, em seu caule gigante, aproximadamente 120.000 litros de água. Em países como o Senegal, o baobá é considerado sagrado, inspirando poesias, ritos e lendas. Geralmente, o baobá floresce durante uma única noite, entre os meses de maio a agosto. Antes de 1500, o baobá não existia na floresta brasileira. Existem várias hipóteses para

esquecerem seu passado, seu lugar e suas tradições. Jurema e sua família realizam um movimento contrário, de resgate de sua ancestralidade: descendentes de escravos reúnem-se cotidianamente ao redor da árvore centenária em frente a sua casa, cultuando tradições e afirmando sua identidade negra por meio da religiosidade e dos laços familiares.

Ao mesmo tempo, podemos dizer que essa árvore constitui a mediação entre o céu e a terra, estabelecendo um paralelo com os rituais de Umbanda que ocorrem no local. Por esse motivo, a escolhi para dar início a essa narrativa que busca fazer uma incursão nesse universo rico em vivências, encontros, trocas e reflexões. A imagem traduz a clássica relação entre a *natureza*, expressa na exuberância da árvore que ali se estabelecera antes da chegada dos indivíduos, e a *cultura*, construção humana repleta de significados e materializada pela construção, primeiramente, das casas e, posteriormente, do terreiro. De forma quase poética, Ingold (2012) refere-se a uma árvore como exemplo, a fim de diferenciar *objeto* e *coisa*.

> Suponhamos que nos concentremos numa árvore qualquer. Lá está ela, enraizada na terra, seu tronco se erguendo e seus galhos se abrindo, balançando ao vento, com ou sem brotos ou folhas, dependendo da estação. A árvore é um objeto? Em caso positivo, como a definiríamos? O que é árvore, e o que é não árvore? Onde termina a árvore e começa o resto do mundo? Essas não são questões fáceis de responder – ao menos não tão fáceis como parecem ser no caso dos móveis no meu escritório. A casca, por exemplo, é parte da árvore? Se eu retiro um pedaço e o observo mais de perto, constatarei que a casca é habitada por várias pequenas criaturas que se meteram por debaixo dela para lá fazerem suas casas. Elas são parte da árvore? E o musgo que cresce na superfície externa do tronco, ou os líquens que pendem dos galhos? Além disso, se decidimos que os insetos que vivem na casca pertencem à árvore tanto quanto a própria casca, então não há razão para excluirmos seus outros moradores, inclusive o pássaro que lá constrói seu ninho ou o esquilo para o qual ela oferece um labirinto de escadas e trampolins. Se considerarmos que o caráter dessa árvore também está em suas reações às correntes de vento no modo como seus galhos balançam e suas folhas farfalham, então poderíamos nos perguntar se a árvore não seria senão uma árvore-no-ar. Essas considerações me levaram a concluir que a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa (INGOLD, 2012, p. 28/29).

A foto acima foi tirada no dia quinze de setembro de 2011, sete dias após ter conhecido Joãozinho, pai de santo da casa, e recebido permissão para realizar a

---

sua presença no Brasil. Uma delas é que tal árvore foi trazida para o Brasil através dos escravos africanos" (LUCENA, 2009, p. 2).

pesquisa. Os *agregados de fios vitais*, no contexto abordado, têm um amplo alcance, constituindo na árvore, o passado, o presente e o futuro, assim como o local de encontros tanto dos integrantes da *Tenda*, carinhosamente apelidada dessa forma por eles, quanto dos frequentadores e visitantes da casa.

No clássico “Ensaio sobre a dádiva”, Mauss (2003) relaciona as “coisas”, a “família” e a “casa”:

> As coisas não são os seres inertes que o direito de Justiniano e nossos direitos concebem. Em primeiro lugar, elas fazem parte da família: a *família* romana compreende as *res* e não apenas as pessoas. Temos ainda sua definição no *Digeste*, e é muito significativo que, quanto mais remontamos na Antiguidade, tanto mais o sentido da palavra *família* denota as *res* que fazem parte dela, designando mesmo os víveres e os meios de vida da família. A melhor etimologia da palavra família é certamente a que a aproxima do sânscrito *dhaman*, casa (MAUSS, 2003, p. 269).

É interessante notar que Ingold (2012) questiona as rígidas fronteiras construídas entre as ciências humanas e as ciências naturais, buscando desconstruir a oposição natureza *versus* cultura no que denomina “Antropologia ecológica”. Sabemos que os fundadores das ciências sociais tiveram que empreender grande esforço no sentido de construir os objetos e métodos específicos dessas ciências, tendo como aporte os procedimentos utilizados pela física e biologia, por exemplo. Seria contraditório negar a importância desse movimento para o surgimento dessa(s) nova(s) área(s) do conhecimento. No entanto, a ênfase dada às distinções entre as ciências são atualmente questionadas como demasiadamente rígidas e percebemos que as fronteiras entre as diversas formas de conhecimento humano tendem a tornarem-se cada vez mais fluidas.

O que importa para este estudo é perceber o quão imbricadas estão as coisas, os seres humanos, os animais, as plantas, os alimentos, as preces, as palavras, os sons, as festas, os mortos, os vivos, os pensamentos, as imagens, os desejos, a magia, a religião, o cotidiano, as realizações, enfim, praticamente tudo o que comporta o ambiente físico e espiritual no universo pesquisado. Por outro lado, para fins de uma produção acadêmica, somos obrigados a, artificialmente, escolher, separar, analisar, dissecar, ou seja, fazer um movimento contrário ao que vivenciamos no campo. No entanto, na Antropologia, esse dilema é antigo e inerente ao trabalho do antropólogo.

Eduardo Viveiros de Castro (2012), pesquisador das sociedades indígenas, afirma que, segundo o ponto de vista dos ameríndios, haveria apenas uma cultura, ou uma "relação" primordial, e naturezas particulares dependendo do ponto de vista do observador. O perspectivismo ameríndio coloca em questão sujeito e substância, fundamentos da ortodoxia filosófica na tradição ocidental. Segundo Viveiros de Castro, o modo de pensar a realidade dos índios privilegia a relação, anterior a sujeitos e coisas, que não existem a priori.

Podemos dizer que a Umbanda, assim como o perspectivismo ameríndio, a Antropologia ecológica e a antiga relação “coisas-família-casa” mencionada por Mauss (2003) é constituída por uma complexa gama de elementos onde o que denominamos como *natureza*, *família*, *casa*, *tradição*, *objetos*, *entidades*, *alimentos* e *trabalhos* são alguns dos aportes fundamentais para a sua cosmologia. A presença da música, perpassando o universo religioso abordado, é reconhecidamente crucial tanto para os nativos quanto para os pesquisadores da área. Por essa razão, buscamos captar e analisar aspectos importantes do universo musical como foco central da cosmologia do grupo.

Voltando à árvore em foco, podemos considerar que ela constitui, realmente, um importante patrimônio para o grupo pesquisado. Nos termos de Gonçalves (jan/jun 2005), “patrimônios” são

> elementos mediadores entre diversos domínios social e simbolicamente construídos, estabelecendo pontes e cercas entre categorias cruciais, tais como passado e presente, deuses e homens, mortos e vivos, nacionais e estrangeiros, ricos e pobres, etc. Nesse sentido, tenho sugerido a possibilidade de pensar o patrimônio em termos etnográficos, analisando-o como um “fato social total”, seguindo a rica noção de Marcel Mauss (2003, p. 185-318), e desnaturalizando seus usos nos modernos “discursos do patrimônio cultural” (GONÇALVES, jan/jun 2005, p. 16/17).

Machado e Sobreira (2011), ao comparar rituais gregos e romanos aos realizados por religiões de matrizes africanas, chamam a atenção para o *locus*. Enquanto os primeiros “eram feitos, exclusivamente, nas casas; nas religiões brasileiras de matriz africana eles se dão, consagradamente, em pontos de força da natureza” (MACHADO; SOBREIRA, 2011, p. 61/62). Esse fato, inclusive, é considerado pelos autores como um “marco de distinção” entre as religiões afro-brasileiras e as demais. Sobre o assunto, Mauss (2003) ressalta que “a cerimônia

mágica não se faz em qualquer lugar, mas nos lugares qualificados" (MAUSS, 2003, p. 83). Nesse sentido, Turner (2005a) relata:

> No *Nkang'a*, que é o ritual de puberdade das meninas, a noviça é envolvida em uma coberta e deitada ao pé de um rebento *mudyi*. A árvore *mudyi*, *Diplorrhyncus condylocarpon*, faz-se notar pelo seu látex branco, que exsuda em gotas leitosas, quando se arranha sua casca tênue. Para os Ndembu, esta é sua mais importante característica observável, e por isso proponho que seja chamada, doravante, "árvore leiteira". A maioria das mulheres Ndembu sabe atribuir diversos significados a esta árvore. Em primeiro lugar, dizem que a árvore leiteira é a árvore "sênior" (*mukulumpi*) do ritual (TURNER, 2005a, p. 50).

Durante o trabalho de campo foram registrados dois rituais fora de um terreiro. O primeiro no dia vinte e cinco de setembro de 2011, ocasião em que os integrantes da Tenda deslocaram-se até uma cachoeira durante o dia a fim de homenagear Iemanjá e Cosme e Damião e o segundo, no dia trinta de dezembro de 2011, quando vários grupos religiosos vão até a beira do Rio Paraguai em horário noturno para encerrar o ano com oferendas à Iemanjá.

1.6 **O sagrado tangível e a arquitetura do intangível**

A Tenda Nossa Senhora da Guia é, também, a casa do pai de santo e encontra-se cercada pelas casas dos outros integrantes da família, alguns filhos de santo do terreiro e outros, não. Situada entre árvores frondosas, é constituída por partes separadas e é a casa mais antiga do bairro Nossa Senhora de Fátima. Esse bairro fica em uma área intermediária entre o Centro, considerado um espaço destinado a grupos com melhor poder aquisitivo e a periferia, onde residem os mais pobres. O bairro Nossa Senhora de Fátima não fica muito distante do Centro e situa-se, inclusive, bem próximo ao Fórum local.

Próximo às casas dos integrantes da família, o terreiro é uma pequena construção de chão batido com três portas e duas janelas. Duas portas situam-se na parte da frente e nos dias de trabalhos a porta da direita é designada para a entrada dos visitantes. A terceira porta fica ao fundo e ao lado do trono onde o pai de santo se senta. Ela dá acesso à parte externa e ao banheiro que fica do lado de fora e atrás da casa. O banheiro também é utilizado para banhos de ervas que curam ou energizam os que procuram trabalhos individuais.

O quarto do pai de santo fica, igualmente, do lado de fora e um pouco recuado. Embaixo de uma das árvores há um grande pneu de caminhão onde os visitantes podem sentar-se para aguardar, descansar ou, mesmo, sentar em dias de festa. Existem mais dois tocos de madeira com a mesma função. Há, ainda, uma garagem rústica feita com quatro tocos cumpridos de madeira sustentando uma cobertura feita aparentemente do mesmo material. À esquerda e em frente do terreiro situa-se uma pequena casinha construída especificamente para Exu. Esse procedimento é costume nas religiões que cultuam Exu e existe uma lenda narrada por Prandi (2001) e transcrita abaixo que explica esse fato:

> *Exu atrapalha-se com as palavras*
>
> No começo dos tempos estava tudo em formação. Lentamente os modos de vida na Terra foram sendo organizados, mas havia muito a ser feito. Toda vez que Orunmilá vinha do Orum para ver as coisas do Aiê, era interrogado pelos orixás, humanos e animais. Ainda não fora determinado qual o lugar para cada criatura e Orunmilá ocupou-se dessa tarefa. Exu propôs que todos os problemas fossem resolvidos ordenadamente. Ele sugeriu a Orunmilá que a todo orixá, humano e criatura da floresta fosse apresentada uma questão simples, para a qual eles deveriam dar resposta direta. A natureza da resposta individual de cada um determinaria seu destino e seu modo de viver. Orunmilá aceitou a sugestão de Exu. E assim, de acordo com as respostas que as criaturas davam, elas recebiam um modo de vida de Orunmilá, uma missão. Enquanto isso acontecia, Exu, travesso que era, pensava em como poderia confundir Orunmilá. Orunmilá perguntou a um homem: “Escolhes viver dentou ou fora?”. “Dentro”, o homem respondeu. E Orunmilá decretou que doravante todos os humanos viveriam em casas. De repente, Orunmilá se dirigiu a Exu: “E tu, Exu? Dentro ou fora?”. Exu levou um susto ao ser chamado repentinamente, ocupado que estava em pensar sobre como passar a perna em Orunmilá. E rápido respondeu: “Ora! Fora, é claro”. Mas logo se corrigiu: “Não, pelo contrário, dentro”. Orunmilá entendeu que Exu estava querendo criar confusão. Falou, pois que agiria conforme a primeira resposta de Exu. Disse: “Doravante vais viver fora e não dentro de casa”. E assim tem sido desde então. Exu vive a céu aberto, na passagem, ou na trilha, ou nos campos. Diferentemente das imagens dos outros orixás, que são mantidas dentro das casas e dos templos, toda vez que os humanos fazem uma imagem de Exu ela é mantida fora (PRANDI, 2001, p. 66/67).

Exu é um dos personagens mais conhecidos das religiões de origem africana e suas principais características são a comunicação, a sensualidade e o espírito vingativo. Segundo os adeptos, todas as entidades possuem dois lados: um feminino e um masculino. Exu e Pombajira[35] são, segundo os nativos, dois pólos de uma mesma entidade que se completam.

[35] Há controvérsias em relação à forma correta de grafar a palavra. De acordo com Houaiss, “Pombajira” significa: “1 - na umbanda popular e na quimbanda, um Exu-fêmea; Bombonjira; 2 - na umbanda dita esotérica, cabeça de falange ('subdivisão') da linha de Iemanjá” (HOUAISS, 2002).

Foto 6: Casa de Exu no terreiro de Pai Hamilton

Corumbá, 03/03/12.
Fonte: A autora, 2013.

No fundo da Tenda Nossa Senhora da Guia, situa-se o altar repleto de imagens e fotografias, revelando um apreço do pai de santo por esse universo imagético. À direita, uma ala formada, principalmente, por imagens de barro representando diversos Pretos Velhos e Pretas Velhas com suas velas, rústicas vestimentas, garrafas de cachaça e chapéus de palha. À esquerda, a ala dos Caboclos, índios com suas flechas, em destaque, Caboclo do Sol e Caboclo Girassol. Ao centro e no alto, reina a imagem de Oxalá, orixá maior, conhecido como Jesus Cristo nas religiões cristãs. Várias fotos e imagens de santos ou de pessoas que pediram orações e, ainda, uma foto do Padre Marcelo Rossi integram o altar.

A parede, à direita, está completamente coberta por chapéus de palha, em homenagem aos Pretos Velhos. A parede do lado oposto tem uma prateleira com imagens relacionadas à Ibejada, o conjunto das entidades infantes, entre eles, a conhecida dupla Cosme e Damião, Chiquinho e Joãozinho. Por todo o terreiro existem quadros nas paredes cujos principais personagens são as entidades ou integrantes da família vivos ou falecidos. O pai de santo incluiu na decoração do terreiro as fotografias recebidas como presentes no processo de trabalho de campo

---

Também aceita, mas considerada menos correta segundo o Dicionário Eletrônico Houaiss, "Pombagira". A forma Pomba-Gira deverá ser alterada a partir do uso do novo acordo ortográfico, o que vai de encontro ao uso corrente da maioria dos adeptos das religiões afro-brasileiras. É possível, ainda, encontrar a grafia Pomba Gira, sem hífen.

da presente pesquisa. O teto sempre é decorado com panos cujas cores mudam de acordo com a ocasião e, ainda, bandeirinhas ou balões. Nas festas, os atabaques também são cobertos com panos com as cores do orixá regente da data.

Em frente ao altar, há um belo trono de madeira ocupado pelo pai de santo durante os trabalhos, lembrando os reis negros africanos. Na verdade, ele senta e levanta diversas vezes, circula pelo terreiro, de acordo com o momento do ritual. O pai de santo costuma receber os visitantes e os médiuns sentado nesse trono para as bênçãos, os passes, aconselhamentos e curas.

No capítulo a seguir, faremos uma descrição das experiências vividas pelo grupo, principalmente por meio dos rituais e festas religiosas que dão vida ao *locus* pesquisado e expressam o caráter performático desses eventos.

2 *PERFORMANCES*, *COMMUNITAS* E *LIMINARIDADES* NA TENDA NOSSA SENHORA DA GUIA

> Performances marcam identidades, dobram o tempo, remodelam e adornam o corpo, e contam estórias.
>
> *Schechner*

No universo umbandista, há uma íntima imbricação entre os diversos elementos presentes em seus rituais: a mistura de cheiros proveniente dos charutos e incensos; as vestimentas relacionadas às cores dos orixás, os gestos, movimentos e danças que corporificam suas tradições e a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. As sonoridades são o amálgama de todos esses elementos e estão inseridas na complexa e ancestral simbologia que constitui essa religiosidade. Na obra *Percussion and Transition*, Needham (1967) escreve:

> *But is 'percussion' really the defining feature? It is not the most general, for the first characteristic of these instruments and procedures is simply that they generate noise. This is an interesting fact, for it is certainly not necessary that noise of any kind shall attract or greet spirits; smoke, gestures, dances, or objects such as masks or images can all do as much, and they are of course actually employed together with noise*[36] (NEEDHAM, 1967, p. 607).

Em sua pesquisa sobre "dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé", Barbara (2002) afirma :

> Na cerimônia, a dança, a música, os trajes litúrgicos, as cores, os símbolos seguem os padrões culturais aprendidos na iniciação e que são interligados por uma rede semântica, em que cada forma estética existe em função da outra, tendo como fim a comunicação entre os mortais e os orixás (BARBARA, 2002, p. 20).

Em consonância com esse contexto, dedicamos o presente capítulo à análise do caráter performático dos rituais vivenciados no decurso da presente pesquisa.

[36] Mas é 'percussão' realmente a característica definidora? Ele não é o mais geral, para a primeira característica desses instrumentos e procedimentos é simplesmente que eles geram ruído. Este é um fato interessante, pois, certamente, não é necessário que o ruído de qualquer espécie é atrair ou receber espíritos, fumaça, gestos, danças, ou objetos, como máscaras ou imagens podem fazer tanto, e eles são, evidentemente, efetivamente utilizado em conjunto com ruído.

Em outras palavras, consideramos crucial compreendermos as sonoridades como experiências espirituais e corpóreas, compondo um cenário que deve ser, igualmente, analisado. Para tanto, lançaremos mão de alguns conceitos da Antropologia da *performance*.

Entre os idos de 1960 e 1970, o encontro de dois personagens, a saber, o diretor de teatro Richard Schechner, fundador do *The Performance Group of New York* e o antropólogo Victor Turner, tornou-se emblemático de um campo conhecido atualmente como "Antropologia da *performance*". Schechner e Turner debruçaram-se sobre os interstícios das práticas e teorias que circundam a noção de ritual na interface entre o teatro e a Antropologia. Em uma descrição de um dos rituais entre os Ndembu na Zambia, Turner (1981) revela a relação entre os nativos do grupo e os tambores por meio da dança e do canto:

> *A circle of men and women forms up aroud the handmaid, and she begins to dance to the drums while the people sing. Suddenly the novice and her companions, having circled half the village, bear down upon the crowd. Now the handmaid and the instructress dance out of the circle to meet her. The screen is whisked aside, while the people sing, as at Mukanda, 'we have revealed her to public view'*[37] (TURNER, 1981, p. 257).

Em poucas palavras, observamos que há diversos elementos igualmente importantes atuando: a relação com o espaço, os tambores, o restante da comunidade no entorno e as hierarquias envolvidas. Essa composição de elementos constitui uma configuração peculiar reveladora da cosmologia do grupo.

Em seus trabalhos, Turner e Schechner analisaram, especialmente, os meandros das experiências corpóreas, espirituais e intelectuais dos atores sociais individuais e coletivos. A experiência humana, seu potencial criativo e suas expressões tornaram-se objetos de estudo específicos dando origem a novas ferramentas conceituais.

É nessa seara da experiência e do diálogo entre a Antropologia e as artes, que abordaremos alguns dos principais rituais presenciados durante o trabalho de campo realizado para o nosso trabalho, revelando um pouco mais, também, do

[37] Um círculo de homens e mulheres se formam em torno da serva, e ela começa a dançar ao som dos tambores, enquanto as pessoas cantam. De repente, o novato e seus companheiros, depois de ter circulado metade da vila, aproximam-se da multidão. Agora, a serva e a instrutora dançam fora do círculo para reencontrá-la. A tela é levada para o lado, enquanto as pessoas cantam, como no Mukanda, "nós a revelamos à opinião pública".

personagem por trás dos bastidores, ou seja, da própria pesquisadora. Se considerarmos que a construção da pesquisa é feita a partir das relações estabelecidas no campo, faz-se necessário contextualizar esse universo, trazendo à tona informações acerca dos dois lados dessa ponte.

2.1 **Confissões antropológicas**

> (...) é irrelevante perguntar se a cultura existe mesmo ou não. Ela existe como efeito desse processo de invenção, que se desencadeia na relação entre antropólogo e nativo.
>
> *GONÇALVES, José Reginaldo Santos.*

Partimos do pressuposto que a experiência vivenciada no decurso deste trabalho e as relações que se estabelecem entre os atores envolvidos constituem aspectos importantes da pesquisa. Por essa razão, exporemos um pouco da experiência pessoal vivenciada no decurso do trabalho de campo, tomada como dado da pesquisa a ser, igualmente, considerada como parte integrante do contexto estudado. Sobre o assunto, Silva (2006) argumenta que

> mesmo nas etnografias provenientes de um intenso trabalho de campo, raramente se vê uma convergência entre esta dimensão e a organização do discurso etnográfico (...), quando os etnógrafos se convencem da importância de trazer suas experiências de campo para o primeiro plano dos relatos etnográficos, geralmente o fazem na forma de artigos separados de suas "obras etnográficas acadêmicas" ou, então, como livros de caráter memorialista ou autobiográficos, nos quais se cria um diapasão entre o gênero de "crônica" adotado e o conhecimento etnográfico, que praticamente se evade destas obras (SILVA, 2006, p. 120).

Foto 7: Pesquisadora

Testando a luz para fotografar a Tenda no *réveillon* na beira do Rio Paraguai no turno da noite. Corumbá, 30/12/11.[38]
Fonte: A autora, 2013.

O campo é um desafio único para o antropólogo, intransferível e intraduzível em sua totalidade. Não há como não se deparar consigo, com sua própria identidade, suas experiências, frustrações e expectativas. Buscamos sentidos, significados em nós e nos outros. Como chegamos até aqui? Para onde vamos? Questões óbvias e, ao mesmo tempo, complexas, com as quais temos que lidar quando nos lançamos ao campo. São questões pessoais, com certeza, mas que incidem inevitavelmente sobre o processo de pesquisa.

A subjetividade, história de vida, idade, sexo, fenótipo, estilo de vida do pesquisador e mesmo os acasos são elementos ativos no processo de pesquisa etnográfica. Antes mesmo da chegada ao campo, esses aspectos são fundamentais, pois é a partir deles que o pesquisador se insere no trabalho de campo. Cotidianamente, gestos, olhares, presenças, ausências, palavras, pedidos, presentes, vão alicerçando, por meio de aproximações e distanciamentos que ocorrem a cada momento, as relações entre o sujeito-pesquisador e o sujeito-pesquisado. Nesse sentido, Silva (2006) chama a atenção para um aspecto interessante:

[38] A imagem foi captada de frente para um grande espelho.

> Costumamos pensar na observação participante basicamente como uma técnica ou um procedimento realizado *pelo* antropólogo para conhecer a comunidade que estuda. Entretanto, não é apenas ele que procura familiarizar-se com o universo cultural do grupo no qual se insere. O grupo também mobiliza seu sistema de classificação para tornar aquele que inicialmente era um "estrangeiro" em uma "pessoa de dentro", isto é, um sujeito socialmente reconhecido (SILVA, 2006, p. 88).

A fim de introduzir esse capítulo, cujo foco central é o caráter performático dos rituais experienciados no campo, consideramos que a presença do pesquisador compõe e, de alguma forma, altera, o ambiente no qual se insere. Observa e é observado. Ocupa espaços, interage, estimula ou inibe as expressões de outros a sua volta. Acreditamos que as relações que se estabelecem no campo são um elemento primordial da pesquisa. É necessária atenção e cuidado na construção desse elemento, pois é a partir dele que se abre um leque de possibilidades ou, em caso de insucesso, a impossibilidade de dar continuidade a todo o processo.

No dia nove de setembro de 2011, Denilson[39], conforme previamente combinado, me pegou em casa e me levou até o seu terreiro para me apresentar a Joãozinho. Denilson foi um de seus fundadores e já tinha me concedido uma longa entrevista no dia dez de junho do mesmo ano. Chovia bastante nesse dia. Chegamos por volta das nove e meia da manhã e Joãozinho estava lá, mas ainda não tinha acordado.

Denilson ficou dirigindo pelas proximidades da Tenda e conversamos sobre os fundamentos da Umbanda. Denilson me falou dos orixás e das sete linhas[40]. Esforçava-me para anotar tudo, embora o carro estivesse em movimento. Retornamos ao terreiro uns quarenta minutos depois. Fui apresentada a *Bambu*, que morava ali e tinha sido também, um dos fundadores da Tenda. Conversamos, principalmente, sobre o que eu pretendia e sobre a sua função no grupo. Foi nesse momento que aprendi o significado da palavra *transporte* para os nativos do grupo. Quando *Bambu* me revelou que era responsável pelo *transporte*, entendi literalmente. Porém, com o desenrolar da conversa, compreendi que ele se referia à

[39] Conheci Denilson no mesmo dia em que cheguei a Corumbá, 03 de junho de 2011. Foi ele que me levou até o terreiro e me apresentou a Joãozinho, o pai de santo da Tenda Nossa Senhora da Guia.

[40] Falaremos mais adiante neste mesmo capítulo, no ponto 2.2, sobre as sete linhas da Umbanda.

desobsessão, ou seja, como médium, ele auxiliava no processo de afastar os espíritos obsessores das pessoas, durante os rituais.

Estávamos à frente do terreiro e pouco depois Joãozinho apareceu. Denilson me apresentou a ele, entramos no terreiro e fiquei a sós com o pai de santo. Joãozinho pegou uma cadeira para mim, colocou-a em frente a seu trono e sentou-se a minha frente. Apresentei-me e expliquei o que eu pretendia, pedindo permissão para frequentar o seu terreiro, conversar, entrevistar e fotografar as pessoas de seu terreiro. Ele ouvia tudo muito atentamente e sério. Eu estava um pouco nervosa, pois queria muito causar uma boa impressão para conseguir a sua aprovação para a pesquisa.

Tive sucesso nesse primeiro encontro. Joãozinho não disse muita coisa, mas concedeu-me sua permissão para realizar a pesquisa. Com o passar do tempo, paulatinamente, ocorreu uma aproximação. Apesar do estranhamento de ambas as partes diante da novidade do convívio, foi-se estabelecendo uma relação de afeto ao mesmo tempo sutil e respeitosa. Havia um cuidado permanente com os limites, com os espaços, gestos e palavras[41].

No intuito de dar início ao tema fronteiriço entre a Antropologia e o teatro e acreditando inevitável revelar um pouco de um dos lados da relação supracitada, ou seja, um pouco do ego[42] da pesquisadora, compartilho um pequeno trecho do diário de campo, com adaptações, com o propósito de melhor descrever o cenário já esboçado até o momento. Trata-se de um pequeno diálogo travado entre mim e Jurema[43] no dia vinte e um de outubro de 2011, sexta-feira, após os trabalhos que nesse dia, terminaram mais tarde, por volta das vinte e três horas.

---

[41] Do início ao final do trabalho de campo, mantive minha função específica de pesquisadora. Em alguns momentos, fui convidada a participar de algum ritual como, por exemplo, entrar na cachoeira e ter a minha cabeça banhada pelo pai de santo, o qual fui pega de surpresa mas obedeci prontamente, deixando minha câmera, sapato e óculos na beira do rio. Em outros, entrei espontaneamente na fila da assistência para receber um passe ou benção. No entanto, não ingressei nem no grupo nem na religião propriamente dita, embora respeite e compartilhe algumas crenças. Solicitei e fui atendida por um amigo de Joãozinho que jogasse búzios para mim. Após o período do trabalho de campo, pedi a Joãozinho que realizasse um ritual de proteção. Não considero esse dia como parte da pesquisa, pois o objetivo não estava relacionado a este trabalho. Não sou adepta de nenhuma religião, porém, simpatizante tanto do espiritismo como das religiões afro-brasileiras, em geral. O presente trabalho aproximou-me desse universo.

[42] Núcleo da personalidade de uma pessoa; princípio de organização dinâmica, diretor e avaliador que determina as vivências e atos do indivíduo (HOUAISS, 2002).

[43] Prima de sangue de Joãozinho, sua filha de santo e segunda cambone do terreiro.

Sentada em cima de um enorme pneu de caminhão, colocado estrategicamente embaixo de uma das árvores em frente ao terreiro e que comumente é usado como assento, desenvolvi um pequeno diálogo com Jurema que, por sua vez, encontrava-se sobre um toco de madeira, também usado para essa finalidade. Ela deu início ao colóquio:

> **Jurema**: Você gosta de quiabo[44]?
> **Carmem**: Eu adoro quiabo!
> **Jurema**: Com ou sem baba?
> **Carmem**: *Ué*, e existe quiabo sem baba?
> **Jurema**: Claro! E é muito mais gostoso do que o com baba!
> **Carmem**: É mesmo?
> **Jurema**: Minha filha sabe fazer um quiabo sem baba muito bom. Você precisa provar!
> **Carmem**: *Huumm*... eu adoraria!

Era dia de Exu e Pombajira. Foi a segunda reunião desse tipo em que estive presente. Na primeira, Exu mandou Jurema me oferecer cerveja. Foi no dia trinta de setembro e eu não podia beber, pois tinha tomado quatro vacinas nesse mesmo dia. Agradeci, joguei um pouquinho no chão, como me foi ensinado por Denilson e manda a tradição, entreguei o copo para Domingas e expliquei: “não posso beber. Tomei quatro vacinas hoje!” Ela sorriu e recebeu o copo de volta, com olhar complacente.

Voltando ao dia vinte e um de outubro. Exu ofereceu-me cerveja duas vezes e aceitei. Fazia muito calor e eu estava com sede. A cerveja corria solta. Dei duas goladas bem grandes! Para segurar a caneca da mão de Exu enquanto filmava, tive que pegar de qualquer jeito, pois não deu tempo de interromper a filmagem. Não pude me furtar a registrar esse momento.

---

[44] O quiabo é um fruto africano introduzido no Brasil provavelmente pelos escravos e utilizado em comidas rituais e oferendas: “AJABÓ - É comida ritual do Orixá Xangô Ayra; AMALÁ - É comida ritual votiva do Orixá Xangô, Iansã, Obá; O caruru é uma comida típica baiana, originalmente africano, utilizado como comida ritual do candomblé, provavelmente trazida para o Brasil pelos escravos africanos. Pode-se comer acompanhado de acarajé ou abará e de pedaços de carne (frango ou peixe)” (*ELEMENTOS PARA A CONSTRUÇÃO DE UM GLOSSÁRIO RELATIVO À CULINÁRIA BRASILEIRA*. Disponível em: *http://maenicedeoxum.blogspot.com.br/2013/02/elementos-para-construcao-de-um.html.* Acesso em: 16 abr. 2013).

Foto 8: Exu oferece cerveja à pesquisadora

Tenda Nossa Senhora da Guia. Corumbá, 21/10/11.
Fonte: A autora, 2013.

Após beber, voltei a focalizar as cenas que achava interessantes. Lá fora, o pessoal começou a servir comida, mas não aceitei. Achei que eles só ofereceram por educação. Aí, Domingas perguntou: mas, nem cerveja? E respondi: ah... cerveja, eu aceito! Logo em seguida, Jurema me perguntou sobre o quiabo. Disse que um dia iria me convidar para comer e eu disse que aceitaria: “É só chamar!”, respondi.

Nessa mesma noite, uma moça que não nunca tinha visto, mas cantou e tocou junto com Sidney, o ogã da casa, juntamente com outro rapaz, perguntou-me logo após a finalização dos trabalhos: “para onde vão essas fotos?” Expliquei que estava fazendo uma pesquisa sobre religiões afro-brasileiras e que escreveria uma tese sobre o assunto e, por esse motivo, era importante registrar tudo. Ela me disse que o pai dela tinha um terreiro de Candomblé e me convidou para uma festa no dia oito de dezembro. Trocamos telefones. O nome dela é Giovânia e concedeu-me uma entrevista no dia trinta de janeiro de 2012.

Ainda nessa noite, Domingas, terceira cambone e esposa de Sidney, contou-me que, embora não quisesse, teria que entrar na gira. Isso significa que seria iniciada como girante, ou seja, aprendiz de médium. Ela disse que não queria isso,

por causa da responsabilidade, mas que não teria jeito, pois estava sendo chamada já há algum tempo. Contou-me ainda que falou sobre mim com a Ednir de Paulo, pessoa responsável pelo processo de registro da família como comunidade quilombola. Posteriormente, encontrei Ednir algumas vezes. No primeiro dia, foi em frente ao terreiro e ela perguntou o que estava fazendo lá. Ao saber que eu pertencia à comunidade acadêmica, aprovou a pesquisa. Sua aprovação, provavelmente, interferiu na continuidade da pesquisa, pois Ednir é muito respeitada pelo grupo.

A entrada de um pesquisador em um grupo é, inevitavelmente, uma invasão. No entanto, pode coadunar-se com os interesses e intenções desse mesmo grupo. No caso desta pesquisa, foi possível perceber de forma clara que o grupo apreciava a minha presença como pesquisadora e, ainda, o fato de frequentemente portar uma câmera fotográfica. Não raras vezes, havia cobranças ou ciúmes. Certa vez, ouvi de Joãozinho uma indagação em relação a uma festa que iria ocorrer: “você não vai a outro lugar não, viu? Venha aqui!” Já estava, na verdade, nos meus planos comparecer a sua casa, mas percebi a importância e responsabilidade expressa em suas palavras.

O dia do quiabo com baba chegou e tive o prazer e a oportunidade de ser servida por Jurema e sua família com um delicioso prato confeccionado por sua filha. E assim se encerra um dos rituais vivenciados cujos principais personagens foram o *sujeito-pesquisadora* e os *sujeitos-pesquisados*, buscando experimentar um processo de desconstrução da clássica e etnocêntrica noção *sujeito-objeto*, datada dos primórdios da Antropologia e foco de diversas críticas no decurso de sua construção.

Frequentemente, buscava imprimir e levar para alguém do grupo alguma foto, sempre recebida com alegria. As fotos que levei para Joãozinho foram emolduradas por mim ou por ele e colocadas nas paredes do terreiro. Na festa do padroeiro da casa, Pai Benedito do Rosário no dia vinte e nove de novembro, Joãozinho pediu uma foto de todos os seus filhos de santo. Usei o recurso denominado “foto panorâmica”, a fim de captar uma imagem de trezentos e sessenta graus. Encomendei a impressão dessa foto com moldura em tamanho grande, em torno de um metro e meio de comprimento e dei a Joãozinho de presente. Ele gostou muito e colocou em lugar de destaque em seu terreiro.

É possível ver abaixo, a foto mencionada. Podemos identificar melhor os integrantes na versão ampliada. Joãozinho está bem ao fundo, vestido de azul e sentado em seu trono. O branco predominante é a cor de Pai Benedito e simboliza pureza. Os dois filhos de santo que vemos na extrema direita da foto, são os mesmos que aparecem na extrema esquerda fechando, assim, o círculo completo dos filhos de santo que estavam presentes naquele momento.

Foto 9: Filhos de santo na Festa de Pai Benedito

Tenda Nossa Senhora da Guia. Corumbá, 29/11/11.
Fonte: A autora, 2013.

2.2 **Umbanda: ordem e estrutura no encontro entre o céu e a terra**

Ao pisar pela primeira vez em um terreiro de Umbanda dificilmente o visitante não se sentirá impactado. Há contrastes de todos os tipos. Pessoas de variadas classes sociais compartilhando um ambiente onde as suaves orações e o predomínio do branco conferem um caráter apolíneo em alguns momentos e os movimentos corporais, gritos, gargalhadas, cerveja, excesso de fumaça dos charutos, homens e mulheres balançando suas pernas, curvados e cuspindo no chão e com vestimentas ousadas com cores intensas, parecem trazer a presença do próprio deus grego Dionísio à Terra.

Para o forasteiro que ignora os aspectos simbólicos e estruturais da Umbanda, poderá pensar que assiste a uma manifestação de loucura coletiva. Na verdade, por trás daquilo que parece caótico aos olhos do leigo há uma complexa lógica ancestral repleta de simbolismos. Nas palavras de Goldman (1984):

> Ao assistir a uma possessão por Orixá pela primeira vez, o observador que não domina ao menos parcialmente o código do grupo oscila entre duas opiniões: pode considerá-la uma espécie de representação teatral, uma forma pura desprovida de substância, ou pode, ao contrário, imaginar que se trata de uma perturbação incontrolável, um dado substantivo não formalizável. Com o tempo, e com o domínio desse código específico que faz os corpos falarem, aprende-se que a possessão, ao menos idealmente, não é nem uma coisa nem outra. Trata-se de um fenômeno estruturado, no qual forma e conteúdo dependem um do outro, sendo por conseguinte inseparáveis (GOLDMAN, 1984, 121).

No entanto, ao descortinar lentamente sua complexidade, poderá ocorrer um processo de encantamento e até fascínio por esse universo. Para a Antropologia, é fundamental aprofundarmos nossa compreensão de sua ordem e estrutura nesse encontro de linguagens. Religião, tradição, sonoridades, linguagens performática, imagética e corporal são elementos presentes nos rituais e inseridos em um contexto econômico, social e cultural. Podemos, assim, afirmar que a Umbanda constitui um fato social total, em consonância com as noções de "patrimônio" (Gonçalves, jan/jun 2005) e "fato musical total" (Seeger, 1977) inspiradas no conceito de "fato social total" cunhada por Marcel Mauss (2003). Na clássica definição de "fatos sociais totais" ou "fenômenos sociais totais", Mauss escreve:

> exprimem-se, de uma só vez, as mais diversas instituições: religiosas, jurídicas e morais – estas sendo políticas e familiares ao mesmo tempo -; econômicas – estas supondo formas particulares da produção e do consumo, ou melhor, do fornecimento e da distribuição-; sem contar os fenômenos estéticos em que resultam esse fatos e os fenômenos morfológicos que essas instituições manifestam" (MAUSS, 2003, p. 187).

Música e religiosidade são dois aspectos que sempre caminharam juntos na história da humanidade nas mais diversas culturas e religiões. Euterpe, cuja etimologia *eu* (bom, bem) e *τέρπ-εω* (dar prazer) significa "doadora de prazeres", filha de Zeus e Mnemósine foi uma das nove musas da mitologia grega e era a musa da música. Mattos (2011) elencou alguns exemplos bíblicos a fim de ilustrar esse tema

> (...) no Antigo Testamento temos: "Logo após a travessia do Mar Vermelho, Miriã e as mulheres de Israel adoraram a Deus com cânticos acompanhados de danças e tamborins'". (Livro do Êxodo, 15: 20-21) "Os profetas dos tempos de Samuel usavam saltérios, tambores, flautas e harpas". (1- Samel, 10:5) (...) No Novo Testamento (...) "Habite, ricamente, em vós a palavra de Cristo; instruí-vos e aconselhai-vos mutuamente em toda a sabedoria, louvando a Deus com salmos e hinos e cânticos espirituais, com gratidão em vosso coração". (Colossenses, 3: 16) (MATTOS, 2011, p.15/16).

A presença de mantras no budismo, hinos no Santo Daime e até mesmo uma fatia da indústria cultural dedicada aos padres e cantores evangélicos exemplificam a permanência dessa aliança. Afora grande parte da literatura acadêmica dedicada a essa relação específica entre música e religião. Não é nosso objetivo mergulhar

especificamente nessa discussão, pois em nossa pesquisa, decidimos focar a interface dessa relação com outros aspectos da cosmologia umbandista composta por narrativas, vestimentas, cores, cheiros, coreografias, afetos, intenções, realizações e afirmações identitárias.

No presente item, pretendemos abordar alguns elementos que conferem ordem e estrutura aos rituais da Umbanda. Consideramos que ordem e estrutura são, igualmente, um tipo de linguagem que, por sua vez, são constituídas por outras linguagens. No capítulo IV abordaremos especificamente o tema das diversas linguagens.

A hierarquia é um dos componentes ordenadores mais importantes, pois o pai de santo, como líder religioso do grupo, comanda todos os rituais (LIMA, 2003, p. 081). Traz consigo toda a história da origem do terreiro. De que forma recebeu essa missão e o desenrolar de sua biografia em consonância com a legitimidade de sua liderança espiritual.

Devemos levar em consideração que para cada indivíduo do grupo existem presenças espirituais invisíveis para os leigos, mas que atuam e são reconhecidas por seus adeptos. A comunicação entre as entidades espirituais e os médiuns não é algo extraordinário. Ao contrário, a construção e permanência do grupo dependem de uma intensa e contínua interlocução.

No caso da Tenda Nossa Senhora da Guia, Joãozinho é o pai de santo e Pai Benedito do Rosário, conhecido por Vovô, é o chefe espiritual da casa. Como já mencionamos, Sidney, o ogã, vem logo depois como principal auxiliar e, em seguida, a primeira cambone, Dona Claudeth, Jurema, segunda cambone e Domingas, terceira cambone.

Podemos considerar como segundo princípio estruturante, a ordem em que os procedimentos ocorrem. Como muitos procedimentos são liderados concomitantemente pelas entidades espirituais, não conseguimos ter acesso ou explicação para cada gesto e movimento, mas é possível desenhar uma arquitetura geral da sequência recorrente dos eventos. Faremos uma exposição do que ocorre nos trabalhos, em geral.

No horário combinado para os rituais, os médiuns chegam a casa. Nos trabalhos recorrentes que ocorrem durante a semana, geralmente, às segundas e sextas-feiras, o horário de início é às 19 horas. Nos outros eventos ou festas, os médiuns e a assistência são avisados pelo chefe espiritual da casa sobre horários e

procedimentos específicos. Ao chegarem, dirigem-se um a um até o altar, batem cabeça[45], cumprimentam os atabaques e os outros médiuns ombro-a-ombro[46].

Os homens e as mulheres dispõem-se em fila. Os homens ficam do lado direito de quem entra e as mulheres, do lado esquerdo. Como o trono do pai de santo fica de frente para eles, a posição se inverte em relação ao líder do grupo. A assistência entra pela porta da direita sentando-se as mulheres à direita e os homens, à esquerda. Quando o pai de santo entra, dirige-se até o altar, pega as suas guias com as duas mãos e levanta e abaixa três vezes, saudando Oxalá. Enquanto isso, a terceira cambone aguarda a seu lado, segurando o incensário e balançando-o para um lado e para o outro. Em seguida, ocorre a abertura dos trabalhos, como descrito no capítulo II.

Geralmente, o início dos trabalhos ocorre sem a presença do ogã, pois ele trabalha em um supermercado e chega um pouco mais tarde. Por esse motivo, a abertura acontece por meio dos pontos cantados acompanhados do toque do adjá[47] e palmas, sem os atabaques. Após incensar todo o terreiro e a todos os presentes, Joãozinho volta ao altar. O toque do adjá sinaliza a finalização dessa etapa e o início de uma série de orações[48]. Enquanto toca o adjá, Joãozinho afasta-se do altar andando de costas até chegar ao centro do terreiro, sempre de frente para o altar. Nesse momento, ele fica bem no centro, com as duas filas de médiuns ao seu lado. Os homens à sua direita e as mulheres à esquerda.

---

[45] "O médium deita-se de barriga pra baixo e toca com a testa no chão em frente ao Gongá, atabaques e Coluna Energética. No nosso caso, batemos cabeça para Iansã (dona da casa) e para o Caboclo Pena Verde (guia chefe da casa). Bate-se a cabeça no chão em sinal de respeito e obediência aos Orixás, pois simboliza que nossa cabeça, que nos comanda e nos rege, está se subordinando ao poder dos Orixás aos quais estamos reverenciando ao tocá-la no chão, sejam os Orixás do Zelador ou do Gongá. Em diversas culturas, sejam ocidentais ou orientais, baixar a cabeça perante alguém ou alguma coisa significa que estamos submissos e obedientes a esta pessoa ou coisa" (PAI REGINALDO O REI DO VODU E MÃE MARTA. Disponível em: http://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm. Acesso em: 07 jul. 2013).

[46] "Quando um Guia cumprimenta um consulente ou um assistente com o bater de ombro, isto é sinal de igualdade, de fraternidade e grande amizade" (PAI REGINALDO O REI DO VODU E MÃE MARTA. Disponível em: http://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm. Acesso em 11 abr. 13).

[47] "É uma sineta de metal, usada em especial nos Candomblés e nos Xangôs (Recife) de origem ioruba, cuja finalidade é chamar os filhos-de-santo para reverenciar os Orixás" (Mattos, 2011, p. 31). Segundo um ogã entrevistado, o adjá também pode auxiliar na incorporação.

[48] Dworakowska tem um argumento central de que "há uma ligação estreita entre o tambor e os mortos"(2o-2), de modo que a série genética de instrumentos de bateria, gongo, sino e cognato são todos caracteristicamente parte do culto dos mortos (NEEDHAM, 1997, p. 608).

A assistência fica situada próxima à fila dos médiuns do sexo masculino. Há uma separação feita em tijolos que tem aproximadamente a altura de um metro. Existe uma parte aberta que permite a passagem da assistência que, posteriormente, coloca-se em fila para receber passes, aconselhamentos ou curas.

A primeira *curimba* cantada é “Deus nos dá licença”, cuja transcrição pode ser encontrada mais adiante, no capítulo III. Ela é entoada lentamente e sem palmas. Nesse momento, o pai de santo caminha em direção ao altar enquanto todos cantam. Para diante da imagem de Oxalá, bate cabeça, vira para esquerda e para direita, cruza e descruza as mãos na horizontal em frente ao corpo. Sem virar de costas para o altar, dá um leve toque em cada um dos atabaques, dirige-se ao trono e toca em seu braço esquerdo e direito e faz o sinal da cruz em cima do chapéu de palha que se encontra sobre o trono. Em seguida, vai até o fundo do terreiro, onde está situado outro altar com a imagem de Ogum e, igualmente, bate cabeça e retorna ao centro do terreiro.

Joãozinho encerra essa *curimba* saudando “Saravá as sete linhas da Umbanda” e todos os médiuns se viram para o centro do terreiro batendo palmas em direção ao chão. As sete linhas da Umbanda podem ser consideradas um dos principais fundamentos dessa religião. É possível encontrar uma grande variedade em relação à ordem das sete linhas. Além disso, existem diversas subdivisões em seu interior. Por exemplo, segundo Hùngbónò Charles:

> Na Umbanda, os Orixás e os Guias foram organizados em 7 linhas principais, que chamamos de “os 7 Orixás Maiores”. Cada linha possui 7 divisões (vibrações), que chamamos de “Orixás Menores”, e cada Orixá Menor, possui 7 guias subordinados, e assim por diante (Hùngbónò Charles. Umbanda, Orixás, Linhas… Disponível em http://ocandomble.wordpress.com/2011/03/21/umbanda-orixas-linhas/. Acesso em: 14 abr. 2013).

Além das subdivisões, a expressão “assim por diante” pontua que esse universo é mais amplo. Se considerarmos, ainda, que cada entidade não é um personagem individual, mas uma falange constituída por centenas de outras entidades, percebemos a dimensão desse panteão. A imensidão e a diversidade de elementos inviabiliza uma rígida precisão das informações. Por isso, precisamos simplificar bastante o contexto no processo de sua explanação. De acordo com Hùngbónò Charles, os orixás maiores são:

> 1ª. Linha – Oxalá; 2ª. Linha – Iemanjá; 3ª. Linha – Ogum; 4ª. Linha – Xangô; 5ª. Linha – Oxóssi; 6ª. Linha – Ibeji (Yori ou Erê); 7ª. Linha – Obaluaê (Yorima, nessa linha trabalham também os nossos queridos Preto-Velhos) (Hùngbónò Charles. Umbanda, Orixás, Linhas... Disponível em http://ocandomble.wordpress.com/2011/03/21/umbanda-orixas-linhas/. Acesso em: 14 abr. 2013).

Lopes (2007) relata que Leal de Souza foi um poeta, jornalista e escritor que, além de ser umbandista estudou e escreveu durante anos sobre o tema. Dele partiu a primeira codificação da Umbanda e a iniciativa de propor as sete linhas:

> A Linha Branca de Umbanda e Demanda, compreende sete linhas: a primeira de Oxalá; a segunda de Ogum; a terceira, de Euxoce (Oxóssi); a quarta, de Xangô; a quinta de Nha-San (Iansã); a sexta de Amanjar (Iemanjá); a sétima é a linha de Santo, também chamada de Linha das Almas.
>
> Essas designações significam, na Língua de Umbanda – a primeira, Jesus, em sua invocação de N. S. do Bonfim; a segunda, São Jorge; a terceira, S. Sebastião; a quarta, São Jerônimo; a quinta, Santa Bárbara. E a sexta, a Virgem Maria, em sua invocação de N. S. da Conceição. A linha de santo é transversal, e mantém a sua unidade através das outras.
>
> Cada linha tem o seu ponto emblemático e a sua cor simbólica. A de Oxalá, a cor branca; a de Ogum a encarnada; a de Euxoce (Oxóssi), verde; a de Xangô, roxa; a de Nha-San (Iansã), amarela; a de Amanjar (Iemanjá), azul (SOUZA, 1933, p. 52).

A Tenda Nossa Senhora da Guia, pode seguir a seguinte ordem, variando de acordo com o dia: Oxalá, Ogum, Oxóssi, Xangô, Iemanjá, Ibejada, Oxum, Iansã[49], Nanã Buruquê e Obaluaê. Observando as *curimbas* entoadas em homenagem às sete linhas, pedindo licença e proteção para os trabalhos espirituais, as entidades podem ser mencionadas em outra ordem: Oxalá, Oxum, Iemanjá, Oxóssi, Sete Linhas, Ibejada, Xangô, Ogum, Iansã. A primeira ordem aparece na *curimba*

> Auê, Auê, Babá, eu vou abrir meu caicó (bis).
> Dá licença (nome da entidade), eu vou abrir meu caicó (bis).

A segunda ordem, em uma sequência de pontos. Na verdade, como há comunicação entre os orixás e entidades e, ainda, existem campos vibracionais consonantes entre eles, a ordem não parece ser tão importante. É fundamental, no entanto, que todos sejam louvados. No primeiro ponto da sequência, louva-se Oxalá:

[49] Frequentemente grafado “Inhansã”.

São três estrelas todas cheias de grandeza
Ilumina a natureza, sai do céu e cai no mar. (bis)
A estrela Dalva, a estrela matutina,
Guiai a estrela guia que ilumina Pai Oxalá. (bis)

Oxalá, igualmente conhecido como Obatalá, Orixanlá ou Oxalufã é considerado o criador de todas as coisas. Embora todos os orixás sejam considerados igualmente importantes, Oxalá ocupa um lugar especial por isso e, apesar de ocorrer variação na ordem em que aparecem nas sete linhas, Oxalufã costuma ser o primeiro nas louvações. No segundo ponto da sequência cantada na Tenda, aparecem Oxum, Iemanjá, Oxóssi, Sete Linhas, Ibejada.

São flores brancas na beira das cachoeiras
Canto pr'Oxum e para mamãe Iemanjá.
Senhor Oxóssi e pra mamãe natureza
Pras sete linhas e pra toda Ibejada. (bis)

Oxum faz parte da Linha de *Povo D'Água* integrada por Nanã, Iemanjá, Oxum e Iansã. Verger (2002) nos fala sobre a presença desse orixá na África:

> Oxum é a divindade do rio de mesmo nome que corre na Nigéria, em Ijexá e Ijebu. Era, segundo dizem, a segunda mulher de Xangô, tendo vivido antes com Ogum, Orunmilá e Oxóssi. As mulheres que desejam ter filhos dirigem-se a Oxum, pois ela controla a fecundidade, graças aos laços mantidos com *Ìyámi-Àjé* ("Minha Mãe Feiticeira") (VERGER, 2002, p. 174).

Em seguida, Oxum, Xangô, Oxalá, Ogum, Iemanjá.

Mamãe Oxum, onde esta seu lírio branco?
Meu Pai Xangô ofertou a Oxalá.
Cravo vermelho ofertou pra seu Ogum
E o jasmim ofertou pra Iemanjá. (bis)

Foto 10: Barco com oferendas para Iemanjá

Ritual em que vários terreiros vão ao Rio Paraguai na passagem do ano. Corumbá, 30/12/11.
Fonte: A autora, 2013.

A próxima *curimba* entoada saúda Iansã, Ogum, Iemanjá, Oxum.

Eparrei Iansã, ô Iansã!
Salve, meu pai Ogum!
Iarerê, mãe Iemanjá!
Iarerê, iarerê, mamãe Oxum! (bis)

Foto 11: Preparação para a comemoração do *réveillon* na beira do Rio Paraguai

Corumbá, 30/12/11.
Fonte: A autora, 2013.

A última da sequência de louvações é para Ibejada e Xangô.

> Ibejada,
> O Ibeji é a mensageira do amor, do amor.
> Você fez sua morada
> Nas cachoeiras de Xangô.

Hùngbónò Charles esclarece, ainda:

> Alguns cultos Umbandistas, trabalham com algumas diferenças quanto aos Orixás Maiores, por exemplo, já foi notado nossa querida Oxum como Orixá Maior, porém Oxum trabalha na linha de Iemanjá, sendo ela então um Orixá Menor, o que não desabona em nada seu poder ou grandeza. Acredita-se que não existe Orixá mais ou menos importante. Também foi verificado alterações quanto a ordem dos Orixás nas linhas. Segundo alguns estudiosos, podemos encontrar ainda uma dupla de Orixás Maiores que comandam as linhas. Assim podemos ter: Oxalá – par vibracional com Odudua; Iemanjá – par vibracional com Oxumaré; Ogum – par vibracional com Iansã*[50]; Oxóssi – par vibracional com Obá; Xangô – par vibracional com Egunitá; Yori – par vibracional com Oxum*; Yorimá – par vibracional com Nanã* (Hùngbónò Charles. Umbanda, Orixás, Linhas…. Disponível em http://ocandomble.wordpress.com/2011/03/21/umbanda-orixas-linhas/. Acesso em: 14 abr. 2013).

Retornando à descrição do ritual, após saudação das sete linhas, tem início uma série de *curimbas* em ritmo lento, em compasso quaternário. Esse compasso é constituído por pulsações que se repetem a cada quatro apoios rítmicos e tem o primeiro tempo mais acentuado e o terceiro considerado meio forte. O segundo e o quarto tempo, portanto, são mais suaves. As palmas acompanham o canto continuamente nos quatro tempos do compasso.

Joãozinho canta tocando constantemente o adjá e cruza os pés em diagonal a sua frente, acompanhando a pulsação, de um lado para o outro. Os médiuns cantam e batem palmas, balançando-se lentamente ao som das *curimbas*. Essas *curimbas* podem ser consideradas como “pontos de Firmeza”. Segundo a classificação de Sena (2012), este tipo de ponto

> (...) deve ser cantado após todo o ritual de abertura da gira; é o momento em que pedimos a permissão do Orixá que trabalharemos naquela gira para lidar com os mensageiros dele (Caboclos, Preto-Velho, etc.). Não podemos confundir este ponto com o de Firmeza de Guia ou Médium; este ponto é o de firmeza da Linha. Exemplo: se vamos trabalhar com os Caboclos de Oxóssi, pediremos permissão a Oxóssi, se vamos trabalhar com as

[50] *Estas divindades também são representadas como orixás menores sendo Oxun e Nanã da linha de Iemanjá e Iansã da linha de Xangô.

> Caboclas de Oxum, pediremos permissão ao Orixá Oxum, etc. (SENA, 2012, p. 23).

Como os orixás e as entidades pertencem a campos vibratórios e comunicam-se, podemos observar que em alguns pontos há mais de um desses personagens. O primeiro ponto refere-se a Oxalá, sincretizado com Jesus Cristo no Catolicismo. Na Tenda, sempre são entoadas as *curimbas* saudando as sete linhas de Umbanda. Oxalá é o orixá mais importante e o primeiro. O início dos trabalhos geralmente seguem a mesma sequência de orações, saudações, cumprimentos e pedidos de permissões para a execução dos trabalhos direcionados às entidades e aos orixás por meio das *curimbas*, saudações, cumprimentos, gestos e movimentações.

Podemos considerar o calendário umbandista de festas e eventos um importante elemento ordenador da Umbanda. Geralmente, as casas compartilham as mesmas datas, pois os orixás têm cada um o seu dia para ser homenageado. Segundo Joãozinho, o calendário religioso em sua casa é constituído pelas seguintes datas: quatro de janeiro é o aniversário da Tenda Nossa Senhora da Guia; vinte de janeiro: São Sebastião, Oxóssi; dois de fevereiro é dia de Iemanjá; vinte e três de abril: Ogum ou São Jorge; treze de junho: Santo Antônio sincretizado com Exu; vinte e dois de agosto: Exu Capa Preta, que é o guardião da casa; vinte e sete de setembro, Cosme e Damião; doze de outubro, Nossa Senhora Aparecida; vinte e nove de novembro: Pai Benedito do Rosário, chefe espiritual do terreiro; quatro de dezembro: Santa Bárbara ou Iansã e oito de dezembro, Oxum.

2.2.1 A liturgia[51] umbandista na Tenda

Segundo a Federação Brasileira de Umbanda (FBU), a abertura dos trabalhos na liturgia umbandista, segue a seguinte ordem:

> a) Formação da Corrente de Iniciados e Iniciandos; b) Defumação e começar do Pegi ou Altar, seguindo o Salão, a Corrente e os recintos destinados ao público; c) Cruzamento do Terreiro; d) Cânticos de saudação aos Orixás, ao Patrono do Templo e só então é invocada a Entidade responsável e, a seguir, os demais Guias (Código Ético Litúrgico da Umbanda. Disponível em: http://www.fbu.com.br/liturgia.htm. Acesso em: 03 de março de 2013).

[51] O conjunto dos elementos e práticas do culto religioso (missa, orações, cerimônias, sacramentos, objetos de culto etc.) instituídos por uma Igreja ou seita religiosa (HOUAISS, 2002).

Tanto os trabalhos semanais quanto as Festas ou outros rituais específicos, seguem, praticamente, a mesma sequência ritual e em consonância com os preceitos da FBU. O que varia, em termos gerais, são as vestimentas, o lugar, o dia e o horário, a duração e a presença ou não de visitantes. Faremos a descrição de alguns momentos ou eventos presenciados no decorrer do trabalho de campo.

2.2.2 Ogunhê![52] Salve Jorge![53]

A Tenda é marcada por uma complexa e inefável mistura de contrastes. O chão de terra aparenta carência material. No entanto, é uma das características do zelo pela tradição e espiritualidade. Todos os filhos e filhas da casa, assim como Joãozinho, que recebeu de Mãe Cacilda a enorme responsabilidade de dar continuidade a seu legado espiritual, entram e permanecem descalços no decorrer de todos os trabalhos da casa, assim como nos dias de festa. Segundo o mentor da Tenda, é necessário pés no chão no trabalho com as entidades.

Retornaremos ao dia vinte e três de abril de 2012, dia de festa, homenagem a Ogum. Assim como na Umbanda, AMARAL (2005) ressalta que, no Candomblé:

> A festa é uma das mais expressivas instituições dessa religião e sua visão de mundo, pois é nela que se realiza, de modo paroxístico, toda a diversidade dos papéis, dos graus de poder e conhecimento a eles relacionado, as individualidades como identidades de orixás e de "nação", o gosto, as funções e alternativas que o grupo é capaz de reunir. Nela não encontramos apenas fiéis envolvidos na louvação aos deuses; muitas outras coisas acontecem na festa. Nela andam juntos a religião, a economia, a política, o prazer, o lazer, a estética, a sociabilidade, etc. Por essa razão as festas de candomblé podem ser classificadas na categoria dos fatos sociais totais que, para Mauss (1974), têm uma dimensão estratégica na elaboração do conhecimento antropológico. A vivência da religião e da festa é tão intensa que acaba marcando de modo profundo o gosto e a vida cotidiana do povo-de-santo. A religião passa a se confundir com a própria festa (AMARAL, 2005, p. 30).

[52] Saudação a Ogum.

[53] No sincretismo, Ogum é São Jorge.

Foto 12 – Festa de Ogum

Tenda Nossa Senhora da Guia. Corumbá, 23/04/12.
Fonte: A autora, 2013.

A casa fica repleta de visitantes! Nos dias de festa, mesmo quem não é frequentador assíduo da Tenda ou umbandista, comparece a fim de participar da festa, receber um passe ou pedir orientações. O terreiro está lindamente decorado de vermelho e branco e todos os médiuns com belas vestimentas dessas mesmas cores, pois na Umbanda, são as cores referentes a Ogum. Os três atabaques também estão envolvidos com panos nos mesmos padrões. No ambiente, o clima é de alegria e excitação.

À esquerda de quem entra, está situada uma grande mesa repleta de frutas: bananas, uvas, peras, maças, mamões, laranjas, tangerinas e também penduradas em dois grandes castiçais com velas vermelhas acesas e no centro, o orixá guerreiro, montado em seu cavalo branco. Espadas de Ogum e flores vermelhas compõe um belo e característico cenário de dedicados filhos da Umbanda.

Outro caráter distintivo da Tenda Nossa Senhora da Guia são as fotos e quadros espalhados por toda parte. São homenagens às diversas entidades e aos falecidos integrantes da família. Além do cartaz da ACTHEO, com Maria Theodora, Mãe Cacilda, Maria Paula e Dona Mariana, há outras fotos dessas personagens em

outras circunstâncias. Por exemplo, Mãe Cacilda incorporada do Preto Velho com o qual trabalhava ou Dona Mariana abraçada a Joãozinho. As fotos com as quais presenteei a Tenda, em agradecimento à carinhosa acolhida pelo grupo, também foram compondo o repertório de imagens da Tenda, causando-me imensa satisfação.

Antes do início do ritual da festa propriamente dita, os médiuns entram e vão até o altar e saúdam a imagem de Oxalá[54] que se encontra bem no centro, ao lado das várias imagens de Caboclos, Pretos-Velhos, santos e orixás. Existem no altar, também, fotos de pessoas que pediram ajuda espiritual e uma do Padre Marcelo Rossi[55]. Depois cumprimentam os outros médiuns com o tradicional "ombro-a-ombro"[56].

Nesse dia, em especial, os homens estão de calça branca e camisa vermelha. As mulheres estão, em geral, de blusa vermelha e saia branca ou o inverso. Uma das médiuns estava toda de branco com detalhes vermelhos na roupa. No início, os visitantes ainda não chegaram e Joãozinho ainda não adentrou o recinto. Os homens colocam-se à direita e as mulheres à esquerda de quem entra no terreiro. A posição fica invertida quando o pai de santo fica sentado em seu majestoso trono de madeira, como um verdadeiro rei, próximo e de costas para o altar, de frente para a entrada. As três cambones ficam sempre próximas a ele e Sidney, ogã da casa, que fica situado à direita do trono.

A primeira cambone é Dona Claudeth, mãe de Joãozinho. A segunda cambone é Jurema, prima de Joãozinho e filha da falecida benzedeira Dona Mariana e a terceira é Domingas, esposa de Sidney, filho adotivo de Dona Mariana, portanto, irmão de Jurema. Podemos dizer que esses cinco personagens: Joãozinho, Sidney, Dona Claudeth, Jurema e Domingas constituem as principais lideranças do grupo, unidos por laços de sangue e de espírito. Nesse dia havia mais um atabaqueiro tocando ao lado de Sidney.

---

[54] O Orixá mais importante da Umbanda. Corresponde a Jesus Cristo no sincretismo religioso.

[55] Aspectos do catolicismo integram a cosmologia umbandista. No entanto, a Tenda Nossa Senhora da Guia, em especial, possui uma forte presença de elementos católicos em seus rituais. Além disso, os católicos da família ACTHEO comparecem e, muitas vezes, recitam orações típicas do universo católico, geralmente, na abertura dos trabalhos.

[56] Quando um Guia cumprimenta um consulente ou um assistente com o bater de ombro, isto é sinal de igualdade, de fraternidade e grande amizade.

2.2.3 Descrição da abertura dos trabalhos na Festa de Ogum

Joãozinho entra na Tenda Nossa Senhora da Guia. Ele é um belo, grande e imponente homem negro de cabelos louros penteados em pequenas tranças e bem cumpridos, dono de uma voz e passos firmes. A sua entrada no terreiro é o momento em que todos os rituais iniciam. Na festa para Ogum, ele está com um lindo manto vermelho e enormes guias[57] sobre o peito. Dirige-se até o altar. De frente para o altar e de costas para todos, ele puxa[58] uma ladainha[59] em tom de pergunta. Em seguida, os fiéis respondem.

> **Joãozinho**: Louvado seja Deus?
> **Congregação**[60]: Graças a Deus, meu Deus do céu.
> **Joãozinho**: Louvado seja Deus.
> **Congregação**: Graças a Deus, meu Deus do céu.
> **Joãozinho**: Louvado seja Nosso Senhor Jesus Cristo.
> **Congregação**: Para sempre seja louvado.
> **Joãozinho**: Salve a Umbanda!

Em resposta, os atabaques rufam[61] e os médiuns batem palmas. Chamado pelo toque do adjá e pelo canto começa o ritual de defumação[62] do terreiro por meio do incensamento e é entoado o primeiro ponto da noite[63]. A letra do ritual de defumação:

---

[57] Colar de contas coloridas de vidro ou de louça us. por indivíduos das religiões de origem afro-brasileira; suas cores são simbólicas do orixá ou entidade espiritual esp. venerada por cada um deles (HOUAISS, 2002).

[58] Dar início e comandar (uma atividade coletiva) (HOUAISS, 2002).

[59] Prece litúrgica estruturada na forma de curtas invocações a Deus, a Jesus Cristo, à Virgem, aos santos, recitadas pelo celebrante, que se alternam com as respostas da congregação (fiéis e/ou religiosos) (HOUAISS, 2002).

[60] Assembleia de fiéis (HOUAISS, 2002).

[61] O rufar é uma forma de tocar em que há alternância leve e rápida das mãos no atabaque. Quando isso ocorre, não há marcação precisa do ritmo e o som do atabaque se mistura ao do adjá.

[62] "A defumação é utilizada para a preparação e limpeza espiritual. Esse elemento tem o poder de filtrar, purificar, limpar algumas impurezas e pensamentos e de harmonizar ambientes, seja terreiro, casa, carro, empresa, etc." (SENA, 2012, p. 80).

[63] No capítulo III são apresentadas as transcrições, a definição e análises dos pontos. Como são cantados em profusão durante todos os rituais e os títulos não são anunciados antes do início de cada um, tomei a liberdade de dar um nome para cada um, geralmente a partir das primeiras palavras da letra, a fim de situá-los dentro desse trabalho. "Incensando" é o ponto cantado durante a defumação. "Deus nos dá licença" vem logo em seguida.

> Nossa Senhora incensou a Jesus Cristo.
> Jesus Cristo incensou aos filhos seus.
> Eu incenso, eu incenso esta casa, na fé de Oxóssi, de Ogum e Oxalá (bis).
> Estou incensando, estou defumando, a casa do Bom Jesus da Lapa (bis).

Enquanto os filhos de santo cantam repetidas vezes a toada com firmeza e batendo palmas, Joãozinho passa concentradamente por todos os cantos do terreiro e por cada um dos médiuns, balançando o incensário e espalhando sua fumaça e perfume de ervas. Esse momento inicial dura aproximadamente três minutos e é finalizado com o tocar do adjá. Esse instrumento sempre é tocado para interromper um momento e dar início a outro. Podemos dizer que funciona como a batuta de um maestro marcando as principais passagens de uma música. O pai de santo declara: “para Ogum, essa defumação” e todos se viram para o centro do terreiro e batem palmas, respeitosamente. Alguns procedimentos ocorrem sistematicamente e muitas vezes em todos os rituais como, por exemplo, as palmas, o rufar dos atabaques e o toque contínuo do adjá.

Nesse momento, nova prece é recitada pelo mentor da casa que está no centro do terreiro, enquanto todos estão em silêncio. Os visitantes já estão presentes. O local para a assistência tem uma entrada diferenciada, à direita da entrada principal destinada aos integrantes da Tenda. Existem alguns bancos cumpridos de madeira e também os visitantes devem se colocar de acordo com o gênero. Mulheres do lado direito e homens, à esquerda. Porém, em dias de festa, o terreiro fica lotado, repleto de famílias e crianças e essa disposição acaba deixando de ser obedecida.

Como dito antes, orações características do universo religioso católico costumam abrir as reuniões e festas.

> **Joãozinho**: Façamos uma prece para Nosso Senhor Jesus Cristo e a todos os santos do altar. Ao pequeno e aos grandes orixás que estão praticando o bem e a caridade e aos nossos guias protetores. Ao Divino Espírito Santo, a Jesus, Maria e José, para que nos dê força, segurança e firmeza nos nossos trabalhos de hoje.
> **Congregação**: Que assim seja!
> **Joãozinho**: E as últimas preces são dirigidas a São Miguel Arcanjo e ao nosso anjo de guarda para que nos ilumine e nos guie sempre.
> **Congregação**: Amém, Jesus!
> **Joãozinho**: Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo!
> **Congregação**: Amém!

Assim como na religião Católica, recitam as orações “Creio em Deus Pai”, “Pai Nosso”, “Ave Maria” e “Salve Rainha”. Joãozinho repete o trecho anterior a essas preces. Em seguida, recitam uma “Oração ao Anjo da Guarda”. Finalizando, o chefe da casa conclama: “Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo” e a congregação responde: “Amém, Jesus!”. O adjá indica o término desse momento.

Novamente, ouvimos soar o adjá e o rufar dos tambores. Após as orações iniciais, a liturgia umbandista é constituída por pontos cantados do início ao fim dos trabalhos. A seguir, temos a continuação do ritual com os pontos de abertura.

Enquanto a Congregação canta a toada[64]:

> Deus nos dá licença para abrir nossos trabalhos
> Com Deus e a Virgem Maria, não há nada de atrapalhos (bis).

Joãozinho se desloca do centro do terreiro até o altar e faz uma série de gestos[65], caminha até a mesa decorada com frutas com a imagem de Ogum no centro de terreiro, vai até a porta de entrada, sempre realizando expressões gestuais de cunho religioso. Após algumas repetições desse ponto, Joãozinho diz: “Salve as sete linhas da Umbanda!”[66] e todos respondem: “Salve!” E, tocando o adjá, puxa outro ponto[67].

> Auê, Auê, Babá, eu vou abrir meu caicó (bis).
> Dá licença (nome da entidade), eu vou abrir meu caicó (bis).

---

[64] “Deus nos dá licença” (p. 82).

[65] Para um maior detalhamento desse aspecto, ver: PAI REGINALDO O REI DO VODU E MÃE MARTA. Disponível em: http://maemartadeoba.com.br/a%20umbanda/CUMPRIMENTOS%20E%20POSTURAS/Cumprimentos%20e%20Posturas.htm. Acesso em 25 jan. 2013).

[66] “Se no candomblé as entidades foram agrupadas preservando-se na medida do possível as referências aos grupos étnicos de origem africana, na umbanda foi através da teoria das linhas que se tentou classificar e organizar a grande variedade de entidades cultuadas. Segundo a literatura que tem sido escrita pelos teóricos religiosos da umbanda, nessa religião existem sete linhas dirigidas por orixás principais. Cada linha é composta por sete falanges ou legiões. O número sete é devido ao seu valor cabalístico. Algumas dessas linhas são: Linha de Oxalá, Linha de Iemanjá, Linha de Xangô, Linha de Ogum, Linha de Oxóssi, Linha das Crianças e Linha dos Pretos Velhos. Não existe, entretanto, um consenso entre os vários terreiros e codificadores da umbanda a respeito da composição dessas linhas e falanges. Em muitos casos, por exemplo, juntam-se às linhas dirigidas pelos orixás a Linha do Oriente (da qual fazem parte as ciganas), a Linha das Almas, etc.” (SILVA, 2005, p. 120/121).

[67] “Vou Abrir meu Caicó” (p. 81).

A melodia se repete várias vezes, saudando os diferentes orixás. A letra só muda para cada uma das entidades que é cantada por Joãozinho enquanto todos respondem. As entidades que aparecem na letra são: “Pai Oxalá”; “Senhor Ogum”; “Senhor Oxóssi”; “Meu Pai Xangô’; “Mãe Iemanjá”; “Ibejada”; “Mãe Oxum”; “Mãe Iansã”; “Nanã Buruquê”; “Obaluaê”. Finaliza dizendo: “Saravá as sete linhas da Umbanda”!” Essa toada possui um ritmo intenso. Segue uma melodia cantada com malemolência em andamento bem lento acompanhada, novamente, pelo adjá e rufar dos atabaques.

> Abrimos a nossa gira.
> Pedimos a proteção.
> Ao nosso pai Oxalá, para cumprir a nossa missão (bis).

Em seguida, em ritmo animado, cantam apenas uma vez:

> Eu abro a nossa gira com Deus e Nossa Senhora. Eu abro a nossa gira quando orei pemba de Angola (bis).
> Está aberta a nossa gira com Deus e Nossa Senhora. Está aberta a nossa gira quando orei pemba de Angola.

Na Tenda Nossa Senhora da Guia, o Exu Capa Preta é uma das entidades responsáveis pela segurança espiritual do terreiro. Para que os trabalhos transcorram sem problemas, faz-se necessário cantar um ponto para a linha dos Exus e Pombajiras com essa função. Como ocorre frequentemente, a melodia e a letra são repetidas, mudando, somente, o nome do Exu ou Pombajira. A ordem em que aparecem na toada é: “Seu Capa Preta”, uma das entidades que o pai de santo da casa incorpora, “Seu Tranca-Rua”, “Pombajiras”, “Seu Zé Pilintra”. Abaixo, a letra:

> Lá na porteira, já deixei meus sentinelas (bis).
> Já deixei seu (nome do Exu ou Pombajira), tomando conta das cancelas.

Fotos 13 e 14 – Médiuns virados de frente e de costas para a porta

Tenda Nossa Senhora da Guia.

No momento em que essa *curimba* é cantada, todos os médiuns se viram de frente para a porta. Esse procedimento acontece em todos os trabalhos. Isso ocorre porque se deve pedir a permissão e proteção de Exu, que se situa fora do terreiro, para que os trabalhos transcorram em segurança. Nesse momento, o pai de santo sai e depois retorna para dar prosseguimento ao ritual. “Seu Capa Preta” é o Exu guardião da Tenda Nossa Senhora da Guia.

2.2.4 Hoje é dia de Ibejada! Festa de Cosme e Damião

Foto 15 – Crianças na Festa de Cosme e Damião

Tenda Nossa Senhora da Guia. Corumbá, 27/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

Erê, Ibeji, Ibejada e Beijada são os termos utilizados para designar a Linha das Crianças representadas por Cosme e Damião[68]. São Cosme e Damião são conhecidos no Catolicismo por terem sido irmãos que morreram decapitados em

[68] "Ibeji é o Orixá-Criança, em realidade, duas divindades gémeas infantis, ligadas a todos os orixás e seres humanos. Por serem gémeos, são associados ao princípio da dualidade; por serem crianças, são ligados a tudo que se inicia e nasce: a nascente de um rio, o nascimento dos seres humanos, o germinar das plantas, etc. Ibeji na nação Ketu, ou Vunji nas nações Angola e Congo. É o Orixá Erê, ou seja, o Orixá criança. É a divindade da brincadeira, da alegria; a sua regência está ligada à infância. Ibeji está presente em todos os rituais do Candomblé, pois, assim como Exú, se não for bem cuidado pode atrapalhar os trabalhos com as suas brincadeiras infantis, desvirtuando a concentração dos membros de uma Casa de Santo. É o Orixá que rege a alegria, a inocência, a ingenuidade da criança. A sua determinação é tomar conta do bebê até à adolescência, independentemente do Orixá que a criança carrega. Ibeji é tudo o que existe de bom, belo e puro; uma criança pode-nos mostrar o seu sorriso, a sua alegria, a sua felicidade, o seu falar, os seus olhos brilhantes. Na natureza, a beleza do canto dos pássaros, nas evoluções durante o vôo das aves, na beleza e perfume das flores" (CANDOMBLÉ O mundo dos orixás. Disponível em: http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/ibeji/. Acesso em: 9 abr. 2013).

consequência de uma perseguição empreendida pelo imperador romano Diocleciano no século IV D.C., porque não professavam a crença no panteão de deuses romanos. Ao contrário, eram cristãos e realizavam curas em nome de Jesus e, apesar de serem da área da medicina, não cobravam pelos serviços prestados. Atualmente, são considerados os chefes espirituais dos médicos, farmacêuticos e estudantes de medicina. São, geralmente, representados com irmãos gêmeos, porém, não há comprovação desse fato.

Na Festa de São Cosme e Damião, a Tenda Nossa Senhora da Guia fica repleta de crianças, com a decoração bem colorida, o teto cheio de balões brancos, amarelos, azuis e laranjas e com uma mesa coberta de bolos, refrigerantes e doces. As cores predominantes na decoração e nas vestimentas são o rosa, azul e branco. Na abertura dos trabalhos, todos cantam para a Linha das Crianças:

> Ibejada, Ô Ibeji é a mensageira do amor, do amor.
> Você fez sua morada nas cachoeiras de Xangô[69].

A Linha das Crianças está em sintonia com a aura espiritual dos *espíritos de luz*, isto é, as entidades consideradas mais evoluídas. Embora a *gira*, roda em que os *girantes*, médiuns iniciantes, incorporam os seus guias espirituais, seja uma característica do Candomblé e muitos terreiros de Umbanda não a pratiquem, a Tenda adota essa prática em quase todos os seus rituais.

Na Festa de São Cosme e Damião não houve exceção. Os médiuns, o pai de santo e as cambones se reúnem no centro do terreiro formando uma roda. Um médium vai para o centro da gira e todos cantam um ponto para chamar uma das entidades que ele incorpora. Ele começa a rodar intensamente. Quem está a sua volta o segura caso ele perca o equilíbrio ou caia. Depois da incorporação, é levado até o altar pelo próprio pai de santo ou uma das cambones. Após a abertura dos

[69] “Em Nação, as crianças conhecidas como "erês", são os mensageiros dos Orixás, trazendo para seus filhos as suas determinações e conselhos. Daí é comum dizer-se: "Erê de Yemanjá"; "Erê de Xangô", etc. Estas crianças espirituais, adotam nomes ligados aos orixás, com os quais têm afinidade vibratória, como por exemplo: "Conchinha (Yemanjá)"; "Faísca (Inhasã)"; "Pedrinha (Xangô)"; "Pipoca (Omulu)"; "Escudinho (Ogum)"; "Jasmim (Oxum)", etc.Na Umbanda, já adotam nomes comuns e até mesmo os que usavam na última passagem terrena: Rosinha; Mariazinha; Pedrinho; Joãozinho; Francisquinho; etc.” (Linha das Crianças. Disponível em: http://www.maze.kinghost.net/umbanda.aspx?id=eres. Acesso em: 09 abr. 2013).

trabalhos e a incorporação do chefe espiritual da casa, Pai Benedito e dos Caboclos, seguiu-se a gira. Um dos pontos puxados pelo pai de santo foi:

> Aqui nessa aldeia, tem um caboclo que ele é real. Ele não mora longe.
> Mora aqui mesmo nesse canzuá[70].

Cantam com alegria:

> Como é bonita a vida dos Caboclos! Pisa na areia, oi, pisa no toco. (bis)
> Mas vem aí, mas vem aí, dia de Santo, proteção pros curumins. (bis).

Nessa hora, os médiuns organizam as crianças em duas filas para receberem os doces do pai de santo.

Fotos 16 e 17 – Curumins em fila para ganhar doces do Vovô

Corumbá, 27/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

[70] "Local, terreiro ou salão onde se realizam as cerimônias, nos rituais de origem banta. Casa, na linguagem desses terreiros – Do quimbundo *nzua*, cabana" (LOPES, 2006, p. 66/67).

2.5 **O caráter performático na Tenda Nossa Senhora da Guia**

Foto 18 – Momento de Oração

Joãozinho na abertura dos trabalhos da festa de Ogum. Corumbá, 23/04/13.
Fonte: A autora, 2013.

De acordo com Schechner (1988),

> *The phenomena called either/all "drama," "theater," "performance" occur among all the world's peoples and date back as far as historians, archeologists, and anthropologists can go. Evidence indicates that dancing, singing, wearing masks and/or costumes, impersonating other humans, animals, or supernaturals, acting out stories, presenting time 1 at time 2, isolating and preparing special places and/or times for these presentations, and individual or group preparations or rehearsals are coexistent with the human condition*[71] (SCHECHNER, 1988, p. 67).

[71] O fenômeno chamado de/ou "drama", "teatro", "performance" ocorrem entre todos os povos e datas anteriores, tanto quanto os historiadores, arqueólogos e antropólogos podem ir do mundo. Evidências indicam que a dança, o canto, usando máscaras e/ou trajes, personificando os outros seres humanos, animais ou seres sobrenaturais, agindo histórias, apresentando intervalos de tempo 1 e 2, isolando e preparando lugares especiais e/ou horários para estas apresentações, e preparações ou ensaios individuais ou do grupo são coexistentes com a condição humana.

Um dos aspectos já mencionados que me impressionou em relação à Tenda Nossa Senhora da Guia foram os contrastes. O contraste do chão de terra com a beleza estética das vestimentas utilizadas nos rituais. O passado marcado por ascendentes escravos e a força dessa família que reescreve a própria história e suas tradições na religiosidade e no cotidiano. O espaço restrito para o culto que parece enorme e a abrigar uma verdadeira multidão. A resistência e a força expressas na história de cada um dos integrantes que abraçou uma religião discriminada e ignorada por tantos.

No contexto da Tenda Nossa Senhora da Guia, a questão que abordo, neste capítulo, é a noção de *performance* a fim de interpretar e analisar seus rituais e respectivas sonoridades. Percebemos que o universo sonoro permeia e enfatiza tudo o que ocorre no decorrer dos rituais: os mais diversos sons produzidos pela presença dos indivíduos no interior do espaço; as saudações e orações, conversas e gargalhadas para e das entidades espirituais; os diversos inícios e finalizações nos diferentes estágios dos rituais; os instrumentos e *curimbas*; o som do incensário que balança de um lado para o outro enquanto o pai de santo circula pelo terreiro; os gritos dos caboclos.

Vimos na descrição de alguns dos rituais que os gestos e coreografias estão imersas em um contexto ritualizado e a *performance* abrange os diversos sentidos corpóreos: a audição, o tato, o paladar, o olfato, a visão e, segundo os devotos, estão em conexão com uma dimensão supra-humana. Há uma profusão de elementos imbricados que significam as experiências vivenciadas oriundas da ancestralidade do grupo, cuja repetição, nunca igual, mas, semelhante, insere no presente sua existência e lança para o futuro o aprofundamento dessa rede de atores e simbologias.

Segundo Schechner: “Performances – de arte, rituais, ou da vida cotidiana – são ‘comportamentos restaurados’, ‘comportamentos duas vezes experienciados’, ações realizadas para as quais as pessoas treinam e ensaiam” (SCHECHNER, 2006, p. 29). As lideranças da Tenda como, por exemplo, Joãozinho, Jurema e Sidney estão inseridos no contexto da Umbanda desde crianças, no próprio seio da família. Dona Claudeth, mãe de Joãozinho e esposa de João, ogã do terreiro de Mãe Cacilda e filho de Maria Theodora, a matriarca da família, é uma senhora que viveu praticamente toda a sua vida dentro desse universo. A repetição, o treino, a

experiência, a dedicação revelam um profundo conhecimento das práticas umbandistas, perceptível na segurança e tranquilidade na condução dos trabalhos.

Sobre a Antropologia da *performance* e Antropologia da experiência, Bruner (TURNER; BRUNER, 1986) escreve na introdução da obra *The Anthropology of Experience*:

> *A ritual must be enacted, a myth recited, a narrative told, a novel read, a drama performed, for these enactments, recitals, tellings, readings, and performances are what make the text transformative and enable us to reexperience our culture's heritage. Expressions are constitutive and shaping, not as abstract texts but in the activity that actualizes the text. It is in this sense that texts must be performed to be experienced, and what is constitutive is in the production. We deal here with performed texts, recognizing that the anthropology of performance is part of the anthropology of experience*[72] (TURNER; BRUNER, 1986, p. 7).

A sintonia entre os responsáveis pelos rituais é fruto de uma intensa convivência de muitos anos. Além do parentesco, todos moram muito próximos, na terra comprada pelos ascendentes. A liderança de Joãozinho, desde que sua tia o escolheu como seu herdeiro espiritual, foi aceita por ele aos treze anos e por aqueles que decidiram segui-lo quando sua tia faleceu e ele tinha apenas dezoito anos. A Tenda Nossa Senhora da Guia foi fundada no ano de 2002, mas alguns dos integrantes da família frequentavam desde criança o terreiro de Mão Cacilda, Nossa Senhora da Conceição. O espírito de cooperação e a solidariedade também são cruciais para que os trabalhos espirituais transcorram fluentemente. Esse estado de coisas gera um reconhecimento do grupo para a comunidade umbandista, em geral.

O domínio dos atos litúrgicos, das orações, dos pontos cantados, dos gestos e procedimentos e, ainda, a decoração do terreiro dentre muitos outros elementos, denota o domínio do universo em que estão inseridos. Mais do que uma religião, a Umbanda é um estilo de vida que exige extrema dedicação que é expressa na forma como vivem cotidianamente. Recentemente, o terreiro foi todo reformado e o cuidado estético e o projeto foi elaborado por Joãozinho de forma intuitiva. O resultado impressiona. O espaço foi muito bem aproveitado e cada detalhe foi cuidadosamente pensado para o bom desenvolvimento de suas práticas rituais.

---

[72]Um ritual deve ser ensaiado, um mito recitado, uma narrativa contada, um romance lido, um drama realizado, pois estas encenações, recitais, narrativas, leituras e performances são o que fazem a transformação do texto e nos permitem reviver a herança de nossa cultura. Expressões são constitutivas e moldam, não como textos abstratos, mas na atividade que atualiza o texto. É neste sentido que o texto deve ser realizado para ser experienciado, e que é constitutivo é por meio de sua produção. Lidamos aqui com textos realizados, reconhecendo que a antropologia da *performance* faz parte da antropologia da experiência.

As festas do terreiro duram de três a quatro horas com centenas de pontos cantados a cada noite. Cada ponto tem a sua função e o seu momento. O capítulo III desta tese versa sobre esse assunto. As festas e as cerimônias seriam inviáveis sem o domínio da linguagem e de todos os elementos e procedimentos envolvidos. Podemos considerar que os rituais vivenciados e dirigidos por Joãozinho envolvem três dimensões, de forma bastante complexa: o grupo constituído pelos filhos de santo que ele lidera, a assistência formada por frequentadores assíduos e visitantes, e o panteão de entidades do mundo espiritual. Podemos incluir, ainda, um quarto plano que constitui a instituição Umbanda como uma comunidade maior, cujos preceitos devem ser respeitados.

A *Tenda* recebeu alvará da Federação dos Cultos Afro-brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS) no dia primeiro de junho de 2011, dois dias antes de minha chegada a Corumbá.

Foto 19 – Alvará de funcionamento

Tenda Nossa Senhora da Guia. Corumbá, 09/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

É possível notar na abertura da liturgia da Festa de Ogum que foram seguidos os preceitos da FBU. Primeiramente, foram proferidas as saudações a Deus, Jesus e a Umbanda. Em seguida, o ritual de defumação e as orações oriundas do Catolicismo; pedido de licença a Deus e a Virgem Maria para abrir os trabalhos; mesmo procedimento para os orixás e Oxalá e, finalmente, solicitam à linha dos Exus e Pombajiras que protejam os trabalhos. Tudo isso foi feito apenas nos primeiros minutos de uma festa que durou mais de três horas. A recorrência de

pequenos ritos com inúmeras transições no interior de um ritual maior demonstra a lógica inerente, portanto, a estrutura desse mesmo ritual que se repete em todas as outras cerimônias e festas.

O caráter performático está, portanto, profundamente arraigado nas práticas religiosas do grupo. Turner (2005b) comenta a relação entre o teatro e o "ritual tribal":

> O teatro é uma dessas muitas herdeiras do grande sistema multifacetado que chamamos de "ritual tribal", que abrange idéias e imagens do cosmos e do caos, interdigitando palhaços e suas folias com deuses e suas solenidades, e fazendo uso de todos os códigos sensoriais para produzir sinfonias para além da música: o entrelaçamento da dança, de diferentes tipos de linguagens corporais, canções, cânticos, formas arquitetônicas (templos e anfiteatros), incensos, oferendas, banquetes ritualizados, pinturas, tatuagens, circuncisões, escarificações, e marcações corporais de muitos tipos, a aplicação de loções e a ingestão de poções, a encenação de tramas míticos e heróicos retirados de tradições orais (TURNER, 2005b, 184).

Foto 20 – Joãozinho incorporado do *Vovô*

Pai Benedito do Rosário. Corumbá, 24/10/11.
Fonte: A autora, 2013.

2.6 ***Communitas* e *liminaridades* no contexto pesquisado**

De acordo com a clássica definição de Turner (1974), *communitas* é o caso

> da sociedade considerada como um "comitatus" não-estruturado, ou rudimentarmente estruturado e relativamente indiferenciado, uma comunidade, ou mesmo comunhão, de indivíduos iguais que se submetem em conjunto à autoridade geral dos anciãos rituais (TURNER, 1974, p. 119).

Nesse sentido, podemos considerar a Tenda Nossa Senhora da Guia como uma *communitas*. A família de santo constituída pelo pai de santo, o ogã, as cambones e os filhos de santo formam uma comunidade específica que obedecem a seus códigos e hierarquia. Somente os adeptos têm acesso a todos esses códigos, posto que existem segredos que não compartilham nem com os seus familiares mais próximos. Todos os integrantes do grupo estão sob a tutela do pai de santo Joãozinho e ao chefe espiritual da casa, Pai Benedito do Rosário, e devem a ele(s) obediência e respeito. Embora abram suas portas para a comunidade, a fim de oferecer proteção espiritual, aconselhamentos, curas e orientações diversas, formam uma comunidade fechada, no que diz respeito ao cotidiano envolvido na permanência do grupo.

No entanto, sua inserção na ACTHEO, o alvará concedido pela Federação dos cultos afro-brasileiros e ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS) e a posse do Certificado concedido pela Fundação Palmares de Comunidade Quilombola, atestam o pertencimento a um universo institucional mais amplo e estruturado, não caracterizando sob essa perspectiva a *communitas*.

Embora Maria Theodora, matriarca da família, tenha chegado a Corumbá nos idos de 1920, os reconhecimentos institucionais mencionados referentes à família são bastante recentes. A Fundação da ACTHEO data vinte e cinco de setembro de 2010, o alvará da FECAMS foi concedido em primeiro de junho de 2011 e o Certificado da Fundação Palmares, em quatro de fevereiro de 2012. Outro aspecto importante é que esse processo de organização e institucionalização está intimamente ligado aos atuais avanços do movimento negro e das religiões afro-brasileiras em nível nacional e transnacional. Os aspectos relacionados ao conceito de *negritude* serão abordados no capítulo III.

Segundo Turner, “as entidades liminares não se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (TURNER, 2005b, p. 117). No contexto das religiões que trabalham com o desenvolvimento mediúnico como, por exemplo, o Espiritismo kardecista, o Candomblé e a Umbanda, os devotos são preparados durante longos anos para o domínio de muitos conhecimentos que envolvem, desde o vocabulário específico, os procedimentos, as inúmeras regras, os princípios, enfim, tudo o que envolve lidar com o mundo dos espíritos ou entidades.

Os médiuns vivem, cotidianamente, entre dois mundos, na margem entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Nascimento e morte são a encarnação e desencarnação dos espíritos que variam em termos de graus de desenvolvimento. As possibilidades dos encontros permanecem, embora em diferentes dimensões. Dessa forma, viver entre dois mundos é o mundo deles, diluindo, assim, essa fronteira.

A incorporação é o momento em que a entidade ou orixá “baixa” no corpo do médium. O domínio desse corpo passa a ser compartilhado, posto que o médium deva participar desse processo de alguma forma. Caso contrário, não poderia ocorrer a incorporação. No entanto, geralmente, ele não se lembra do que acontece nesse momento e só passa a ter conhecimento das ações e palavras das entidades caso ouça de outros que as tenham testemunhado.

É um contexto liminar onde o médium é responsável por viabilizar a comunicação entre os seres encarnados e desencarnados. O papel do médium é, muitas vezes, assumido como uma missão, uma obrigação da qual é praticamente impossível se furtar. Ele é necessário à evolução e evadir-se dessa obrigação pode causar inúmeros malefícios em todas as áreas da vida de uma pessoa. Trata-se de uma enorme responsabilidade que deve ser aceita e daí decorrem inúmeras atribuições, obrigações e responsabilidades diversas.

No momento em que todos cantam a *curimba* para evocar Pai Benedito, cuja letra é: “Quem é aquele velhinho, que vem no caminho andando devagar, com seu cachimbo na boca, rosário na mão e sempre a rezar”, repetidas vezes, Jurema, segunda cambone, acende o cachimbo enquanto Domingas, terceira cambone,

segura o cajado, o chapéu e a Toalha Branca[73] que será utilizada em seguida, momento em que os médiuns batem cabeça[74].

O pai de santo é o primeiro a incorporar e trata-se de Pai Benedito do Rosário, o patrono casa. Durante as sessões, os médiuns incorporam e desincorporam inúmeras vezes entidades distintas e essas mudanças ocorrem de acordo com o momento da sessão. Há, por exemplo, momento para as diferentes linhas: Caboclos, Pretos-Velhos, Exus, Pombajiras, Crianças, etc.

Na Umbanda, especificamente, o médium passa por etapas evolutivas em que deve confirmar o seu compromisso com a religião. Um dos rituais considerados importantes é o Amaci. O objetivo desse ritual é exatamente a confirmação por meio de um batismo que tem, ainda, a purificação do médium como finalidade.[75]

O Amaci é realizado anualmente. Tive a oportunidade de presenciar e registrar esse ritual na Tenda Nossa Senhora da Guia no dia vinte e quatro de setembro de 2011, quinze dias após o início do trabalho de campo. O evento ocorreu na *Tenda* em um sábado a noite.

Os médiuns ficam dispostos em fila como ocorre normalmente em todos os trabalhos realizados. Durante o ritual, um a um dirige-se ao chefe espiritual e se ajoelha. O mentor banha sua cabeça com uma mistura de ervas e faz uma pequena incisão em sua cabeça. A segunda cambone, então, se aproxima e enrola sua cabeça com um pano branco denominado *pano de cabeça* ou *ojá*. Turner comenta: "o que existe de interessante com relação aos fenômenos liminares no que diz

[73] Toalha Branca (Pano Bate Cabeça) – "Trata-se de um pano branco em formato de toalha (retangular), podendo ser contornado ou não com renda, fino ou grosso, de tamanho aproximado de 0,50 x 0,76 m. No caso dos homens, é pendurado do lado esquerdo, no ombro ou na cintura e no caso das mulheres, por cima dos ombros ou na cintura, do lado direito. É utilizado para o médium bater cabeça" (PAI PEDRO DE OGUM. Disponível em: http://astral.sapo.pt/espiritualidades/umbanda/elementos-utilizados-na-pratic-983745-4.html. Acesso em: 16 fev. 2013).

[74] "O ato de 'bater cabeça' é obrigatório no início dos trabalhos. É o momento em que o médium chega aos pés de Oxalá e se entrega de corpo e alma para realização dos trabalhos espirituais, pedindo a proteção a todos os Orixás" (SENA, 2012, p. 83).

[75] "Segundo alguns informantes, se o amaci for preparado com ervas erradas que não aquelas correspondentes ao orixá do filho-de-santo, este poderá transformar-se num 'panigé' ou 'quizila' (expressões que querem dar a idéia de atraso pessoal) ou ainda ser levado à loucura. Esse fato está relacionado com as proibições rituais; são interdições, onde o adepto não pode comer, beber ou usar as ervas que não correspondam ao seu orixá, sob pena de despertar a repugnância deste sobre seu filho, que poderá sofrer situações desagradáveis" (ALBUQUERQUE, U. P. ; CHIAPPETA, A. A., 1994, p. 199/200).

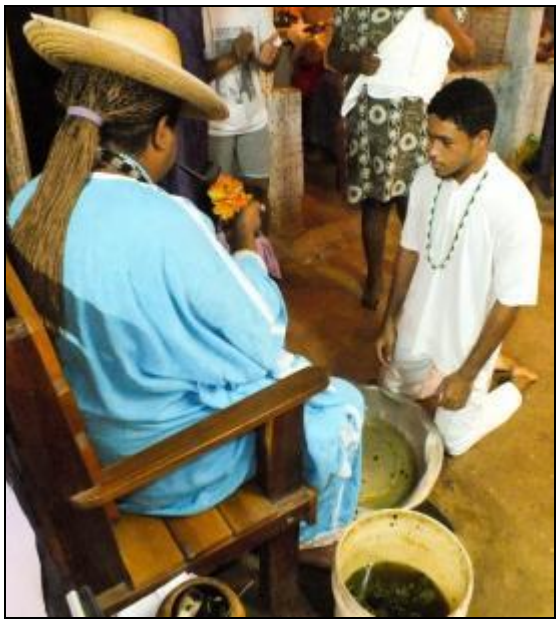
respeito aos nossos objetivos atuais é que eles oferecem uma mistura de submissão e santidade, de homogeneidade e camaradagem" (TURNER, 2005b, p. 118).

No dia seguinte, todos iriam à cachoeira homenagear, principalmente Cosme e Damião, cuja festa já estava marcada para o dia vinte e sete de setembro, terça-feira. Ao final do ritual, *Vovô* (como é conhecido o Preto-Velho patrono da casa, Pai Benedito do Rosário) anuncia as interdições enquanto todos escutam atentamente, em silêncio:

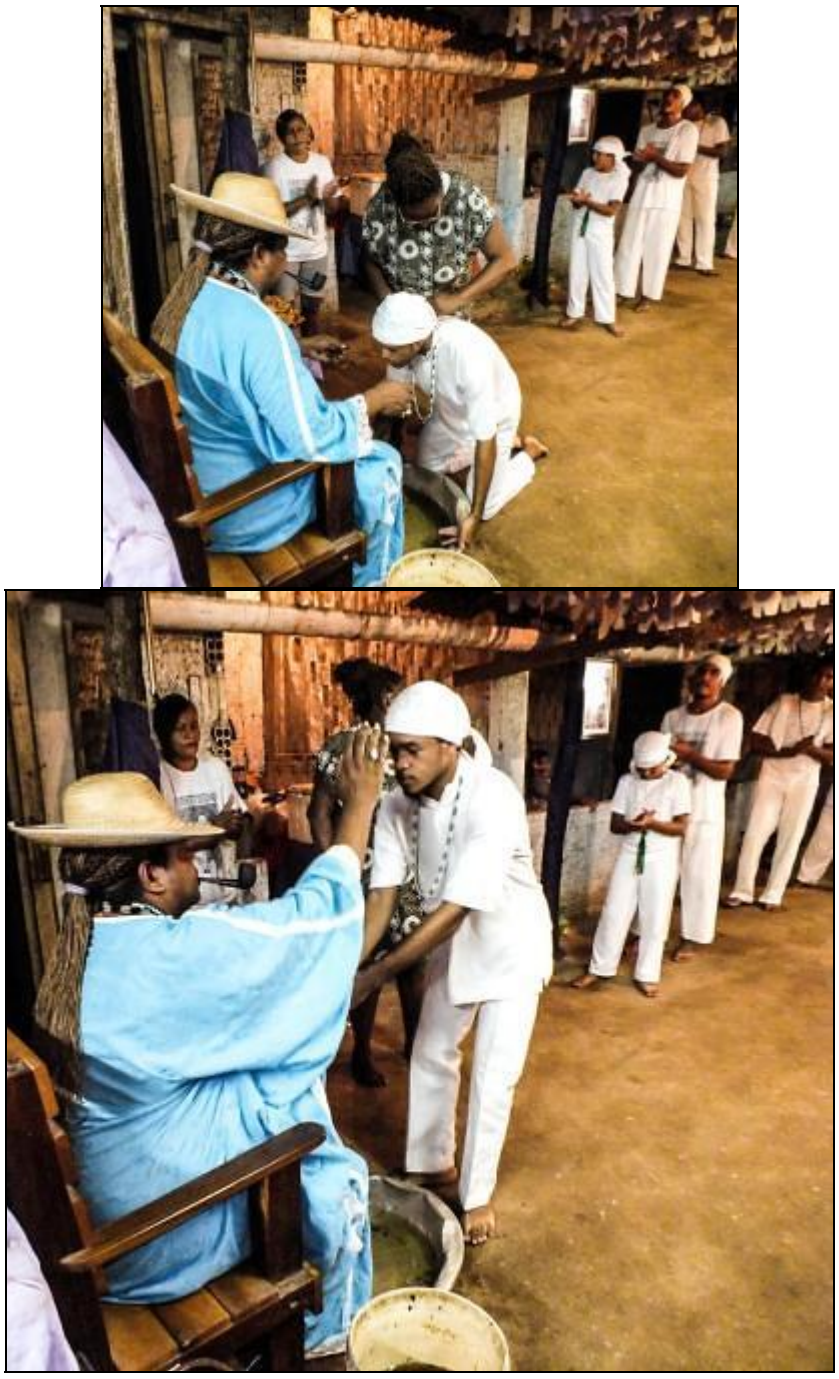
> Primeira coisa: quem é casada, amigada, juntada... vai dormir no chão... escutando, né? Não pode comer mais nada hoje. Quem fuma, não vai fumar. Escutaram muito bem, né? Não vai comer carne de jeito nenhum! Amanhã tem que tá cinco tempos e meio aqui... quem atrasar, vai ficar pra trás. Não me leve carne vermelha, hein?! A obrigação é para criança! Tá muito bem. O mesmo trapo que tá vindo hoje, do Amaci, o mesmo trapo vai amanhã. Pra voltar, outro trapo, hein! Que seje branco também! Branco ou azul. Todos que vão, TODOS![76] de branco!Sobre os rituais de iniciação, Turner escreve:

> Devem, implicitamente, obedecer aos instrutores e aceitar punições arbitrárias, sem queixa. É como se fossem reduzidas ou oprimidas até a uma condição uniforme, para serem modeladas de novo e dotadas de outros poderes, para se capacitarem a enfrentar sua nova situação de vida (TURNER, 2005b, p. 118).

Fotos 21, 22, 23 – Sequência Ritual do Amaci



[76] Nesse momento que pronuncia "TODOS!" em um volume mais alto e de forma mais lenta seguida de uma pequena pausa, volta a cabeça sutilmente para o lado onde estou, sem estar alinhada com os médiuns, ficando óbvio, para mim, que a ênfase na ordem proferida dizia respeito a minha pessoa.



Corumbá, 24/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

Um dos informantes que é ogã *feito* de um terreiro de Candomblé, mas que também toca em rituais de Umbanda e, frequentemente, no terreiro de Joãozinho, revelou-me alguns aspectos do processo de *feitura*:

> O ogã tem certos privilégios (...) ele não é igual a um médium (...) que tem que ficar três meses de preceito, não poder deitar na cama, não poder sentar em lugar alto, (...) se tiver uma roda de santo, aquela pessoa que foi

> raspada não pode levantar a cabeça e olhar diretamente pro santo (...) por isso que fala preceito... é uma coisa difícil de ser cumprida.

Percebemos, nitidamente, que o médium deve fazer sacrifícios e abrir mão de confortos materiais, exercitando sua humildade. Há diferenças nítidas entre o ogã e os médiuns. Em primeiro lugar, o ogã não incorpora. Ele é o responsável pela proteção do terreiro. Além disso, é o principal ajudante do pai de santo. Ele também pode tocar em outras casas, com o consentimento de seu pai de santo.

> Pro ogã, não... já tem certos privilégios, já pode sentar no banco, só vinte e um dias de preceito (...) sem poder fazer sexo, sem poder tomar café, coisas gostosas da vida... chocolate (...) nada (...) ficar de branco (...) pro médium já é mais longo, três meses sem poder fazer tudo isso.

Na hierarquia dos terreiros, o ogã é um personagem extremamente importante, ficando logo abaixo do pai de santo e é considerado como seu braço direito. Especificamente sobre a presença do atabaque na *feitura* do ogã, Leandro conta que

> quando se deita, quando você faz obrigação, vai se recolher pro roncó, (roncó é o quarto onde fica aquelas pessoas que tomam a obrigação), então vai lá, leva... quando tá fazendo sacrifício de animais, tá cortando... se tá correndo ejó ali, sangue... o pai de santo tá passando ali no filho que tá sendo raspado, no ogã... o atabaque tá do lado ali. Então se passou nele também passa no atabaque. Recolhe-se o ogã pro quarto, o atabaque também vai... pro roncó. O atabaque fica ali. O ogã fica deitado, o atabaque fica deitado com ele, até chegar o dia da saída, né?

Gennep (2011) classifica os ritos de passagem como “ritos de separação”, “ritos de margem” e “ritos de agregação” (p. 29/30). O processo de iniciação é por ele considerado como um ritual liminar, portanto, “de margem”. Nas religiões afro-brasileiras, geralmente, é exigido um período de, no mínimo, sete anos de prática para que o indivíduo possa passar pelo processo de *feitura*.

Sobre o deslocamento geográfico na realização de uma atividade ritualística, Turner (1979) ressalta que

> *The passage from one social status to another is often accompanied by a parallel passage in space, a geographical movement from one place to another. This may take the form of a mere opening of doors or the literal crossing of a threshold which separates two distinct areas, one associated*

> *with the subject's pre-ritual or preliminal status, and the other with his post-ritual or postliminal status*[77] (TURNER, 1979, p. 17).

A ocorrência do importante ritual de confirmação dos médiuns no sábado a noite seguido de uma manhã de oferendas na manhã de domingo representou para o grupo um final de semana dedicado aos afazeres religiosos. Além da presença, o médium deve preparar roupas e alimentos para os eventos, obedecer aos horários e às recomendações estabelecidas pelo líder espiritual.

Foi na cachoeira onde foram retirados os *panos de cabeça* e os médiuns tiveram, ainda, suas cabeças banhadas com leite e, em seguida, pela água da cachoeira. Encontrava-me a registrar tudo, vestida de branco, segundo recomendação do *Vovô* na noite anterior e, após o banho de todos os médiuns, fui terminantemente convocada a entrar na água. Não esperava por isso naquele momento, mas, após um gesto firme do pai de santo para mim, prontamente, deixei a câmera, o relógio, os óculos e a sandália no chão, entrei na cachoeira e dirigi-me ao chefe espiritual a fim de cumprir o ritual, juntamente com os outros.

Podemos dizer que o antropólogo vivencia, igualmente, uma condição liminar, pois, para exercer seu ofício, situa-se entre dois universos culturais. Segundo Eckert; Rocha (2008),

> É recorrente se afirmar que o(a) antropólogo(a) não pode se transformar em nativo(a), submergindo integralmente ao seu *ethos* e visão de mundo, tanto quanto não pode aderir irrestritamente aos valores de sua própria cultura para interpretar e descrever uma cultura diferente da sua própria (o que consiste no etnocentrismo), sob pena de não mais ter as condições epistemológicas necessárias à produção da etnografia. O(a) antropólogo(a) brasileiro Roberto Da Matta (1978 e 1981), denomina este sentimento de estar lá e do estar aqui como parte das tristezas do(a) antropólogo(a), um eterno desgarrado de sua própria cultura, mas na eterna busca do seu encontro com outras culturas (ECKERT; ROCHA, 2008, p. 11).

Partindo desse contexto e considerando a noção de *estrangeiro* cunhada por Simmel (2005), podemos dizer que o antropólogo acaba por vivenciar o *status* de *estrangeiro* permanentemente, seja na *cultura do outro* ou em *sua cultura*. Voltaremos a abordar esse conceito mais adiante.

[77] A passagem de um status social para outro é frequentemente acompanhada por uma passagem paralela no espaço, um movimento geográfico de um lugar para outro. Isto pode assumir a forma de uma simples abertura de portas ou a travessia literal de um limiar que separa duas áreas distintas, uma associada com pré-ritual do sujeito ou status pré liminar, e outro com o seu status pós-ritual ou pós liminar.

Apesar de encontrar-me à margem, por diversas vezes fui convidada ou mesmo convocada a participar de atividades da *Tenda*. Em outros momentos, voluntariamente, entrei na fila dos assistentes para receber, também, um passe. Não foi raro, nessas ocasiões, escutar do *Vovô* comentários ou questionamentos sobre a pesquisa.

Foto 24 – Início dos trabalhos na cachoeira

Oferendas para Cosme e Damião. Corumbá, 25/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

No próximo capítulo abordaremos, sob diversos aspectos, o foco central de nosso trabalho, a relação entre a Antropologia e o universo sonoro.

3 *CURIMBAS*, O SOM DAS ALMAS[78]

Somente a conservação de sons, a possibilidade de transportá-los indistintamente e fazê-los ressoar fora dos seus contextos originais, deu ao homem europeu a oportunidade de renovar substancialmente o seu conhecimento do "outro", e assim de si próprio, através do sentido da audição.

OLIVEIRA PINTO, Tiago.

Foto 25 – Ogã da Tenda

Corumbá, 31/10/11.
Fonte: A autora, 2013.

[78] "As almas" pode ser um modo de se referir à "Linha das Almas". Na constituição dessa linha, encontramos variações, mas podemos encontrar "Caboclos", "Pretos Velhos", "Exus" e "Pombajiras" nessa falange. "A Linha das Almas reúne os espíritos dos escravos, os pretos velhos e os baianos; por isso é chamada também de Linha Africana. Em alguns terreiros, a Linha do Oriente, na qual se juntam os espíritos dos ciganos, é substituída pela Linha das Crianças, que agrupa os espíritos infantis — ou erês — e é presidida pelos orixás gêmeos, os Ibêjis, sincretizados com os santos católicos Cosme e Damião" (GAARDER; HELLERN; NOTAKER, 2000, p. 321).

3.1 **Antropologia e música**

Em nosso contexto, é oportuno conhecer um pouco sobre a história da Etnomusicologia como disciplina. Oliveira Pinto (2001) relata como um dos marcos que antecederam a Etnomusicologia, a criação de uma sub-área da musicologia, em 1884, pelo musicólogo austríaco Guido Adler destinada a "análise da música dos povos extra-europeus e das culturas ágrafas". Paralelamente à história, Adler denomina de sistemática da ciência musicológica o ramo da pesquisa dividido em: a) acústica (harmonia, ritmo e melodia); b) estética (o "belo musical"); c) pedagogia e didática musical e d) "*musikologie*", ou seja a "investigação e comparação (dos produtos musicais, '*Tonproducte*'), para fins etnográficos" (Adler 1885).

Assim como os antropólogos europeus partiam de pressupostos eurocêntricos para suas pesquisas, o mesmo ocorria no campo da musicologia. Em seu artigo sobre a história da Etnomusicologia, Oliveira Pinto (2001) revela uma passagem ilustrativa desse momento que, apesar de extensa, vale a pena transcrever:

> Ao mesmo tempo que na Áustria Adler esboçava seu plano para o estudo da música impingindo-lhe aspirações universais, na Inglaterra o físico e fonólogo Alexander J. Ellis (1814-1890) examinava a particularidade de escalas e afinações em instrumentos orientais com equipamentos de medição acústica, pouco preocupado ainda com as colocações de Adler ou com quaisquer outros conceitos e pre-conceitos da musicologia histórica. Ellis, que, ao lado de Adler, também é visto como precursor da musicologia comparativa, preocupou-se diretamente com sistemas de afinação. Defendeu que o que o estudo de manifestações musicais estranhas ao mundo ocidental, deveria adotar a comparação como principal recurso metodológico. Em 1885, Ellis publicou suas descobertas feitas a partir de análises acústicas em instrumentos de música do sudeste asiático e africanos do acervo do *Pitt-Rivers-Museum*, próximo a Londres. Para descrever os intervalos que encontrou em instrumentos de afinação fixa utilizou-se de uma unidade mínima de medição, os *Cents*. Estabeleceu que cada intervalo de semitom temperado teria 100 *Cents* e que, portanto, a oitava comporia 1200 *Cents*. Com base nas suas medições, Ellis pôde afirmar que diversos intervalos musicais encontrados nos instrumentos, quando fixados em *Cents*, não pertenciam a um sistema sonoro "natural" (o que se acreditava ser o sistema ocidental), mas que estes intervalos representariam construções culturais. De certa forma, Ellis apontava para o caráter ilusório de uma suposta lei dos intervalos acústicos, considerada pelas ciências de sua época como sendo natural. Ellis conclui o seu artigo comentando que uma nova área de pesquisa deveria se estabelecer através de longas e cuidadosas observações por parte de físicos com noção de música. Com isso, Ellis aponta para a dificuldade inicial que membros de uma cultura musical específica têm de ouvir e de reconhecer com propriedade outros sistemas de afinações, sugerindo, pois, que músicos (ou musicólogos) do Ocidente não seriam os profissionais mais adequados para o estudo da música não ocidental (OLIVEIRA PINTO, 2001. Disponível em:

http://sonsdobrasil.blogspot.com.br/2005/10/etnomusicologia-100-anos.html. Acesso em: 16 abr. 2013).

Percebemos que, assim como ocorreu com a Antropologia, na Etnomusicologia fez-se necessário, igualmente, um esforço no sentido de questionar o etnocentrismo no universo sonoro, a fim de analisar cada contexto cultural a partir do ponto de vista *nativo*.

O próximo passo crucial no sentido de *relativizar* a referência ocidental de elementos musicais foi dado pelo chefe do Instituto de Psicologia da Universidade de Berlim, Carl Stumpf, em 1900. Inspirado em Ellis, realizou uma série de experimentos com músicos e concluiu que considerar alguém *fora do tom* ou *desafinado* é uma atitude baseada em conceitos etnocêntricos, pois calcados em uma referência *cultural* padronizada. A partir daí, pesquisadores norte-americanos e europeus utilizaram-se amplamente do fonógrafo criado por Thomas Edison em 1877 a fim de investigar mais amplamente os diversos estilos musicais e afinações desconhecidas.

Em 1899, é criado o primeiro arquivo fonográfico (o *Wiener Phonogrammarchiv* - junto à Academia Imperial de Ciências) e em 1900, em Paris, surge o arquivo sonoro da *Société d'Anthropologie.* Oliveira Pinto (2001) lembra que os objetivos desses arquivos foram: “1. A documentação acústica de idiomas e dialetos europeus, e dos demais idiomas de todo o mundo; 2. O registro da mais efêmera das artes, a música; 3. O registro de falas, frases e discursos de personalidades célebres, ou seja, a realização de retratos acústicos” (OLIVEIRA PINTO, 2001).

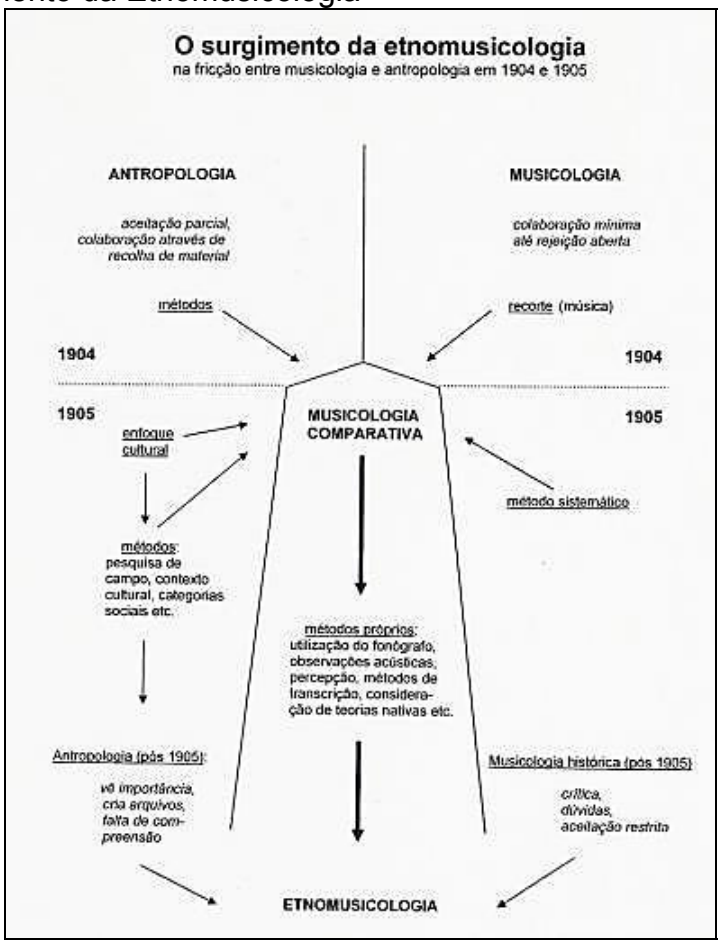
Erich Moritz von Hornbostel, aluno e sucessor de Stumpf chama a atenção para a necessidade de um estudo comparativo em larga escala com provas de manifestações musicais de todo o mundo. Na década de vinte do século XX, Hornbostel já contava com trinta mil fonogramas gravados com registros feitos por antropólogos renomados como, por exemplo, Franz Boas e Evans-Pritchard. Em 1937, um sucessor de Hornbostel, Marius Schneider, enviou um fonógrafo para o Brasil através da embaixada brasileira em Paris e por iniciativa e Mário de Andrade, chefe do Departamento Cultural da Prefeitura de São Paulo à época.

Em 1904, Hornbostel foi convidado para a direção do Arquivo Fonográfico de Berlim. Dois textos desse autor são considerados como marcos do surgimento da

Etnomusicologia. O primeiro foi publicado na véspera em que assumiu o Arquivo e chama a atenção dos pesquisadores para a necessidade de se compreender as peculiaridades culturais na musicologia: “Sobre a importância do fonógrafo para o trabalho musicológico comparativo”.

Em 1905, publica “Problemas da Musicologia Comparativa”, artigo considerado visionário, pois amplia a pesquisa musicológica para muito além de seus aspectos sonoros: ressalta a importância de se contextualizar o fenômeno musical, relacionando-o às chamadas “artes correlatas”, a dança e a *performance* dramática e, ainda a etnografia, em consonância com a Antropologia da época. É considerado um precursor da pesquisa sobre *performances*. Não tardou que o fonógrafo fosse considerado um importante aliado nos trabalhos antropológicos no início do século XX.

Figura 8 – Surgimento da Etnomusicologia



Fonte: OLIVEIRA PINTO. *100 anos de Etnomusicologia* - e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil.

São consideradas como primeiras gravações fonográficas no Brasil, algumas amostras acústicas do idioma guarani, uma cantiga religiosa e um breve relato feitos por uma missão da academia imperial de ciências da Áustria, dirigidas por Richard Wettstein na região sul, em 1901. Entre 1908 e 1913, Wilhelm Kissenberth e Theodor Koch-Grünberg gravaram de modo mais amplo a música brasileira, incluindo os índios Kaiapó e Karajá, pesquisaram e colheram exemplares de cultura material para o museu de Antropologia de Berlim.

Outro emissário do museu de Berlim, Theodor Koch-Grünberg, empreendeu quatro viagens como pesquisador no Brasil: em 1899, 1903 a 1905, 1911 a 1913 e em 1924 e teve a preocupação de publicar e disseminar o material entre os demais pesquisadores, além de realizar o máximo de gravações possível. Gravou entre os índios Makuxi, Taulipan, Tukano, Desana e Yecuanan.

Hornbostel foi o responsável por preparar o fonógrafo para a sua segunda viagem ao Brasil. Roquete Pinto, antropólogo carioca, utilizou o fonógrafo de Edison com os Parecis e Nhambiquara em Mato Grosso em 1912. Mário de Andrade solicitou ao arquivo fonográfico de Berlim cópias das gravações feitas por Koch-Grünberg na Amazônia. O mito Makuxi sobre o herói Maku-Naima foi a inspiração para a célebre obra “Macunaíma” de 1928. Mário de Andrade solicita ao museu de Berlim um fonógrafo que chega ao Brasil em 1937. Olga Praguer Coelho realiza gravações pioneiras de cantigas do Candomblé baiano e fecha o ciclo da conhecida “era do fonógrafo de Edison”. Na década de 30 foi inventado o gravador elétrico que utilizava fitas magnéticas ou discos (“bolachas”) cuja implementação no Brasil tem início em 1938.

Entre 1938 e 1945, ocorrem gravações magnéticas de campo inseridas na “Missão de Pesquisas Folclóricas” do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, dirigido por Mário de Andrade, Melville e Frances Herskovits na Bahia e Luís Heitor Correa de Azevedo no Nordeste e Minas Gerais[79].

[79] Outros marcos fundamentais da Etnomusicologia foram: “1959 Missão do Musee de l’Homme (Dreyfus-Roche) na Bahia e no Xingu; 1960 – 84 Série “Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro” (iniciado por Aloysio de Alencar Pinto e continuado por Elisabeth Travassos); 1978 “Nova” Etnomusicologia no Brasil com enfoques antropológicos: Rafael José de Menezes Bastos: Musicológica Kamayurá Gerhard Kubik: Angolan Traits in Black Music, Games and Dances of Brazil; 1981 Enfoque historiográfico e filológico: Manuel Veiga: Brazilian Ethnomusicology. Amerindian Phases; 1984 Descoberta das “terças neutras” na música do Nordeste (Tiago de Oliveira Pinto, 1984); 1986 Primeira gravação de campo digital no Brasil (BA); 1987/90 Programas de Etnomusicologia em escolas de música de Universidades Federais (Rio, BA); 2001 Criação da ABET no Rio de Janeiro; 2004 Projeto de re-edição da viagem da “Missão de Pesquisas Folclóricas” de 1938: “Responde a roda outra vez” (coordenado por Carlos Sandroni); 2004 Era do

3.2 **Música, linguagem, tradições e traduções**

Antes de nos aventurarmos a uma pesquisa no campo da Etnomusicologia, é crucial pensarmos na questão: o que é música? Wisnik (1989) destaca três elementos que a constituem, a saber: “som”, “ruído” e “silêncio”. Esses elementos são fenômenos físicos e percebidos não só pelo ouvido mas, também, pelo corpo por inteiro por serem constituídos por vibrações e periodicidade. Até os surdos podem senti-los. O autor afirma: “não há som sem pausa. O tímpano auditivo entraria em espasmo. O som é presença e ausência, e está, por menos que isso apareça, permeado de silêncio” (WISNIK, 1989, p. 18).

Em contrapartida, “há sempre som dentro do silêncio”. Isso significa que, quando deixamos de ouvir um som, outros emergirão de uma pausa. É interessante notar que a diferença se dará a partir da atenção que determinada sonoridade vai solicitar, seja por sua periodicidade ou intensidade. Outro aspecto primordial é a intenção (ou não) empregada em determinado fazer sonoro. Enquanto aguardamos o início de um espetáculo, por exemplo, vários sons nos permeiam, mas artistas e público compartilham do início e fim do mesmo. Da mesma forma, os rituais estão envoltos em complexos símbolos e *performances* em que diversos personagens viverão uma mesma experiência, porém, de maneiras distintas.

Em termos da física, a diferença entre o som e o ruído está no grau de estabilidade. O som seria definido por frequências regulares enquanto o ruído pelas irregulares. Porém, Wisnik (1989) esclarece que, segundo a teoria da informação, o ruído significa qualquer interferência na comunicação. Temos aqui um interessante aspecto relacional: “o ruído é aquele que desorganiza o outro, sinal que bloqueia o canal, ou desmancha a mensagem, ou desloca o código” (WISNIK, 1989, p. 33). As fronteiras entre som, ruído e silêncio são fluidas e estão em relação direta com os variados universos simbólicos. Esses universos podem se entrelaçar de forma sutil ou invasiva.

A linguagem musical é um elemento estruturado e estruturante presente em todos os universos culturais, ocupando lugares e funções extremamente diversificadas cuja ancestralidade remonta ao passado longevo em que a

---

D Audio sem fita ou CD (suporte de dados: flash card). Primeiras gravações de campo em São Paulo com equipe da USP” (OLIVEIRA PINTO, 1984).

humanidade começou a se constituir como tal. Penetra todas as esferas da experiência humana em suas dimensões econômica, política, social e cultural.

3.3 **Os instrumentos[80], ogãs, vibrações sonoras e demandas**

Denilson, em uma longa entrevista sobre a sua história de vida e suas profundas relações com a música e a Umbanda, afirmou que "os tambores da Umbanda são entidades, têm vida e para tocá-los, é preciso permissão". Cabe aqui retomarmos a clássica noção de "mana", de Marcel Mauss (2003), presente em seu "Ensaio sobre a dádiva".

> A palavra *hau* designa, como o latim spiritus, ao mesmo tempo o vento e a alma; mais precisamente, ao menos em certos casos, a alma e o poder das coisas inanimadas e vegetais, a palavra *mana* estando reservada aos homens e aos espíritos, e aplicando-se às coisas menos frequentemente que em melanésio (MAUSS, 2003, p. 198).

No *Manuel d'ethnographie* (1967), o autor afirma que na relação entre o mundo animado e inanimado, o conceito de mana é universal e frequentemente vinculado ao sopro, à voz e à música (MAUSS, 1967, p. 344/345). Em nota, o autor menciona PREUSS (1994) ao referir-se ao "sopro". Abaixo, uma passagem em que a flauta é concebida como um objeto mágico.

> *Esta vez los jaguares no sintieron el deseo de imitarlos y fue así como se dirigieron hasta el lugar donde una lagartija tocaba flauta. Uno de ellos también quiso tocar la flauta, pero se trataba de un objeto mágico que causaba enfermedades, pues tan pronto la flauta emitió el sonido uju el jaguar sufrió un ataque de tos y cayó en el hueco de un árbol del cual lo*

[80] "Descendentes africanos informam que os primeiro atabaques eram feitos de cerâmica. Depois passaram a usar troncos ocos de coqueiros e palmeiras, e só após algum tempo vieram a construí-los com a madeira da gameleira (árvore sagrada do Candomblé). Pelos materiais utilizados em sua confecção, podemos notar sua importância nas religiões afro-brasileiras, pois temos, na madeira, o axé de Xangô, nos aros de metal, a força de Ogum e Exu, e na pele de origem animal, a influência do Orixá caçador, Senhor Oxóssi (...) **Run**: o maior deles, de tom grave. Seu nome significa em iorubá, *voz* (ohùn) ou *rugido* (hùn). **Rumpí**: menor que o Run e maior que o Lé, de tom mediano. O nome, também em ioruba, tem o "hùn" (rugido) maio o "pi" (imediatamente), ou seja, indica a sua posição na orquestra de atabaques. **Lé**: é o menor do trio e tem o som mais agudo. O nome na língua Ewe faz alusão ao seu tamanho, pois signica *pequeno* (lee) (...) Os atabaques, também chamados de **Ilus, Angombas** ou **Engomas** na Nação Angola (...) Seu som é condutor do Axé do Orixá. A vibração do couro e da madeira interagindo geram forças capazes de relacionar-nos diretamente com os mais altos (ou baixos) campos vibratórios, de acordo com a necessidade ou vontade daquele que os fazem soar" (MATTOS, 2011, p. 27-29)

> *rescataron los suyos. Todos murieron finalmente, excepto uno que salvo su vida y se fue al monte como jaguar rojizo*[81] (PREUSS, 1994, p. 166/167).

Assim como Denilson, os nativos da Tenda consideram os atabaques personagens ativos dos rituais. Todos que entram no terreiro reverenciam os instrumentos, demonstrando o devido respeito.

No que tange a essa pesquisa, investigamos de que forma as sonoridades fluem em relação aos simbolismos, às vestimentas, às *performances*, às pessoas, aos instrumentos, às danças, enfim, todos os elementos que constituem um ritual de Umbanda do terreiro escolhido como objeto de estudo. Nesse sentido, a noção de equilíbrio é fundamental para a análise dos dados do presente estudo.

Para Mauss (1967), por exemplo, na vida social tudo é ritmo. Segundo o autor "*Dès qu'apparaît la plastique, on voit surgir des notions d'équilibre, donc des notions de rythme; et dès qu'apparaît la rythmique, l'art apparaît. Socialement et individuellement, l'homme est un animal rythmique*" (MAUSS, 1967, p. 85). Sobre o assunto, Needham (1967) comenta:

> *There is no need to go intensively into the literature on the neurological grounds of this kind of effect: apart from the common experience of percussive musical instruments, the internal quaking produced by thunder, and the similar effects of gunfire or other explosive noises which vibrate the environment are well-known. (The word 'percussion' comes from the Latin quatere, to strike, shake.) There is no doubt that sound-waves have neural and organic effects on human beings, irrespective of the cultural formation of the latter. The reverberations produced by musical instruments thus have not only aesthetic but also bodily effects. These effects may be more or less consciously undergone, but they are in any case unavoidable. The sounds mark off points on a scale of intensity the effects of which range from an agonising disruption of the organism down to subliminal thrills or other bodily responses which contribute to the conscious affective appreciation of the sounds. Prominent among such sounds are those produced by percussion*[82] (...) (NEEDHAM, 1967, p. 610/611).

---

[81] Desta vez, o Jaguares não sentiram o desejo de imitar e é assim que eles foram para o lugar onde um lagarto tocava flauta. Um deles também queria tocar flauta, mas era um objeto mágico que causou a doença, assim como o som uju da flauta emitido o jaguar que sofreu um ataque de tosse e caiu no oco de uma árvore da qual foi resgatado. Todos morreram, exceto um que salvou sua vida e foi para a montanha como jaguar vermelho.

[82] Não há necessidade de pesquisar profundamente a literatura sobre os fundamentos neurológicos deste tipo de efeito: para além da experiência comum de instrumentos musicais de percussão, o tremor interno produzido pelo trovão, e os efeitos semelhantes de tiros ou outros ruídos explosivos que vibram a ambiente são bem conhecidos. (A palavra 'percussão' vem do latim *quatere*, bater em, tremer.) Não há dúvida de que o som as ondas têm efeitos neurais e orgânica sobre os seres humanos, independentemente da formação cultural deste último. As reverberações produzidas por instrumentos musicais, assim, possuem não só estética, mas também efeitos corporais. Estes efeitos podem ser mais ou menos conscientemente sentidos, mas que são, em qualquer caso

Mais adiante, aprofundaremos a temática específica do ritmo e, igualmente, da importância da relação entre música e corpo.

Segundo Jurema, os instrumentos da Tenda Nossa Senhora da Guia foram doados por simpatizantes, vizinhos, clientes, visitantes ou frequentadores da casa. O primeiro foi um pequeno atabaque. Hoje existem quatro atabaques e um deles foi doado por uma cliente ao *Vovô*[83] no dia do aniversário dele. O pequeno adjá também foi doado a Joãozinho, pai de santo da casa, que já tocava desde os tempos de criança no terreiro de sua tia, Mãe Cacilda. Foi ela a responsável por sua *feitura*[84] e por deixar para o sobrinho todo o seu legado e a responsabilidade de ser o seu herdeiro na continuidade da tradição familiar religiosa.

Sobre a madeira com a qual os atabaques são confeccionados, Jurema diz que é denominada "macumba"[85]. Segundo ela, antigamente "os negros tiravam essa árvore para fazer o som do atabaque". Como os instrumentos da casa foram doados, ela não sabe dizer se essa madeira continua sendo utilizada nos dias atuais. Em relação à pele do instrumento, Jurema refere-se, igualmente, ao passado e diz que era utilizada a pele do carneiro, cabrito ou boi. Na casa de Mãe Cacilda, havia festas onde eram comprados, por exemplo, novilhos e cabritos para o consumo. As peles eram retiradas e limpas, deixadas três dias de molho, depois iam para a secagem e, finalmente, eram cortadas na medida do atabaque. No terreiro, atualmente, embaixo dos atabaques ficam um copo de água e uma vela, que não pode faltar. Quando a vela acaba, deve-se repor.

Percebemos nessa descrição uma íntima relação entre os elementos da natureza, a madeira, o processo de matança, o preparo dos animais que serão consumidos em dias de festa e depois transmutados em instrumentos musicais para as práticas religiosas. Nessa cosmologia, os seres humanos estão em profunda

---

inevitáveis. Os sons marcam pontos em uma escala de intensidade dos efeitos que variam de um rompimento doloroso do organismo até emoções subliminares ou outras respostas corporais que contribuem para a valorização conscientemente afetiva dos sons. Destacam-se entre esses sons aqueles produzidos por percussão.

[83] Como é carinhosamente chamado Pai Bendito, o chefe espiritual da casa.

[84] Nome dado ao processo de iniciação nas religiões de matriz africana.

[85] Anteriormente mencionada, também é conhecida como "Iroco [*Irókò*]: árvore africana sagrada (*Chlorophora excelsa, Moraceae*), onde mora Oro, o espírito da floresta; no Brasil, gameleira-branca (*Ficus máxima M., Moraceae*), cultuada como orixá nos antigos candomblés da Bahia e Pernambuco" (PRANDI, 2001, p. 566).

relação com os elementos da floresta, com o reino animal e espiritual. Há um fluir constante entre a vida material e imaterial, corpos e almas. Na verdade, estão imbricados de tal forma que não há cisão entre esses aspectos. Sobre esse assunto, Wisnik (1989) discorre:

> Os mitos que falam da música estão centrados no símbolo sacrificial, assim como os instrumentos mais primitivos trazem a sua marca visível? As flautas são feitas de ossos, as cordas de intestinos, tambores são feitos de pele, as trompas e as cornetas de chifres. Todos os instrumentos são, na sua origem, testemunhos sangrentos da vida e da morte. O animal é sacrificado para que se produza o instrumento, assim como o ruído é sacrificado para que seja convertido em som, para que possa sobrevir o som (a violência sacrificial é a violência canalizada para a produção de uma ordem simbólica que a sublima) (WISNIK, 1989, p. 35).

Na Tenda Nossa Senhora da Guia, ficam dois atabaques dispostos em cima de uma plataforma feita de tijolos coberta por uma tábua de madeira com uma espécie de parede logo atrás onde o ogã senta para tocar. Há ainda, um terceiro atabaque que fica à direita no chão sustentado por uma base de madeira com quatro pés em que fica encaixado para os dias em que outros chegam para tocar. O quarto atabaque é bem pequeno e fica no canto do altar. Foi o primeiro da Tenda, da época de Mãe Cacilda, e nunca é tocado.

Todos os integrantes da Tenda fazem uma saudação aos três atabaques quando chegam à casa. Dizem que há um espírito que fica exatamente no meio deles. A parte de cima dos atabaques fica coberta por um pano até a sua metade e são trocados de acordo com a ocasião. As cores serão sempre de acordo com o evento. Os panos cobrem diversas partes do altar, assim como as partes divisórias feitas de tijolo ou madeira.

Os instrumentos são sempre levados para os rituais fora do terreiro como na cachoeira e na beira do Rio Paraguai. O adjá é um pequeno sino tocado constantemente durante todos os trabalhos. Podemos encontrar esse instrumento em vários tamanhos em outros terreiros. Os atabaques, o adjá e os pontos cantados têm a função tanto de chamar quanto de despachar os orixás e as entidades.

Needham (1967) menciona:

> *Wilken (I887) has pointed out that drums are used not only to establish contact with spirits, but also to repel them, but this is still a form of communication with the other world. What other situations and*

> *institutionalised forms of behaviour are marked by percussion? Once the question is put in this way, it is seen that percussive devices are used in a very large number of situations other than that of contacting spirits. Dworakowska has indeed indicated the importance of bells and drums in the normal course of social life, in healing, prophylaxis, hunting, warfare, funerals, etc. (I938: 9-I2); and one has only to review ethnographical literature to appreciate that percussion is typical of a remarkably wide range of other situations such as birth, initiation, marriage, accession to office, sacrifice, lunar rites, calendrical feasts, declaration of war, the return of head-hunters, the reception of strangers, the inauguration of a house or a communal building, market days, sowing, lharvest, fishing expeditions, epidemics, eclipses, and so on. Often the instruments are identified with the events, and are themselves the material symbols of them*[86] (NEEDHAM, 1967, p. 611).

Qualquer integrante do grupo pode puxar um ponto e todos os outros respondem dando continuidade a ele, sempre em uníssono, ou seja, as *curimbas* são entoadas todas na mesma altura melódica. No entanto, o pai de santo, o ogã e as cambones, em especial, Jurema, puxam a maioria das *curimbas*.

Giovânia e Leandro, visitantes da casa sobre os quais falaremos mais adiante, também participam muito nesse sentido, tanto tocando quanto cantando. Eles são candomblecistas filhos de santo da casa de Pai Amir, um terreiro de Candomblé da cidade.

Foto 26 – Antes do início da Festa de Exus

Casa do Pai Amir, terreiro de Candomblé. Corumbá, 17/12/11.
Fonte: A autora, 2013

[86] Wilken (I887) apontou que os tambores são usados não apenas para estabelecer contato com os espíritos, mas também para repeli-los, mas isso ainda é uma forma de comunicação com o outro mundo. Que outras situações e formas institucionalizadas de comportamento são marcados pela percussão? Uma vez que a questão é colocada desta maneira, vê-se que os dispositivos de percussão são utilizados num grande número de outras situações além das que a de contatos espírituais. Dworakowska de fato indicou a importância dos sinos e tambores no curso normal da vida social, na cura, profilaxia, caça, guerra, funerais, etc (I938: 9-I2) e tem apenas uma revisão da literatura etnográfica para perceber que percussão é típico de uma notável variedade de outras situações, como o nascimento, a iniciação, o casamento, a adesão ao escritório, sacrifício, ritos lunares, festas de calendário, declaração de guerra, o retorno dos caçadores de cabeças, a recepção de estrangeiros, a inauguração da uma casa ou um edifício comum, dias de mercado, semeadura, expedições de pesca, epidemias, eclipses, e assim por diante. Muitas vezes, os instrumentos são identificados com os eventos, e são, eles próprios os símbolos materiais deles.

Ao ser indagado em sua entrevista sobre a importância da música para ele, Denilson conta que é envolvido com música em vários aspectos. Ele tem permissão para tocar atabaque na Tenda Nossa Senhora da Guia e, também, é músico amador. Tocou rock e samba e conta que é apaixonado por escola de samba. Além do atabaque, toca vários instrumentos de percussão como surdo e caixa. Ele diz que foi especialmente a música que o ligou à Umbanda. Em suas palavras,

> Foi a música que me ligou... muito. A sonoridade que passa... porque tem cânticos que são... alegres, tem cânticos que você chega até... se você é muito sensível, chega até a chorar! Ela te põe num campo magnético, num campo vibratório...Tem um ponto que o pai João de Minas firmava – firma cabeça, meu filho, que filho de Umbanda não tem querer! Isso é um dogma nosso.

Denilson fala, ainda, sobre uma das principais funções do ogã.

> O ogan de atabaque, na verdade, é um guardião também. Porque nós temos os guardiães espirituais e o guardião presente. Enquanto as entidades estão trabalhando, o presidente está trabalhando, o ogan está de frente pra porta de entrada. Então, se entrou uma pessoa, que a gente chama assim, não sei se é a melhor palavra mas é assim que é conhecido na Umbanda, você, você entrou lá e você demanda contra o presidente da casa, o chefe da casa ou contra alguma entidade. Demandar é você jogar um ponto que não convém, desafiando a autoridade da casa, isso é demandar.

Sobre esse tema Mattos (2011) discorre:

> Demanda é a ação contra algo ou alguém. Graças a Deus é cada vez mais raro se encontrar alguém que saiba, realmente fazer aquela “demanda forte”, que antigamente era comum ocorrer entre o “povo-de-santo”. Atualmente, existem mais aqueles que, movidos pela vaidade e pela inveja, “demandam” contra os outros, valendo-se da emissão de fluidos negativos formados por ondas mentais e sentimentos inferiores, do que realmente usando a combinação de segredos mágicos, cujas forças se encontram no Astral Inferior (MATTOS, 2011, p. 89).

É possível perceber a enorme importância do ogã em um terreiro. Um dos motivos pelos quais o ogã não incorpora, é porque ele é responsável pelo bom andamento dos trabalhos, tanto no plano físico quanto no espiritual. Vimos anteriormente na entrevista com o ogã Leandro que na hierarquia do terreiro, esse personagem vem logo depois do pai de santo.

Foto 27: Pai de santo e ogã

Momento de concentração.
Fonte: A autora, 2013.

3.4 **“Nós dizemos que é uma *curimba*!”**

Na relação entre Antropologia e música, Seeger (1977) afirma que existem dois grupos de etnomusicólogos: os que se preocupam com “a relação entre a música e a sociedade que a produz” e aqueles que se voltam para “o estudo dos sons musicais em si” (SEEGER, 1977, p. 39). Em sua obra clássica: “Por que os índios Suya cantam para as suas irmãs?”, procura trabalhar com as duas concepções de forma complementar. Inspirado no conceito de “fato social total” de Marcel Mauss (2003), o autor chama a atenção para “a importância do acontecimento musical total” onde é preciso observar todo o contexto em que a manifestação musical ocorre a fim de compreender mais profundamente seus significados (SEEGER, 1977, p. 45).

Nossa hipótese consiste no fato de que as *curimbas* são um “fenômeno musical total”. Desde a confecção dos atabaques com a árvore ancestral “macumba”, as *curimbas* representam a energia vital como expressão sonora, o “mana” que se renova em rituais frequentes, capazes de realizar a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos, de fazer circular entre si todos os elementos da cosmologia umbandista: a fé, as curas, as danças, as narrativas, as festas, a reunião de diversos atores sociais, a permanência das tradições, o surgimento de

novas possibilidades de resistência, o aprofundamento das raízes e a ampliação de um espaço simultaneamente religioso, econômico, social, cultural e político, como preconizou Mauss (2003) em sua definição de “fato social total”.

No processo de observação, o antropólogo deve, segundo Seeger (1977), privilegiar a audição sem abrir mão de sua visão que é capaz de registrar os eventos concomitantes que contextualizam a manifestação musical. Buscamos nesse trabalho, conciliar as diferentes linguagens, tanto em termos de metodologia utilizada quanto no produto final, ou seja, a produção acadêmica propriamente dita.

Em outras palavras, embora o foco desta pesquisa seja o universo sonoro, utilizamos, além da captação das sonoridades, o registro dos eventos por meio de fotografias e vídeos. Consideramos importante incluir, na medida do possível, os diversos tipos de linguagens envolvidas no processo, acreditando que a variedade é capaz de auxiliar na descrição e análise do complexo material coletado. Por esse motivo, fotografias, partituras e descrição dos vídeos constituem formas de texto diferenciadas, presentes neste trabalho. Dessa forma, será possível abordar amplamente a cosmologia e a organização social do grupo estudado, incluindo aspectos que, de outra forma, não seria possível.

A primeira parte do trabalho do pesquisador é a descrição do fenômeno estudado representado pela pergunta: “o que eles estão fazendo?” e a segunda, uma análise que se constitui na questão: “por que eles a fazem desta maneira?” (SEEGER, 1977, p. 39). Segundo Oliveira Pinto (2001),

> Música é manifestação de crenças, de identidades, é universal quanto à sua existência e importância em qualquer que seja a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural (OLIVEIRA PINTO, 2001, p.3).

Partindo desses pressupostos, o objetivo deste capítulo é abordar o universo sonoro em rituais de Umbanda como crucial e constitutivo dessas manifestações religiosas, investigando o motivo pelo qual isso ocorre. As perguntas fundamentais que motivam este estudo são: de que forma os nativos se relacionam com suas práticas sonoras e o que pensam a respeito? Qual a função de um ogã em um terreiro de Umbanda? Quais os aspectos cruciais que envolvem as *curimbas*? Qual a relação dos adeptos com os instrumentos? De que forma as *curimbas* revelam a

cosmologia da Umbanda e dialogam com a complexa gama de gestos, danças, procedimentos, cores, imagens, enfim, todo o contexto em que estão inseridos?

Nesse trabalho, buscamos penetrar nos *agregados de fios vitais* (INGOLD, 2012) que fluem por meio de instrumentos musicais, *curimbas* e personagens compondo um grande fluxo de experiências que circulam intensamente “entre o céu e a terra”. Vivências, por sua vez, repletas de “vida”, mesmo misturadas, paradoxalmente ou não, ao *mundo dos mortos*, presenças indispensáveis na dinâmica desse pulsar.

Os diversos aspectos articulados pela Umbanda são extremamente ricos e complexos. Em variados espaços urbanos e rurais, as religiões afro-brasileiras estão presentes. Na cidade, nos rios, mares, cachoeiras, congressos acadêmicos e terreiros, eterniza uma tradição que articula laços de sangue e espírito, manifestações artísticas e políticas como resistência a ataques frequentes ainda no século XXI e a música, através das *curimbas*, é um poderoso instrumento inserido nesse contexto.

Como processo descritivo da *curimba*, transcrevemos tanto as letras quanto os elementos melódicos e rítmicos dos rituais registrados. Alguns entrevistados também cantaram pontos e falaram sobre eles, o que é bastante significativo para o presente estudo. Em entrevista com um importante pai de santo de Corumbá, perguntei: “qual a importância da música para as religiões afro-brasileiras?” A resposta foi bem elucidativa:

> **Pai Hamilton**: Sim... muito bem... eu vou dizer pra você... nós costumamos dizer que... o leigo, o que vem ao terreiro, quando ele fala: “Ah, é uma música...” sim, pra vocês é uma música, pra nós... nós dizemos que é uma *curimba*. A *curimba*, realmente, é o que? Um ponto cantado, que expressa essa música que se escuta, às vezes, até mesmo no rádio, porque você vê que tem cantores de pagode, cantores do samba brasileiro, de raízes africanas que eles puxam certas coisas que são, vamos dizer assim... oriundas do terreiro.

Nas palavras de Pai Hamilton, há uma distinção clara entre o “nós”, constituído pelos adeptos de sua religião e “eles”, os estrangeiros, os leigos que entendem como “música” os seus cantos rituais, denominados por ele de “*curimbas*”. Embora compartilhem as mesmas “raízes africanas” “oriundas do terreiro”, existe uma separação entre o universo profano, da música que se escuta no rádio,

representada pelos cantores de pagode e samba e o universo religioso, presente no terreiro de Umbanda por meio das *curimbas*. Nesse sentido, sua peremptória separação entre a música dentro e fora do contexto religioso está em consonância com o escopo teórico de Durkheim (1996), cuja dicotomia entre o sagrado e o profano constitui elemento basilar. Para o autor, "a coisa sagrada é, por excelência, aquela que o profano não deve e não pode impunemente tocar" (DURKHEIM, 1996, p. 23/24).

Para que algo seja sacralizado, é fundamental que adquira características especiais, funções e significados que o diferenciem do ambiente profano. Em seguida, desenvolveremos os principais argumentos a que nos dedicamos neste trabalho. Em outras palavras, pretendemos revelar que elementos reunidos concorrem para tornar as sonoridades dos rituais de Umbanda inseridas no domínio do sagrado.

3.5 **No princípio era o som ou por quê, afinal, sem as *curimbas* não há toque[87]?**

Embora seja inerente tanto ao senso comum quanto ao campo de estudos das religiões de matriz africana que as *curimbas* representam um papel imprescindível nas religiões afro-brasileiras, penso ser necessário questionar o caráter axiomático dessa premissa a fim de investigar mais profundamente as razões pelas quais isso ocorre.

Primeiramente, temos que lidar com duas grandes áreas igualmente complexas e constituintes desse assunto, a saber, a música e a espiritualidade. Na verdade, pensamos na imbricação desses dois mundos resultando em um recorte da música *como* espiritualidade, consonante com o universo da religiosidade afro-brasileira.

De acordo com Durkheim (1996)

> Assim com não há sociedade conhecida sem religião, também não existe nenhuma, por mais grosseiramente organizada que seja, em que não se verifique todo um sistema de representações coletivas relacionadas à alma, à sua origem, a seu destino. Tanto quanto se pode julgar com base nos dados da etnografia, a idéia de alma parece ter sido contemporânea da humanidade e parece ter tido desde o início todas as suas características essenciais, de sorte que as religiões mais avançadas e a filosofia

[87] Cerimônia pública de Umbanda ou Candomblé.

> praticamente se limitaram a depurá-la, sem nada lhe acrescentar de realmente fundamental (DURKHEIM, 1996, p. 251/252).

Apesar das adjetivações etnocêntricas expressas, principalmente, nos termos “grosseiramente” e “avançadas”, condizentes com a configuração social da época em que viveu, o autor é reconhecidamente um dos pilares dos estudos sobre religiosidade, principalmente, por ter demonstrado sua relevância como objeto de estudo.

Para Seeger (2008), “Uma definição geral da música deve incluir tanto sons quanto seres humanos. Música é um sistema de comunicação que envolve sons estruturados produzidos por membros de uma comunidade que se comunicam com outros membros” (SEEGER, 2008, p. 239). No contexto do Candomblé, Barros (2009) comenta:

> Nesse mundo de sons, os textos, falados ou cantados, assim como os gestos, a expressão corporal e os objetos-símbolo, transmitem um conjunto de significados determinado pela sua inserção nos diferentes ritos. Reproduzem a memória e a dinâmica do grupo, reforçando e integrando os valores básicos da comunidade através da dramatização dos mitos, da dança e dos cantos, como também nas histórias contadas pelos mais velhos como modelos paradigmáticos (BARROS, 2009, p. 39).

Como o foco desta pesquisa são as sonoridades no contexto da Umbanda, trataremos especificamente desse recorte, não implicando exclusão de outras searas musicais ou religiosas. Apenas, fechamos o espectro a fim de nos atermos ao tema proposto. Em outras palavras, o argumento aqui desenvolvido pode ou não ser aplicável a outros contextos musicais e/ou religiosos, embora não seja essa a finalidade aqui.

Segundo Wisnik (1989),

> Assim como o corpo admite ritmos somáticos (a exemplo do sanguíneo) e ritmos psíquicos (como as ondas cerebrais), que operam em diferentes faixas de onda, as frequências sonoras se apresentam basicamente em duas grandes dimensões: as durações* e as alturas* (durações rítmicas, alturas melódico-harmônicas) (WISNIK, 1989, p. 20).

As frequências sonoras constituem as notas, conhecidamente, a matéria-prima da estrutura musical. Os elementos basilares para a construção musical são,

portanto, o tempo de duração dos sons e silêncios, ou seja, notas e pausas que dão origem ao ritmo e as distâncias entre as notas que constituem as alturas ou intervalos sonoros[88].

Entre os milhares de frequências sonoras possíveis, foram selecionadas algumas referências no decorrer da história das sociedades. Se compararmos, por exemplo, a música ocidental como um todo e a música indiana ou outros universos musicais de origens orientais, é provável que para o ouvido de um leigo ocidental, a música indiana pareça *desafinada*. Isso se dá porque a construção musical na Índia, geralmente, utiliza intervalos menores entre as notas, enquanto no Ocidente contemporâneo utiliza-se a famosa escala temperada com doze notas, representada pelas notas brancas e pretas de um piano.

Com os intervalos são formados modos e escalas. Os modos e as escalas são, exatamente, o material utilizado para a construção melódica em quase todos os sistemas musicais de praticamente todas as culturas. Na continuação da explanação de Wisnik (1989), percebemos que formam um verdadeiro vocabulário cuja abrangência e importância são inegáveis, inclusive e fundamentalmente, em termos antropológicos:

> As escalas variam muito de um contexto cultural para outro e mesmo no interior de cada sistema (os árabes e os indianos, por exemplo, têm um sistema escalar intrincado, composto de dezenas de escalas e de centenas de derivados escalares). As escalas são paradigmas construídos artificialmente pelas culturas, e das quais se impregnam fortemente, ganhando acentos étnicos típicos. Ouvindo certos trechos melódicos, dos quais identificamos não conscientemente o modo escalar, reconhecemos frequentemente um território, uma paisagem sonora, seja ela nordestina, eslava, japonesa, napolitana ou outra (WISNIK, 1989, p. 71/72).

No terceiro Congresso Afro-Brasileiro que ocorreu em Recife no ano de 1982, Guerra-Peixe pronunciou uma palestra para não músicos sobre a influência africana na música do Brasil. Para introduzir o tema de forma bastante didática, discorreu sobre a natureza dos modos denominados “dórico”, “lígio” e “frígio”. Tratava-se de organizações sonoras que eram a base da música na Grécia Antiga e que tinham relação direta com respectivos lugares e povos. Em suas palavras,

[88] Não é nosso propósito abarcar amplamente o universo teórico ou histórico da música, mas ressaltar, apenas, o que é importante para o desenvolvimento da linha de raciocínio que estamos a defender.

> a essas escalas, a que reduziram suas melodias, eles chamavam modos. Isso simplificava as coisas. Queria dizer: canto à maneira dos dórios, à maneira dos frígios, à maneira dos lídios. Desses três modos, derivam outros três, mais graves: o hipdórico, o hipofrígio e o hipolídio. Portanto, seis modos (GUERRA-PEIXE, 2013, p. 2).

O autor falou sobre a viagem e transformação das escalas e modos pelo Ocidente até chegar ao tema da influência da música negra no Brasil. Comentou, ainda, sobre suas pesquisas sobre Xangôs e Maracatus, concluindo: “no total, 49 modos negros. Acrescentando-se a eles os dez modos europeus, há um total de pelo menos 59 modos em voga no Nordeste, sem falar na mistura dos africanos entre si e deles com os europeus” (GUERRA-PEIXE, 2013, p. 5). As escalas fornecem, em grande parte do universo musical, o perfil harmônico da obra.

Em seguida, temos o motivo como um elemento estruturante da peça musical. Segundo Schoenberg (1993),

> O motivo geralmente aparece de uma maneira marcante e característica ao início de uma peça. Os fatores constitutivos de um motivo são intervalares e rítmicos, combinados de modo a produzir um contorno que possui, normalmente, uma harmonia inerente. Visto que quase todas as figuras de uma peça revelam algum tipo de afinidade para com ele, o motivo básico é frequentemente considerado o “germe” da idéia: se ele inclui elementos, em última análise, de todas as figuras musicais subsequentes, poderíamos, então, considerá-lo como o “mínimo múltiplo comum”; e, como ele está presente em todas as figuras subsequentes, poderia ser denominado “máximo divisor comum” (SCHOENBERG, 1993, p. 35).

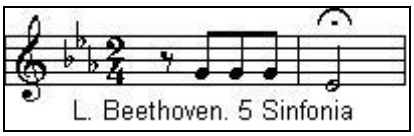
Para ilustrar e facilitar a compreensão, podemos exemplificar com a música “Águas de Março”, de Tom Jobim:

> É pau, é pedra, é o fim do caminho.
> É um resto de toco, é um pouco sozinho.
> É um caco de vidro, é a vida, é o sol.
> É a noite, é a morte, é o laço, é o anzol.

Para quem já ouviu a canção, é capaz de, facilmente, reconhecer o motivo rítmico e melódico que é constitutivo de toda a sua letra e música. De acordo com a fraseologia[89], o inciso é

[89] “Estudo da construção do discurso musical, suas articulações e ligações - enfim, o modo como se relacionam os diversos elementos de uma obra. A fraseologia estuda especialmente a construção melódica” (Disponível em:

A menor unidade reconhecível de uma determinada obra musical. O inciso é incompleto em si mesmo, sendo utilizado como ponto de partida para construção de unidades mais extensas. O inciso também é chamado de célula ou motivo. Ex.:



Fonte: http://www.artmusica.net/am/tecnicos/teoria_musical/composicao_musical/melodia.htm.

Dando prosseguimento à definição dos elementos constitutivos de uma peça musical, encontraremos, ainda, a semifrase ou membro de frase obtida com a articulação dos incisos e, finalmente, a frase que representa ”A unidade básica da sintaxe musical - uma idéia musical completa que finaliza com uma cadência. A frase resulta da conexão de duas ou mais semi-frases” (Disponível em: http://www.artmusica.net/am/tecnicos/teoria_musical/composicao_musical/melodia.htm. Acesso em: 08 de março de 2013). Refazendo o caminho percorrido entre as frequências sonoras ou notas até a frase:

Figura 9 – Elementos musicais entre as notas e as frases

Fonte: A autora, 2013.

É possível constatar, portanto, que de acordo com a fraseologia existem diversos elementos constitutivos da estrutura musical entre as notas e as frases[90]. No entanto, em minha leitura da obra “Mito e Significado” de Lévi-Strauss (1989)

---

http://www.artmusica.net/am/tecnicos/teoria_musical/composicao_musical/melodia.htm. Acesso em: 8 mar. 2013).

[90] “A discussão entre a utilização dos termos ‘inciso’ e ‘motivo’ é um desses locais de destaque. Trata-se de um momento na obra em que Scliar põe em jogo diversas definições dos autores consultados e demonstra claramente sua posição (SCLIAR, 1982, pp. 21 e 22). Apesar de o termo ‘motivo’ ser utilizado por diversos autores, há sempre divergências entre seus significados. Grosso modo, os autores dividem-se entre os que o utilizam como a menor subdivisão dos agrupamentos fraseológicos (dentre eles D'Indy, Bas e Riemann) e os que o definem como um grupo de particular interesse na obra musical, ou seja, um grupo de sons tratado de forma especial em uma composição musical (essa definição é típica de Schoenberg, mas também aparece em Stein). Scliar opta então pela utilização do termo ‘inciso’ para a menor subdivisão fraseológica e guarda o termo ‘motivo’ para outra utilização, possivelmente esclarecida apenas em sua futura obra sobre formas musicais, jamais publicada” (BARROS, 2010, p. 2).

pude perceber o que considero uma imprecisão em sua lógica no que tange à teoria musical.

Vejamos a exposição de seu raciocínio:

> Poder-se-ia dizer perfeitamente que, enquanto na linguagem se tem os fonemas como material elementar, na música temos algo que eu poderia chamar «sonemas» – em inglês, talvez que a palavra mais adequada fosse «tonemas». Isto é uma similaridade.
>
> Mas, se se pensar no nível seguinte da linguagem, verificar-se-á que os fonemas se combinam de modo a formar palavras; e as palavras, por sua vez, combinam-se para formar frases. Mas na música não há palavras: os elementos básicos – as notas – quando se combinam dão imediatamente origem a uma «frase», uma frase melódica. Assim, enquanto na linguagem se tem três níveis muito bem definidos – fonemas que, combinados, formam palavras, e palavras que, combinadas, formam frases –, na música tem-se com as notas uma coisa parecida aos fonemas do ponto de vista lógico, mas perde-se o nível da palavra e passa-se imediatamente ao domínio da frase.
>
> Agora pode-se comparar a mitologia quer com a linguagem, quer com a música, mas há uma diferença: na mitologia não há fonemas; os elementos básicos são as palavras. Assim, se se tomar a linguagem como um paradigma, é constituído por, em primeiro lugar, fonemas; em segundo lugar, palavras; em terceiro lugar, frases. Na música há o equivalente aos fonemas e o equivalente às frases, mas falta o equivalente às palavras. No mito há um equivalente às palavras, um equivalente às frases, mas não há equivalente para os fonemas. Há, portanto, em ambos casos, um nível que falta. (LÉVI-STRAUSS, 1989, p. 75/76).

Não me parece sensato aceitar sem um olhar crítico que passemos, simples e imediatamente, das notas às frases musicais sem nenhum nível intermediário. Ora, as escalas, os motivos e as semifrases não correspondem, exatamente, a uma organização musical anterior às frases musicais? Defendemos que, para a profunda compreensão da cosmologia do universo pesquisado, é imprescindível apurarmos a sensibilidade e, respeitando os princípios teóricos do sistema musical, percebermos as nuances dos princípios constitutivos da música e os suaves *dégradés* de sua estrutura que, embora possa ser, sim, identificada, não pode ser rapidamente analisada sem o preço da imprecisão.

Ressaltamos essa crítica por acreditar que as sutilezas e os elementos da constituição da estrutura musical relacionam-se diretamente com sua característica etérea[91], pertinente ao tema em foco em nossa pesquisa. Sobre esse assunto, versa Bastos (2008):

[91] "Que eleva espiritualmente; sublime, elevado"; "que pertence à esfera celestial; divino" (HOUAISS, 2002).

> O que é um motivo? – Digamos que algo de um lado da natureza do tema – coisa que ninguém pode denegar à música (é claro que não a toda, mas a alguma) – ao mesmo tempo que similar a um assunto ou tópico, o que muitos (tipicamente, músicos e aficionados, como Lévi-Strauss, da música clássico-romântica ocidental) recusam ter existência no campo musical. O motivo é uma causa ou agitação elementar, um tema minimal. algo, enfim, como uma palavra ou, melhor dizendo, tema, raiz, radical do campo da língua falada (BASTOS, 2008, p. 245).

Retomando o conceito turneriano de *liminaridade*, buscaremos articular os elementos que consideramos explicativos para o fato de a música, em forma de *curimbas* ou pontos, ser o meio ideal para a comunicação entre os vivos e os mortos. Inserida em contextos ritualísticos ricos em significados, a música é simultaneamente uma expressão que está no princípio e é mediadora e sinalizadora de pequenos e grandes eventos que se sucedem. Além disso, o que poderíamos interpretar como sua ausência, o silêncio também é representativo de um tempo ininterrupto e ubíquo, presente em uma miríade de dimensões tanto materiais quanto imateriais.

Nessa mesma linha, Gonçalves; Contins (2008) descrevem e analisam as tradicionais festas do “Divino Espírito Santo”:

> A exemplo de outras festas populares conhecidas pela sua exuberância plástica ou performática, as festas do Divino articulam um dimensão que podemos reconhecer intuitivamente como estética, mas que, no entanto, resiste a ser descrita e analisada como uma categoria diferenciada e autônoma. Isso porque o conjunto de atividades que produzem essas festas realizam-se sob a inspiração de categorias mágico-religiosas e morais, tendo sua razão profunda de existir na obrigação coletiva e individual de “agradar ao Divino”. Assim, o conjunto de atividades técnicas, estéticas, econômicas, fisiológicas e psicológicas que desencadeiam a festa são realizadas como uma contradádiva oferecida ao Divino Espírito Santo, em agradecimento pelas graças concedidas (GONÇALVES; CONTINS, 2008, p. 68).

O caráter etéreo do universo sonoro permite uma presença audível, mas, ao mesmo tempo, sua invisibilidade faz com que pareça ausente diante de nossos olhos. Nesse sentido, ele pode ser a materialização da vontade dos espíritos, entidades ou orixás, trabalhando em diferentes dimensões. Assim como eles, ele é percebido, vem de outro mundo, está no ar, criando uma sintonia perfeita de *liminaridade* pela simultaneidade entre presença e ausência.

Um aspecto bastante interessante que surgiu durante uma das entrevistas foi a capacidade de escutar as sonoridades vindas do mundo espiritual. Sidney, ogã da Tenda Nossa Senhora da Guia, disse-me que aprendeu a tocar "olhando pela janela" do terreiro. Qualquer coisa que alguém toque, ele aprende. Abaixo, a transcrição de uma passagem de sua entrevista:

> **Sidney**: Eu já nasci com o dom pra Umbanda, mesmo. Então, não tem como eu escapar!
> **Carmem**: Você acha que você foi chamado, é isso?
> **Sidney**: Olha, eu vou ter que contar uma história agora, que você vai assustar!
> **Carmem**: (risos).
> **Sidney**: Um dia eu tava passando... eu tinha saído, ido pro pagode...
> **Carmem**: Você tocava em pagode também?
> **Sidney**: Não. Eu só gostava de curtir mesmo. Aí eu tava passando aqui, já era tarde da noite e tinha uma prima minha também descendo... eu não tocava ainda aí[92], pra
> Senhora ter uma ideia...atabaque aí tocou três vezes (pum, pum, pum!) e eu corri doido... pra casa... da minha mãe, Dona Mariana (...) atabaque toca sozinho... quando dá meia noite...
> **Carmem**: Mas sempre? Ou, assim, de vez em quando?
> **Sidney**: Eu escutei umas duas ou três vezes.
> **Carmem**: Mas só você escuta ou outras pessoas escutam também?
> **Sidney**: Não, eu acho que só quem... é desenvolvido... no caso a pessoa que tem... né... a fé ali, a pessoa escuta, sim! Eu fui chamado, praticamente!
> **Domingas** (esposa de Sidney): Tava chamando ele pra dentro do terreiro!

Em trabalhos que versam sobre o Santo Daime, a capacidade mediúnica de escutar sonoridades provenientes do mundo espiritual foi denominada "clariaudiência" (OLIVEIRA, 2008; REHEN, 2007) como um correspondente musical da "clarividência". Goldman (2003), em uma de suas pesquisas sobre religiões afro-brasileiras, relata um fato interessante acerca do tema:

> (...) Um dos ogãs entrou no mato, acendeu as velas que havia levado e, em seguida, os dois sopraram no ouvido das filhas-de-santo, que saíram imediatamente do transe. Nesse momento, escutei ao longe o som de instrumentos de percussão; imaginei, primeiro, serem atabaques, depois algum ensaio de bloco afro ou coisa parecida. Entramos no carro e partimos, evitando retornar pelo caminho por onde fomos a fim de não passar pelo ponto em que o despacho fora lançado. Voltamos para o terreiro onde, no portão de entrada, alguém nos esperava para um rápido ritual de purificação, que se estendeu, aliás, ao interior do automóvel.
>
> Assunto aparentemente encerrado, retomei a conversa com Marinho, conversa que logo retornou para os rituais funerários do candomblé. Ele me contou que em 1994, na obrigação dos 21 anos relativos à morte de sua avó (antiga e famosa mãe-de-santo do terreiro), ele levara um despacho

[92] A casa de Sidney, onde ocorreu a entrevista, fica em frente à Tenda Nossa Senhora da Guia.

> exatamente ao mesmo lugar de onde eu acabava de voltar; de repente, disse, começou "a ouvir os atabaques dobrarem", perguntando então aos demais se havia algum terreiro de candomblé por lá, ao que todos responderam que não. De volta ao terreiro, narrou o ocorrido a sua mãe e a outras pessoas mais velhas, que ficaram muito contentes, já que o fato dos atabaques tocarem é um bom sinal, pois significa que os mortos estão aceitando receber em paz o espírito ou a oferenda em jogo. Senti um leve arrepio e disse a meu amigo que eu também ouvira atabaques dobrarem; ele não fez nenhum comentário e mudou de assunto. Percebi, então, que os tambores que eu ouvira simplesmente não eram deste mundo (GOLDMAN, 2003, p. 447/448).

Segundo Mattos (2011), ao descrever a mediunidade do ogã, afirma:

> Classificada como Mediunidade de **Lucidez Artística-Musicista**, age em especial nas mãos e braços (chakra braquial) em Ogã-de-couro, ou nas pregas vocais (chakra laríngeo) nos Ogãs-de-canto. Quando preparadas pelas Entidades, estas regiões são irradiadas e iluminadas pelas forças astrais (MATTOS, 2011, p. 41).

A constatação de os adeptos considerarem: "o fato dos atabaques tocarem é um bom sinal, pois significa que os mortos estão aceitando receber em paz o espírito ou a oferenda em jogo" é a prova inconteste de que a música é o veículo privilegiado de comunicação entre os dois mundos. Ao continuar sua explanação sobre o que é uma *curimba*, Pai Hamilton explica:

> **Pai Hamilton**: Eu vou dizer, seu *Pena Branca*[93], ele é denominado cacique *Pena Branca*, ele vem na Terra hoje, incorporou em mim, hoje... ele tem duas maneiras de se identificar-se... tá?... Costuma-se dizer que o médium desenvolve quando ele recebe o espírito pela primeira vez, o espírito ao entrar no corpo, na matéria, ele tem que deixar a *dijina*[94] dele, o nome dele.

[93] "Em 1929, o poderoso cacique Pena Branca, líder dos índios Yaqui do México, liderou uma revolta contra a opressão e a injustiça que vitimavam o seu povo. Desde este momento, nas terras americanas, o mito desta grande entidade nasceu. Pena Branca é hoje um símbolo de liberdade, autenticidade e fraternidade. Entrando em contato com muitos irmãos de cultos afro-indígenas do México, Caribe e Estados Unidos, fiz esta pergunta a mim mesmo: 'Será nosso caboclo Pena Branca, esta mesma entidade ou um representante dela?' (...) Uma bela noite, em um modesto e tranquilo terreiro umbandista do interior paulista, acontecia uma gira de caboclo. A líder do terreiro abriu o trabalho e incorporou. Seu Pena Branca estava em terra, em todo o seu esplendor e força. Fiquei atento, lembrei-me do Caribe e pensava em tudo isso que agora escrevo aqui. O caboclo Pena Branca riscou seu ponto, pediu um charuto, deu algumas ordens ao cambono e olhou para onde eu estava. Senti uma estranha energia percorrer minha espinha. Ele continuou olhando e acenou. Me levantei e acenei de volta. Foi então que ele falou: - Filho, era eu, lembra? Tem aí um maço de ervas bem cheiroso para mim? Salve Seu Pena Branca!" (Ras Adeagbo. Disponível em: http://estudoreligioso.wordpress.com/2009/01/15/caboclo-pena-branca/). Cambono, cambone, cambona e cambonde são sinônimos e significam ajudante do pai de santo.

[94] "Nos candomblés bantos e na Umbanda, nome iniciático pelo qual o filho ou filha-de-santo será conhecido após a feitura. Do quimbundo *dijina*, nome" (LOPES, 2006, p. 92); "Nomes religiosos, iniciáticos, com que são conhecidas e tratadas as pessoas no candomblé". O mesmo que *oruncó* (SILVA, 2005, p. 137).

Foto 28 – Imagem do Caboclo Pena Branca

Chefe espiritual da casa. Corumbá, terreiro do Pai Hamilton, 03/03/12.
Fonte: A autora, 2013.

Foto 29 –Início dos trabalhos

O pai de santo incorpora Caboclo Pena Branca. Corumbá, terreiro do Pai Hamilton, 03/03/2012.
Fonte: A autora, 2013.

Nesse momento, nos é revelado um dos elementos cruciais que representa o ponto fulcral que vem a complementar o argumento central desta tese. O “Eu”, de acordo com uma das acepções do Houaiss (2002), significa “forma assumida por uma personalidade num momento dado”. Mauss (2003) chama a atenção para a importância do nome, que está situada muito além de uma mera classificação. Esse

elemento é responsável, simplesmente, pela perpetuação das tradições, dos grupos, suas cosmologias, heranças, legados materiais e imateriais.

Assim, é possível compreender porque frequentemente ouvimos dos nativos a máxima que “sem as *curimbas*, não há Umbanda”. O motivo pelo qual isso ocorre não é meramente pelo fato de embalar sistematicamente todas as práticas religiosas dos grupos, o que, por si só, já carrega uma enorme importância. Mas, em um nível espiritual muito mais profundo, as *curimbas* são as enunciações das *dijinas* das entidades espirituais em comunhão com aqueles que se dedicam de forma intensa à religião, os médiuns. Nas palavras de Mauss (2003),

> O que está em jogo em tudo isso é portanto mais do que o prestígio e a autoridade do chefe e do clã, é a existência mesma destes e dos antepassados que se reencarnam nos detentores de tal direito, que revivem no corpo dos que carregam seus nomes, cuja perpetuidade é garantida pelo ritual em todas suas fases. A perpetuidade das coisas e das almas só é garantida pela perpetuidade dos nomes dos indivíduos, das pessoas (MAUSS, 2003, p. 377).

A máxima nativa de que “as *curimbas* são o coração da Umbanda” justifica-se, pois, suas pulsações as mantêm vivas no seio das gerações passadas, presentes e futuras e, inclusive, graças a elas, por meio do canto, do tocar dos atabaques, sob a batuta materializada no adjá e regida pelo chefe espiritual da casa.

Nas palavras do pai de santo, a *curimba* é uma manifestação sonora, um ponto cantado, que possui um correspondente imagético, ou seja, o ponto riscado no chão com giz. Os traços e os sons dizem respeito às origens dos orixás, portanto, sua identidade primordial:

> **Pai Hamilton**: Então, ou ele deixa o nome dele, ou ele risca o ponto que é os traços que corresponde à origem, à aldeia, ao nascimento, de onde ele veio,... entendeu? Então... ou então ele canta a *curimba* dele! Entendeu? Então é isso que, muitas vezes, nesse cantar do orixá, é o orixá que faz as *curimbas*! E às vezes o orixá passa pra nós pais de santos também as *curimbas* que vêm na nossa intuição e que a gente escreve e depois a gente coloca a música em cima daqueles versos que eles expressam.

A “psico-musico-grafia”, por sua vez, é a terminologia utilizada para o registro de formas musicais pelos médiuns, entoadas pelas entidades, palavra proveniente

da psicografia. Sobre esses processos, Rehen (2007) comenta sobre como os hinos do Santo Daime são “recebidos”:

> A resposta mais freqüente e imediata sobre as diferenças que distinguem os hinos de outras manifestações musicais é o fato dos primeiros serem descritos como “recebidos” espiritualmente. O que isso significa? De acordo com o discurso nativo, receber um hino é absolutamente diferente de compor uma música, isso porque em uma composição, ainda que possa existir o fator da “inspiração” ou até mesmo da “intuição”, o compositor é sujeito do processo de autoria, estando apto a experimentar, alterar e influenciar a música em todas as suas dimensões: rítmica, harmônica, melódica e poética; sentindo-se de alguma forma o seu proprietário, aquele que “faz”, “cria” e/ou “inventa”. Já para os seguidores do Santo Daime, os hinos seriam dádivas de seres sobrenaturais que as oferecem para os adeptos – neste caso chamados de “aparelhos” – que apenas “recebem” para então cantar em conjunto com outros membros do grupo. Gustavo Pacheco (1999) chamou o processo do “recebimento” dos hinos do Santo Daime de *clariaudiência* ou *psico-musico-grafia* propondo uma variação terminológica para os fenômenos espíritas da clarividência e da psicografia (REHEN, 2007, p. 187).

Reunimos até aqui diversos elementos a fim de embasar um princípio explicativo para a questão: por quê, afinal, sem as *curimbas* não há toque? Concluímos que assim como a manifestação dos espíritos, entidades e orixás, a existência das frequências sonoras ocorre paralelamente a sua expressão no *locus* onde ocorre. Em outras palavras e na cosmologia umbandista, as sonoridades estão presentes ao mesmo tempo no mundo espiritual e no mundo físico e aquelas que vibram especificamente no primeiro, somente serão ouvidas pelos que possuírem “clariaudiência”.

Além disso, as sonoridades experienciadas e, posteriormente, evidenciadas seja em forma de *curimbas*, seja em forma de palavras, ao serem psicografadas também transmitem as idéias do mundo espiritual. Ademais, a música embala as danças animando os instrumentos corpóreos e musicais, pois é anterior aos movimentos e à própria manifestação sonora materializada em forma de frequências sonoras.

A pulsação dos ritmos e a sua forma de manifestação sonora por meio de vibrações que penetram não só os ouvidos, mas todo o corpo tornam as sonoridades dos rituais consonantes com a manifestação do mundo espiritual nos corpos físicos. Outro aspecto considerado é a verificação de que por meio dos sons, a comunicação se dá nos dois sentidos: as entidades são *chamadas* e *despachadas*, mas também pronunciam suas *dijinas*, seus nomes para os adeptos.

Enfim, embalados por uma mesma pulsação invisível, mas presente e repleta de significados, vivos e mortos compartilham a *liminaridade* constitutiva dos rituais que fortalecem os laços de sangue e de espírito entre os encarnados, suas divindades e outros entes queridos falecidos da família que viabilizaram o nascimento e a continuidade desse grupo que dedica grande parte de suas vidas à religiosidade que abraçaram.

3.6 **A questão da autoria**

Percebemos uma distinção entre a afirmação de Pai Hamilton, que as *curimbas* são feitas pelos orixás, e os depoimentos de Milton e Giovânia, ao declararem sua autoria em relação a diversos pontos. Notamos que é motivo, inclusive, de muito orgulho para eles. Suas *curimbas* são aceitas tanto pelas entidades quanto pelos pais de santo, médiuns e frequentadores dos terreiros. Milton, irmão e ogã do terreiro de Pai Hamilton, revelou-me que compôs muitos pontos de Umbanda:

> **Milton**: Eu tenho hoje registrado, eu tenho um livro, eu devo ter pra mais de sessenta ou setenta, oitenta pontos feitos por mim, cantados em outros terreiros, entendeu... que foram levados pra outros terreiros... eu componho, também, eu faço! (...) e hoje em dia é cantado em todos os terreiros de Corumbá, Campo Grande... Miranda também.

Giovânia é adepta do Candomblé e, ao mesmo tempo assídua frequentadora da Umbanda cultuada na Tenda Nossa Senhora da Guia, onde canta e toca nos trabalhos da casa. Sua presença chama atenção nos trabalhos, pois canta em volume alto, com bastante desenvoltura, dominando um vasto repertório de *curimbas*. O fato de tocar atabaque demonstra a sua inserção no universo religioso, pois não é a qualquer um que os pais de santo concedem esse privilégio.

Em entrevista, relatou-me ter composto em torno de dez pontos. Ela conta que muita gente canta as suas toadas, mas não sabe que foram compostas por ela. Giovânia revela:

> **Giovânia**: eu sou tão abusada que no caso de quimbanda[95] (Exu e Pombajira), eu sou apaixonada por beber e cantar com eles, que eu já tenho dez pontos que sou eu que fiz! (...) Das dez toadas, oito eu canto

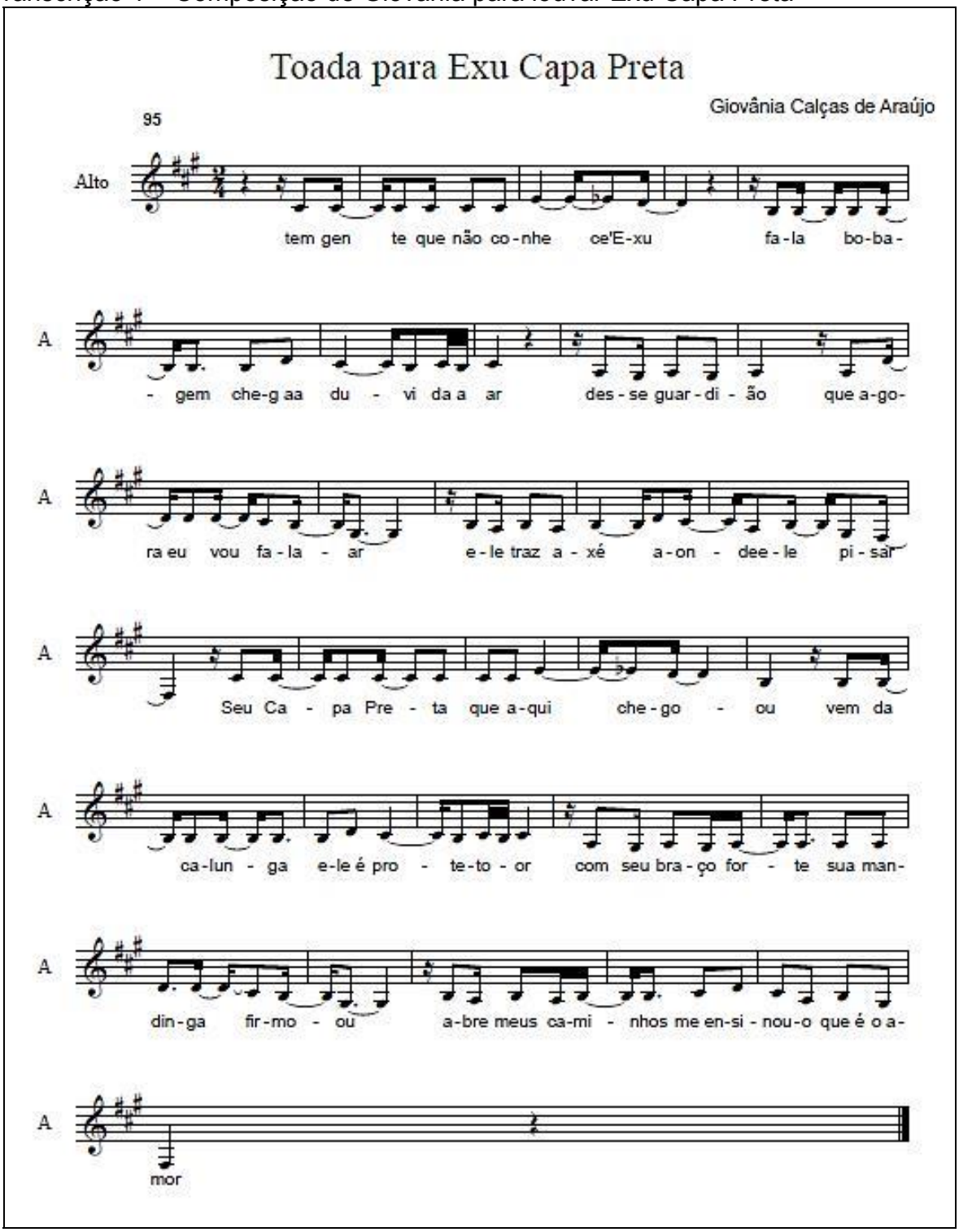
[95] "Linha ritual da Umbanda que trabalha principalmente com exus" (LOPES, 2006, p. 187).

> direto e duas eu fiz especificamente, uma pro seu Capa Preta e uma pra Pombajira da minha companheira.

Cantada por ela durante sua entrevista, a toada de Giovânia chamou minha atenção pela extrema beleza e complexidade melódica e rítmica. Na tonalidade em fá sustenido menor e entoada ao mesmo tempo com firmeza e suavidade, a letra para louvar o Exu Capa Preta critica os que ignoram a importância dessa entidade e exalta seus atributos. Sua *curimba* foi construída em tonalidade menor, considerada mais melancólica do que o tom maior. Ritmicamente, flui por meio de deslocamentos produzidos pelos contratempos, quando há pausa no lugar onde esperamos ouvir um tempo forte e as síncopes, quando ocorre um prolongamento de um som, resultando no mesmo efeito.

A riqueza melódica de sua *curimba* pode ser percebida pela sinuosidade e adornos cromáticos, pequenos intervalos de passagem entre uma nota principal e outra. Ela classificou sua *curimba* como inserida no estilo *samba*. Em sua entrevista, afirma que na Umbanda existem dois toques básicos, o “Umbandão” que, segundo ela, seria o *samba*, e o “Barravento” que é um toque um pouco mais acelerado.

Transcrição 1 – Composição de Giovânia para louvar Exu Capa Preta[96]



Fonte: a autora, 2013.

[96] Todas as *curimbas* aqui apresentadas foram coletadas durante o trabalho de campo e transcritas pela autora com o auxílio do s*oftware* "Finale", específico para a notação musical.

Sobre as diferenças entre andamentos mais lentos ou rápidos em relação às entidades, Giovânia respondeu:

> **Giovânia**: O ritmo pra eles é basicamente igual. Na verdade a diferença não é com relação à entidade ou ao santo ou ao orixá, não. É realmente ao ritmo que é tocado aquela toada, aquele ponto, né? Então tem ponto que é um pouco mais, digamos assim, *light*, mais levinho de ser carregado, entendeu? Então você canta com uma ternura diferente, né? E tem aqueles pontos que você quer chamar, como eu diria... quer dar uma força maior naquilo que você tá praticando ali no momento e o toque ajuda bastante a modificar isso mas não que um seja mais forte que o outro, não (...) mas normalmente as *yabas*[97], no caso seriam os santos mulheres, né... os toques já são mais leves, mais *lights* assim... entendeu? O Caboclo, por exemplo, né... tem Caboclos que tem os pontos mais fortes (canta enfatizando o ritmo: *se ele é Caboclo, ele é flecheiro*)... é o macho, né e de mulher, não (canta alongando as notas: *eu vi a cabocla indaiá*)... já é um outro ritmo, já dá uma ternura maior, assim, no ponto (...)
> **Carmem**: então você fez uma distinção entre o feminino e o masculino.
> **Giovânia:** Basicamente... não que, por exemplo, um ponto de homem não possa ter essa ternura, tem, sim, entendeu? Assim como de mulher também tem, né, por exemplo (...) com relação à fêmea (canta em andamento rápido: *na falange da cabocla Jurema, suas caboclas não vacilam*...) então é... mais ritmado, então é forte, também. (...) Mas na quimbanda, por exemplo, onde roda Exu e Pombajira, você quase não vê essa diferença. A maioria dos pontos são ritmados, são fortes.

Observamos em sua fala que a diferença está, fundamentalmente, no tipo de falange e não, no gênero da entidade. A cabocla Jurema, por exemplo, está inserida na Linha dos Caboclos, cujas *curimbas*, segundo Giovânia, possuem um andamento mais acelerado. Podemos dizer que cada falange é caracterizada por um campo energético com um temperamento específico[98].

Penso que é possível atribuir características mais próximas ou distantes da dicotomia apolíneo[99] *versus* dionisíaco[100]. Exus e Pombajiras são relacionados à

---

[97] Orixás femininos.

[98] "Não importa que sejam eles sérios como os caboclos, dóceis como os pretos-velhos, inocentes e bem humorados como as crianças, assustadores como os exus, desbocados e folgazões como os baianos, ébrios como os marinheiros e zés-pilintras ou mesmo sensuais e provocantes como as pombagiras. O importante é sua eficácia, não a qualidade moral do guia ou de seu aconselhamento. Por outro lado, a vivacidade e o caráter jocoso dos guias não moralizados têm um componente lúdico não desprezível, constituindo-se em fator de atração da clientela" (NEGRÃO, 1993, p. 115).

[99] "Relativo ou pertencente a Apolo (jovem deus da mitologia grega); apolinar, apolinário, apolínico"; "segundo Nietzsche (1844-1900), em que há contemplação da beleza e da harmonia, o que resulta na criação de um estado onírico no qual todo o sofrimento humano é transfigurado" (HOUAISS, 2002).

sensualidade e sexualidade, gargalhadas estrondosas, muita cerveja e charutos, vestidos de preto e vermelho. Nesse sentido, podemos relacioná-los à atmosfera dionisíaca.

No contexto do imaginário social, podemos considerar que os Exus e Pombajiras são personagens que perturbam os princípios morais conservadores vigentes na sociedade brasileira. No capítulo IV, retornaremos a esse tema.

3.7 **Classificações dos pontos segundo a função no rito**

Embora Joãozinho e os integrantes da Tenda e de outros terreiros visitados tenham aberto suas portas de forma generosa para a pesquisa, incluindo visitas constantes e entrevistas, não era tarefa fácil conseguir as classificações ou descrições detalhadas de suas práticas e valores. De acordo com o *éthos* umbandista, o conhecimento deve ser adquirido por meio da prática e com o tempo.

A experiência é um elemento muito valorizado nas tradições religiosas afro-brasileiras, assim como a passagem do tempo como aspecto fundamental para o aprendizado de sua cosmologia. Dessa forma, não foi possível colher informações precisas sobre as funções e os tipos de pontos e toques entoados e observados no trabalho de campo. “Servem para chamar e para despachar” era a resposta mais frequente à pergunta sobre as funções das *curimbas* nos trabalhos. Por esse motivo, revelarei as classificações encontradas em algumas referências bibliográficas a fim de situar o assunto abordado e embasar as análises de algumas *curimbas* transcritas neste trabalho.

Mattos (2011) utiliza a seguinte categorização dos pontos:

> “de louvação”: cantado em homenagem aos Orixás, Guias e Mentores espirituais; “de saudação”: para homenagear a religião, o Pegí (Altar, Congá) ou ainda em homenagem aos sacerdotes, Ogãs ou outros convidados do terreiro; “de firmeza”: solicitam as energias provenientes do Astral Superior; “de descarrego”: cantados durante as defumações, os passes, os descarregos da casa ou ainda nas limpezas fluídicas através de trabalho com *fundanga* (pólvora). Este último utilizado para quebra de energias negativas ou a destruição de larvas astrais que às vezes se impregnam no corpo áurico de determinados indivíduos; “de chamada”: entoados para a evocação das Entidades de Luz que deverão se manifestar nos trabalhos espirituais por meio de incorporações mediúnicas, ou

[100] “Relativo ao deus grego Dioniso ou Dionísio, tb. conhecido, entre os romanos, pelo nome de Baco, de simbologia ampla mas ger. ligada às festas campestres, ao vinho, aos ciclos vitais (nascimento, morte, renascimento) e da fecundidade humana, animal e vegetal” (HOUAISS, 2002).

> simplesmente pelo espargimento de suas energias sobre os campos vibratórios dos terreiros; “de demanda”: usados para “quebrar” uma força negativa que queira agir sobre o terreiro. Muitos desses pontos são de raiz, pois as Entidades sabem, mais do que ninguém, o que é necessário para se anular as energias do mal; “sotaque”: é um desafio, ou um alerta que indica que alguém (encarnado ou não) mal-intencionado está presente nos trabalhos (pode ser um visitante ou, pior ainda, um adepto da casa). Muitos deste pontos, de forma indireta (ou não), deixam claro que a pessoa (ou espírito maligno) deve se retirar do local; “cruzados”: são cantigas que irradiam energias de duas ou mais linhas diferentes ao mesmo tempo; “de subida”: entoados para que as entidades desincorporem de seus médiuns, indo ao *Oló* (embora), ou seja, fazendo seu *Achirê* de forma harmoniosa; “de encerramento”: cantados no final da sessão; “especiais”: para visitar uma casa, para agradecer uma visita, para um Amací etc.; “Cantigas das folhas”: objetivam agilizar o axé contido nas espécies vegetais. Mais usado no Candomblé (MATTOS, 2011, p. 59/60).

Além desses, Sena (2012) menciona o “Ponto de Coroa (...) direcionado ao guia-chefe da casa (...) em muitas casas, o guia-chefe incorpora neste momento” (SENA, 2012, p. 23) e o

> Ponto de Sustentação: este tipo de ponto é cantado para se comandar a gira, durante os trabalhos em si; são os pontos que cantamos para manter a sustentação energética da gira; pode ser ponto falando do guia, das forças do guia, de como ele trabalha, da falange a que o guia pertence, pode direcionar para a coroa do guia, pode saldar o guia, pois o momento é de sustentação energética. aqui entra a maioria dos pontos (SENA, 2012, p. 24).

Basear-nos-emos nessas classificações a fim de respaldar as análises que serão realizadas em relação a algumas *curimbas* transcritas mais adiante neste trabalho.

3.8 **Aspectos rítmicos pertinentes**

> Existe uma estreita ligação entre o canto, a dança e o ritmo. O canto louva, qualifica e enumera os feitos dos orixás, voduns (divindades jêje) e ancestrais. O ritmo identifica, possibilitando a dramatização, através da dança, das narrativas míticas.
>
> *BARROS, José Flávio Pessoa de.*

Percebemos que um animal está vivo, fundamentalmente, por meio de sua respiração e batimento cardíaco. Esses são dois princípios vitais que obedecem a uma pulsação, em outras palavras, um movimento que se dá com certa regularidade dentro de um espaço de tempo. Nas religiões afro-brasileiras, o ritmo é uma espécie

de fio condutor que permeia os corpos físicos, orixás e entidades espirituais em sua constante celebração conectando morte e vida como faces de uma mesma dança.

O caráter difuso dos intercâmbios culturais, diásporas e imbricações artísticas pode embaçar a investigação sobre o *locus* original dos elementos constitutivos desses contextos. Nesse sentido, Araújo (2008) argumenta

> (...) permanece o paradoxo: se nos é inviável hoje apontar para ligações históricas minimamente precisas entre músicas específicas dos dois lados do Atlântico, é igualmente impossível deixar de perceber a resistência de sonoridades e ideias musicais africanas em sua diáspora pelas Américas (ARAÚJO, 2008, p. 185).

Incorporamos ao imaginário brasileiro a presença dos negros como referências culturais importantes no âmbito das sonoridades e, acima de tudo, do ritmo, como um de seus elementos mais relevantes. A riqueza dos ritmos africanos foi integrada à cultura brasileira, principalmente, pela via religiosa, embora possamos reconhecer sua influência em todas as searas das experiências inseridas em nosso universo cultural.

Harris (2008) comenta sobre um aspecto da música negra nos Estados Unidos que deve ser lembrado:

> é a importância dos tambores. Tocar tambores poderia colocar a vida de alguém em perigo, pois eram instrumentos proibidos. Ao mesmo tempo, para cada escravo da América do Norte, o tambor representava algo de muita importância, visto que na África era instrumento não somente de música, mas também de comunicação, no sentido de organizar a vida social, obter informação etc. Assim, proprietários de escravos e fazendeiros nos Estados Unidos ficaram provavelmente assustados com a Revolução Haitiana que fundou a primeira república negra, contexto em que os tambores desempenharam um papel fundamental no processo de libertação. O próprio nome do líder revolucionário, *Toussaint L'Ouverture* (A abertura de Todos os Santos), evoca os deuses africanos, como os orixás do candomblé, cujo meio de evocação é precisamente o tambor (HARRIS, 2008, p. 174/175).

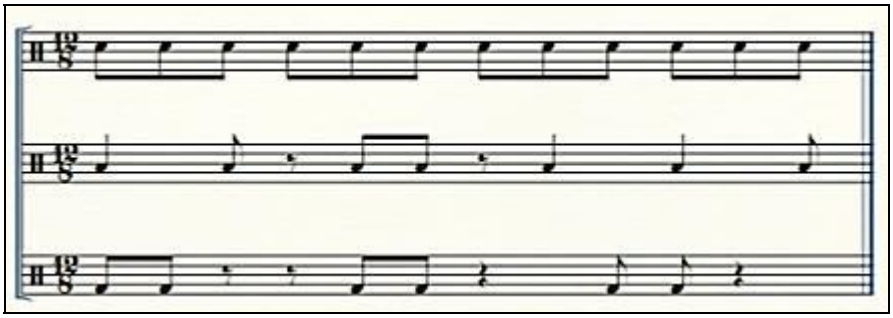
Ramos (2007) afirma que "a dança e a música que os africanos introduziram no Brasil tiveram uma origem religiosa e mágica. Surgiram dos tempos fetichistas e das cerimônias rituais da vida social" (RAMOS, 2007, p. 103). O repertório de

toques[101] presentes até hoje nos rituais de Candomblé e Umbanda é vastíssimo. Só para citar alguns: Ilú; Batá; Agueré; Ijexá; Adarrum; Alujá; Igbim; Opanijé, Avamunha; Huntó ou Runtó; Sató; Abadi; Bravum; Tonibobé; Korin ewe; Oguelê; Barravento; Cabula; Congo; Sanba-Angola; Angoba; Adabi; Congo de Caboclo; Congo de Ouro; Samba Cabula; Quebra-Prato; Umbanda Angola; Ika; São Bento Grande; Olodum; Quenda e outros[102].

A tradição africana trouxe um forte aspecto polirrítmico para as terras brasileiras. Lacerda (2005) estudou profundamente a polirritmia africana[103]. Vejamos um de seus exemplos de célula rítmica que influenciou a cultura afro-brasileira.

> Em *Kiriboto*[104] nota-se o *standard pattern* no *omele abo* (tambor-suporte grave) e sua inserção numa base rítmica ternária evidenciada pelo *omele ako* (tambor-suporte agudo). A textura geral da peça contém uma relação em *cross rhythm* (4:3) entre as articulações do *ako* efetuadas nas duas membranas do instrumento e a cadeia principal de *beats* manifestada, sobretudo, no *omele ako*. Por *beat* principal entende-se o intervalo de tempo estabelecido pela sequência de três pulsos. As articulações do *ako*, ao contrário, se repetem regularmente a cada quatro pulsos, estabelecendo uma relação polirrítmica em relação à concepção ternária admitida para este ritmo (LACERDA, 2005, p. 126)

Figura 10 – *Kiriboto*: célula rítmica africana



Fonte: LACERDA, 2005, p. 125.

[101] Esse termo pode ser utilizado para designar tanto as configurações rítmicas que embalam as *curimbas* e as danças rituais quanto as cerimônias religiosas características das religiões afro-brasileiras.

[102] Abordar minuciosamente todos esses toques em cada um de seus contextos foge ao escopo deste estudo. Penetraremos, especificamente, nas questões rítmicas mais frequentemente observadas no trabalho de campo empreendido para esta pesquisa. Para conhecer mais profundamente a música sacra afro-brasileira ver: Barros (2009); Mattos (2011); Sena (2012); Cardoso (2006); Barbara (2002) entre outros.

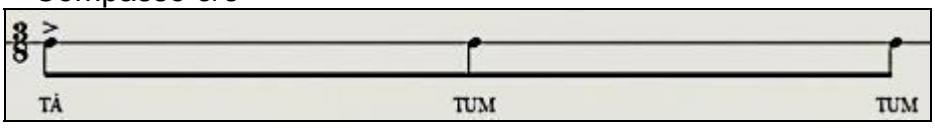
[103] Ver Lacerda (2005, 2007).

[104] *Kiriboto* é parte do repertório dos tambores bàtá para a cerimônia de Egun na cidade de Pobè, Benin. V. Lacerda, M. *Kultische Trommelmusik der Yoruba in der Volksrepublik Benin. Bata-Sango und Bata-Egungun in Pobè und Sakété*, 2 Vols. Hamburg: Verlag der Musikalienhandlung Karl Dieter Wagner, 1988, vol.2, p. 23-9.

A polirritmia africana constitui um assunto bastante amplo e complexo. Pretendemos ressaltar, apenas, alguns elementos pertinentes que podem elucidar aspectos encontrados no decorrer no trabalho de campo, em especial, na *Tenda*. Os trabalhos rotineiros da Tenda Nossa Senhora da Guia contam apenas com Sidney como ogã da casa. Considerando que ele trabalha em um supermercado, não costuma chegar a tempo do início das sessões. Geralmente, aparecem visitantes que também participam ativamente tocando atabaques. Trataremos os aspectos rítmicos observados no campo do decorrer da análise das *curimbas*.

O exemplo da célula africana *Kiriboto* é bastante elucidativo para a análise que empreenderemos. O que ocorre é denominada como uma "relação em *cross rhythm*". Lacerda (2005) explica que esse efeito sonoro ocorre quando valores rítmicos distintos se sobrepõem de modo constante, formando um padrão que é resultado desse encaixe. Vejamos o exemplo acima. O *standard pattern* é um padrão específico estabelecido pelo *omele abo* (tambor-suporte grave), transcrito na segunda linha. Esse tambor faz um desenho rítmico inserido em uma pulsação ternária. Essa pulsação, por sua vez, é formada pelo primeiro apoio mais forte e o segundo e terceiro mais fracos, como representado abaixo. Com auxílio do recurso onomatopaico, a sílaba "TÁ" com o acento representa o primeiro tempo forte e "TUM" os outros dois tempos mais fracos. O compasso 3/8 é constituído por três tempos e tem a colcheia como unidade.

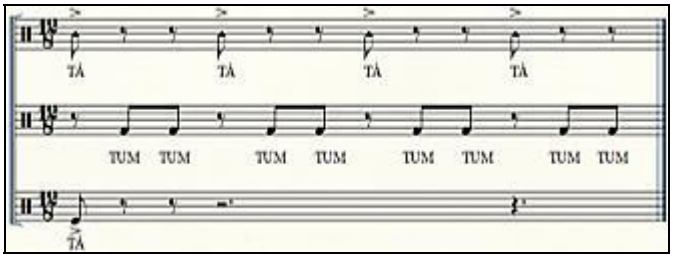
Figura 11 – Compasso 3/8



Fonte: A autora, 2013.

Se tivermos essa pequena célula em 3/8 repetida quatro vezes, teremos então, o compasso 12/8 característico da célula *Kiriboto*. Esse compasso é constituído dos seguintes elementos:

Figura 12 – Compasso 12/8



Fonte: A autora, 2013.

Na primeira linha, temos o apoio, ou seja, um tempo forte no primeiro tempo de cada ciclo de três tempos. Na segunda, dois tempos fracos em cada ciclo de três. E, finalmente, um apoio a cada doze tempos que irá somar-se ao primeiro apoio da primeira linha, criando, assim, uma grande pulsação de doze tempos com quatro ciclos de três tempos em seu interior. Essa configuração não é, ainda, uma polirritmia, mas, apenas, a representação da pulsação de um compasso denominado "compasso composto". O 3/8 é um compasso simples.

Retornando ao *Kiriboto*. Na primeira linha, temos o "tambor-suporte agudo" (*omele ako*) que serve como referência rítmica preenchendo todos os tempos do compasso com notas. O "tambor-suporte grave" (*omele abo*) faz um desenho rítmico alternando sons e silêncios, ou seja, notas e pausas. A polirritmia é gerada pelo *ako*, tambor transcrito na terceira linha. O seu desenho rítmico se contrapõe à configuração ternária estabelecida pelos outros dois tambores, pois, ao se repetir de forma regular a cada quatro pulsos, cria uma pulsação quaternária que ocorre em combinação com a pulsação ternária vigente. Assim, temos, segundo Lacerda (2005) uma "relação em *cross rhythm* (4:3)" (LACERDA, 2005, p. 126).

O autor afirma que, na música africana em geral, "estas configurações possuem um ponto de convergência e se relacionam habitualmente nas razões de 4:3 e 3:2" (LACERDA, 2005, p. 125). Se acrescentarmos outros instrumentos e, ainda, vozes com pulsações distintas sobrepondo-se a esses elementos já complexos, teremos uma ideia do que ocorre no universo rítmico presente nas religiões afro-brasileiras. Ademais, temos variações e improvisos que enriquecem ainda mais esse mundo de sonoridades, resultando em uma textura sonora envolvente e esteticamente atraente. Dessa forma, torna-se fácil compreender porque essas religiões atraem para suas festas mesmo os indivíduos que não são adeptos e contribuem enormemente para a música brasileira profana.

É preciso chamar a atenção para um aspecto cultural extremamente importante. Ao falarmos em “apoio esperado”, “deslocamento” ou “compasso 4/4” referimo-nos a um contexto Ocidental padronizado. Em termos melódicos, é interessante notar que

> Apesar da sua propagação insistente e ruidosa, há, nos trópicos, resistência à imposição do sistema tonal oriundo do Velho Mundo. Em certas regiões adaptam-se as escalas padrão do Ocidente, como no caso de sanfonas, cujas lingüetas são limadas individualmente para tirar do instrumento a esterilidade dos intervalos temperados. Esse procedimento levou até mesmo uma fábrica de instrumentos, a Hohner, a produzir sanfonas especiais para a Colômbia, desafinadas para o ouvido europeu, porém de afinação adaptada ao gosto dos músicos daquele país.
>
> Entre os muitos exemplos dessa resistência às escalas diatônicas está um intervalo de terça neutra no Nordeste (situado entre a terça menor e a terça maior), um intervalo “irracional” tocado pelos conjuntos de flautas e percussão, as chamadas “bandas de pífanos”, e também nos aboios cantados em vaquejadas no sertão pernambucano. O princípio persiste apesar da modernização, e, o que é mais curioso, não se isola, convive com um repertório tonal, quando, por exemplo, um pífano é acompanhado por um acordeão, ou quando no pequeno estúdio da rádio local uma banda de pífanos toca em conjunto com um teclado eletrônico. A estética sonora dos trópicos sempre se mostra eclética e, mais do que isso, apresenta um grau de tolerância que seria incomum em qualquer outra parte do globo (OLIVEIRA PINTO, 2008, p. 108).

Obviamente, com a recorrência do que é atípico, muda-se a referência. Portanto, passamos a escutar com naturalidade os “deslocamentos rítmicos” ou “desafinações melódicas” que serão incorporados ao universo musical sem estranhamento. As contribuições das culturas africanas, indígenas, árabes e indianas, por exemplo, relativizaram os padrões ocidentais da civilização europeia que dominaram suas colônias economica, política e culturalmente. Dessa forma, podemos compreender o motivo pelo qual a música brasileira profana é tão rica e complexa.

Por outro lado, a indústria cultural massifica hábitos de audição musical baseados em simplificações melódicas, rítmicas e harmônicas por serem mais palatáveis e, por conseguinte, lucrativos em termos de mercado. Em outras palavras, em um contexto em que o deslocamento rítmico seja a regra, como em algumas estruturas musicais africanas, por exemplo, deixa de causar a quebra de expectavia auditiva, pois já está inserida no contexto cultural como um aspecto padronizado.

Sandroni (2001) faz uma profunda explanação sobre a pertinência do termo “síncope” para designar a noção de deslocamento rítmico:

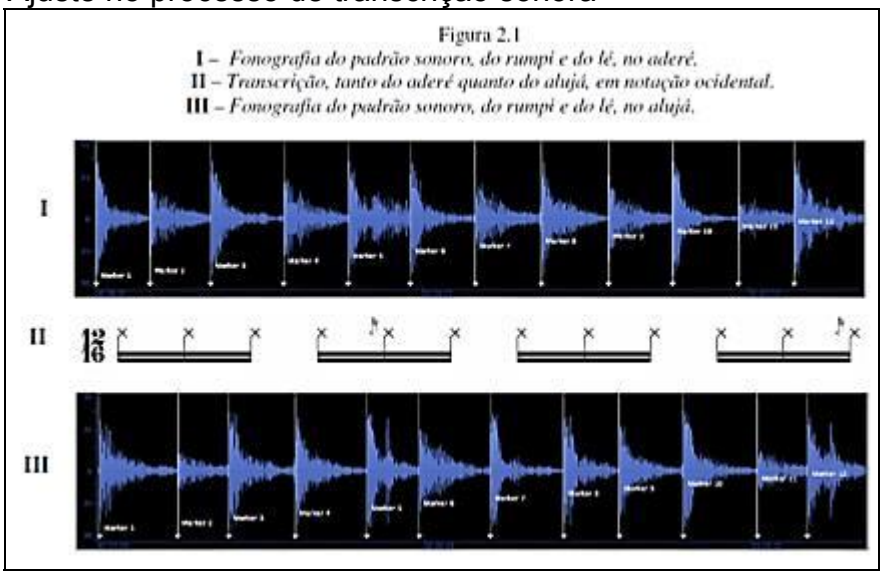
> Mas o que é interessante no caso brasileiro é que o sistema rítmico clássico europeu, do qual faz parte, no país, a música escrita, inclusive a música popular escrita, veio a ser questionado em seu contato com práticas musicais afro-brasileiras. O que, no caso europeu, era permitido apenas como desvio em relação a uma norma – desvio tolerado, desvio mesmo procurado como elemento de variação, mas sempre desvio – passa a ser em certa medida praticado como norma, mesmo por músicos cuja formação acadêmica se dera nos parâmetros clássicos. Mas a síncope reiterada e elevada a norma muda de sentido, configurando um outro sistema que não é mais africano nem puramente europeu, no qual a noção acadêmica de síncope perde a razão de ser.
>
> No entanto, o emprego da palavra "síncope" para designar as articulações contramétricas foi, no Brasil, tão frequente que se transformou, se me perdoam a expressão, numa verdadeira "categoria nativa-importada" como o café e a manga. Assim, hoje em dia não são apenas os teóricos e os músicos de conservatório que falam das síncopes" brasileiras: a palavra entrou no vacabulário do leigo e dos músicos populares, conheçam eles ou não a leitura musical (SANDRONI, 2001, p. 26/27).

Sabemos que tanto o texto escrito quanto a notação musical ou o registro imagético têm seus limites, assim como toda e qualquer descrição e classificação de um fenômeno. Sobre a questão da transcrição entre sistemas culturais distintos, Cardoso (2006) menciona a experiência de alguns pesquisadores:

> Glaura Lucas, por exemplo, oberva que, ao transcrever as células rítmicas da música de congado, ela tinha a impressão de "[...] estar constantemente ajustando essas durações aos padrões de escrita do sistema europeu'" [...] Em vários momentos, ao transcrever a música de candomblé, me vejo na mesma situação que a autora, pois me sinto ajustando as durações sonoras para que elas se enquadrem na notação tradicional (CARDOSO, 2006, p. 66).

O autor exemplifica com o que denomina de "ajuste escandaloso" no processo de transcrição.

Figura 13 – Ajuste no processo de transcrição sonora



Fonte: CARDOSO, 2006, p. 66.

Cardoso (2006) esclarece que

> apesar da diferença explícita entre os dois ostinatos, do aderé e do alujá, não há como colocar essas diferenças na notação tradicional. A transcrição exata desses padrões, na notação convencional, se torna inviável. Conseqüentemente, apesar de reconhecer a diferença entre os dois padrões, utilizo a mesma transcrição para representá-los. Isto é, a transcrição apresentada na figura 2.1, por falta de uma melhor solução, é empregada para descrever eventos musicais distintos, demonstrando, portanto, os desvios da notação ocidental, quando empregada para descrever outros sistemas musicais (CARDOSO, 2006, p. 68/69).

Outro problema mencionado pelo autor constitui no fato de o pesquisador acabe por ajustar os fenômenos observados no contexto de seu próprio contexto cultural. Esse dilema é clássico na Antropologia e Lévi-Strauss foi um dos arautos da crítica ao etnocentrismo no seio da disciplina. No entanto, precisamos lançar mão desses recursos no âmbito da produção acadêmica, tendo consciência de que algo se perde ou é alterado no processo de transcrição. A propósito, o mesmo ocorre sempre que fazemos qualquer recorte de uma realidade para fins acadêmicos. Tanto o texto escrito quanto a fotografia ou a transcrição musical enfrentarão questões similares.

O que importa para a nossa pesquisa é inserir a narrativa de uma experiência específica deste trabalho de campo no rol do universo antropológico, a fim de nutrir esse campo ou outras áreas do conhecimento humano, reconhecendo os limites

decorrentes dessa atividade. Ademais, a imprecisão é inerente ao fazer humano. Apesar de levarmos em conta as considerações sobre os limites das metodologias, acreditamos, ainda assim, que é possível perceber um ambiente sonoro peculiar e recorrente na Tenda Nossa Senhora da Guia que, ao mesmo tempo, a insere em um universo maior constitutivo da Umbanda. Em nossa percepção, é possível reconhecer esse ambiente nas melodias, nos ritmos e na forma de execução das *curimbas*.

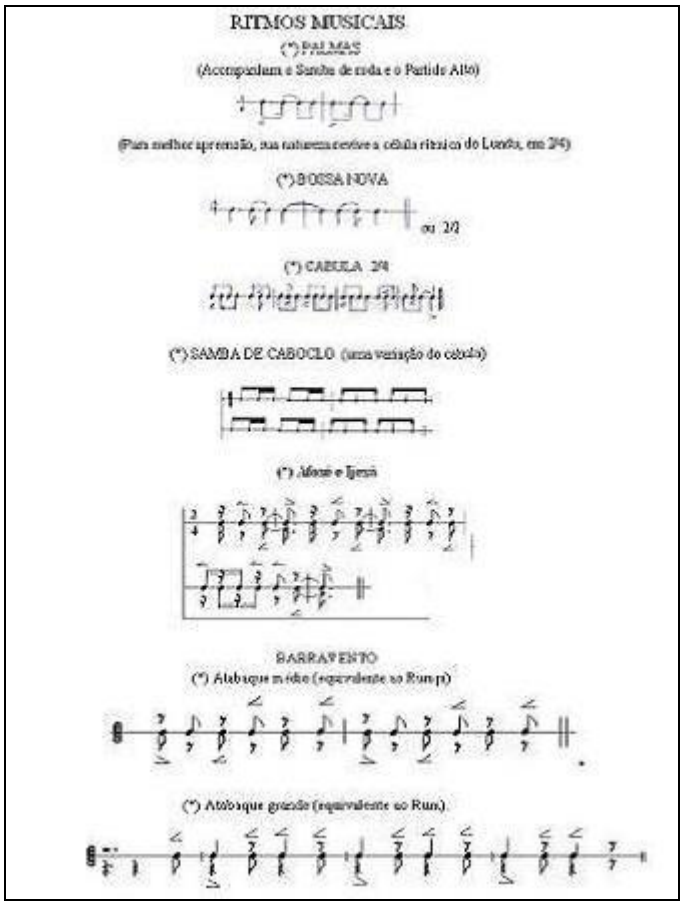
Além do mais, se quiséssemos considerar possível que a notação musical transportasse para a grafia a mais perfeita realidade sonora, estaríamos, inevitavelmente, fadados ao fracasso, mesmo se a transcrição fosse realizada dentro do mesmo sistema cultural onde foi produzido. Afinal, cada vez que uma partitura é executada constitui um momento musical único. As sonoridades, os tempos, os ambientes e os intérpretes apresentam uma configuração única, mesmo que imperceptíveis ou ocorram em um plano que os ouvintes, talvez, não tenham consciência ou possam descrever de forma perfeita.

Outro aspecto importante a ser destacado, é o fato de ser um discurso recorrente a associação de cada tipo de toque a um orixá específico. No entanto, Cardoso (2006) chama a atenção para o que ocorre na prática. Segundo o autor, a relação dos toques com os orixás é mais complexa. De acordo com a sua explanação,

> Quando se diz que um determinado toque pertence a um orixá e que, por sua vez, essa divindade dança seguindo os sons do atabaque, deve entender que essas afirmações se referem, principalmente, à música puramente instrumental associada à dança. Quando o toque é utilizado para acompanhar as cantigas de candomblé, a especificidade do toque se dilui consideravelmente. Dessa forma, por exemplo, o aderé que comumente está associado a Ogum, também é utilizado para acompanhar uma canção de Oxalá: o ijexá, toque de Oxum, acompanha cantigas de quase todos os outros orixás: e assim ocorre com vários toques. Nesses casos, o toque perde a exclusividade com a divindade a qual comumente está associado e a canção passa a ser o referencial da divindade, homenageada através do canto. A uma cantiga para Ossaim, acompanhada pelo ijexá, por exemplo, falar-se-á, entre o povo-de-santo, que se está tocando para Ossaim (CARDOSO, 2006, p. 247).

Em nossa pesquisa, observamos que na Tenda Nossa Senhora da Guia o toque “barravento” acompanha praticamente todas as *curimbas*, exceto em alguns poucos casos. Segundo D’Ávila,

O Barravento configura-se como um ritmo que expõe o estado especial de atordoamento que precede o transe (a possessão de um médium por um Orixá). Esse nome surgiu, significando, igualmente, Barra + vento e correspondendo ao vento forte da Barra, na cidade de Salvador, Bahia, conforme Cacciatore (1977). Já em Artur Ramos (1979, p. 57), encontramos curiosamente a expressão “Costa de Barlavento” como sendo uma das localidades de procedência africana do tráfico de escravos levados à Virgínia (Estados Unidos), de 1710 a 1769. Trata-se de um ritmo em 6/8 proveniente da África negra banta. A figura apresentada no quadro RITMOS MUSICAIS é extraída de tambores bantos (ngombes) que equivalem: ao tambor grande denominado Rum, e ao médio denominado Rumpi, no Candomblé de Queto. Executado também na Umbanda, com as mãos, esse ritmo de origem Congo- Angola provoca o transe. É necessário observar a grande semelhança dessa figura com a do surdo de marcação, na Batucada. Ao examinarmos o Rumpi, percebemos que a parecença se relaciona às acentuações sonoras; ao analisarmos o Rum, nas acentuações e nas durações sonoras. Esses dois instrumentos Rumpi e Rum tocam em concomitância.



(Disponível em: http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom%202009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf. Acesso em: 28 abr. 2013).

Faremos a análise dos fenômenos rítmicos mais recorrentes na sessão sobre as *curimbas* da Tenda.

3.9 **Aspectos melódicos no contexto das religiões afro-brasileiras**

Monteiro; Dias (2010) apontam fenômenos musicais contemporâneos no universo das religiões afro-brasileiras:

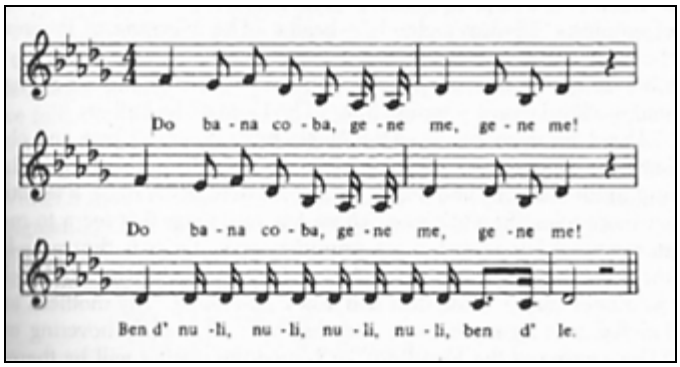
> Atualmente, as diferentes modalidades de religiões afro-brasileiras inscrevem-se num gradiente que se estende dos ritos mais ortodoxamente africanos até aqueles que adotam práticas religiosas europeias. A música dos candomblés reflete esse gradiente, encontrando-se as características musicais africanas mais ou menos hibridadas a outras musicalidades. As diferentes *nações* dos candomblés traduzem-se, por sua vez, em estilos musicais específicos que preservam elementos de etnia. Assim, enquanto no rito nagô *ketu* os atabaques sagrados são percutidos com baquetas (*aguidavi*) e os sistemas escalares predominantes são pentatônicos, nas casas congo-angola tocam-se os tambores com as mãos e utiliza-se o sistema heptatônico[105], além de outros elementos contrastantes: toques (ritmos sagrados), morfologia dos tambores, línguas africanas usadas no repertório cantado etc (MONTEIRO; DIAS, 2010, p. 362).

É recorrente a citação à escala pentatônica como uma característica importante da diáspora negra. Du bois, (1999), por exemplo, menciona uma melodia que utiliza a escala pentatônica para designar a africanidade de uma tradição que é transmitida de geração a geração em um relato autobiográfico.

> *The songs are indeed the siftings of centuries; the music is far more ancient than the words, and in it we can trace here and there signs of development. My grandfather's grandmother was seized by an evil Dutch trader two centuries ago; and coming to the valleys of the Hudson and Housatonic, black, little, and lithe, she shivered and shrank in the harsh north winds, looked longingly at the hills, and often crooned a heathen melody to the child between her knees, thus*[106]*:*

[105] A heptatonia, ou sistema escalar de sete notas, bem como o uso de polifonia coral com intervalos de terça, quarta e quinta, aproximou naturalmente a musicalidade dos bantos da música de origem europeia aqui difundida, que compartilha dessas características, propiciando interpenetrações, conforme observa o etnomusicólogo Gehard Kubik (1979). Já os sistemas de cinco notas dos sudaneses (pentatonia), sem ressonância na música europeia, permanecem até hoje majoritariamente circunscritos à esfera religiosa das casas de culto de raiz jeje-nagô.

[106] As músicas são de fato os restos dos séculos, a música é muito mais antiga do que as palavras, e nela podemos traçar aqui e ali sinais de desenvolvimento. A avó de meu avô foi apreendido por um comerciante holandês mal há dois séculos, e vindo para os vales do Hudson e Housatonic, preto, pequeno e ágil, ela estremeceu e encolheu nos ventos do norte duras, olhou ansiosamente para as colinas, e muitas vezes cantarolou uma melodia pagãos à criança entre os joelhos, assim:



> *The child sang it to his children and they to their children's children, and so two hundred years it has travelled down to us and we sing it to our children, knowing as little as our fathers what its words may mean, but knowing well the meaning of its music.*
> *This was primitive African music*[107] *(…)* (DU BOIS, 1999, p. 157).

Esse tipo de escala constitui, também, a base da música afro-americana expressos no blues, no jazz e nos spirituals.

> Passando do sermão ao coral, o negro tropeçou nas linhas melódicas, que, então, lhe eram difíceis de exprimir. Sua tradição vocal, assentada em escalas pentatônicas, o levará a transformar as melodias que o pastor lhe pedir para repetir depois dele. De certa forma, isto ensejará, nos primeiros passos do spiritual, o nascimento do blues (GEKAS, 2001, p. 5).

Observamos no campo uma recorrência da presença de escalas pentatônicas, assim como hexatônicas e diatônicas. Aprofundaremos essa questão mais adiante, no processo de análise de algumas *curimbas*.

3.10 **Transcrição e análise de alguns pontos entoados na Tenda, segundo a sua classificação e seus aspectos rítmicos, melódicos e simbólicos**

Enfatizamos no decurso deste trabalho que a atmosfera sagrada envolve uma complexa gama de elementos em que as sonoridades e o caráter performático representam um importante papel. Faremos aqui uma análise mais aprofundada de algumas *curimbas* já mencionadas e outras não, de acordo com aspectos que gostaríamos de elucidar. Como vimos no capítulo II, a *curimba* "Incensando" é a primeira a ser cantada em praticamente todos os trabalhos, assim como nas festas,

[107] A criança cantava para seus filhos e eles aos filhos de seus filhos, e assim por 200 anos ela tem viajado até nós e vamos cantá-la aos nossos filhos, sabendo tão pouco quanto nossos pais que suas palavras podem dizer, mas sabendo muito bem o significado da sua música.
Esta era a música Africana primitiva.

pois tem como função purificar o ambiente antes do início dos rituais. Retornemos à letra:

> Nossa Senhora incensou a Jesus Cristo.
> Jesus Cristo incensou aos filhos seus.
> Eu incenso, eu incenso esta casa, na fé de Oxóssi, de Ogum e Oxalá (bis).
> Estou incensando, estou defumando, a casa do Bom Jesus da Lapa (bis).

É possível notar uma relação entre o verbo “incensar” e a relação filial. A relação mãe e filho(a) ou pai e filho(a) é muito valorizada e frequentemente mencionada no contexto religioso afro-brasileiro. Tanto no que se refere aos pais e mães de santo dos terreiros quanto aos mentores espirituais dos médiuns. Representam, fundamentalmente, proteção e orientação para os seus adeptos.

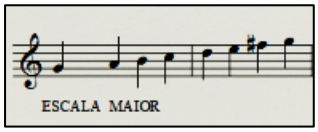
Nessa *curimba*, há uma perfeita sincronia entre a ação e o que está sendo entoado, pois neste momento, o pai de santo percorre toda a casa e, igualmente, os presentes balançando o incensário e espalhando sua fumaça enquanto todos cantam. Esse ponto é específico para a defumação e é classificado dessa forma, assim como outros pontos para outros momentos dos rituais como, por exemplo, “Saudação à Pemba”; “Saudação à Toalha”; “Batimento de Cabeça”; “Recebendo a Visita”; “Despedida do Visitante” e outros, de acordo com Sena (2012). Sobre a defumação, o autor esclarece:

> O ato de defumar é natural em todos os terreiros e em diversas religiões. A defumação é uma queima de elementos previamente preparados para a purificação do ambiente. E poderá ser específica, ou seja, com ervas e/ou elementos especiais para conseguir determinados objetivos em trabalhos específicos, ou uma mais ampla para o terreiro. A defumação é utilizada para a preparação e limpeza espiritual. Esse elemento tem o poder de filtrar, purifica, limpar algumas impurezas e pensamentos e de harmonizar ambientes, seja terreiro, casa, carro, empresa, etc. (SENA, 2012, p. 79/80).

Abaixo, está transcrita a *curimba* que sempre é entoada durante a defumação, no início dos trabalhos. A construção melódica inicial, apenas os dois primeiros compassos ou primeira frase da letra cantada, utiliza uma escala pentatônica. Com uma sonoridade bem diferente das escalas frequentemente utilizadas na música Ocidental. Usualmente, nosso universo musical é constituído por escalas denominadas diatônicas, maiores ou menores. A escala maior tem a seguinte estrutura:

Figura 14 – Estrutura da escala maior

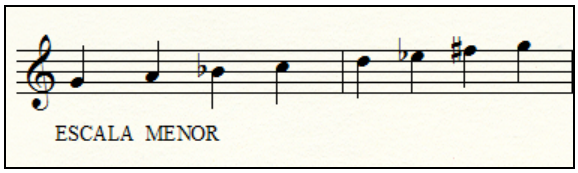
Figura 15 – Escala de sol maior



A escala menor mais utilizada é constituída pela sequência:

Figura 16 – Estrutura da escala menor

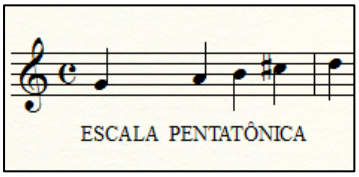
Figura 17 – Escala de sol menor



E, finalmente, a estrutura escalar com a qual a primeira frase da *curimba* “Incensando” foi construída. Ela é formada por três tons inteiros seguidos de um semitom.

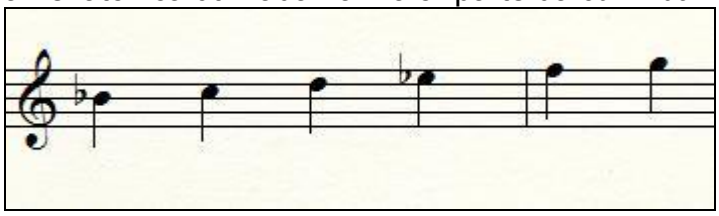
Figura 18 – Estrutura da escala pentatônica utilizada na primeira frase da *curimba* “Incensando”

Figura 19 – Escala pentatônica utilizada na primeira frase da *curimba* “Incensando”

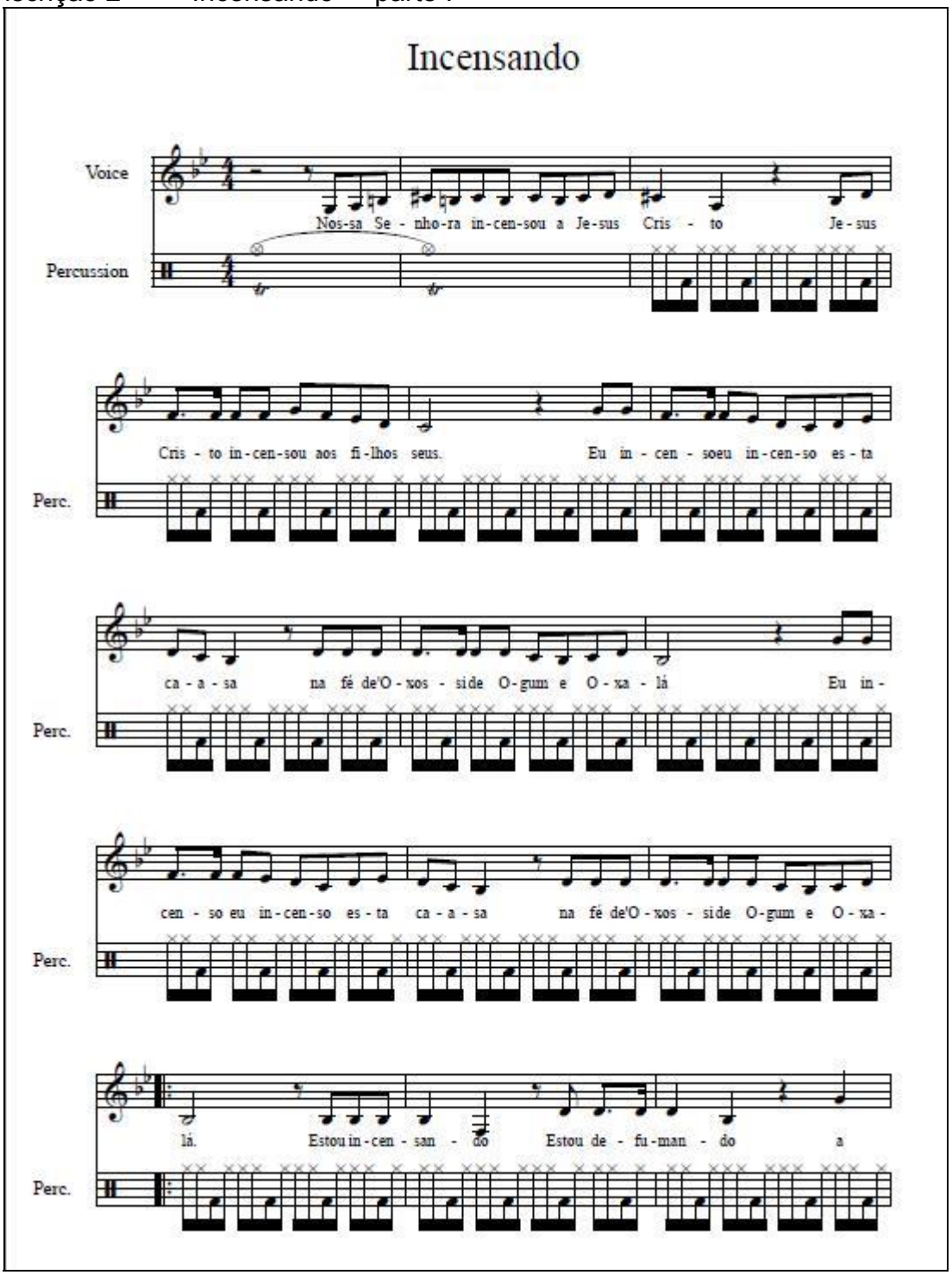


Na segunda frase cantada, ou seja, no final do terceiro compasso, há uma mudança melódico-harmônica a partir da introdução de uma escala hexatônica, isto é, construída com seis notas. Todos esses elementos reunidos constituem uma riqueza melódica, sonoridade característica desse universo religioso com raízes africanas.

Figura 20 – Escala hexatônica utilizada na maior parte da *curimba* “Incensando”



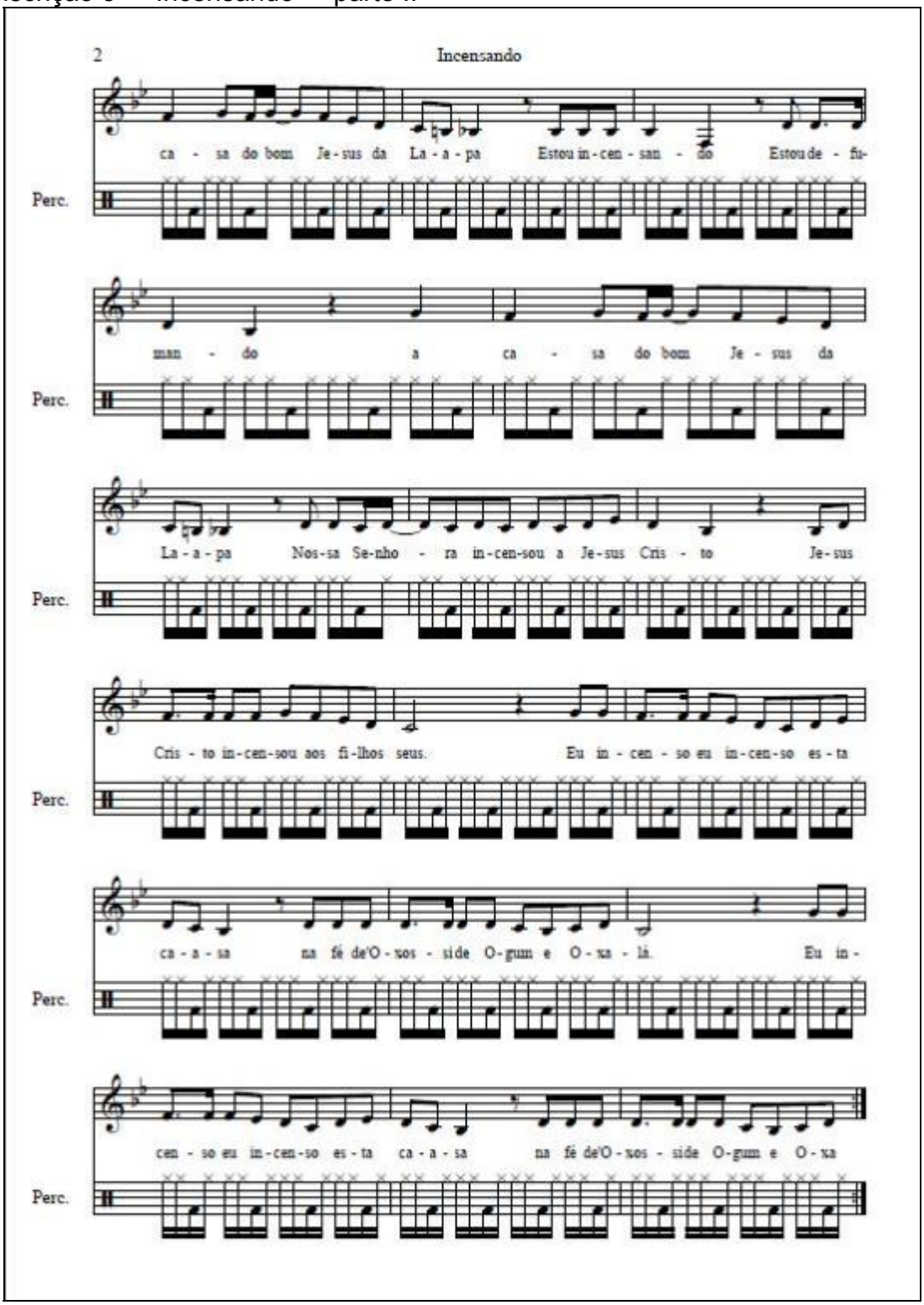
Transcrição 2[108] – “Incensando” – parte I



Fonte: a autora, 2013.

[108] As *curimbas*, geralmente, são de autoria desconhecida, exceto em alguns casos específicos citados. As transcrições presentes neste trabalho foram feitas pela autora, exceto as que integram o rol de referências. Os títulos foram atribuídos pela autora, a fim de facilitar a organização, dado que não são anunciados antes de serem cantados nos rituais.

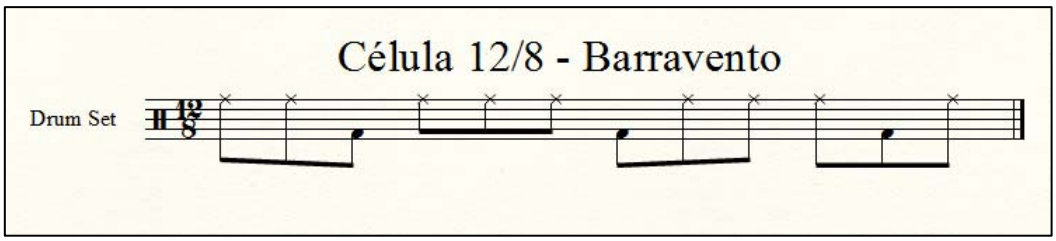
Transcrição 3 – “Incensando” – parte II



Fonte: a autora, 2013.

Em relação ao ritmo, tem as características do toque já mencionado “barravento”, utilizado em quase todas as curimbas que são entoadas na Tenda Nossa Senhora da Guia. Para poder ajustar o ritmo ao canto, inserimo-lo no compasso 4/4. Porém, se percebermos o seu desenho, que se repete em ciclos ternários, ocorre uma polirritmia, como explicado no capítulo anterior. Esse ciclo constitui doze tempos formando, portanto, um compasso 12/8, como na célula abaixo.

Figura 21 – Barravento na *curimba* “Incensando” executada na Tenda



Fonte: A autora, 2013.

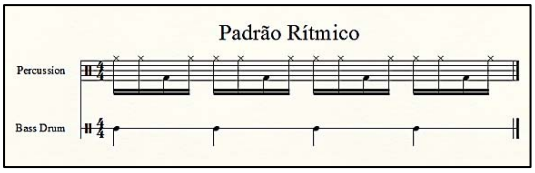
Como vimos na sessão sobre ritmos, há uma polirritmia em uma proporção 4:3 formada pelo canto em compasso quaternário simples 4/4 sobreposta a um ritmo ternário em compasso composto 12/8. Embora seja uma estrutura musicalmente bem complexa, no contexto do ritual é percebida como algo orgânico. Em outras palavras, o ritmo é cantado e tocado de forma fluida, sem que o ouvinte perceba facilmente sua complexidade.

Conforme mencionado por Cardoso (2006) e seguindo a classificação de Kubik a cifra formal “indica a periodicidade de repetição de um motivo rítmico-melódico de um tema, etc. que determina a unidade formal em uma determinada peça” (CARDOSO, 2006, p. 182).

Ritmicamente, observamos uma configuração *offbeat* caracterizado pelo “uso consistente de um ponto de apoio rítmico constante, deslocado e independente do valor rítmico referencial de uma peça musical. Isto é, cria-se um plano métrico não coincidente com o plano métrico hierarquicamente definido como básico” (LACERDA, 2005, p. 209). Colocamos na linha de baixo a representação do pulso cujo apoio esperado fica localizado nos tempos fortes do compasso. Acima, a percussão executada no terreiro. É possível observar um deslocamento, pois o

toque grave não coincide com os tempos fortes da linha de baixo. Como o canto flui dentro do compasso 4/4, é criada, com este recurso, uma polirritmia extremamente rica e complexa musicalmente.

Figura 22 – Demonstração do deslocamento rítmico utilizado na *curimba* "Incensando"



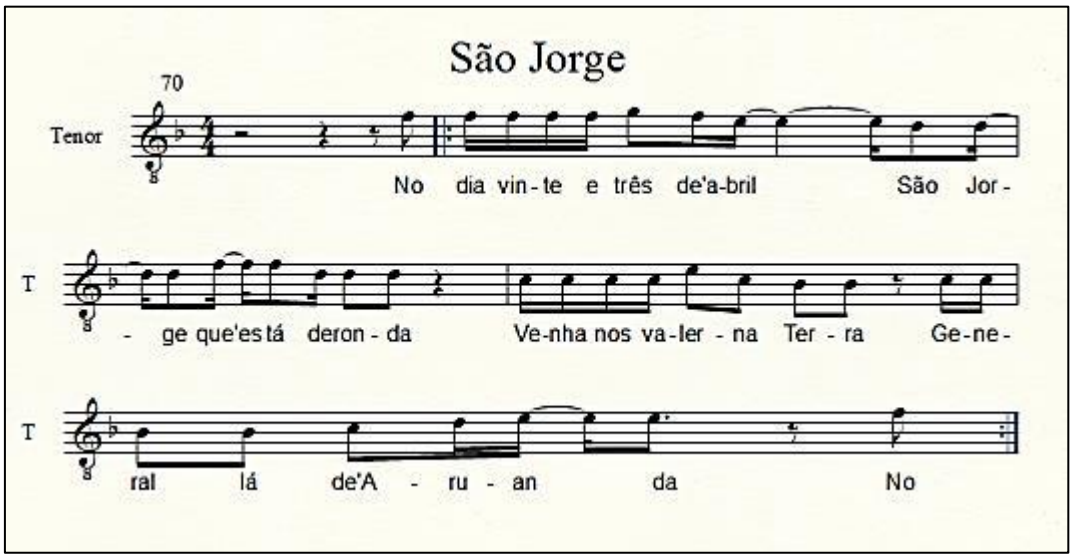
Fonte: A autora, 2013.

Transcrevemos abaixo um ponto cantado no dia vinte e três de abril de 2013 na Festa de Ogum. Essa *curimba*, puxada pelo pai de santo, iniciou uma série de outras que mantiveram a mesma estrutura rítmica. Eram pontos "de chamada". A certa altura, iniciaram-se várias incorporações de Caboclos, quando os médiuns começam a "cair no santo". Nesse momento, o som dos atabaques intensificou-se, marcando todas as batidas do compasso e depois, retornando a batida regular. Notamos uma "cifra formal" de dezesseis tempos que aparece no canto com a seguinte letra:

No dia vinte e três de abril
São Jorge que está de ronda
Venha nos valer na Terra
General lá de Aruanda.

Os símbolos estão aqui representados de forma bem clara. São Jorge, guerreiro em terras africanas e em vigília em seu dia é solicitado a proteger seus filhos.

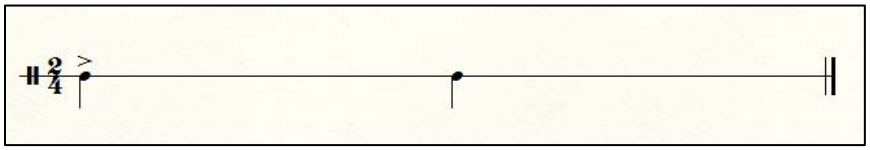
Transcrição 4 – “São Jorge”



Fonte: a autora, 2013.

Os dezesseis tempos são formados por quatro compassos 4/4 cuja melodia inicia em anacruse, isto é, antes do tempo forte. O canto é acompanhado por palmas em compasso 2/4, ou seja, alternando os tempos forte e fraco.

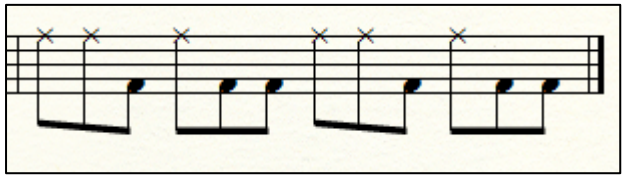
Figura 23 – Ritmo das palmas na *curimba* “São Jorge”



Fonte: A autora, 2013.

Nesse dia, há dois atabaqueiros, cuja composição rítmica resulta em um compasso 12/8, com a seguinte estrutura:

Figura 24 – Estrutura rítmica resultante na *curimba* “São Jorge”



Fonte: A autora, 2013.

O resultado polirrítmico, portanto, é constituído por frases cantadas de dezesseis tempos, cujos compassos são 4/4, somadas às palmas batidas em compassos 2/4 e acompanhadas pelo toque rápido “barravento” em 12/8. Tudo isso é executado, naturalmente, por adeptos, em sua maioria completamente leiga em relação ao ensino da música formal. O aprendizado ocorre pela constante frequência aos rituais.

A melodia, por sua vez, tem como estrutura uma escala hexatônica, porém, distinta da entoada na *curimba* “Incensando”. Enquanto em “Incensando” a estrutura melódica é formada pela sequência: Tom-Tom-Semitom-Tom-Tom, em “São Jorge” a sequência é: Tom-Tom-Tom-Semitom-Tom.

Figura 25 – Escala hexatônica da *curimba* “Incensando”

Figura 26 – Escala hexatônica da *curimba* “Incensando”

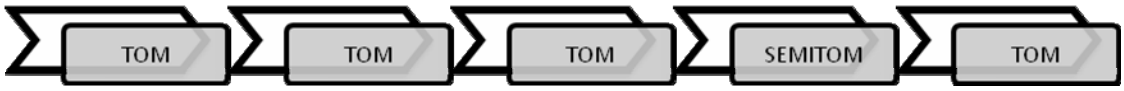
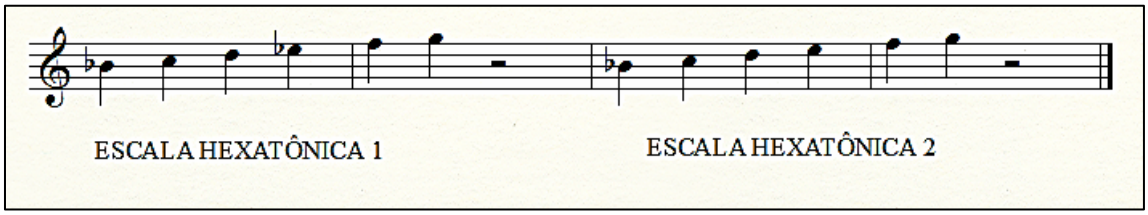


Figura 27 – Comparação das escalas hexatônicas das *curimbas* “Incensando” e “São Jorge”

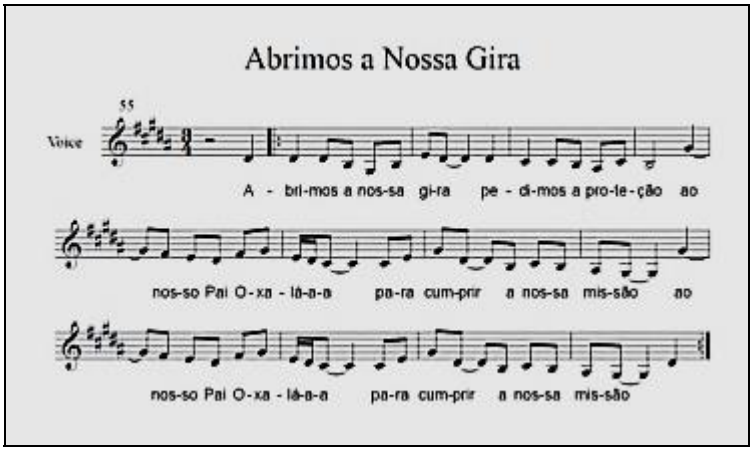


O andamento é mediano, em torno de setenta, caracterizando o início de uma sequência de *curimbas* que vão se intensificando em volume e rapidez, até que os médiuns iniciam as incorporações dos Caboclos.

Já o ponto “Abrimos a Nossa Gira”, entoada na abertura dos trabalhos é entoada em andamento lento. É um “ponto de abertura”, pedindo proteção a Oxalá. O acompanhamento do canto é feito somente pelo adjá e rufar do atabaque, criando uma atmosfera suave, em consonância com Oxalá, venerado como o mais

importante e iluminado dos orixás revelado, também, no branco que o representa. Podemos identificar a tonalidade de sol sustenido menor, ou seja, uma escala diatônica menor, mais recorrente na música ocidental de procedência europeia.

Transcrição 5 – “Abrimos a nossa Gira”

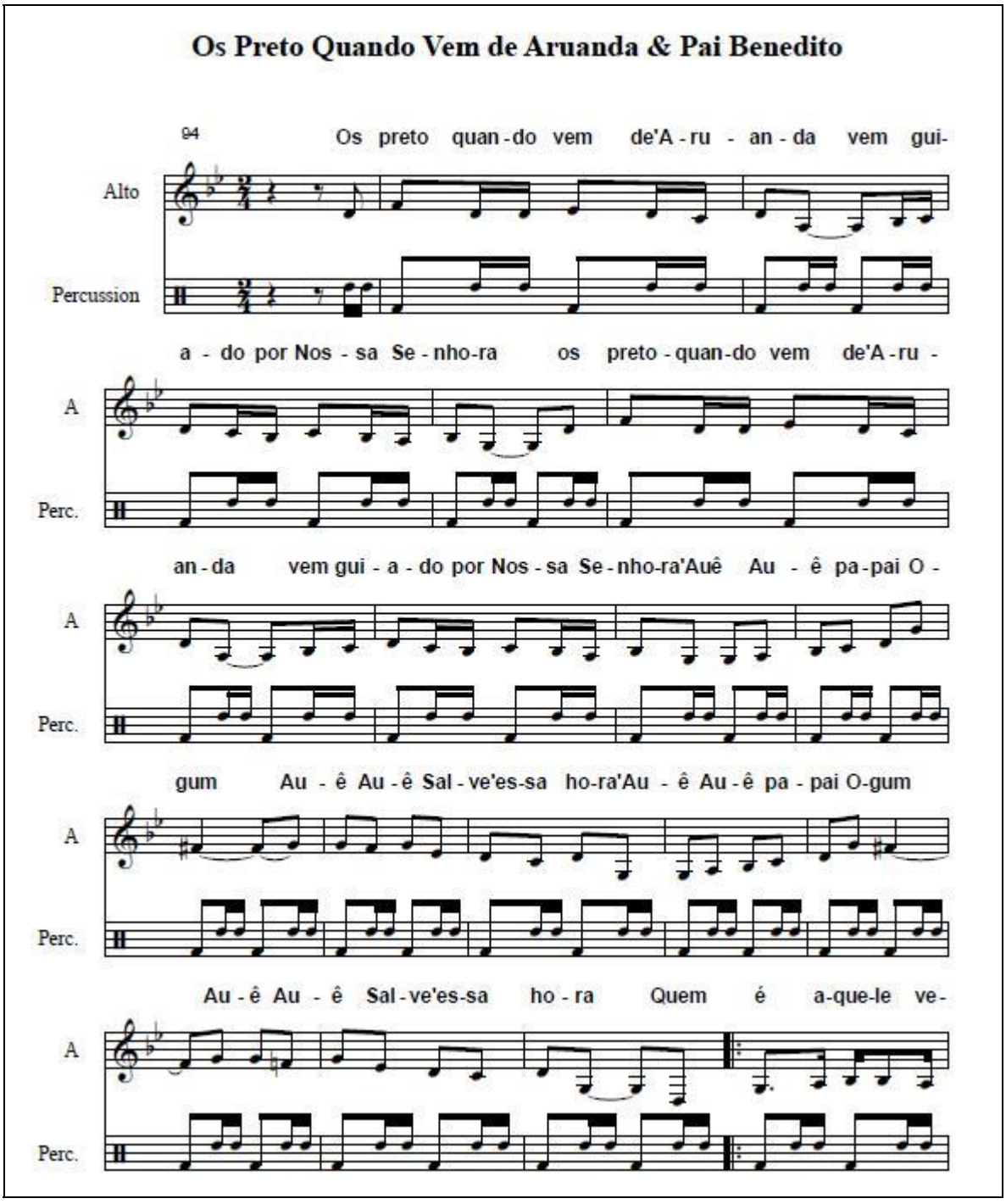


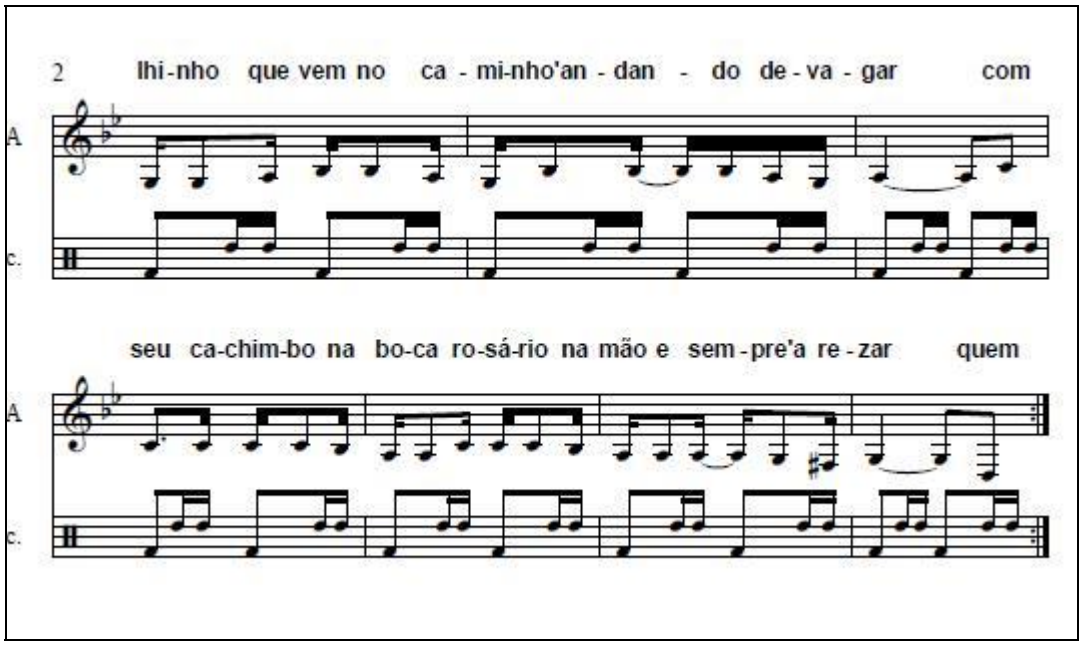
Fonte: a autora, 2013.

Abaixo, transcrevemos duas toadas que quase sempre são cantadas uma seguida da outra no início dos trabalhos e, igualmente, nas festas da Tenda Nossa Senhora da Guia. Após incensar a casa, o pai de santo e os médiuns cantam acompanhados do toque do atabaque (cujo ritmo está escrito na linha de baixo da partitura). A melodia do canto foi transcrita no primeiro pentagrama e a letra, acima. O pai de santo toca constantemente o adjá. Nessas *curimbas*, é possível notar as diversas referências ao universo dos negros. “Os preto” é uma alusão clara aos negros e Aruanda refere-se à África e aos seus orixás. Ogum, famoso orixá e que também é conhecido como São Jorge e possuidor de um espírito guerreiro. Esse personagem foi homenageado por muitos compositores brasileiros, entre eles Zeca Pagodinho e Jorge Benjor.

O segundo ponto que é cantado em seguida refere-se ao Pai Benedito, chefe espiritual da casa. Enquanto é entoado, o pai de santo incorpora a entidade, iniciando, assim, o processo de incorporações e curas que decorrem desse importante momento. Referimo-nos a esse ponto no segundo capítulo, ao discutirmos a relação entre negritude, *performance* e as *curimbas*.

Transcrição 6 – Duas *Curimbas*: “Os Preto Quando Vem de Aruanda” e “Pai Benedito”





É um ponto “de chamada” conforme classificação de Mattos (2011). Assim, também os adeptos se referem aos pontos dedicados a “chamar” as entidades. Essa *curimba* é obrigatoriamente entoada em todos os trabalhos da Tenda, inclusive naqueles que ocorrem fora do espaço do terreiro, pois nada acontece sem a presença do guia espiritual da casa que incorpora durante o canto da *curimba*. Percebemos ainda que, ritmicamente, há uma forma de tocar mais marcada, dentro do compasso simples 2/4, acrescida das palmas. Algumas vezes o ritmo é subdividido em quatro semicolcheias, preenchendo o tempo, como na representação rítmica transcrita abaixo. O ritmo dos atabaques está escrito na linha de cima e as palmas, na linha de baixo.

Figura 28 – Estrutura rítmica dos atabaques e palmas nas *curimbas* “Os Preto Quando Vem de Aruanda” e “Pai Benedito”

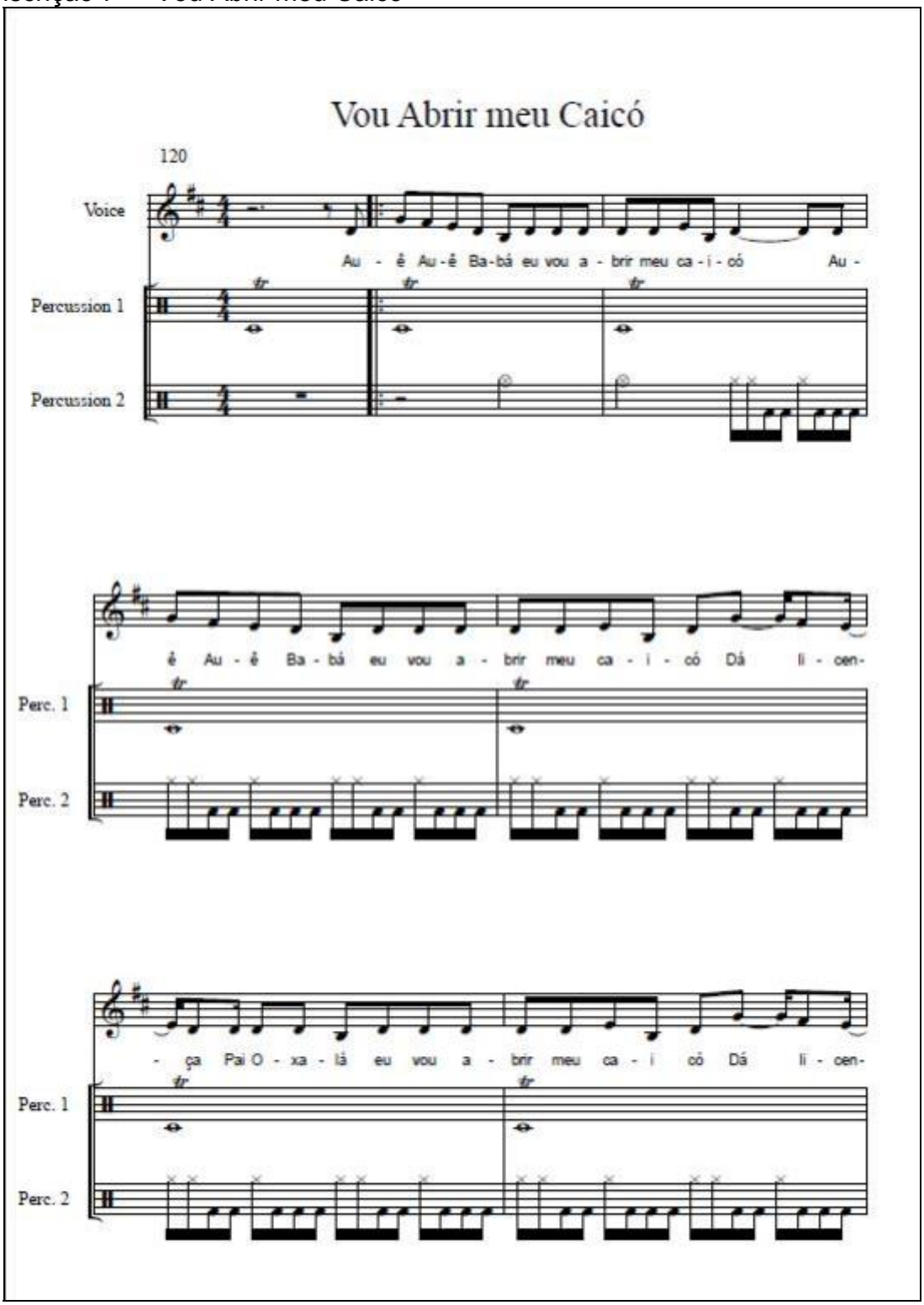
A estrutura melódica da primeira toada é construída em escala diatônica de sol menor, enquanto a *curimba* que chama Pai Benedito, utiliza uma escala pentatônica menor, característica marcante da herança africana.

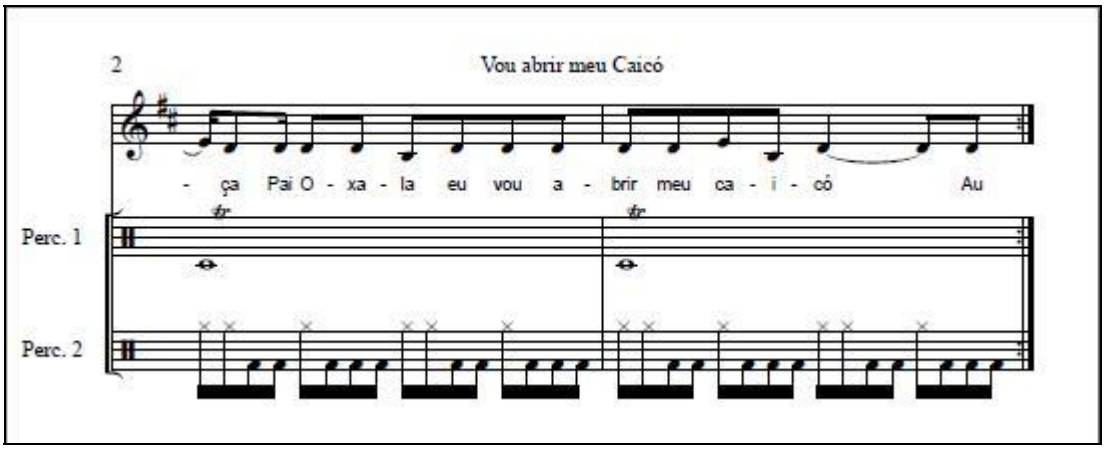
Foto 30 – Incorporação

Pai Benedito do Rosário, chefe espiritual da casa. Corumbá, 30/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

A próxima *curimba* “Vou abrir meu caicó” é cantada energicamente saudando as diversas Linhas da Umbanda. A letra é repetida, trocando-se o nome do orixá a cada repetição.

Transcrição 7 – “Vou Abrir meu Caicó”

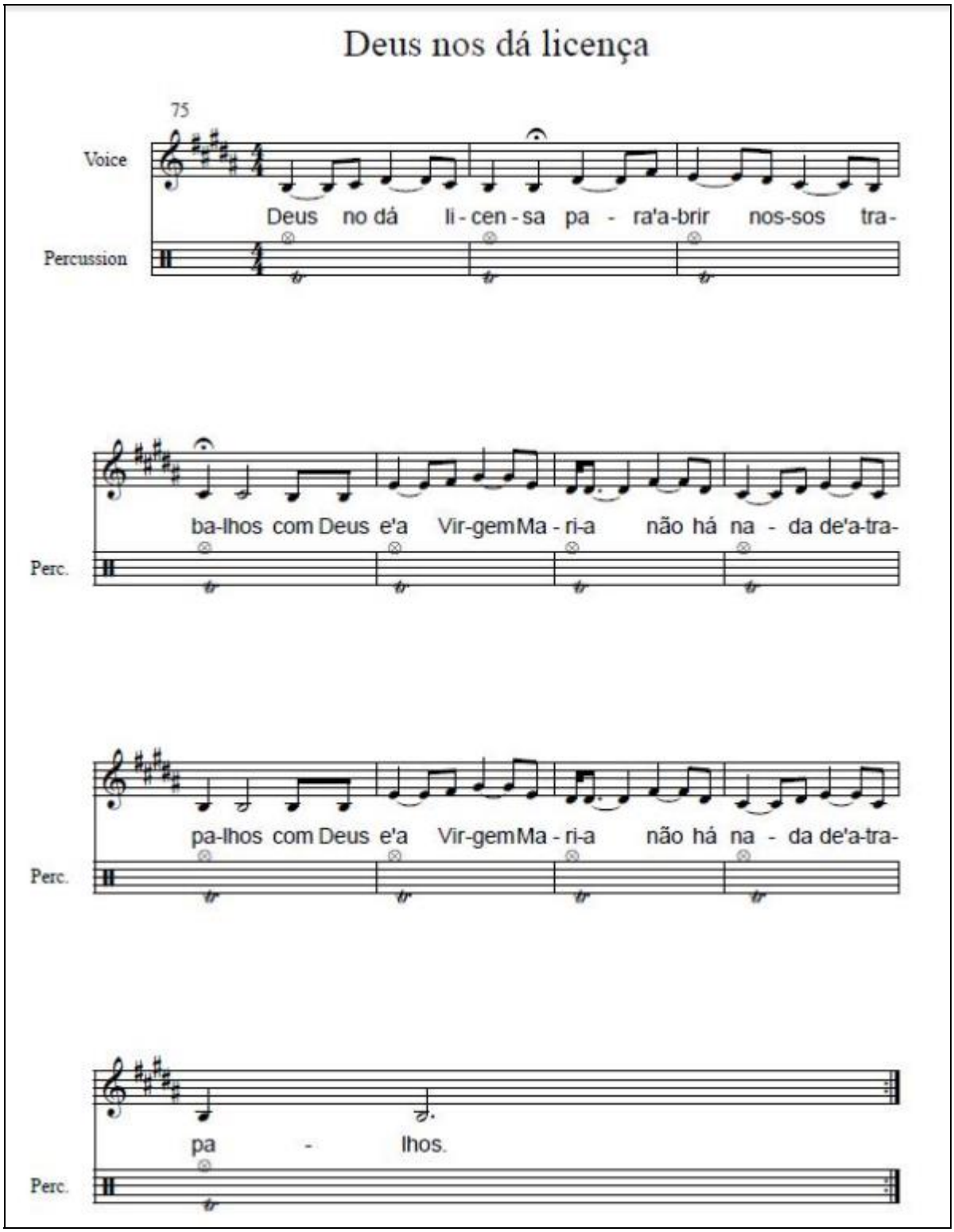




Na *curimba* abaixo podemos perceber que existe uma pulsação em compasso 4/4. No entanto, o andamento extremamente lento com repousos prolongados representados na partitura pelas fermatas[109] gera uma atmosfera etérea, como se estivesse flutuando. O atabaque não marca o tempo, ao contrário, permanece acompanhando apenas com um rufar contínuo. A sonoridade prima pela suavidade e as alusões a Deus e Virgem Maria remete-nos ao catolicismo. Podemos dizer que há uma ambiência apolínea lembrando, ainda, a atmosfera das cantigas de ninar. Pedem licença para a abertura dos trabalhos em clima de concentração e devoção, respeitosamente.

[109] "Sinal que indica sustentação indeterminada da nota ou pausa sobre ou sob a qual se encontra" (HOUAISS, 2002).

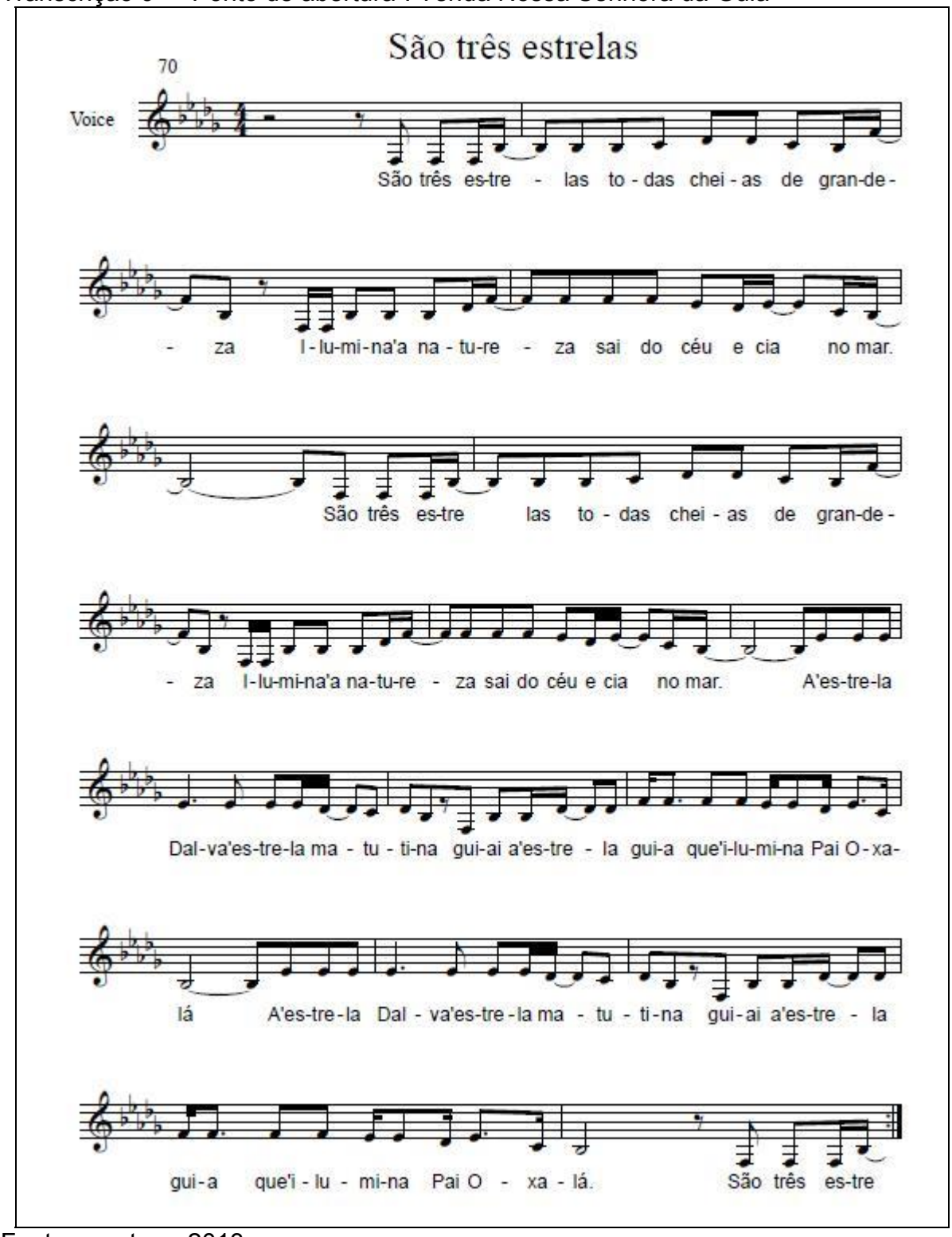
Transcrição 8 – “Deus nos Dá Licença”



Fonte: a autora, 2013.

A *curimba* abaixo é entoada na tonalidade de si bemol menor na abertura dos trabalhos, acompanhada somente com palmas, em andamento lento.

Transcrição 9 – “Ponto de abertura”. Tenda Nossa Senhora da Guia



Fonte: a autora, 2013.

Essa *curimba* é cantada no início dos trabalhos homenageando Oxalá e o *Povo D'Água.* As estrelas são uma importante referência simbólica para a Umbanda, assim como para outros contextos religiosos. Analisaremos mais detidamente esse assunto no capítulo que se segue.

4 **LINGUAGENS E ANTROPOLOGIA**

(...) a música de candomblé se encontra tão emaranhada com eventos extra-sonoros que ao abordá-la, inevitavelmente, somos impelidos a extrapolar o âmbito sonoro.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale.

4.1 **Reflexões sobre experiência, linguagens e tempo na produção antropológica**

Segundo Abrahams (1986),

> *Experience contains ordinary acts, from the casual to the most eventful occurrences. It embodies both meanings and feelings, the flowering of individual response that continually gravitates toward typicality, so that afterward we can find words to talk about what happened*[110] (ABRAHAMS, 1986, p. 49/50).

No título desta tese, elencamos a palavra “sentidos” pela amplitude de significados nela contidos. Das vinte e uma acepções presentes no Dicionário Eletrônico Houaiss (2002), ressaltamos três dimensões que consideramos mais importantes em nosso contexto de pesquisa. Em primeiro lugar, àquela que remete à visão, audição, tato, olfato e paladar, das quais decorrem sensações advindas de nossas experiências. Aos conhecidos cinco sentidos, acrescentou-se e popularizou-se a noção de sexto sentido como capacidade sensorial extraordinária, capaz de captar percepções inacessíveis aos seres humanos comuns. Em segundo, aos significados que atribuímos ou compartilhamos referentes às experiências vividas. E, finalmente, em terceiro lugar, o particípio do verbo sentir remete-nos ao universo dos sentimentos e emoções.

Podemos dizer que tanto a palavra da língua inglesa “meanings” quanto “feelings” estão no mesmo campo semântico da palavra “sentidos”, em português e inseridas no contexto das experiências. A experiência humana encerra um interessante paradoxo. Por um lado, ela é única e individual. Por outro, é passível de ser transmitida a outros por meio de diversas linguagens construídas coletivamente.

De acordo com Mourão; Babo (2007),

[110] Experiência contém atos comuns, desde o casual até as ocorrências mais agitadas. Ela encarna ambos os significados e sentimentos, o florescimento da resposta individual que continuamente gravita em direção a tipicidade, para que depois possamos encontrar palavras para falar sobre o que aconteceu.

> A semiótica postula, de um ponto de vista formal, que a linguagem opera sobre unidades discretas. Já na linguística, o contínuo está geralmente ligado à noção de "encadeamento sintagmático". A passagem do contínuo (o vivido, o objeto empírico) ao descontínuo só é possível em função do princípio de abstracção (a escolha de um nível de pertinência). J. Courtés dá o exemplo do contínuo material que é uma "árvore" mesmo se só evocada pelos termos "raízes", "tronco", "ramos", etc. Representá-la metonimicamente pressupõe a escolha de um ponto de vista particular que não tem em conta, por exemplo, a circulação contínua da seiva de uma extremidade a outra da árvore (Courtés, 1995: 27). Na semiótica moderna é a forma duma linguagem que organiza o contínuo da experiência através das categorias da sua semântica, da sua sintaxe e da sua morfologia; não há, portanto, forma que não seja manifestada por uma substância e, por seu turno, nenhuma substância que possa aparecer sem ser "informada". A substância é a trama carnal e pulsátil da nossa existência. Sem a forma, a coloração afectiva da experiência ficaria absolutamente inexprimível (MOURÃO; BABO, 2007, p. 21).

Neste trabalho, temos como foco a experiência vivida especificamente nesta pesquisa antropológica a fim de discutir os três tipos de linguagens abordadas neste trabalho, a saber, *performance*, sonoridades e universo imagético e suas relações com o tempo na produção antropológica. No que tange ao trabalho de campo, é óbvia a linearidade estabelecida pelo antes, durante e depois dessa etapa crucial cuja finalidade primordial constitui uma produção intelectual específica, em outras palavras, a tese propriamente dita. Nessa produção, utilizamo-nos, fundamentalmente, do texto escrito, de imagens, transcrições em partituras, tabelas e mapas.

Em relação às *performances* dos rituais presenciados, podemos dizer que foram experiências efêmeras e só foi possível vivenciá-las *durante* o processo, assim como ocorre em uma peça de teatro. Mesmo que retornemos à cena inúmeras vezes por meio da memória, é impossível reviver os fugazes momentos experienciados que podem ser similares, porém, nunca se repetem.

Para o grupo pesquisado, a *performance* permite, entre outras coisas, a continuidade de uma tradição iniciada em um passado ancestral que, através do tempo presente, é lançada para o futuro, contribuindo para a manutenção do grupo e de sua tradição. Mesmo que esses momentos sejam registrados em fotografias, gravações ou vídeos, não viabilizam experienciar novamente ao entramos em contato com esses materiais, posteriormente. O que acontece é uma nova vivência desses registros. Por meio de nossa memória, podemos, ainda, entrar em contato

com o que permaneceu em nossa lembrança, o que constitui, igualmente, uma recriação em nível individual que pode vir a ser compartilhada com outros.

As imagens, por sua vez, possuem uma característica peculiar. Ela torna o que captura no presente, imediatamente, passado. Elas são recortes das experiências e captam os quadros selecionados pelo pesquisador. Essas imagens mostrarão no futuro o que foi capturado e qual foi o ponto de vista do autor dessas imagens. Revelam as cenas e um pouco de quem as produziu. Ao mesmo tempo, para fotografar ou filmar um ritual, por exemplo, preciso evadir-me do todo, nem que seja por um tempo ínfimo, a fim de fazê-lo. Ao contrário, se estiver gravando os sons produzidos, continuo ouvindo tudo o que é captado pelo gravador, inclusive, de forma mais nítida e ampla do que poderei ouvir como resultado da gravação, depois de terminado esse ritual.

As sonoridades também possuem essas mesmas características mencionadas. No entanto, como percebemos no decorrer deste trabalho, elas constituem um modo privilegiado de mediação entre o céu e a terra. Por meio da clariaudiência que nem todos possuem, representam um canal de comunicação poderoso entre o mundo espiritual e o mundo físico, segundo a cosmologia das religiões espiritualistas, como vimos no capítulo anterior. Dessa forma são produzidos livros que são psicografados e *curimbas* psico-musico-grafadas que integrarão o rol de obras advindas do mundo espiritual.

Vejamos uma interessante passagem escrita por Mauss (1967):

> *De la même façon que l'esthétique se définit par la notion de beau, que les techniques se définissent par l'efficience technique, de la même façon que l'économique se définit par la notion de valeur, le droit par la notion de biens, les phénomènes religieux ou magicoreligieux se définissent par la notion de sacré. Dans l'ensemble des forces que l'on appelle mystiques - nous dirons mana - il s'en trouve un certain nombre qui sont tellement mana qu'elles sont sacrées; elles constituent la religion stricto sensu, par opposition aux autres qui forment la religion lato sensu. Mon voisin éternue, je lui dis poliment: à vos souhaits; c'est de la religion lato sensu. Si véritablement je crois à la gravité de l'effet, au danger que présente l'éternuement (qui exprimerait le départ de l'âme), lui dire ces mots équivaut à une insulte: religion stricto sensu. La différence serait comparable à celle qui sépare le clair du clair-obscur.*
>
> *La notion de mana apparaît tout à fait universelle (...) Mana veut dire autorité, en même temps que chose spirituelle: est mana la chose ou l'esprit qui exerce un pouvoir sur l'individu, mais cet esprit est considéré comme un peu matériel. Idée qui nous paraît contradictoire, parce que nous sommes arrivés à la notion de contradiction entre l'esprit et la matière; mais il faut*

> *songer que le concept de la matière n'a pas toujours existe*[111] (MAUSS, 1967, p. 153).

O autor nos fala da noção de “sagrado” como inerente tanto aos fenômenos religiosos quanto mágico-religiosos. Em sua definição sobre “mana”, aproxima esse conceito do campo místico. É possível perceber, no entanto, que as fronteiras não são rígidas. Há uma aproximação entre os mundos, inclusive quando o autor menciona que a diferença é comparável a “separar o claro do claro-escuro”. Mauss (1967) sugere, ainda, que a noção de “material” não existe, necessariamente, em todas as culturas. Observamos anteriormente que na relação entre o mundo animado e inanimado, o conceito de mana é frequentemente vinculado ao sopro, à voz e à música (MAUSS, 1967, p. 344/345).

Retornando ao contexto da Umbanda a partir do grupo estudado, percebemos que o intenso convívio dos nativos com as entidades em seu cotidiano, assim como a frequência dos rituais que ocorrem, pelo menos, duas vezes por semana, diluem o caráter dicotômico entre a dimensão dos vivos e dos mortos, entre o material e o imaterial. A partir do mergulho proporcionado pela observação participante, foi possível, inclusive, vivenciar que nos momentos em que não estava presente no terreiro ou nos rituais, continuava ouvindo as *curimbas* em meus pensamentos ou sonhos ou convivendo com os membros do grupo.

Observei, ainda, que é recorrente entre os nativos falar sobre as entidades, seus gostos, intenções, desejos e ações, do mesmo modo como o fazem em relação aos outros integrantes do grupo. Como pesquisadora, principalmente no início, sentia um estranhamento, porém, verifiquei que para os nativos, as fronteiras são muito fluidas, quase imperceptícveis. A comunicação que é estabelecida, portanto,

---

[111] Da mesma forma que a estética é definida pelo conceito de beleza, as técnicas são definidas pela eficiência técnica da mesma maneira que a economia é definida pelo conceito de valor, mesmo junto à noção de propriedade, religião ou fenômenos mágico-religiosos são definidos pela noção do sagrado. Em todas as chamadas forças místicas - dizemos *mana* - ele encontra um número que são tão mana eles são sagrados, eles são a religião propriamente dita, ao contrário de outros que fazem da religião sensu lato. Meu vizinho espirra, disse-lhe educadamente com seus desejos, isso é religião sensu lato. Se eu realmente acredito na seriedade do efeito, o perigo representado pelo espirros (que expressa a partida da alma), ele disse estas palavras, o equivalente a insultar a religião propriamente dita. A diferença é comparável à que separa a luz de claro-escuro.

O conceito de mana parece bastante universal (...) Mana significa autoridade, junto com coisa espiritual é coisa mana ou espírito, que tem poder sobre o indivíduo, mas o espírito é considerado um pouco equipamento. Idéia que parece contraditório, porque chegamos à noção de contradição entre a mente ea matéria, mas é preciso lembrar que o conceito de matéria nem sempre existe

não é encarada pelos nativos como a partir de mundos distintos, mas, ao contrário, um *continuum* que se renova permanentemente.

Além disso, arriscamo-nos a dizer que o universo musical proporciona um tempo paralelo, uma sincronia entre os mundos vividos. A fim de ilustrar uma distinção entre o mundo imagético e o universo sonoro, por exemplo, daremos um exemplo hipotético. Digamos que um médium tenha uma visão de um quadro advinda do mundo espiritual e, por meio de uma tela e tintas, faça uma pintura que podemos visualizar ao final de seu trabalho. Veremos, dessa forma, a representação do que foi visto pelo médium, a posteriori.

O que ocorre com as sonoridades é diferente. Quando o Orixá ou entidade espiritual chega a um terreiro e *puxa* uma *curimba*, todos os presentes escutam-na no momento em que é entoada, por meio da incorporação. Podemos, igualmente, ver a dança de uma Pombajira, o andar de um Preto Velho ou a gargalhada de um Exu, ou seja, suas *performances*. No entanto, se esse momento for fotografado e mostrado para alguém um mês depois, ele verá a representação da *performance*, porém, não experienciará a *performance* em si.

O vídeo produzido é capaz de captar mais elementos como as *performances* acompanhadas das sonoridades. Porém, assim como o registro sonoro dos rituais, o que é visto e/ou ouvido em momento posterior dá a ilusão de presença, mas sabemos que os registros referem-se a um tempo passado. Nesse sentido, é clara a diferença entre experiência vivida e representação.

Na seara da antropologia, a produção acadêmica viabilizará um aprofundamento intelectual e uma melhor compreensão dos fenômenos e permitirá, ainda, novas experiências no campo. Na melhor das hipóteses, poderá, ainda, contribuir para a continuidade das tradições e empoderamento dos grupos pesquisados. O que permanece na esfera da impossibilidade constitui reviver ou propiciar a outrem a experiência *sui generis* do que já pertence ao legado das experiências vividas no decurso do trabalho de campo. Levando em consideração que

> (...) um dos problemas das aprendizagens do métier do antropólogo, precisamente, saber inscrever a dialética do si na configuração da seqüência dos acontecimentos contingentes observados em campo, numa ordem compreensiva do mundo das ações humanas, onde a linguagem é lançada fora de si mesma, por sua veemência ontológica, uma vez que é através dela que a coerência interna de sua obra conjuga a experiência temporal de seu ato interpretativo (Disponível em:

> ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. Rev. Antropol., São Paulo, v. 41, n.2, 1998. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S003477011998000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 02 Apr. 2013. http://dx.doi.org/10.1590/S0034 77011998000200004).

acreditamos pertinente perscrutar os meandros da prática antropológica como espelho, em outras palavras, metalinguagem reflexiva no seio de um fluxo constante de linguagens a serem metamorfoseadas em produção intelectual como fruto das experiências vividas no campo, em especial, na Tenda Nossa Senhora da Guia.

Nesse sentido, encaramos como uma *performance* antropológica essa narrativa cujos focos centrais são as sonoridades, o caráter performático e o universo imagético presentes nos rituais de Umbanda em Corumbá.

Estamos em consonância com a afirmação de que

> Os estudos da Etnomusicologia têm revelado que os sistemas musicais são basicamente comunicativos, invadindo todas as dimensões culturais. O papel da música nas sociedades humanas é central, havendo a necessidade de dialogar com outros domínios, das artes, discurso, cosmologia, religião, filosofia e política, para se dar conta da compreensão desta significação estratégica da música. Um estudo antropológico aprofundado da música, que toque no seu fundo sócio-cultural, no seu nível semântico, ao mesmo tempo envolve necessariamente uma minuciosa análise de seu nível expressivo. A tradição musicológica, esquecendo-se da plenitude representacional da música, deixou de lado a conjunção destes níveis. Neste sentido, a Etnomusicologia recompõe esta plenitude e se torna uma Musicologia "com homem", ou uma Antropologia "com música" (PIEDADE, 1999, Disponível em: http://www.ceart.udesc.br/Revista_Arte_Online/Volumes/Etnomusicologia.htm. Acesso em: 08 abr. 2013).

Por esse motivo, buscamos articular variadas dimensões do conhecimento a fim de abarcar as sonoridades envolvidas nas práticas religiosas, em especial, da Tenda Nossa Senhora da Guia.

4.2 **O universo imagético, identidades e a relação entre o sujeito-pesquisadora e os sujeitos-pesquisados**

A perspectiva de que o processo de pesquisa culminaria em uma produção acadêmica específica, me instigou a adquirir uma máquina fotográfica semiprofissional a fim de registrar o trabalho de campo que estava por vir e inserir

imagens no produto final a ser elaborado. Além disso, comprei um gravador especialmente para registrar os sons e as entrevistas.

Em minhas primeiras inserções no campo, percebi que o aparato utilizado seria de grande utilidade, pois a profusão de informações sonoras e visuais era de tal monta que parecia impossível registrar tantos elementos munida somente de caderno e caneta. A atmosfera onírica proporcionada pelos rituais de possessão com uma variada gama de estímulos sonoros e visuais peculiares das religiões afro-brasileiras, parecia demandar uma atenção especial a esses aspectos indissociáveis. Sonoridades, formas, cores e movimentos corporais se aglutinavam no contexto observado. No decorrer do processo, além de registrar o campo por meio de gravações e fotografias, passei a filmar diversos momentos dos rituais.

Nesse sentido, Gonçalves (2009) analisa a relação de Rouch com o cinema e o ritual:

> Considerando o incontestável apelo sensório-estético que o filme promove no espectador, seria simplista reduzir seu sentido a algo como a exotização dos africanos ou a desestabilização da má consciência dos europeus. Rouch parecia seguir alguns preceitos que havia aprendido dos surrealistas franceses e colocava em prática no seu filme: a importância da percepção estética do ritual como elemento crucial na sua significação (GONÇALVES, 2009, p. 42).

É inegável a presença do mundo imagético, suas diversas ferramentas e seu profundo impacto nas relações interpessoais. No mundo contemporâneo, podemos, inclusive, afirmar que houve uma invasão desse campo em praticamente todos os setores das atividades humanas, em razão do crescente acesso às tecnologias, ao surgimento dos *reality shows* e das características da “sociedade do espetáculo” (DEBORD, 1967).

Nesse sentido, a fotografia, o cinema e o universo audiovisual como um todo ganharam lastro ampliando seus braços tanto no mundo presencial quanto virtual. As sofisticadas câmeras digitais, assim como os celulares e *smartphones* munidos de câmeras fotográficas, chegam às mãos tanto de profissionais quanto amadores, os quais as utilizam com os mais variados propósitos: relações de afeto e desafeto, trabalhos e interações formais e informais, artes, tribunais, mídias, política etc. Segundo Ribeiro (2005),

> O cinema (e a antropologia) tornou-se também parte da violenta estruturação da percepção espacial, social e cultural e da interação humana promovidas pelos modos de produção e pelo intercâmbio industrial capitalista (tecnologias modernas), e pela estruturação do espaço urbano (construção em larga escala de logradouros urbanos povoados por multidões anônimas). Podemos afirmar que a modernidade se concretizou no cinema e pelo cinema: primeiros filmes, instituições cinematográficas, ascensão da linguagem visual como discurso social e cultural (RIBEIRO, 2005, p. 615).

O autor ressalta que os atos de fotografar e filmar integram o jogo das relações de poder entre o pesquisador e o nativo. A antropologia visual[112] têm auxiliado os antropólogos tanto no registro como na descrição desse universo pesquisado.

Na experiência do trabalho de campo empreendido no decorrer desta pesquisa, a presença da câmera digital como elemento mediador entre o sujeito-pesquisadora e os sujeitos-pesquisados foi notória. Em princípio, a câmera foi adquirida com o simples objetivo de registrar imagens que seriam futuramente inseridas na tese a ser produzida.

Com o passar do tempo, esse objeto foi ganhando uma dimensão cada vez maior na relação com os indivíduos com os quais interagia. Gonçalves (2009) articula a perspectiva rouchiana que ressalva a importância da relação entre aquele que filma e quem é filmado e o conceito de "câmera-olho" de Vertov na produção do conhecimento etnográfico:

> Rouch (2003b) pensa como um etnógrafo e leva em consideração a apreensão sensorial quando se opõe violentamente à idéia de produzir um filme com uma equipe de filmagem, pois para ele a câmera é um objeto que cria uma relação entre quem filma e o que é filmado, sendo o produto desta relação o filme ou a etnografia, ambos produtores de uma realidade criada a partir de uma relação. O princípio de não usar tripé ou abusar do recurso do zoom criava, necessariamente, uma relação mais simétrica entre as pessoas que estão envolvidas na produção da etnografia fílmica, quando a sinceridade rouchiana se aproxima da definição de Vertov sobre a câmera-olho, o cinema-órgão, a máquina que se integra ao corpo e, ao produzir uma relação, constrói um conhecimento (ROUCH, 2003b). Tal definição estava a um passo do conceito de cine-transe, que evoca a participação físico-corporal na produção dessa relação com o outro (GONÇALVES, 2009, p. 35).

Era possível perceber os diferentes sentimentos e emoções manifestados, assim como vivenciar uma gama considerável desses aspectos durante todo o

[112] Para aprofundamento dessa área de pesquisa ver, entre outros: AGUEDA, 2012; CAIUBY NOVAES, 2009; COPQUE, 2012; EDWARDS, 1996; GONÇALVES (2008, 2009, 2012); JORDAN, 1996; MACDOUGALL, 2006; MITCHELL, 2002; PEIXOTO, 2012; PINK, 2005; PINNEY, 1996; RUBY, 2005; SAMAIN, 2004; SCHERER, 1995.

processo de pesquisa. Utilizei inúmeras fotografias como presentes para os integrantes do grupo em foco que sempre eram recebidas com satisfação. Certa vez, Jurema, constrangida, perguntou-me se poderia levar outra cópia que tinha recebido de mim, em que aparecia junto com o irmão, Sidney, pois tinha se descuidado e o cachorro a tinha destruído completamente.

Diversas fotografias produzidas fazem parte hoje do cenário composto pelas várias imagens e objetos presentes na Tenda Nossa Senhora da Guia. Buscou-se, dessa forma, seguir os ditames éticos da comunidade acadêmica e os princípios da reciprocidade por meio do "dom e contradom audiovisual".

> Esse procedimento de análise das imagens, que alguns chamam de *effet-miroir* ou *feed-back* e que Jean Rouch designa como antropologia Compartilhada ou "contradom audiovisual" – e que prefiro denominar troca antropológica[113] –, tinha por objetivo o confronto dessas duas culturas (PEIXOTO, 1995, p. 93).

As imagens acabaram funcionando como forma de empoderamento das identidades em voga levando em consideração os dois lados da ponte estabelecida, ou seja, tanto da antropóloga pesquisadora quanto dos pesquisados. Ver as fotos produzidas expostas nas paredes do terreiro reafirmava a aceitação e aprovação do grupo em relação ao processo de pesquisa em curso. Podemos, então, dizer que ocorre um empoderamento identitário recíproco, considerando que os laços estabelecidos entre o sujeito-pesquisadora e os sujeitos-pesquisados decorrem de um duplo reconhecimento de seus lugares identitários.

Em primeiro lugar, o reconhecimento da importância do grupo, de sua existência, de sua relevância que viabiliza a realização de uma pesquisa de doutorado em seu *locus* físico, espiritual, social e cultural. Considerando que estamos inseridos no município de Corumbá, previamente descrito no início deste trabalho, esses aspectos não representam pouca coisa. Em segundo lugar, aceitar ser pesquisado implica o reconhecimento da identidade da pesquisadora, contribuindo com a afirmação de sua identidade assim com a construção de sua produção durante todo o processo. O sentimento de confiança faz-se necessário e é renovado a cada momento. Nas palavras de Conord (2013),

[113] No texto de Peixoto a nota 8 esclarece: "Esta noção nos foi sugerida por Marc-Henri Piault; ela traduz mais adequadamente a relação construída pelo antropólogo-cineasta junto aos seus personagens, pois tanto o distanciamento quanto a proximidade fazem parte de um processo de troca recíproca, ainda que esta seja desigual" (PEIXOTO, 1995, p. 93).

> Como Christian Coiffier mostra bem no seu campo em Papuásia-Nova Guiné, se as fotografias não são apenas uma fonte de arquivos para os cientistas, elas são também uma fonte de lembranças para as populações locais. Voltar ao campo para dar as fotografias impressas em papel introduz um processo de interação particular dando início a uma relação de reciprocidade. Uma ligação de confiança se estabelece e a fotografia, simultaneamente dom de si e contra-dom do pesquisador, pode às vezes se transformar, através da intervenção ativa das pessoas fotografadas, em objeto de valorização e de pretexto para o negócio (Conord, 2000: 94) (CONORD, 2013, p. 20).

É interessante notar que as formas de conhecimento envolvidas na relação entre sujeito-pesquisadora e sujeitos-pesquisados são bastante distintas. Enquanto a primeira traz consigo uma tradição acadêmica, talvez, com maior visibilidade no contexto contemporâneo de exaltação ao intelecto, os segundos são o foco, os detentores de um patrimônio cultural que carregam em suas práticas uma riqueza e complexidade ímpares. São, portanto, tipos de poder diferenciados.

Há um princípio colaborativo nesse tipo de relação em que ambos os lados nutrem e têm expectativas em relação ao sucesso do outro. Uma espécie de parceria em campos diversos, como se estivessem próximos, porém, em mundos paralelos e com objetivos idiossincráticos. Em ambos, há uma valorização da tradição. Porém, não servem diretamente a mesma comunidade. De um lado, tradições antropológicas e de outro, tradições cujos vínculos baseiam-se, principalmente, em laços comunitários de família e religiosos.

Na maioria das vezes, os encontros em que as fotografias eram ofertadas aos sujeitos-pesquisados resultavam em motivos de sentimentos prazerosos de alegria e satisfação. Dessa forma, ampliavam as possibilidades do processo de pesquisa. Cultivou-se uma atmosfera de respeito mútuo em que o *locus* pesquisado estava sob a tutela da liderança espiritual, portanto, situado no topo da hierarquia em relação a todos os presentes, inclusive, da pesquisadora.

Ao mesmo tempo, era ofertado um espaço privilegiado durante os rituais, pois a mim era permitido circular com a câmera e era, inclusive, orientada a fazê-lo sem constrangimentos. Com o passar do tempo, observei que foram providenciadas lâmpadas que tornaram o ambiente mais claro, facilitando e, às vezes, até dificultando o registro fotográfico e fílmico, tal era o excesso de luz!

4.3 **- E as letras?**

> As religiões negras, bantus e sudanesas, com sua riqueza coral e solista, seus "pontos", suas "linhas", seus cantos propiciatórios e votivos, transmitiram-se oralmente, pelo ensino auditivo, pela orelha, pelos babalaôs, babalorixás e pais-de-terreiro, machos e fêmeas de respeitosa ciência velha na Bahia e Rio de Janeiro, como no catimbó nordestino e pajelança amazônica, na cultura secreta e verbal dos "mestres".
>
> *CASCUDO, Luís da Câmara.*

A profusão de orações, *curimbas* e mitologias confere à religiosidade afro-brasileira uma riqueza inestimável no que diz respeito à cultura oral por meio de sua tradição. As letras dos pontos cantados revelam seu manancial simbólico e, igualmente, beleza estética, que se somam às sonoridades, vestimentas, códigos gestuais e coreografias. Nesse item, abordaremos algumas das letras das *curimbas* que compõem esse universo e que foram entoadas na Tenda Nossa Senhora da Guia. Retomando a *curimba* cantada em homenagem a Oxalá:

São três estrelas todas cheias de grandeza
Ilumina a natureza, sai do céu e cai no mar. (bis)
A estrela-d'alva, a estrela matutina,
Guiai a estrela guia que ilumina Pai Oxalá. (bis)

O planeta Vênus é o "segundo planeta em ordem de afastamento do Sol, com órbita entre Mercúrio e a Terra" (HOUAISS, 2002), tem como sinônimos "estrela-d'alva" e "estrela matutina". O ponto riscado de Oxalá é representado pela estrela de cinco pontas e, ainda, pela Estrela de Davi, formada por dois triângulos sobrepostos, resultando em um hexágono.

Figuras 29 e 30 - Pontos riscados de Oxalá, Estrela de Davi

Fonte: http://umbandareligiaobrasileira.blogspot.com.br/2011/03/pemba-e-pontos-riscados-na-umbanda.html.

Segundo a astróloga Marraccini,

> O Cosmo em sua perfeição nos oferece muitas informações que nós, seres humanos nos esquecemos de usar. Por exemplo: você sabia que as conjunções entre Vênus e o Sol acontecem a cada 72º da Elíptica Zodiacal? A divisão de um círculo de 360º em cinco partes acontece a cada 72º formando uma Perfeita Estrela de Cinco Pontas no circulo zodiacal. Seja no horizonte oriental de manhã, Estrela Matutina ou Estrela D'Alva que anuncia o nascer do Sol, seja no ocaso ocidental, a Estrela Vespertina, também chamada de Estrela Guia se mostra para a Terra para formar o Pentagrama sagrado (A Estrela-Guia: Prosperidade e Prazer. Disponível em http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/conte_imprime.asp?id=12059. Acesso em: 30 abr. 2013).

Em relação às "três estrelas" que abrem a *curimba*, é interessante notar que as conhecidas estrelas "Três Marias" constituem o centro e formam o Cinturão da Constelação de Órion. Para as civilizações antigas, a visualização de Órion ao amanhecer era um sinal de que o verão havia chegado. Ao nascer no início da noite, indicava o prenúncio do inverno e, ainda, quando aparecia à meia noite era o período indicado para a colheita das uvas.

Embora as estrelas Três Marias integrem o conjunto dos astros investigados cientificamente pela astronomia, inúmeros mitos e especulações formaram narrativas diversas de todos os tipos, inclusive no mundo contemporâneo. Relações entre as construções de pirâmides egípcias e a posições dessas estrelas no céu foram interpretadas como sinais apocalípticos. No dia três de dezembro de 2012 ocorreu um alinhamento do Cinturão de Órion com as Pirâmides de Gizé, no Egito. Este alinhamento acontece a cada dois mil, setecentos e trinta e sete anos e teve grande repercussão, principalmente entre os místicos.

Figura 31 – Fotografia da Constelação Órion pelo Telescópio Hubble: "Behind the Gas and Dust of Orion's Trapezium Cluster" Credit: NASA; K.L. Luhman (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics, Cambridge, Mass.); and G. Schneider, E. Young, G. Rieke, A. Cotera, H. Chen, M. Rieke, R. Thompson (Steward Observatory, University of Arizona, Tucson, Ariz.)

Fonte: http://hubblesite.org/gallery/album/entire/pr2000019b/.

Figura 32 – Alinhamento das Pirâmides de Gisé com o Cinturão de Órion

Fonte: http://jackzennectoux.wordpress.com/2012/12/03/3122012-alinhamento-planetario-com-as-piramides-de-gizehoje/alinhamentoplanetariocomaspiramidesdegize3dezembro2012ufosufoextraterrrestresovnis/.

O importante em nosso contexto é ressaltar que as estrelas têm um papel significativo na cosmologia umbandista. Vejamos algumas dessas relações:

> A estrela de quatro pontas: se assemelha a uma cruz e nos remete à estrela de Natal, ao nascimento de Jesus e principalmente à finalidade de sua vinda; a estrela de cinco pontas: é um símbolo poderoso de proteção e equilíbrio. Cada uma de suas cinco pontas representa um dos cinco elementos manifestados (Fogo, Ar, água e Terra) mais o elemento unificador: o Espírito; a estrela de seis pontas: é um símbolo potente que representa o macrocosmo (Deus, o Universo) em equilíbrio com o microcosmo (a raça humana, a Terra). O triângulo que aponta para cima é símbolo do elemento fogo e representa a aspiração de alcançar ou retornar ao Divino. O triângulo que aponta para baixo é símbolo do elemento água e significa o plano terreno. No encontro dos dois triângulos temos o centro do hexagrama e aí está o ponto onde o equilíbrio e a beleza são alcançados. A estrela de sete pontas: símbolo de integração, tão mística quanto o número de suas pontas. Representa inteligência oculta, é associado aos sete planetas da astrologia clássica e a outros sistemas só Sete, tal como os chacras do Hinduísmo. A estrela de oito pontas: símbolo de plenitude e regeneração está ligado a sistemas de oito pontas tal como trigramas do I Ching, a roda pagã do ano e o "Ogdoad" do Egito antigo (As Estrelas na Umbanda. Disponível em: http://espiritismoumbanda.blogspot.com.br/2009/12/as-estrelas-na-umbanda.html. Acesso em: 30 abr. 2013).

A “Estrela da Manhã” é, ainda, um dos nomes de Jesus Cristo, Oxalá na Umbanda. Em Apocalipse 22.16, encontramos: “Eu, Jesus, enviei o meu anjo, para vos testificar estas coisas nas igrejas: eu sou a raiz e a geração de Davi, a resplandecente estrela da manhã.” Podemos, ainda, atribuir à “estrela guia” como a estrela de Belém que, segundo o cristianismo, teria guiado os três reis magos a Belém na ocasião do nascimento de Jesus.

Prandi (2001) narra uma lenda que representa o mito de origem da Terra em que Oxalá é orientado por Olorum[114].

> *Orixanlá cria a Terra*
>
> No começo, o mundo era todo pantanoso e cheio d'água, um lugar inóspito, sem nenhuma serventia. Acima dele havia o Céu, onde viviam Olorum e todos os orixás, que às vezes desciam para brincar nos pântanos insalubres. Desciam por teias de aranha penduradas no vazio. Ainda não havia terra firme, nem o homem existia. Um dia Olorum chamou à sua presença Orixanlá, o Grande Orixá. Disse-lhe que queria criar terra firme lá embaixo e pediu-lhe que realizasse tal tarefa. Para a missão, deu-lhe uma concha marinha com terra, uma pomba e uma galinha com pés de cinco dedos. Orixanlá desceu ao pântano e depositou a terra da concha. Sobre a terra pôs a pomba e a galinha e ambas começaram a ciscas. Foram assim espalhando a terra que viera na concha até que terra firme se formou por toda parte. Orixanlá voltou a Olorum e relatou-lhe o sucedido. Olorum enviou um camaleão para inspecionar a obra de Oxalá e ele não pôde andar sobre o solo que ainda não era firme. O camaleão voltou dizendo que a Terra era ampla, mas ainda não suficientemente seca. Numa segunda viagem o camaleão trouxe a notícia de que a Terra era ampla e suficientemente sólida, podendo-se agora viver em sua superfície. O lugar mais tarde foi chamado Ifé, que quer dizer ampla morada. Depois Olorum mandou Orixanlá de volta à Terra para plantar árvores e dar alimentos e riquezas ao homem. E veio a chuva para regar as árvores. Foi assim que tudo começou. Foi ali, em Ifé, durante uma semana de quatro dias, que Orixanlá criou o mundo e tudo o que existe nele (PRANDI, 2001, p. 502/503).

Dando continuidade à transcrição da letra da *curimba*:

> São flores brancas na beira das cachoeiras
> Canto pr'Oxum e para mamãe Iemanjá.
> Senhor Oxóssi e pra mamãe natureza
> Pras sete linhas e pra toda Ibejada.
>
> Mamãe Oxum, onde esta seu lírio branco?
> Meu Pai Xangô ofertou a Oxalá.
> Cravo vermelho ofertou pra seu Ogum
> E o jasmim ofertou pra Iemanjá

Os elementos da natureza são fundamentais para a Umbanda. Ela está presente de forma consciente nas *curimbas*, nas oferendas, nas ervas usadas para a cura, na forma de preparo dos alimentos, na decoração dos terreiros, na reverência às águas dos mares e cachoeiras. Oxum integra a *Linha do Povo D'Água*, juntamente com Nanã, Iemanjá e Iansã. As flores brancas são geralmente utilizadas para as oferendas à Oxum e as águas doces representam o seu domínio.

[114] "literalmente, Dono do Céu; nome pelo qual é denominado preferencialmente no Brasil o Deus Supremo" (PRANDI, 2001, p. 568).

As flores são muito usadas em oferendas. Na *curimba*, o lírio branco é ofertado a Oxalá, o cravo vermelho a Ogum e o jasmim para Iemanjá.

A próxima *curimba* selecionada foi entoada durante a Festa de Oxóssi, no dia vinte de janeiro de 2012. É um ponto de chamada, onde há incorporação de Caboclos.

> Tamandaré, Tamandaré é o rei das matas,
> Tamandaré, oié!
> Senhor, Oxóssi,
> Tamandaré, oié!
> Oxóssi das matas,
> Tamandaré, oié!
> Oxóssi, caçador,
> Tamandaré, oié!
> Tamandaré, Tamandaré é o rei das matas,
> Tamandaré, oié!
> Cabocla Jurema,
> Tamandaré, oié!
> Cabocla Jussara!
> Tamandaré, oié!
> Cabocla Jaciara...

Foto 31 – Foto panorâmica

Tenda Nossa Senhora da Guia. Festa de Oxóssi. Corumbá, 20/01/12.
Fonte: A autora, 2013.

Contam Vainfas; Souza (2002) que, em meados do século XVI, revoltas denominadas “santidades indígenas” pregavam a morte ou escravização dos portugueses pelos índios, que invadiam povoados, incendiavam engenhos, destruíam igrejas e libertavam cativos. Jaguaripe situada ao sul do Recôncavo Baiano foi o palco de uma importante revolta nesses moldes, liderada por Antônio que dizia ser “Tamandaré”, ancestral mítico dos índios Tupinambás. Tamandaré afirmava, ainda, que era o papa e, assim,

> nomeava bispos e sacristãos, sagrava índios com o nome de santos, são Luiz, são Paulo, e tinha por principal esposa uma índia chamada “Santa Maria Mãe de Deus”. A Santidade do “pontífice” Antônio erigiria uma igreja nos domínios de um senhor de engenho da Bahia – com a anuência deste, por razões que ora não vêm ao caso -, encenando rituais verdadeiramente híbridos. Cerimônias de batismo com fumaça de tabaco ou com “os santos

> óleos"; bailes tribais e orações com rosários feitos de sementes de frutas; confissões em cadeiras de "um pau só" com sucções de fumo em longos caniços, num transe coletivo a um só tempo cristão e indígena (VAINFAS; SOUZA, 2002, p. 19).

Dessa forma, santos católicos tornaram-se índios e preconizaram os caboclos da Umbanda.

Oxóssi, segundo Verger (2002) é

> o deus doa caçadores, teria sido o irmão caçula ou o filho de Ogum. Sua importância deve-se a diversos fatores. O primeiro é de ordem material, pois, como Ogum, ele protege os caçadores, torna suas expedições eficazes, delas resultando caça abundante. O segundo é de ordem médica, pois os caçadores passam grande parte do seu tempo na floresta, estando em contato freqüente com Ossain, divindade das folhas terapêuticas e litúrgicas, e aprendem com ele parte do seu saber. O terceiro é de ordem social, pois normalmente é um caçador que, durante suas expedições, descobre o lugar favorável à instalação de uma nova roça ou de um vilarejo. Torna-se assim o primeiro ocupante do lugar e senhor da terra, com autoridade sobre os habitantes que aí venham a se instalar posteriormente. O quarto é de ordem administrativa e policial, pois antigamente os caçadores eram os únicos a possuir armas nos vilarejos, servindo também de guardas-noturnos (VERGER, 2002, p. 112).

Facilmente percebemos a afinidade entre Tamandaré e Oxóssi. Os dois personagens possuem capacidade de liderança e espírito guerreiro, assim como dominam as matas e ocupam territórios. O carisma e a autoridade no seio de suas comunidades permitem obter sucesso em suas empreitadas conquistadoras. Em terras brasileiras, Tamandaré e Oxóssi integram a Umbanda, religiosidade peculiar resultante de uma rica mistura de elementos étnicos e culturais.

A Tenda Nossa Senhora da Guia, por sua vez, por meio da tradição e da religiosidade em um território reconhecidamente quilombola, perpetua e aprofunda esse legado, conquistado a partir de um lugar social pouco privilegiado, fruto de opressão e sofrimentos em diversas esferas. Inegavelmente, representa de uma certa forma, uma resistência social, cultural e política, em sintonia com as próprias entidades cultuadas nessa religiosidade.

Foto 32 – Caboclos

Festa de Oxóssi. Corumbá, 20/01/12.
Fonte: A autora, 2013.

Foto 33 – Médiuns em fila para receber a benção do *Vovô*

Festa de Oxóssi. Corumbá, 20/01/12.
Fonte: A autora, 2013.

Na Bahia, Oxóssi, segundo Verger (2002) é sincretizado com São Jorge e no Rio de Janeiro e em Corumbá, com São Sebastião.

Segundo esse autor,

> no Brasil, Iemanjá é sincretizada com Nossa Senhora da Imaculada Conceição, festejada no dia 8 de dezembro, e, em Cuba, com santa Virgen de Regla, festejada no dia 8 de setembro. Nesses dois países ela é mais ligada às águas salgadas, porém, as pessoas fazem abstração, na Bahia, do sincretismo que liga Oxum a Nossa Senhora das Candeias, festejada no dia 2 de fevereiro, pois é nesta data que se organiza um solene presente para Iemanjá. Isso mostra que o sincretismo entre os deuses africanos e os santos da Igreja Católica não é de uma rigidez e de um rigor absolutos (VERGER, 2002, p. 192).

Em Corumbá, a Festa de Iemanjá é no dia dois de fevereiro. No momento em que o pai de santo incorpora e dança a coreografia de Iemanjá, todos cantam:

Eu vou tomar banho de mar.
Vou lá na praia da Jurema,
eu vou pedir a Iemanjá
Ai Deus, livrai de todo o mal!
Eu vou pedir a Iemanjá.
Oi Saravá Iemanjá
E as falanges do mar.

Foto 34 – Iemanjá em sua festa

Corumbá, 02/02/12.
Fonte: A autora, 2013.

Na descrição de Martins (2011)

Yemanjá: A mais famosa da yabás possui seu princípio na África como a deusa da água-doce, dona de um rio, porém, no Brasil acabou sendo identificada com a água salgada, por ser também a mãe dos peixes. Por

> isso, em toda a passagem de ano é reverenciada em quase todo o Brasil. Seu jeito maternal, seu corpo grande, com seios destacados e seu temperamento doce ajudam a estabelecer a imagem de mãe, firme, bondosa e toda voltada aos seus filhos. É capaz de gestos suaves e ao mesmo tempo firmes. Segundo a mitologia africana é a mãe de Ogum, Oxóssi e Exu. Saudação: Odô-ia! Odô-ia minha Mãe! (MARTINS, 2011, p. 71).

Os Caboclos e Caboclas são considerados mensageiros dos orixás. A Cabocla Jurema é uma das Caboclas de Iemanjá. Outra *curimba* entoada na Festa:

> Bateu um vento no meio do mar
> E o meu navio quis afundar
> E lá do fundo respondeu
> Esse é filho meu
> Deixa o navio navegar.

As referências a Iemanjá geralmente estão relacionadas às águas, à fertilidade e à maternidade. No dia da Festa para Iemanjá, no dia dois de fevereiro, as cores azul e branco predominam. Após a abertura dos trabalhos e a gira dos Caboclos, o pai de santo vai para o centro do terreiro e, ao som dos atabaques e das *curimbas* para o *Povo D'Água* entoadas por todos, ele cai no santo[115] girando várias vezes.

Com um cesto repleto de folhas de rosas brancas, as cambones se aproximam jogando-as sobre ele. Ele continua a rodar em um ritmo menos intenso, rodando os braços sobre a própria cabeça. Uma coroa é colocada sobre sua cabeça e a entidade anda para frente em direção ao altar enquanto balbucia um som que aumenta e diminui de intensidade: "ôôôôÔÔÔÔôôôôÔÔÔÔ...".

Continua assim, retornando ao centro, em uma dança lenta, sempre girando os braços e balbuciando. Recebe da cambone uma tigela branca com água que segura com as mãos tremendo. Segurando-a com a mão esquerda, mete sua mão direita dentro do recipiente e começa a jogar água para cima, sempre em movimentos circulares do corpo, dos braços e da mão direita. Repete várias vezes esses movimentos e sons, passando lentamente pelo terreiro e jogando água sobre os médiuns, enquanto todos cantam para Iemanjá.

[115] Esse termo é usado pelos nativos para designar o momento da incorporação.

4.4 *Negritude* como linguagem

Outra questão que consideramos importante é a relação entre a noção de *negritude* e a tradição religiosa cultivada pela Tenda Nossa Senhora da Guia. É importante perceber e analisar, entre outras coisas, as imbricações existentes entre *negritude*, *performances* e as *curimbas*, importantes aspectos constitutivos da cosmologia umbandista.

Na obra *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência,* Gilroy (2001) dedica parte de seu trabalho à análise da vida de Martin Delany, a quem se refere como:

> uma figura de extraordinária complexidade cuja trajetória política pelos abolicionismos e emigracionismos, dos republicanos aos democratas, dilui quaisquer tentativas simplistas de defini-lo como conservador ou radical coerente (GILROY, 2001, p. 67/68).

Gilroy (2001) chama a atenção para o fato de que Delany inspirou-se nas experiências judaicas e, embora não tenha lançado mão do termo *diáspora*[116] para empregá-lo em sua análise histórica e política dos negros americanos, apropria-se de seu significado em suas propostas sionistas de colonização da comunidade negra americana.

O autor, igualmente, ressalta o fato de o piloto de Colombo, Pedro Nino, ser africano. A história do Atlântico negro, constantemente ziguezagueado pelos movimentos de povos negros – não só como mercadorias, mas engajados em várias lutas de emancipação, autonomia e cidadania -, propicia um meio para reexaminar os problemas de nacionalidade, posicionamento, identidade e memória histórica.

Os navios eram elementos móveis que representavam os espaços de mudança entre os lugares fixos que conectavam. Ao comentar algumas biografias, escreve:

---

[116] A etimologia da palavra “diáspora” é constituída pelos antigos termos gregos *dia* (através, por meio de) e *sperõ* (dispersão, disseminar ou dispersar) (CASHMORE, 2000, p. 169) e foi originalmente cunhada como referência à migração e colonização grega em territórios da Ásia Menor e Mediterrâneo nos idos de oitocentos a seiscentos antes de Cristo. A frase "Serás disperso por todos os reinos da terra.", designa a maldição lançada sobre os judeus exilados da Palestina em 586 antes de Cristo após conquista babilônica descrita na tradução da Septuaginta. Trata-se da versão da Bíblia hebraica para o grego cuja tradução foi realizada em Alexandria entre o terceiro e o primeiro século antes de Cristo. Dessa forma, a conotação positiva de disseminação cultural foi transmutada para um significado de expulsão, desterritorialização, opressão e vitimização, em que grupos humanos são vistos como estrangeiros ou não completamente integrados às sociedades em que vivem.

> As experiências de viagem de Du Bois levantam da forma mais aguda possível uma questão comum às vidas de quase todas essas personalidades que começam como africano-americanos ou caribenhos e depois são transformadas em alguma outra coisa que escapa a esses rótulos específicos e, com eles, a todas as noções fixas de nacionalidade e identidade nacional. Quer sua experiência de exílio seja forçada ou escolhida, temporária ou permanente, esses intelectuais e ativistas, escritores, oradores, poetas e artistas articulam um desejo de escapar aos laços restritivos de etnia, identificação nacional e, às vezes, até da própria "raça". Alguns falam, como Wells e Wright, em termos do renascimento que a Europa lhes proporcionava. Quer dissolvessem sua sensibilidade africano-americana em um discurso explicitamente pan-africanista ou no engajamento político, sua relação com a terra natal e sua base etno-política foram absolutamente transformadas. A especificidade da formação política e cultural moderna a que pretendo chamar Atlântico negro pode ser definida, em um nível, por este desejo de transcender tanto as estruturas do estado-nação como os limites da etnia e da particularidade nacional. Estes desejos são pertinentes ao entendimento da organização política e da crítica cultural. Eles sempre se sentiram pouco à vontade com as escolhas estratégicas impostas aos movimentos negros e com indivíduos imbricados em culturas políticas nacionais e estados-nações na América, no Caribe e na Europa (GILROY, 2001, p. 64/65).

Du Bois cunhou o conceito de "dupla consciência" típico dos negros nascidos fora da África. Segundo ele, havia um sofrimento inerente a esse fato, que se caracterizava por um não pertencimento completo a ambas as nacionalidades. Assim, a identidade nacional seria negada ao negro não africano que permaneceria, em parte, um estrangeiro mesmo em terra natal.

Na acepção de Simmel (2005) sobre o estrangeiro, encontramos o seguinte contexto:

> Nos contatos possíveis ele, o estranho, é sempre considerado como alguém de fora, como um não membro do grupo, portanto, as relações se dão a partir de um certo parâmetro de distanciamento objetivo, mas partindo das características essenciais de que também ele é um membro de um outro determinado grupo. Como tal, os contatos com ele são, ao mesmo tempo, estreitos e remotos, na fragmentação das relações por onde uma abstrata igualdade humana em geral se encontra.
>
> Entre estes dois elementos em contato cria-se, no entanto, a consciência de haver conjuntamente uma tensão específica, ou geral e difusa, e mais precisamente, da existência de algo não comum, embora afável a um determinado acento específico, e possível de promover as relações desejadas. Este é, contudo, o caso de um país, de uma cidade, de etnias estranhas, ou outros tipos vários e, de forma alguma, se refere a questões individuais, porém, a uma estranha, difusa e abstrata origem, que seria comum a muitos estrangeiros ou, talvez, que poderia ser. Nestes termos, os estranhos não são tomados como indivíduos, mas como estrangeiros de um certo tipo socialmente definido. A distância em relação a ele não é mais abstrata e geral, se baseia agora em elementos socialmente

> objetivados em relação aos quais se dão às possibilidades de proximidade (SIMMEL, 2005, p. 270).

O cultivo de uma solidariedade negra se fez premente nesse contexto e, com ele, uma dupla resposta, qual seja, a de reivindicar a valorização do negro em seu território de origem e, ao mesmo tempo, buscar recuperar e exaltar um passado africano. Dessa forma, universalizar-se-ia uma nação africana num processo de atualização positiva de um passado nascido na dolorosa experiência da escravidão negra. Capone (2010) se refere a Du Bois como alguém que procurou "celebrar o espírito comunitário da aldeia africana (...)". As sociedades africanas converteram-se em símbolos de igualitarismo e de justiça social (p. 4, tradução minha).

No belo trabalho de SOUZA (1983) intitulado *Tornar-se negro*, temos o seguinte depoimento:

> O sentimento de rejeição existe. A nível da existência, no dia-a-dia. Depois que eu adquiri consciência, eu tentei me impor – pelo lado intelectual, que é um modo de competição. A gente tem duas opções pra não se sentir tão isolada: a gente se integra à comunidade negra – e eu já estou fora dela há muito tempo – ou se integra ao meio de dominância branca que não satisfaz. (SOUZA, 1983, p.66/67).

No capítulo *Poesia e sublimação das frustrações raciais* em sua obra — *O negro no mundo dos brancos*, Fernandes (2007) expõe a poesia do poeta negro Oswaldo de Camargo:

> Eu vi de branco a menina e esse sonho
> jamais me escapou...
> E meus dedos sem visgo em vão tentaram
> Sustar do sonho névoa e brevidade...
> E não sei que eco de orfandade
> Lembrou-me então a mim que eu estava só,
> Só como o sonho que era único:
> Branca menina de sandálias brancas...
> Como tudo era branco, branco, branco!
> E quando me revi estava só...
> E minha vida estava branca, branca, branca,
> Como meu primeiro caderno da escola... (Um homem tenta ser anjo, p. 79) (citado por FERNANDES, 2007, p. 213).

A solidão é o sentimento representado e o contraste em preto e branco é explicito na poesia de um negro envolto em uma brancura hegemônica. Capone (2010) destaca

a importância das manifestações artísticas para as “conexões diaspóricas” como: “constituição de redes de intercâmbios baseadas na circulação de mercadorias, ideologias e de práticas culturais e religiosas” (CAPONE, 2010, p. 1).

É interessante notar que as representações de negritude perpassam diversos aspectos e, apesar de não podermos essencializar nenhum deles, é possível captar significados que se entrelaçam, se afastam ou se aproximam de acordo com valores e interesses de determinados indivíduos ou grupos sociais. Bernd (1988) esclarece que o termo *negritude* surgiu há aproximadamente setenta anos na França e seus múltiplos significados foram listados em um artigo de Lylian Kesteloot (Bernd, 1988 apud Kesteloot, 1973) e, segundo a autora, “pode remeter: ao fato de se pertencer à raça negra; à própria raça enquanto coletividade; à consciência e à reivindicação do homem negro civilizado; à característica de um estilo artístico ou literário; ao conjunto de valores da civilização africana” (Bernd, 1988, p. 16).

A autora cita L. V. Thomas, a fim de chamar a atenção para a complexidade e dificuldade da definição do conceito de negritude, afirma:

> Nem cientificamente, nem filosoficamente, o termo ‘Negritude’ pode definir-se com rigor: realidade histórica e psicológica, a Negritude não possui, verdadeiramente, realidade conceitual... É por isso que acreditamos que Negritude é um mito, ele próprio gerador de mitos, e é por isso que a poesia da Negritude por sua vez nutre-se de mitos... (BERND, 1988, p. 54/55).

O poema “Eu também canto América” de Langston Hughes tornou-se um hino para os negros dos Estados Unidos, Caribe e América do Sul:

> Eu sou o irmão negro / Eles me mandam comer na cozinha / Quando chegam as visitas / Mas eu rio / E como bem / E cresço forte / Amanhã / Eu estarei na mesa / Quando as visitas vierem / Ninguém ousará dizer-me / ‘Vá comer na cozinha’ / Então. / Além disso / Eles verão como sou bonito / E terão vergonha. / Eu também sou América. (BERND, 1988, p. 23/24).

Não é difícil perceber por que esse poema tornou-se um hino da *negritude.* Em primeiro lugar, a primeira pessoa identificada como negro e o convite à irmandade em oposição aos “outros” onde podemos inferir, brancos. Em segundo, a oposição sala (implícita) *versus* cozinha e, ainda, o verbo “mandam” deixam claro que “os outros” são o grupo dominante na situação descrita. A presença das “visitas” engrossa as fileiras dos “brancos” e, ainda, torna público o contexto de dominação. Em seguida, percebemos que a idéia de que “cresço forte” e de futuro demonstra

que a transformação desse contexto está por vir e exalta a “beleza negra”. Afirma, ainda, que os brancos sentirão vergonha e, portanto, situados em uma situação de inferioridade. E, finalmente, a reivindicação da identidade americana retratando a noção de “dupla consciência” que Du Bois tornou célebre.

Consideramos, então, possível identificar a *negritude* como toda reivindicação ou afirmação que esteja fincada em uma “identidade negra”, tomando como referência dessa identidade o processo de autoclassificação sugerido por Barth (2000). Nesse sentido, a *negritude* partiria da própria “comunidade negra” sendo reconhecida posteriormente por todos os “outros” situados fora dela.

Em um artigo sobre as diferentes iniciativas existentes entre jovens negros no Rio de Janeiro contra a discriminação e a luta contra o racismo, Strozenberg; Contins (2012) discutem a categoria negro para esses jovens:

> Deste ponto de vista, ser negro aparece como uma categoria abrangente, que incorpora e confere aspectos particulares a todas as demais dimensões da identidade, que, quaisquer que sejam, devem ser concebidas, sempre, na forma “hifenada” como mulher-negra; homem-negro; classe média-negro (STROZENBERG; CONTINS, 2012, p. 82).

Em termos musicais, vimos a letra do hino supracitado como representante dessa comunidade negra. Naves (2010), ao comentar o trabalho do músico brasileiro Jorge Ben, afirma:

> Este disco inaugura o procedimento do músico, presente em toda a sua trajetória, de aludir ao universo negro em termos poéticos e musicais. As letras, de maneira recorrente, comentam as origens africanas da tradição com a qual Jorge Ben se identifica, evocando, entre outros elementos, entidade do candomblé e santos católicos apropriados pelos negros (NAVES, 2010, p. 127).

Além das letras, existem elementos estruturais da música que são considerados “negros”. Tinhorão (2001) cita Edison Carneiro para falar sobre “ritmos negro-americano, negro-cubano, caribenho, afro-brasileiro”:

> Para o caso brasileiro, a compreensão dessa realidade permitiu, em 1961, ao antropólogo brasileiro Edison Carneiro, formular uma classificação de cantos e danças derivados desse difuso universo sonoro dos batuques, partindo da existência de um elemento comum de nítida origem africana: a *umbigada*. Segundo proporia em seu estudo intitulado *Samba de umbigada*, aí estaria nessa herança africana dos batuques, continuada pelos crioulos

> brasileiros, a longa linhagem nacional das músicas e danças do lundu ou baiano, do coco, do bambelô, do tambor de crioula, do jongo, do caxambu, do bate-baú e das várias modalidades do samba baiano e carioca (batuque, batucada e partido-alto) (TINHORÃO, 2001, p. 163).

Segundo Contins (2008),

> Os símbolos ligados à pele branca não necessariamente tornam-se indesejáveis, mas os símbolos da pele negra podem passar à condição de desejáveis. Ser negro enquanto parte de uma raça é indesejável e considerado inferior, mas enquanto parte de um grupo étnico seria bom, na medida em que faz parte de um grupo coeso, que é visto como ativo e anula as desvantagens de seu *status* de minoria (CONTINS, 2008, p. 95).

Foto 35 - Visão posterior da camiseta do ogan da *Tenda*

Tocando durante a Festa de Ogum. Corumbá, 23/04/2012.
Fonte: A autora, 2013.

Podemos notar na foto acima que o ogã da Tenda Nossa Senhora da Guia vestiu uma camiseta em que afirma a identidade negra em um importante evento público de sua religião de matriz africana. No processo de observação participante e nas entrevistas realizadas com os adeptos da Umbanda, percebemos a nítida articulação entre aspectos da identidade negra, a Umbanda e os pontos cantados. Nesta pesquisa, o foco são os elementos sonoros inseridos na cosmologia umbandista e o diálogo com outras manifestações que afirmam a negritude, em constante diálogo com o movimento negro local.

É possível notar, ainda, a constante exaltação de universos simbólicos tanto de negros quanto de índios representados por falanges[117] de Caboclos[118] e Pretos-Velhos[119]. A própria Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS) tem em seu nome ambas as referências.

Foto 36 – Ala dos Caboclos

Corumbá, *Tenda*, 09/09/2011.
Fonte: A autora, 2013.

[117] Na Umbanda, conjunto de entidades espirituais que agem dentro de uma mesma linha ('faixa de vibração') (HOUAISS, 2002).

[118] "Entidades que representam índios e também figuras do campo como, por exemplo, o boiadeiro. São também chamados de Oxosse, o deus da guerra da mitologia africana e são associados ao Santo Católico Sebastião, o padroeiro da cidade do Rio de Janeiro. Sua imagem de cerâmica representa um índio ou índia de torso nu, pintada de uma cor amarronzada com cocares e arcos ou flechas. Recebem nomes indígenas como o caboclo Irapuã e a cabocla Jurema" (MAGGIE, 1975, p. 159).

[119] Entidades que representam velhos e velhas pretas. São velhos ex-escravos (vovôs e vovós ou tios e tias) que andam curvados, algumas vezes apoiados em bengalas e falam errado. Esses ex-escravos teriam sido velhos feiticeiros ou velhos guerreiros. Sua imagem de cerâmica representa um velho ou velha preta com os cabelos brancos e roupas rústicas brancas, sempre fumando um cachimbo (MAGGIE, 1975, p. 167).

Foto 37 - Ala dos pretos velhos

Corumbá, *Tenda*, 09/09/2011.
Fonte: A autora, 2013.

Foto 38 - Pai Benedito

Preto Velho e chefe espiritual da *Tenda* incorporado. Neste momento, os médiuns colocam-se em fila para “bater cabeça”, receber sua bênção e dar início aos trabalhos. Corumbá, 24/10/2011.
Fonte: A autora, 2013.

A música, por intermédio das *curimbas*, é um poderoso instrumento inserido no contexto das religiões afro-brasileiras e a identidade negra é cantada de variadas formas como elemento fundamental em sua construção.

Em setembro de 2012, apresentei no *IX Congresso Internacional da Brazilian Studies Association* (BRASA), em Champaign-Urbana, Illinois, uma seleção com alguns trechos de vídeos gravados durante o trabalho de campo. A fim de acessar os significados de palavras e expressões que aparecem nas *curimbas*, recorri, principalmente, ao *Novo Dicionário Banto do Brasil* de Nei Lopes.

Considerando a noção de *fato musical total*, sugerida por Seeger (VELHO, 1977, p. 45) e os aspectos performáticos dos rituais presenciados e registrados, farei a descrição de algumas cenas presentes nos vídeos mencionados.

No primeiro quadro do primeiro vídeo apresentado, vemos o pai de santo em frente à foto de sua tia, Mãe Cacilda, filha de uma escrava matriarca da família e famosa mãe de santo que recebia caravanas de ônibus lotados com brasileiros e estrangeiros. Ela atendeu personalidades como Xuxa, Chacrinha e Roberto Carlos, que chegou com seu iate Lady Laura, em busca de curas. Passou a seu sobrinho, neto da matriarca, a responsabilidade de dar continuidade a sua trajetória. A música para o preto velho Pai Benedito, chefe espiritual da casa cuja transcrição da música e da letra situa-se no Capítulo III, referente às *curimbas*, é cantada pelos médiuns e o pai de santo incorpora a entidade, dando início aos trabalhos. A letra da *curimba*: “Quem é aquele velhinho, que vem no caminho andando devagar, com seu cachimbo na boca, rosário na mão e sempre a rezar” é repetida diversas vezes e é entoada em todos os trabalhos da casa para a incorporação de seu chefe espiritual.

No segundo vídeo, a *curimba* inicia falando do preto velho *De Angola*, “topônimo que se origina do quimbundo *Ngola*, nome do primeiro rei dos angolenses, ao qual atribuem a estes as doutrinas que fiaram seus usos e costumes (ALVES, 1951, p. 945)” (LOPES, 2006, p. 29). Em seguida, mencionam o *navio negreiro* trazendo os africanos para trabalhar. A referência ao cativeiro é recorrente nas letras.

Falam, também, do *povo de Congo*, “cujo nome deriva de um rio africano” (...) “onde os súditos pagavam seus impostos aos reis” (LOPES, 2006, p. 82). A *gira* mencionada é a “roda ritual para cultuar as entidades” (LOPES, 2006, p. 110). Referências à Bahia e à África, a presença dos chapéus de palha e dos cachimbos e

a postura curvada dos médiuns segurando bengalas de madeiras bem rústicas, são consonantes com o mundo dos pretos velhos, cultuados nos rituais.

Outro vídeo analisado faz referência à escravidão, ao excesso de trabalho do preto velho, ao senhor e ao tocar dos tambores. Os adeptos fazem alusão, ainda, à senzala, “conjunto de alojamentos que, nas antigas fazendas ou casas senhoriais, se destinavam aos escravos. Do quimbundo, *sanzala*, lugar de habitação dos indivíduos de uma família” (LOPES, 2006, p. 203).

Cantam, ainda, o nome de Oxalá, “o mais poderoso dos orixás” (BERKENBROCK, 2007, p. 248), “identificado sincreticamente com Jesus Cristo” (BERKENBROCK, 2007, p. 249) e pode ainda ser chamado de Orixanlá, Orixalá ou Obatalá. Ogum também surge na letra da *curimba*, o orixá masculino do ferro, da mata e da guerra. Ouvimos: Saravá!, “saudação dos umbandistas, significando Salve!. Bantuização do português salvar, saudar” (LOPES, 2006, p. 202). Referem-se, ainda, a Xangô, orixá masculino do fogo, do trovão, do raio, da guerra e da justiça.

O nome Xangô também é utilizado para designar a religião afro-brasileira de tradição Yoruba praticada em Recife. O grupo canta: “negro já foi escravo e já serviu, senhor! Mas que hoje é tratado como doutor”, mostrando a mudança do passado para o presente; conclamam: “não batam no lombo do negro, senhor, negro é humano, negro também sente dor”. Aqui vemos que clamam pela humanidade do negro, negada socialmente para os escravos.

Em outro trecho, entoam: “no tempo da escravidão, quando o senhor me batia, eu rezava por Nossa Senhora, senhor, como a chibata doía!” Segundo Lopes (2006), a palavra *chibata* utilizada significa “vara delgada para fustigar ou chicote”. A etimologia é controversa. O autor Nascentes faz derivar de chibo (a chibata seria a vara usada pelo pastor para fustigar o chibo – bode não capado). Já Raymundo vê como bantuização do português *espada* confirmado pelo *Dicionário Complementar Português-Kimbundu-Kikongo* de Maia que confirma ao consignar como significado *espada* com as seguintes designações em kimbundo: *xipata, xibata, sipata, songolulu, njangu, kimpumpu, mbanji* (LOPES, 2006, p. 78). Nesse vídeo, são recorrentes as alusões ao sofrimento vivido pelos escravos negros. Diversas vezes exaltam o orgulho e a identidade negra.

Uma *curimba* que sempre é entoada antes da incorporação do chefe espiritual da casa faz alusões à africanidade por meio de um “ponto de chamada”:

> Bahia, Ô África,
> Vem cá, vem nos ajudar.
> Força Baiana, força africana,
> Força divina venha vencer!

Canto de resistência, ancestralidade e religiosidade, invocando a união entre a África e a Bahia, origens da Umbanda e da identidade brasileira em um universo simbólico reconhecidamente inserido no campo semântico da negritude.

É notável a articulação da negritude como elemento crucial de resistência na Tenda Nossa Senhora da Guia. Desde sua história de sobrevivência como descendentes de escravos, a permanência da família na terra, o cultivo da tradição da religiosidade de matriz africana e seu reconhecimento pela Federação dos Cultos Afro-Brasileiros e Ameríndios de Mato Grosso do Sul (FECAMS) e, finalmente, a conquista do Certificado de Comunidade Quilombola concedido pela Fundação Palmares pela ACTHEO.

4.5 **A linguagem corporal na Umbanda**

> Primus always maintained that she danced not to entertain but rather to help people better understand each other.
>
> *ROYCE, Anya Peterson.*

Uma das grandes contribuições de Marcel Mauss à antropologia foi lançar luz ao corpo como um objeto de estudo relevante para a disciplina. Partiu de um incômodo, pois esse assunto costumava estar inserido nos discursos antropológicos de sua época em uma gama de “diversos” aspectos, cujas aspas são do próprio autor.

> Sabia muito bem que o caminhar, a natação, por exemplo, todas as espécies de coisas desse tipo, são específicas de sociedades determinadas; que os polinésios não nadam como nós, e que minha geração não nadou como nada a geração atual. Mas que fenômenos sociais eram esses? Eram fenômenos sociais “diversos”, e, como essa rubrica é um horror, pensei várias vezes nesse “diversos”, ao menos toda vez que fui obrigado a falar disso, de tempos em tempos (MAUSS, 2003, p. 402).

Mauss (2003) denomina “técnica corporal” como ação “tradicional” e “eficaz”. Destaca que a tradição diz respeito a um importante aspecto distintivo do ser

humano em relação aos animais: trata-se da transmissão de geração a geração. Assim como ocorre com todas as linguagens, as técnicas corporais são apreendidas e transmitidas por meio da socialização. O aprendizado desses conhecimentos misturam processos inconscientes e conscientes desde a mais tenra idade dos indivíduos. Mauss (2003) considera o corpo como o "primeiro instrumento", ao mesmo tempo "objeto" e "meio".

Compreendemos não somente as coreografias ou gestos, cumprimentos ou movimentações no contexto ritual como linguagem corporal. Na verdade, ela é constituída por inúmeros elementos conscientes ou não, frutos de complexos processos de sociabilização e constituição das identidades individuais e coletivas. Sobre os movimentos corporais, Le Breton (2009) afirma:

> Da mesma forma que a pronúncia de uma palavra ou o silêncio numa conversa, eles nunca são neutros ou indiferentes, manifestando uma atitude moral em relação ao mundo e oferecendo ao discurso ou ao encontro uma corporeidade que lhes acrescenta ulteriores significações. Ainda que esse processo requeira igualmente a voz, o ritmo e a elocução, os fogos de olhares, etc., nenhuma parte do homem escapa à afirmação de sua afetividade nos momentos em que fala ou se cala, (...) Não é apenas a palavra, mas o corpo, as atitudes e as posturas que primeiramente evidenciam a presença do outro na interação. (LE BRETON, 2009, p. 39/40).

No âmbito das religiões e, mais especificamente, do universo do Candomblé e da Umbanda, o corpo, além de ser um instrumento dos atores sociais desse contexto é, ainda, um poderoso meio de expressão que permite e intensifica a comunicação entre o mundo espiritual e o mundo físico. O corpo que escuta, o corpo que fala, o corpo que veste, o corpo que dança, o corpo que escreve, o corpo que canta, o corpo que toca instrumentos, o corpo que cura e é curado, o corpo que cozinha, o corpo que come, reúne um extenso rol de possibilidades que constituem faces peculiares.

A Umbanda incorpora um forte aspecto dionisíaco expresso nas festas, músicas e danças que a compõe. Para os seus adeptos, no entanto, não há conflito entre esse universo e o contexto sagrado na qual se insere. A linguagem corporal, juntamente com os pontos cantados, a possessão e as vestimentas utilizadas nos rituais, é um dos componentes cruciais no contexto das religiões afro-brasileiras, em geral. Sobre o assunto, Browning disserta sobre sua experiência como pesquisadora:

> *Barbara Browning makes the following observation in the conclusion to Samba: Resistance in Motion: "Many things I learned in Brazil I learned with my body, and it was only long after that I began to be able to articulate in writing what I had come to understand dancing" (1995:167). As the title indicates, she is interested in the cultural resistance of Afro-Brazilian and African diaspora cultures. Her thesis is that dance, particularly the samba but also dances of carnival, the religious dances of candomblé, and the movements of capoeira, a martial art tradition, offers a statement of resistance that cannot be voiced in words. Browning argues for a corporeal intelligence and dances that write their own meanings (ibid.: xi). She herself, like most scholars working in this specialized field, works from a corporeal intelligence, translating then into the often imperfect medium of language*[120] (ROYCE, 1977, p. xxi).

Podemos afirmar que a relação com o corpo é um dos elementos mais importantes da cosmologia umbandista. Durante os longos rituais que, por vezes, podem durar até cinco horas, ocorrem ininterruptamente cumprimentos, gestos, danças, entradas e saídas do ambiente, enfim, uma constante movimentação. As entidades direcionam-se frequentemente aos médiuns solicitando os mais diversos auxílios. Seja para pedir um charuto, um copo de cerveja, para ajudar a amarrar uma parte da vestimenta ou entregar um pano ou uma bengala, por exemplo. O contato corporal é constante entre as entidades, os médiuns e, mesmo a assistência.

Durante as giras, momento em que os girantes, ou seja, os médiuns iniciantes "recebem" as entidades, vão para o centro de uma roda formada pelos outros médiuns, pelo pai de santo e as cambones. Quando incorporam, giram intensamente, batendo-se contra os outros e, diversas vezes, caindo no chão. Isso ocorre em praticamente todos os rituais. A linguagem corporal, juntamente com o som dos tambores e das *curimbas*, constituem os principais pilares dos ritos. Todos os elementos do universo afro-religioso são extremamente imbricados e concomitantes, como atesta Barbara (2002):

---

[120] Barbara Browning faz a seguinte observação na conclusão de *Samba*: *Resistance in Motion*: "Muitas coisas que eu aprendi no Brasil eu aprendi com o meu corpo, e foi só muito tempo depois que eu comecei a ser capaz de articular, por escrito, o que eu tinha vindo para compreender a dança "(1995:167). Como o título indica, ela está interessada na resistência cultural das culturas das diásporas afro-brasileiras e Africanas. Sua tese é de que a dança, especialmente o samba, mas também danças de carnaval, as danças religiosas de candomblé, e os movimentos da capoeira, uma tradição da arte marcial, oferece uma indicação da resistência que não pode ser expresso em palavras. Browning defende uma inteligência corporal e danças que escrevem seus próprios significados (ibid.: xi). Ela mesma, como a maioria dos estudiosos que trabalham nesta área especializada, funciona a partir de uma inteligência corporal, em seguida, a tradução para o meio, muitas vezes imperfeita da linguagem.

> Os módulos rítmicos são estritamente ligados aos corêuticos, como se os toques chamassem energicamente para a procura de uma “gestualidade” organizada ritmicamente. Assim, fica difícil diversificar as várias partes: danças, ritmos, cores, enfeites, roupas etc., pois tudo está interligado numa única semântica (BARBARA, 2002, p. 130).

Não existe uma ampla literatura que verse especificamente sobre a linguagem corporal nos rituais de Umbanda. Em uma bela passagem, Bastide (1983) descreve o processo de possessão em um ritual de Candomblé:

> Agora não são mais os negros, os mulatos, e muitas vezes também os brancos – são os deuses da África que dançam Os movimentos adquirem uma beleza rítmica que tambores, dobram-se, viravolteiam harmoniosamente, os músculos são oferendas líricas, os braços sinuosidades sensuais (BASTIDE, 1983, p. 300).

Foto 39 – Pombajira cai no santo

Corumbá, 23/04/12.
Fonte: A autora, 2013.

Para abordar o tema, levaremos em consideração, fundamentalmente, as descrições de Martins (2011) sobre as sonoridades e danças características dos orixás, a pesquisa sobre o movimento em rituais umbandistas de Barbosa; Bairrão (2008), o trabalho de Barbara (2002) intitulado “A dança das aiabás: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé” e as observações e registros do trabalho de campo empreendido para a presente pesquisa.

Na obra “Umbanda de Almas e Angola: ritos, magia e africanidade”, Martins (2011) descreve como devem ser as técnicas corporais para cada orixá. Os orixás mencionados segundo a ordem e classificação do autor foram: Oxalá; Nanã; Xangô; Yemanjá e Oxum; Inhansã e Ogum; Oxóssi (Caboclos); Obaluaê; Ibeji; Pretos Velhos; Exu/Pombagira. O artigo “Análise do Movimento em Rituais Umbandistas” de Barbosa; Bairrão (2008) parte do “método Laban” denominado “análise do movimento” para descrever e discriminar “movimentações corporais típicas” de dez categorias de espíritos ao “possuírem” médiuns em transe. São eles, de acordo com a classificação e ordem apresentada pelos autores: Exus; Pomba-giras; Marinheiros; Baianos; Baianas; Boiadeiros; Pretos-velhos; Crianças; Caboclos e Caboclas.

Foto 40 – Pombajira dança na Festa de Ogum

Corumbá, 23/04/12.
Fonte: A autora, 2013.

Barbara (2002) mergulha profundamente em aspectos referentes ao corpo e a dança das mulheres do Candomblé: o processo de iniciação; o processo de *feitura*; o *transe* e a *possessão*. No que diz respeito às coreografias das entidades ou orixás específicos, refere-se ao "estado de erê" e danças de Oxum, Oiá, Iemanjá, Obá, Exu, Nanã, Oxumaré, Omulu, Ogum, Oxóssi, Ossaim, Xangô. O corpo é capaz de expressar em um contexto de muitas cores, sonoridades, cheiros, simbologias, ancestralidades, sensualidades, enfim, um ambiente repleto de manifestações diversas, toda a exuberância presente na religiosidade afro-brasileira.

Sobre o tema, Martins (2011) discorre:

> **Oxalá**: São sons místicos e muito suaves, predispondo a paz e a elevação espiritual. Para esse Orixá a dança é dispensada, pois em respeito e louvação todos os médiuns ficam ajoelhados; **Nanã**: Devem ser cantados pontos em tom baixo, trazendo paz e harmonia. A dança deve ser realizada de forma lenta, com uma mão nas costas e a outra estendida para baixo, como se estivesse tocando as águas paradas dessa divindade; **Xangô**: Sons graves e cantados com muita vibração. Durante a dança, os médiuns mantêm o corpo levemente curvado e fecham as mãos como se trouxessem as ferramentas desse Orixá; **Yemanjá e Oxum**: Sons suaves e emotivos, com danças que lembram o movimento das águas. As mãos durante a dança devem realizar movimentos circulares, como quem agita a água. Para Yemanjá a palma das mãos deve permanecer virada para baixo, e para Oxum virada para cima, como se fossem espelhos; **Inhansã e Ogum**: Para Inhansã a dança deve ser executada mantendo-se um braço para trás e outro estendido para cima, com movimentos circulares, obedecendo ao ritmo dos atabaques; Na gira de Ogum os atabaques devem manter a vibração intensa, e a dança segue com passos firmes e mãos dispostas para frente entrelaçando-se como se estivessem cruzando espadas; **Oxóssi (Caboclos)**: Os sons lembram ritmos indígenas, porém, devem ser mais acelerados. A dança segue o som dos atabaques mantendo os passos rápidos e os braços indicando o atirar de flechas. **Obaluaê**: Os atabaques entoam ritmos fortes e a dança é realizada com as duas mãos fechadas e sobrepostas, dando a impressão de "remadas", tendo um pé sempre à frente do outro; **Ibeji**: Sons suaves com danças ligeiras e alegres. As mãos, durante a dança, devem estar estendidas para cima, com os dedos indicadores apontando para o alto como se estivessem tocando em balões suspensos; **Pretos Velhos**: Sons suaves e cantados em tom baixo. A dança deve ser realizada com o corpo curvado, as mãos apoiadas no joelho; **Exu/Pombagira**: sons vibrantes com danças ritmadas e a palma das mãos viradas para baixo com os dedos apontando para o chão. (MARTINS, 2011, p. 99-101).

Para o pai de santo responsável pela Tenda Nossa Senhora da Guia, o chão de terra batida e os pés descalços durante todos os trabalhos e Festas são importantes para estabelecer a conexão energética ideal com as entidades espirituais. Os movimentos e as danças ocorrem de acordo com a linha que está atuando no momento. Por exemplo, se for referente à Ibejada, isto é, a linha das

crianças, elas pedem e ganham doces e brinquedos, chupam pirulitos, pulam, correm, sentam no chão para brincar individualmente ou em grupo, riem e gritam. Os médiuns incorporados de entidades infantis brincam com as crianças presentes na Festa de Cosme e Damião. Os Caboclos ajoelham uma das pernas fazem os gestos de atirar flechas para cima enquanto dão gritos de saudação: “Iô, Iô, Iô”! Os Pretos-Velhos andam curvados segurando rústicas bengalas tortas de madeira.

Foto 41 – Ibejis e crianças brincam

Festa de Cosme e Damião. Corumbá, 27/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

A presença dos Caboclos causa bastante movimentação no ambiente. Vários caboclos incorporados ajoelham e os seus gestos lembram o lançar de flechas nas mais diversas direções. Gritam, fumam, estalam os dedos, circulam intensamente. Na descrição de Barbosa; Bairrão (2008)

> Esse primeiro momento, dramático em sua encenação, é marcado pela força dos braços que batem no peito, passando a sensação de tensão muscular nesse movimento, acompanhado pela força da voz, o que sugere a imagem de um guerreiro. Essa movimentação é marcada pelo elemento de esforço ativo em relação ao espaço, dando-lhe a característica de ser direto. Os braços batendo cruzados no peito têm uma direção certeira, assim como a posição das pernas, uma dobrada, a outra estendida, têm direções bem definidas. Esse movimento tem uma curta duração, acontece em um espaço de tempo curto. Passado o primeiro momento da incorporação, o médium costuma levantar-se e mantém freqüentemente a posição das mãos semi-fechadas, fazendo a forma de um “L” com o indicador e o polegar esticados.

> Uma característica física marcante do caboclo é a sua expressão facial. Freqüentemente o médium torce a boca para baixo, fazendo com que seus olhos e testa acompanhem esse movimento, o que passa a impressão de um rosto sério (BARBOSA; BAIRRÃO, 2008, p. 230). Barbara observa que "a dança tem a tarefa de acompanhar o ser humano no caminho iniciático e também na metamorfose do transe, necessária para encontrar o sagrado. O transe, conforme já dissemos, é uma experiência difícil de se exprimir com palavras, pois é uma transformação interna, que pode ser manifestada apenas pelo movimento do corpo que se torna fluido e de uma maior grandeza gestual (BARBARA, 2002, p. 136/137).

Foto 42 – Caboclos chegam

Festa de Ogum. Corumbá, 23/04/12.
Fonte: A autora, 2013.

Exus e Pombajiras dançam intensamente. Desenvolvem longas coreografias juntos e individualmente. Giram as Pombajiras seus belos vestidos vermelhos rodados, enquanto os Exus rodam suas capas pretas e brilhosas enquanto fumam seus charutos e bebem grandes canecas de cerveja. Cantam muito e alegremente. É possível afirmar que a presença dos Exus e Pombajiras constituem o ápice das *performances*. Suas gargalhadas são características do imaginário da cultura brasileira religiosa e inseridas no contexto sociocultural. Barbara (2002) observa que

> A espiral é símbolo da comunicação e desse modo, quando o orixá possui o corpo da filha-se-santo, realiza-se uma comunicação entre o homem e a divindade. Enquanto o corpo material gira sobre si mesmo, a energia do orixá penetra, girando do outro lado e entra no corpo, formando uma dupla espiral (...). Não é por acaso que Exu, a divindade da comunicação, rodopia desse modo, conforme as danças quando se transforma porque ele é a própria “comunicação”. A espiral expressa o movimento circular que, ao sair do ponto de origem movimenta-se ao infinito, organizando o caos, como dizem os dervixes. Ela expressa a evolução a partir de um centro, simboliza a vida, porque indica o movimento numa unidade de ordem ou, ao inverso, a permanência do ser na mobilidade (BARBARA, 2002, p. 144/145).

Foto 43 – Pombajira gargalha

Trabalhos da Tenda. Corumbá, 30/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

Foto 44 - Pombajira roda a saia

Festa de Ogum. Corumbá, 23/04/12.
Fonte: A autora, 2013.

Barbosa; Bairrão (2008) comentam:

> Quando as pomba-giras dançam, elas costumam girar com um pé apoiado inteiro no chão e outro apoiado no metatarso (meia ponta). Elas costumam utilizar-se de movimentos de ombro, por vezes discretos, e por outras, definidos (BARBOSA; BAIRRÃO, 2008, p. 228).

Foto 45 – Pombajira

Corumbá, 30/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

O gingado, sensualidade e alegria das Pombajiras são características bem populares e há uma aparente polarização definida entre o feminino e o masculino. As Pombajiras incorporam os elementos tradicionalmente femininos e os Exus, os masculinos, em consonância com as construções sociais padronizadas. Na verdade, Exus e Pombajiras são dois pólos da mesma entidade. De acordo com Prandi (1996), a Pombajira é um espírito de mulher na Umbanda e um orixá no Candomblé. Ela teria sido uma prostituta fogosa e sedutora capaz de dominar os homens e adora os prazeres sexuais, o luxo e o dinheiro[121].

Em seu estudo "O caso da Pomba-gira: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina", Contins (2009) conclui:

> A ambiguidade parece constituir o eixo a partir do qual é dramatizada a imagem feminina no desenrolar do drama. Em primeiro lugar é notável a associação entre os acusados (particularmente as mulheres) e uma entidade feminina: a *Pomba-Gira* Maria Padilha. A ambiguidade é sua característica: é, ao mesmo tempo, considerada uma entidade espiritual capaz de fazer o bem e agir para o mal. Sua representação é elaborada a partir de atributos femininos, tais como: sedução, sensualidade, vaidade etc. Estes são seus poderes. A figura da Pomba-Gira enfatiza precisamente aqueles atributos femininos considerados "perigosos" porque dificilmente controláveis pela sociedade. Ela torna explícita simbolicamente a "outra face" da mulher visualizada pelo prisma mais conservador. A Pomba-Gira

[121] Muitos recorrem a ela a fim se solucionar problemas de ordem afetiva ou sexual.

> de certo modo é a “anti-esposa”, a negação da mãe de família na medida em que sua imagem é definida de forma não complementar aos homens (maridos, filhos etc.). A sua sexualidade, por exemplo, não está a serviço da reprodução. Assim como a prostitua, a “mulher de vida fácil”, a “mulher da vida”, ela usa sua sexualidade em seu próprio benefício. (CONTINS, 2009, p. 48).

Foto 46 – Exu Capa Preta e Pombajira

Tenda. Corumbá, 30/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

O Exu Capa Preta, entidade incorporada por Joãozinho, tem uma postura ereta e seus movimentos são amplos e costuma girar graciosamente abrindo os braços e dançando com sua capa preta reluzente. Frequentemente dança com as Pombajiras no terreiro, bebe muita cerveja e fuma charutos. Canta de forma desenvolta e em alto volume.

No entanto, muitas outras categorias de exus andam curvados, com movimentos pesados e voltados para o chão. Sobre o exu, comentam Barbosa e Bairrão: “Muitas vezes movimenta-se próximo ao chão, quase ajoelhado, com o tronco encurvado, os braços para trás e as mãos retorcidas, por vezes tensas. Outras vezes, aparece andando, mas geralmente com o tronco curvado” (BARBOSA; BAIRRÃO, 2008, p. 227).

Foto 47 – Exu na Festa de Exus

Terreiro do Pai Amir. Corumbá, 17/12/11.
Fonte: A autora, 2013.

Observamos que uma pessoa aproxima sua mão de Exu incorporado. Barbara (2002) explica que as sete aberturas do corpo humano são relacionadas a Exu. Referem-se aos cinco orifícios acrescidos do umbigo e a parte central da cabeça, local destinada para a entrada do orixá. Pode-se perder ou ganhar energia pelas palmas das mãos ou solas dos pés. Por esse motivo, os fiéis costumam virar suas palmas das mãos na direção das entidades (BARBARA, 2002, p. 69).

É interessante notar que nos rituais, os fiéis participam ativamente das cerimônias. Obedecendo a certas normas e hierarquias, respeitadas por todos os presentes, circulam pelo ambiente, interagem com as entidades, direcionam-se aos

médiuns a fim de receber passes, pedem conselhos, cantam e batem palmas, conversam e riem com as entidades. Nas festas, tudo isso é intensificado, pois aliado a toda essa movimentação, fiéis e visitantes, adultos e crianças bebem água, cerveja, refrigerantes, comem o que é oferecido como frutas ou fartas refeições, geralmente após o encerramento dos rituais.

Notamos que o convívio constante dos adeptos com o mundo espiritual constituída por seus orixás e variadas entidades, acabam por formar uma grande família ampliada onde os hábitos, as preferências, os valores, as expressões corporais e sonoras são compartilhadas e conhecidas por seus integrantes.

4.6 **A Tenda de *agregados de fios vitais***

Ao comentar sobre o isolamento do corpo nas sociedades ocidentais, Le Breton (2007) escreve:

> Em outras sociedades o corpo não é isolado do homem e está inserido numa rede complexa de correspondências entre a condição humana e a natureza ou cosmo que o cerca. Um estudo exemplar de M. Leenhardt aponta que, por exemplo, para os Canaques, no interior da sociedade comunitária, nenhum termo específico é utilizado para referir-se aos órgãos ou ao próprio corpo. O conjunto dos componentes do que chamamos "corpo" é emprestado à vegetação. Os órgãos ou os ossos, tal qual nos parece, levam nomes de frutas, árvores, etc. Não existe ruptura entre a carne do mundo e a carne do homem (LE BRETON, 2007, p. 27).

Percebemos no decorrer de nossa pesquisa que a cosmologia umbandista é capaz de agregar elementos tradicionalmente dicotômicos ou aparentemente distintos como apolíneo-dionisíaco; sagrado-profano; natureza-cultura; passado-presente; corpo-alma; caos-ordem, masculino-feminino, em um universo religioso constituído por elementos provenientes do Candomblé, Kardecismo, Catolicismo, Pajelança e Esoterismo, entre outros.

Retornando à distinção conceitual entre *objeto* e *coisa* de Ingold (2012) exemplificado pela árvore, notamos que é extremamente difícil isolar ou recortar aspectos desse mundo tão complexo e imbricado. Como um caleidoscópio capaz de reunir muitos elementos tanto visíveis quanto invisíveis, produz um resultado que pode ser e ter *sentido* em diferentes níveis, mais ou menos profundos.

Preferimos escolher as sonoridades como fio condutor dessa narrativa, incorporando, principalmente, seus aspectos performáticos, imagéticos, simbólicos, corpóreos, materiais e imateriais, registrando, colhendo e atribuindo sentidos em diversas esferas das dimensões *humana*, *espiritual*, *física*, *natural* e *cultural*, consciente de que nomear categorias já constitui, em si, uma delimitação, portanto, um encarceramento. Ao mesmo tempo, necessitamos das diversas linguagens para estabelecer comunicação, princípio fundamental de todas as sociedades gerando, assim, um paradoxo compartilhado universalmente. No entanto, o esforço de compreender o próprio universo e o dos outros, constitui o sentido primordial da(s) antropologia(a).

Para Le Breton (2009), nas sociedades norteadas por valores comunitários não há cisão entre o homem e o corpo. O corpo está misturado ao cosmo, à natureza e à coletividade e o mundo simbólico alimenta a imagem do corpo.

Foto 48 – Tenda Nossa Senhora da Guia na cachoeira

Corumbá, 25/09/11.
Fonte: A autora, 2013.

O registro fotográfico, em si uma representação, é capaz de captar, apesar de sua efemeridade, muitos dos elementos aqui apresentados. O pai de santo, após a

incorporação, retira o *pano de cabeça* dos médiuns que no dia anterior passaram pela confirmação por meio do ritual do Amaci. Ao som do toque do atabaque percutido pelo ogã e do canto de *curimbas* em atitude de profunda concentração e respeito, embaixo de uma bela e frondosa árvore e nas águas das cachoeiras, a cabeça do médium é ungida com leite.

Alguns integrantes da família de sangue, como o ogã e a cambone, vestem uma camiseta da ACTHEO, trazendo a imagem das quatro mulheres representando a ancestralidade familiar, negra e religiosa do grupo. O *Povo D'Água* da Umbanda é homenageado, aprofundando os laços e a proteção para os fiéis. Nesse dia, vinte e cinco de setembro, também a Ibejada recebeu oferendas, doces e guaraná. As entidades *baixaram* em seus *cavalos* e caíram na água, jogaram água para cima, brincaram com as outras crianças, trazendo energias e alegria para o ritual. O *agregado de fios vitais* se faz presente nas mais variadas formas. A natureza e a cultura acasalam-se por meio dessa diversidade de elementos experienciados e cultuados.

Esse terreiro extrapola em muito o pequeno espaço onde ocorre a maioria de seus rituais. É uma importante instituição situada no coração do Pantanal sul-mato-grossense, cujas raízes ajudaram a construir uma referência histórica no município de Corumbá cujo marco inicial remonta à década de vinte do século passado. Com sua história resgatada por Ednir de Paulo, presidente do IMNEGRA e inseridos no movimento negro brasileiro com o reconhecimento pela Fundação Palmares como comunidade quilombola ACTHEO.

Integram ainda, institucionalmente, por intermédio da FECAMS, a comunidade umbandista que, por sua vez, faz parte das religiões afro-brasileiras. Suas trocas simbólicas, econômicas, religiosas, sociais e políticas com diversos setores garantem sua permanência no espaço territorial e cultural da cidade como importante referência histórica local, porém, situadas no contexto nacional e global de luta identitária, principalmente, étnico-racial e religiosa. Dessa forma, participam ativamente da vida da cidade, apesar de toda a conhecida história de discriminação e preconceitos sofridos tanto pela comunidade negra quanto pelos seguidores das religiões afro-brasileiras.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio da tradição antropológica, uma dentre tantas outras possibilidades, somos testemunhas de encontros entre culturas e observamos que metamorfoses acontecem. Neste trabalho intitulado “Apurando os sentidos: sonoridades, *performance* e imagens nos rituais de Umbanda em Corumbá”, partimos de uma constatação compartilhada tanto pelo senso comum quanto pela comunidade acadêmica de que a música produzida nos terreiros de Umbanda é um elemento crucial em seus rituais.

No entanto, buscamos mergulhar mais profundamente em sua cosmologia a fim de melhor compreender os motivos pelos quais isso ocorre e os meandros envolvidos nessa questão primordial. Levando em consideração os atuais questionamentos e as condições contemporâneas da pesquisa antropológica, especialmente a crítica de James Clifford à *autoridade etnográfica*, tivemos o propósito de penetrar o universo dos adeptos da Umbanda a fim de perceber o *ponto de vista dos nativos* e *traduzir*, na medida do possível, o que foi registrado, a experiência vivida e a análise empreendida a partir das ferramentas metodológicas fornecidas pelo processo de formação, para a narrativa acadêmica.

Embora o objetivo primeiro tenha sido pesquisar as sonoridades envolvidas nos rituais de Umbanda, percebemos que o rico e complexo contexto pesquisado demandava uma sensibilidade e um olhar expandidos, de forma que mantivemos o foco, porém, incluímos no escopo teórico e na apresentação do trabalho aspectos referentes, principalmente, a elementos performáticos e imagéticos tão relevantes nos rituais presenciados.

Levando em consideração “a importância da percepção estética do ritual como elemento crucial na sua significação” (GONÇALVES, 2009, p. 42) e o conceito rouchiano de *Antropologia Compartilhada*, *contradom audiovisual* ou a noção de *troca antropológica* (PEIXOTO, 1995, p. 93), ressaltamos a relevância do universo imagético desde o início do processo de pesquisa, durante o seu desenrolar e, igualmente, na realização deste produto final. Verificamos que as trocas no âmbito das imagens produzidas viabilizaram o seu aprofundamento e a reafirmação das identidades envolvidas no processo.

Embora circunstâncias pessoais tenham nos conduzido até o município de Corumbá, Mato Grosso do Sul, encaramos o fato como uma oportunidade ímpar de

investigar o tema em território tão pouco visitado com essa intenção. As principais referências teóricas sobre a religiosidade afro-brasileira são situadas regionalmente: o Tambor de Mina maranhense, o Xangô pernambucano, o Batuque gaúcho, o Candomblé baiano, o Candomblé carioca e o Candomblé paulista.

Nesse sentido esperamos que a presente pesquisa possa contribuir com novos aspectos e, ainda, despertar o interesse de outros pesquisadores para inúmeras possibilidades ainda intocadas ou pouco pesquisadas, a fim de enriquecer diversas áreas do conhecimento acadêmico, em geral, e para a antropologia, em especial. Verificamos um campo profícuo tanto no campo da religiosidade quanto em relação a aspectos étnico-raciais, com destaque para a presença maciça de mulçumanos no território, elemento interessante para aprofundamento, porém, não realizado neste trabalho por extrapolar o seu escopo.

No que se refere à presente pesquisa, encontramos na Tenda Nossa Senhora da Guia um conjunto de elementos que justificaram, a nosso ver, uma atenção especial para esse grupo, embora tenhamos visitado e entrevistado outros terreiros e seus pais de santo, filhos de santo e ogãs.

Em primeiro lugar, a história da Tenda se mistura com a história da própria cidade, pelo fato, principalmente, de algumas das mulheres da família terem representado um papel significativo no âmbito religioso e, portanto, social e cultural. Em segundo, a próxima ascendência de Joãozinho, pai de santo da casa, da escrava Maria Theodora, como neto e sucessor. Em terceiro, a intenção clara do grupo de inserir-se na luta pelos princípios da resistência negra, por meio da afirmação de sua negritude. E, finalmente, as relações institucionais com o IMNEGRA e a FECAMS, corroborando o reconhecimento do movimento negro e das religiões afro-brasileiras em relação tanto à ACTHEO quanto à Tenda Nossa Senhora da Guia, mais especificamente.

Como condição objetiva da pesquisa empreendida, verificamos que, ao solicitar a permissão para a sua realização, prontamente concedida, ficou estabelecida uma relação de compromisso a qual deveria haver cuidado e respeito mútuos, que foram se enraizando ao longo do trabalho.

Pessoas e lugares que estavam em consonância com a Tenda contribuíram com este trabalho e, cada vez mais, foi concedido incentivo e acolhimento por todos os envolvidos no processo de pesquisa. Dessa forma, foi possível visitar os locais a fim de fotografar, conversar, entrevistar os diversos e frequentes rituais do grupo.

Estrategicamente, e borrando as fronteiras entre resistência e comunhão com a comunidade maior em que está inserida na cidade, a *Tenda* aprofunda a cada dia as suas raízes, fincadas por Maria Theodora Gonçalves de Paula nos idos de 1920, ainda escrava. Como vimos e aprendemos com Ednir de Paulo, apesar de ter findado oficialmente em 1888, a escravidão permaneceu nos rincões do País que resistia às mudanças econômicas e políticas que ocorreram em território nacional.

Por meio da ACTHEO e da Tenda, a ancestralidade ecoa em Corumbá em consonância com a África e a Bahia nas *curimbas* entoadas em seus rituais. A negritude constitui um aspecto crucial nesse contexto, como uma "categoria abrangente" (STROZENBERG; CONTINS, 2012). A Tenda, hoje, é uma instituição que estabelece importantes trocas simbólicas, econômicas, políticas, sociais, culturais e, por que não dizer, espirituais, a partir de um território quilombola reconhecido pela Fundação Palmares e na esfera religiosa, pela FECAMS.

Finalmente, sobre o universo sonoro, compreendemos que a sua matéria-prima, as frequências sonoras, representam uma consonância ideal para a Umbanda, contexto para o qual voltamos o nosso foco, pelas seguintes razões. Em primeiro lugar, as sonoridades, por sua natureza etérea, podem, assim como os orixás e as entidades espirituais, penetram os corpos e podem ser percebidos tanto no mundo espiritual quanto no mundo físico. Em segundo lugar e, em decorrência do primeiro aspecto, é um perfeito meio para a comunicação tanto partindo do mundo espiritual em direção aos seus adeptos quanto vice-versa.

É por meio das *curimbas* que os orixás cantam suas *dijinas*, ou seja, os seus nomes, realizando a continuidade de uma tradição ancestral. Podemos, neste sentido, concluir que *as curimbas são os sons das almas ou as próprias almas*. Na verdade, para os nativos, as *curimbas* não são um meio de comunicação das almas, elas são *as próprias almas se manifestando*.

A pulsação promovida pelas vibrações sonoras traz consigo toda a simbologia da cosmologia umbandista, revestida por um complexo e belo universo de narrativas, vestimentas, cores, cheiros, coreografias, afetos, intenções, realizações e afirmações identitárias dos componentes dos rituais vivenciados.

Enfim, as *curimbas* precedem os rituais e continuam ecoando nos corações e mentes dos fiéis em suas vidas cotidianas, orientando e nutrindo seu universo imaginário. Assim, cotidianamente e, geralmente, no decorrer de toda a vida de seus filhos, as sonoridades medeiam, viabilizam e aprofundam os laços de sangue e

espírito cultivados respeitosa e arduamente pelos filhos da Tenda Nossa Senhora da Guia no decorrer dos últimos treze anos uma história de resistência iniciada há quase um século.

Vimos alguns aspectos liminares, a partir do escopo teórico de Turner, presentes em nosso estudo, por meio de uma fluidez entre as fronteiras, decorrente de um constante convívio com processos rituais de intermediação entre os vivos e os mortos como, por exemplo, incorporações, feituras e iniciações. Ao descrever alguns dos eventos vivenciados no trabalho de campo, objetivamos revelar aspectos importantes da cosmologia de grupo, nesse ambiente de *liminaridade*. Observamos o caráter performático da religiosidade cultivada pelo apreço à devoção fincada em uma tradição ancestral permanentemente renovada.

Partindo das noções de Schechner acerca do caráter performático dos rituais e de seu conceito de experiência, observamos na Tenda Nossa Senhora da Guia que a prática dos rituais reaviva a simbologia enraizada no passado e sua aparência mimética está embebida da novidade que é inerente à experiência que, apesar da repetição, nunca é a mesma. Assim, desde o *locus* sagrado que é o terreiro com seus variados objetos, as pessoas que frequentam o local, as vestimentas, *curimbas*, danças, velas, charutos, bebidas e comidas compõem um cenário de devoção onde ritual e *performance* se aglutinam em uma atmosfera repleta de mana.

Observamos que o *éthos* holístico presente na integração dos diversos aspectos do cotidiano dos nativos da Tenda Nossa Senhora da Guia está em consonância com a proposta da *Antropologia ecológica* a partir dos *agregados de fios vitais* de Ingold (2012). Podemos dizer que há uma maior fluidez entre as fronteiras: os mortos e os vivos, o sagrado e o profano, a natureza e a cultura.

Assim, é notável o quão imbricadas estão as coisas, os seres humanos, os animais, as plantas, os alimentos, as preces, as palavras, os sons, as festas, os mortos, os vivos, os pensamentos, as imagens, os desejos, a magia, a religião, o cotidiano, as realizações, enfim, praticamente tudo o que comporta o ambiente físico e espiritual no universo pesquisado.

Podemos dizer que a Umbanda, assim como o perspectivismo ameríndio, a Antropologia ecológica e a antiga relação “coisas-família-casa” mencionada por Mauss é constituída por uma complexa gama de elementos onde o que denominamos como *natureza*, *família*, *casa*, *tradição*, *objetos*, *entidades*, *alimentos*

e *trabalhos* são alguns dos aportes fundamentais para a sua cosmologia. A presença da música, perpassando o universo religioso abordado, é reconhecidamente crucial tanto para os nativos quanto para os pesquisadores da área. Por essa razão, buscamos captar e analisar aspectos importantes do universo musical como foco central da cosmologia do grupo. Pretendemos com este trabalho, contribuir com a tradição antropológica e, a exemplo dos integrantes da Tenda que com seus rituais renovam os conhecimentos herdados pelos seus ancestrais, ser capaz de abrir novas possibilidades de investigação.

Em primeiro lugar, instigando outros pesquisadores e pesquisadoras a aproximarem-se dessa região do Brasil, tão rica e complexa, a fim de ampliar os diversos campos de estudo acadêmico. Em segundo, chamar a atenção para a importância de Corumbá e Mato Grosso do Sul, especialmente, para algumas áreas do conhecimento: estudos sobre o universo das populações afro-brasileiras, das religiões afro-brasileiras, das religiões em geral, e da religião mulçumana, também com grande expressividade na região. Em terceiro, que a variedade de textos, linguagens e assuntos abordados aqui auxiliem na compreensão dos fenômenos estudados como um todo em sua complexidade e, ao mesmo tempo, constitua uma abertura para análises e desenvolvimentos futuros diferenciados. Finalmente, faço votos de que este trabalho possa contribuir com a Tenda Nossa Senhora da Guia em seu processo de afirmação identitária como comunidade quilombola e um importante terreiro de Umbanda de nosso patrimônio cultural. Dessa forma, a Antropologia estará, igualmente, cumprindo o seu papel de cultivar a reciprocidade, crucial para o seu desenvolvimento.

Em termos específicos, em outras palavras, em relação ao universo sonoro no contexto da Umbanda, demonstramos a sua relevância e defendemos uma hipótese que aglutina as razões pelas quais isso ocorre. Inspirando-nos, fundamentalmente, em Seeger e Mauss, buscamos justificar que o cerne de nosso trabalho, as sonoridades expressas, acima de tudo, pelas *curimbas*, são um "fenômeno social musical total", inseridas no universo da Umbanda.

Confeccionados de madeira retirada da árvore ancestral "macumba", os tambores, juntamente com o adjá, as palmas, o canto, os gritos e sussurros, fazem circular o "mana" presente em forma de frequências sonoras. Muito além do que meramente música, as *curimbas* constituem sonoridades do campo do sagrado que representam, por meio de sua natureza etérea, uma configuração ideal que viabiliza

a comunicação entre o mundo dos vivos e dos mortos. O universo sonoro e sagrado vibra simultaneamente nos dois mundos, assim como na manifestação dos orixás e demais entidades espirituais.

Ao pronunciarem seus nomes, as *dijinas*, os orixás revelam suas presenças enquanto os atabaques e o adjá embalam as toadas que “chamam” e “despacham” Exus, Pombajiras, Caboclos, Marinheiros, Boiadeiros, Pretos Velhos, Erês e demais falanges espirituais.

As *curimbas* invadem os corpos, corações e mentes, revitalizam a fé, realizam curas, embalam as danças, alimentam as narrativas, animam as festas, proporcionam a reunião de diversos atores sociais, a permanência das tradições, o surgimento de novas possibilidades de resistência, o aprofundamento das raízes e a ampliação de um espaço simultaneamente religioso, econômico, social, cultural e político, como preconizou Mauss em sua definição de “fato social total”. Uma pulsação invisível que antecede e permanece após os rituais, permite que os mortos e vivos se comuniquem nutrindo uma *liminaridade* repleta de sentidos, capaz de ressignificar cotidianamente as suas vidas.

Está disponível um espaço virtual para o acesso ao acervo de fotos e vídeos. A quem interessar possa, o link é: http://smu.gs/16Q6hOo.

REFERÊNCIAS

ABRAHAMS, Roger D. . Ordinary and extraordinary experience. In: TURNER, Victor W., BRUNER, Edward M. (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 1986.

Alinhamento das Pirâmides de Gisé com o Cinturão de Órion. Disponível em: <http://jackzennectoux.wordpress.com/2012/12/03/3122012-alinhamento-planetario-com-as-piramides-de gizehoje/alinhamentoplanetariocomaspiramidesdegize3dezembro2012ufosufoextraterrestresovnis/>. Acesso em: 30 abr. 2013.

ACADEMIA ARTMÚSICA. *Melodia*. Disponível em: <http://www.artmusica.net/am/tecnicos/teoria_musical/composicao_musical/melodia.htm.> Acesso em: 08 mar.2013.

AGUEDA, Abílio. *As imagens dos fotógrafos Lambe-Lambes*: suportes na estruturação de memórias coletivas e individuais. In: PEIXOTO, Clarice (Org.) Antropologia & Imagem: narrativas diversas. RJ: Garamond/FAPERJ, 2012, p.127-144.

ALBUQUERQUE, U. P. ; CHIAPPETA, A. A. . O Uso de Plantas e A Concepção de Doença e Cura Nos Cultos Afro-Brasileiros. *Ciência & Trópico*, Recife-PE, v. 22, n.2, p. 197-210, 1994.

ALMEIDA, Antonio Luiz Mendes de. *Atenciosamente*: manual prático de redação comercial e oficial. 5. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

AMARAL, Rita. *Xirê!* O modo de crer e de viver do candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.

_____.; SILVA, Vagner Gonçalves da. . Cantar para subir - um estudo antropológico da música ritual no candomblé paulista. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 16, n.1/2, 1992b. Disponível em: http://www.n-a-u.org/Amaral&Silva1.html.

_____.; SILVA, Vagner Gonçalves da. . Religiões afro-brasileiras e cultura nacional: uma etnografia em hipermídia. *Caderno Pós Ciências Sociais,* São Luiz, v.3, n.6, jul./dez., 2006, p.107-130.

ARAÚJO, Samuel. *Relações musicais entre a África e as Américas no samba carioca*. In: ARAÚJO, Samuel, PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

AS ESTRELAS na Umbanda. Disponível em: <http://espiritismoumbanda.blogspot.com.br/2009/12/as-estrelas-na-umbanda.html.> Acesso em: 30 abr. 2013.

BABALORISÁ KOSELÉ OMO ORISÁ SONPONNON – AWÓ IFÁODIRÓ. Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/91734641/57/Caja-pequeno-Caja-mirim>. Acesso em: 01 mar. 2013.

BARBARA, R. . *A Dança das Aiabás*. Tese (Doutorado), Universidade de São Paulo, São Paulo, 2002.

BARBOSA, Marielle Kellermann; BAIRRÃO, José Francisco Miguel Henriques. Análise do movimento em rituais umbandistas. *Psic.: Teor. e Pesq.*, Brasília, v. 24, n. 2, June 2008 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-37722008000200013&lng=en&nrm=iso>. Acesso em 16 Apr. 2013. http://dx.doi.org/10.1590/S0102-37722008000200013.

BARROS, C. G. ; NOGUEIRA, M. F. P. . Origens terminológicas em "Fraseologia Musical" de Esther Scliar. In: CONGRESSO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UNESP, 22., 2010, São Paulo. *Anais do*... , São Paulo: UNESP, 2010.

BARROS, José Flávio Pessoa de. *O banquete do rei*... Olubajé: uma introdução à música sacra afro-brasileira. 2. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

BARTH, Fredrik. Os grupos étnicos e suas fronteiras. In: BARTH, Fredrik. *O guru, o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000. p. 25-67.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia*: rito nagô. São Paulo: Cia. das Letras, 2001.

_____. *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspectiva, 1983.

BASTOS, Rafael José de Menezes Bastos. *Claude Lévi-Strauss e a música*: notas esparsas. In: ARAÚJO, Samuel, PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

BECKER, Bertha. Significância Contemporânea da Fronteira: uma interpretação geopolítica a partir da Amazônia Brasileira. In: AUBERTIN, C. (Org.) *Fronteiras*. Brasília: Universidade de Brasília, 1988, p. 60-89.

BERKENBROCK, Volney J. *A experiência dos orixás*: um estudo sobre a experiência religiosa no Candomblé. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

BERND, Zilá. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988. (Coleção Primeiros Passos nº 209).

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: UFMG, 1998.

BRAZIL, Maria do Carmo. História e historiografia da escravidão no Mato Grosso e no Mato Grosso do Sul. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 25., 2009, Fortaleza. *Anais*... Fortaleza: ANPUH, 2009. CD-ROM.

CACCIATORE, Olga Gudolle. *Dicionário de cultos afro-brasileiros*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1977.

CACHMORE, Elis. *Dicionário de relações étnicas e raciais*. São Paulo: Summus, 2000.

CAIUBY NOVAES, Sylvia. *Imagem e ciências sociais:* trajetória de uma relação difícil. In: BARBOSA, Andréa et al. *Imagem-Conhecimento. Antropologia, cinema e outros diálogos.* Campinas: Papirus, 2009, p. 35-60.

CAMARGO, Laís. Correio do Estado On-Line, Jornal. *Religiões afro-brasileiras chamam atenção para regulamentação.* Disponível em: <http://www.correiodoestado.com.br/noticias/religioes-afro-brasileiras-chamam-atencao-para-regulamentaca_117111/>. Acesso em: 21 jul. 2011.

CANDOMBLÉ. *O mundo dos orixás*. Disponível em: <http://ocandomble.wordpress.com/os-orixas/ibeji/>. Acesso em: 9 abr. 2013.

CAPONE, Stefania. Conexiones diaspóricas: redes artísticas y construcción de un patrimônio cultural "afro". In: RINAUDO, Christian (Ed.). Cartagena – Veracruz – La Habana. *Circulación de signos culturales afrocaribeños*: políticas, mercados, intelectuales. México: CIESAS, 2010 (en prensa).

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia) - Universidade Federal da Bahia, 2006.

CARVALHO, José Jorge de. *Ritual and music of the Sango cults of Recife, Brazil*. 1984. Thesis (PhD Anthropology) - The Queen's University, Belfast, 1984. (mimeo).

CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura oral no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Global, 2006.

CLASSIFICAÇÕES da Umbanda. Disponível em: <http://registrosdeumbanda.wordpress.com/as-umbandas-dentro-da-umbanda/>. Acesso em: 9 abr. 2013.

CLIFFORD, James. *A experiência etnográfica*: antropologia e literatura no século XX. Organizado por José Reginaldo Santos Gonçalves. 4. ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2011.

CONDURU, R. L. T. Das casas às roças: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. *Topoi,* Rio de Janeiro, v. 21, p. 178-203, 2010.

CONORD, Sylvaine. "A função mediadora da imagem fotográfica!" *Iluminuras*, Porto Alegre, v.14, n.32, p.11-29, jan./jun. 2013.

CONTINS, Marcia. Religião, Etnicidade e Globalização: uma comparação entre grupos religiosos nos contextos brasileiro e norte-americano. *Revista de Antropologia,* São Paulo, v. 51, p. 67-106, 2011.

CONTINS, Marcia. Religião, etnicidade e globalização: uma comparação entre grupos religiosos nos contextos brasileiro e norte-americano. *Rev. Antropologia,* São Paulo, v. 51, n. 1, 2008. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/27301/29073>. Acesso em: 27 maio 2012.

_____. O caso da Pomba-gira: reflexões sobre crime, possessão e imagem feminina. In: GOMES, Edilaine de Campos (Org.). *Dinâmicas contemporâneas do fenômeno religiosos na sociedade brasileira*. Aparecida, SP: Idéias & Letras, 2009.

COPQUE, Barbara. Sobre imagens: meninos na rua, meninos-fotógrafos. In: PEIXOTO, Clarice (Org). *Antropologia & Imagem*: narrativas diversas. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2012, p.145-166.

CORRÊA, Norton. *O batuque do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS. 1992.

DA COSTA, G. V. L . As Fronteiras da Identidade em Corumbá-MS: Significados, Discursos e Práticas. In: DA COSTA, G.V.L; COSTA E.A; OLIVEIRA M.A.M. (Org.). *Estudos Fronteiriços.* 1. ed. Campo Grande: UFMS, 2010, v. 1, p. 69-98.

DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis*: para uma sociologia de dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DANTAS, Beatriz Góis. *Vovó nagô e papai branco*: usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

D'ÁVILA, Nícia Ribas. *O Batuque*: das raízes afro-indígenas à Música Popular Brasileira. Disponível em: <http://www2.metodista.br/unesco/1_Celacom 2009/arquivos/Trabalhos/Nicia_Batuque.pdf>. Acesso em: 28 abr. 2013).

DAWSEY, John C. Victor Turner e a antropologia da experiência. *Cadernos de Campo* (USP), São Paulo, v. 13, p. 163-176, 2005.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Tradução Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DU BOIS, W. E. B. . *The souls of Black folk*: authoritative text, contexts, criticism. Edited by Henry Louis Gates Jr. e Terri Hume Oliver. Nova Iorque: W. W. Norton, 1999.

DURKHEIM, Émile. *As formas elementares da vida religiosa*: o sistema totêmico na Austrália. Tradução Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

GEISEL, Ernesto. *Discursos*. Disponível em: <http://www.biblioteca.presidencia.gov.br/ex-presidentes/area-presidencia/pasta.2008-10-08.1857594057/pasta.2008-10-08.9262201718/pasta.2008-12-17.5111792367/pasta.2009-06-23.7966917890/1.pdf>. Acesso em: 06 maio 2013.

GEKAS, P. D. Percorrendo o enigma dos cinco sons: o uso da escala pentatônica na música ocidental. *Revista Linhas,* 2001.

ECKERT, Cornelia; ROCHA, Ana Luiza Carvalho da. “Etnografia: saberes e práticas”. In: PINTO, Céli Regina Jardim; GUAZZELLI, César Augusto Barcellos. (Org.). *Ciências Humana*s: pesquisa e método. Porto Alegre: Editora da Universidade, 2008, p. 9 a 24. (Série Graduação).

EDWARDS, Elizabeth. Antropologia e fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 2, p. 11-28, 1996.

ELEMENTOS para a construção de um glossário relativo à culinária brasileira. Disponível em: <http://comeresdemigrantes.blogspot.com.br/p/glossario-brasil.html>. Acesso em: 16 abr. 2013).

FARIAS, E. S.; RODRIGUES, Fernando de Jesus. Encontro entre ciências sociais e candomblé baiano: produção científica e engajamento político-cultural: entrevista com Vivaldo da Costa Lima. *Sociedade e Estado*, v. 24, p.01, 2009.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. 2. ed. São Paulo: Global, 2007.

FERRETTI, Mundicarmo. Tambor de Mina em São Luís: dos registros da Missão de Pesquisa Folclórica aos nossos dias. *Caderno Pós Ciências Sociais* (UFMA) (Cessou em 2005. Cont. 1983-4527 *Revista Pós Ciências Sociais* (UFMA), v. 3/6, p. 89-105, 2006.

_____. *Desceu na Guma*: O Caboclo do tambor de mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís - a Casa de Fanti-Ashanti. São Luís: SIOGE. 1993.

FERRETTI, Sérgio. *Querebentam de Zomadonu*: Etnografia da Casa das Minas. São Luís: Edufma, 1986.

FLYNN, Donna K. . "We are the border": Identity, Exchange, and the State along the Bénin-Nigeria Border. *American Ethnologist*, v. 24, n.2., p. 311-330, may,1997.

FOTOGRAFIA da Constelação Órion pelo Telescópio Hubble: “Behind the Gas and Dust of Orion's Trapezium Cluster” Credit: NASA; K.L. Luhman (Harvard-Smithsonian Center for Astrophysics, Cambridge, Mass.); and G. Schneider, E. Young, G. Rieke, A. Cotera, H. Chen, M. Rieke, R. Thompson (Steward Observatory, University of Arizona, Tucson, Ariz.) Disponível em: <http://hubblesite.org/gallery/album/entire/pr2000019b/>. Acesso em: 30 abr. 2013.

FUNDAÇÃO BRASILEIRA DE UMBANDA (FBU). *Código Ético Litúrgico da Umbanda*. Disponível em: <http://www.fbu.com.br/liturgia.htm>. Acesso em: 03 mar. 2013.

GAARDER, Jostein; HELLERN, Victor; NOTAKER, Henry. *O Livro das Religiões*. Tradução: Isa Mara Lando; Revisão Técnica e Apêndice: Flávio Antônio Pierucci. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GENNEP, Arnold van. *Os ritos de passagem*: estudo sistemático dos ritos da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2011.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

GOLDMAN, Marcio. Os Tambores dos Mortos e os Tambores dos Vivos. Etnografia, Antropologia e Política em Ilhéus, Bahia. *Revista de Antropologia*, v.46, n. 2, p. 445-476, 2003.

_____. *A possessão e a construção ritual da pessoa no candomblé*. 211 f. Dissertação (Mestrado em Antropologia Social) - Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1984.

GONÇALVES, Marco Antonio. Encontros “encorporados” e conhecimento pelo corpo: filme e etnografia em Jean Rouch. *Devires*, Belo Horizonte, v. 6, n. 2, p. 28-45, jul./dez. 2009.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos; CONTINS, Marcia. Entre o Divino e os homens: a arte nas festas do Divino Espírito Santo. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 14, n. 29, jun. 2008. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832008000100004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 29 jan. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832008000100004>.

GONCALVES. Antropologia dos Objetos: coleções, museus e patrimônios. *BIB*. *Revista Brasileira de Informação Bibliográfica em Ciências Sociais*, São Paulo, n. 60, 2. sem. 2005,p. 5-25.

_____. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan./jun. 2005.

_____. A obsessão pela cultura. In: PAIVA, Marcia; MOREIRA, Maria Ester. (Org.). *Cultura, substantivo plural*. 1. ed. Rio de Janeiro: CCBB/Ed. 34, 1996, p. 159-175. v.1.

GONÇALVES, Antonio Giovanni Boaes. A Floresta e o jardim: esboço de um estudo sobre as representações do elemento vegetal nas religiões afro-brasileiras e judaico-cristãs. *CAOS. Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, v. 1, p. 166-173, 2009.

GUERRA-PEIXE, César. *A influência africana na música do Brasil*. Disponível em: <http://www.guerrapeixe.com/textos/texto05.html>. Acesso em: 23 jan. 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Organização Liv Sovik. Tradução Adelaine La Guardia Resende...et al. Belo Horizonte: UMS, 2003.

HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras e híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional. *Revista Mana,* Rio de Janeiro, v. 3, n.1, p. 7-39,1997.

HARRIS, Corey. *Relações musicais entre a África e as Américas no blues dos Estados Unidos*. In: ARAÚJO, Samuel, PAZ, Gaspar e CAMBRIA, Vincenzo (Org.). *Música em debate*: perspectivas interdisciplinares. Rio de Janeiro: Mauad X: FAPERJ, 2008.

HOUAISS, A. *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

HÙNGBÓNÒ, Charles. *Umbanda, Orixás, Linhas….* Disponível em: <http://ocandomble.wordpress.com/2011/03/21/umbanda-orixas-linhas/>. Acesso em: 14 abr. 2013.

IBGE. Censo Demográfico 2010.

IMAGEM do google street view da frente da Tenda. Disponível em: <https://maps.google.com.br/maps?hl=pt-BR&tab=wl&authuser=0>. Acesso e edição da imagem em: 12 jan. 2013.

INGOLD, Tim. *Trazendo as coisas de volta à vida*: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horiz. antropol.*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, jun. 2012.

JORDAN, Pierre – Primeiros contatos, primeiros olhares. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n.1, p.11-22, 1995. <http://pt.scribd.com/doc/24783451/Primeiros-Contatos-Primeiros-Olhares>

LACERDA, Marcos Branda. Transformação dos processos rítmicos de offbeat timing e cross rhythm em dois gêneros musicais tradicionais do Brasil - OPUS 11. *Opus* (Porto Alegre), Campinas, SP, ano 11, p.124-136, 2005.

LE BRETON, David. *As paixões ordinárias*: antropologia das emoções. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis: Vozes, 2009.

_____. *A sociologia do corpo*. Tradução de Sônia M.S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2007.

LÉVI-STRAUSS, C. *Tristes Trópicos*. Tradução de Wilson Martins. São Paulo: Anhembi, 1957.

LÉVI-STRAUSS, C. *Mito e significado*. Lisboa: Edições 70, 1989.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo os candomblés jejes-nagôs da Bahia*: um estudo de relações intragrupais. 2. ed. Salvador: Corrupio, 2003.

LINHA das crianças. Disponível em: <http://www.maze.kinghost.net/umbanda.aspx?id=eres>. Acesso em: 09 abr. 2013.

LOCALIZAÇÃO de Corumbá. Disponível em: <http://maps.peeplo.com/?q=atlas+brasil>. Acesso em: 20 dez. 2011.

LOPES, Manoel. *Umbanda:* os sete reinos sagrados. São Paulo: Ícone, 2007.

LOPES, Nei. *Novo dicionário banto do Brasil*: contendo mais de 250 propostas etimológicas acolhidas pelo Dicionário Houaiss. 1. ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

LUCENA, F. C. Uma etnografia dos significados das Louvação a Boabá: sentidos da África no Brasil. *Revista África e Africanidades*, v. 2, p. 1-13, 2009.

MACDOUGALL, David. Introduction e Photo hierarchicus: signs and mirrors in Indian photography. In: MACDOUGALL D. *Film, ethnography, and the senses.* The corporeal image. Princeton University, 2006, p. 1-9; p.147-175.

MACHADO, C. J. S.; SOBREIRA, Ramon Fiori Fernandes. A prece como elemento de definição da especialidade religiosa afro-brasileira junto ao meio ambiente natural. *Estudos de Religião* (IMS), v. 25, p. 52-64, 2011.

MAGGIE, Yvonne. *Guerra de orixá*: um estudo de ritual e conflito. Rio de Janeiro: Zahar, 1975.

MARRACCINI, Graziella. *A estrela-guia*: prosperidade e prazer. Disponível em: <http://somostodosum.ig.com.br/conteudo/conte_imprime.asp?id=12059>. Acesso em: 30 abr. 2013.

MARTINS, Giovani. *Umbanda de almas e Angola*: ritos, magia e africanidade. Coordenação editorial Diamantino Fernandes Trindade. 1. ed. São Paulo: Ícone, 2011.

MATTOS, Sandro da Costa. *O livro básico dos Ogãs*. 2. ed. São Paulo: Ícone, 2011.

MAUSS, Marcel. *Sociologia e antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

_____. *Manuel d'ethnographie*. Paris: Petite bibliothèque Payot, 1967.

Ministério do Trabalho e Emprego. Classificação Brasileira de Ocupações. Disponível em: <http://www.mtecbo.gov.br/cbosite/pages/pesquisas/BuscaPorTituloResultado.jsf>. Acesso em: 21 jul. 2013.

MITCHELL, W. J. T. O ensaio fotográfico: quatro estudos de caso. *Cadernos de Antropologia e Imagem,* 15, p. 101-131, 2002.

MONTEIRO, Marianna F. M.; DIAS, Paulo. Os fios da trama: grandes temas da música popular tradicional brasileira. *Estud. av*., São Paulo, v. 24, n. 69, 2010 .

MOTTA, Roberto. *Meat and feast*: the xango religion of Recife, Brazil. Columbia University, 1988.

MOURÃO, J. A. ; BABO, M. A. *Semiótica*: genealogias e cartografias, Coimbra: Minerva Coimbra, 2007.

NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil*: a canção crítica. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

NEEDHAM, Rodney. Percussion and transition. *Man,*v. 2, n.4, p.606-14, 1967.

NEGRAO, L. N. Umbanda: entre a cruz e a encruzilhada. *Tempo Social*. *Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 5, n. 1-2, p. 113-122, 1994.

NERI, Marcelo Cortes (Coord.). *Novo Mapa das Religiões*. Rio de Janeiro: FGV/CPS, 2011. Disponível em: <http://www.fgv.br/cps/religiao/>. Acesso em: 3 dez. 2011.

OLIVEIRA, Jose Erivan Bezerra de. *Santo Daime - o professor dos professores:* a transmissão do conhecimento através dos hinos. 2008. 233 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Departamento de Ciências Sociais Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2008.

OLIVEIRA, T. C. M. A lógica espacial do território fronteiriço – os casos das aglomerações de Ponta Porã-Pedro Juan Caballero e Ladário-Corumbá-Puerto Quijarro-Puerto Suarez. In: SEBRAE. (Org.). *Mato Grosso do Sul sem Fronteiras - Características e Interações Territoriais*. 1. ed. Campo Grande: Visão-SEBRAE, 2010. p. 239-255. v.1

OLIVEIRA PINTO, T. de. Som e música: questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, v.44, n.1, 2001.

_____. *100 anos de Etnomusicologia* - e a “era fonográfica” da disciplina no Brasil. Disponível em <http://sonsdobrasil.blogspot.com.br/2005/10/etnomusicologia-100-anos.html>. Acesso em: 16 abr. 2013.

_____. *Ruídos, timbres, escalas e ritmos:* sobre o estudo da música brasileira e do som tropical. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, mar./maio, 2008. Disponível em: <<http://www.usp.br/revistausp/77/08-tiago.pdf>>. Acesso em: 16 abr. 2013.

ORO, Ari Pedro (Org.). *As religiões afro-brasileiras do Rio Grande do Sul*. Porto Alegre: UFRGS, 1994.

PAI PEDRO DE OGUM. *Elementos utilizados na prática dos Terreiros de Umbanda*. Disponível em: <http://astral.sapo.pt/espiritualidades/umbanda/elementos-utilizados-na-pratic-983745-4.html>. Acesso em: 16 fev. 2013).

PAI REGINALDO O REI DO VODU E MÃE MARTA. *Curso de Umbanda*: cumprimentos e posturas. (Disponível em: <http://maemartadeoba.com.br/aumbanda/CUMPRIMENTOS E POSTURAS/Cumprimentos e Posturas.htm>. Acesso em: 26 fev. 2013).

PAIXÃO, Marcelo; Rossetto, Irene; MONTOVANELE, Fabiana; CARVANO, Luiz M. (Org.) *Relatório Anual das Desigualdades Raciais no Brasil; 2009-2010*: constituição cidadã, seguridade social e seus efeitos sobre as assimetrias de cor ou raça. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.

PEIXOTO, Clarice (Org). *Antropologia & Imagem*: narrativas diversas. Rio de Janeiro: Garamond/FAPERJ, 2012, p.127-144.

PEIXOTO, Clarice (Org). O jogo dos espelhos e das identidades: as observações comparada e compartilhada. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 87-106, jul./set. 1995.

PEREIRA, Rodrigo. *No reino das duas senhoras*: etnografia do Rito do Axêxe Ilê Omô Oyá (São Gonçalo, Rio de Janeiro), 2013. 219 f.

PIEDADE, A. T. C. *Etnomusicologia e estudos musicais*: uma contribuição ao estudo acadêmico do jazz. Arte Online, Disponível em: <http://www.udesc.br/centros/ce>, 1999.

PINK, Sara. Agendas interdisciplinares na pesquisa visual: reposicionando a antropologia visual. *Cadernos de Antropologia e Imagem,* v. 21, n.2, p. 61-85, 2005.

PINNEY, Christopher. A história paralela da antropologia e da fotografia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, n. 2, p. 29-52, 1996.

PLÍNIO DOS SANTOS, C. A. B. . *Fiéis descendentes*: redes-irmandades na pós-abolição entre as comunidades negras rurais sul-mato-grossenses. 2010. 477 f. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de Brasília, Brasília, 2010.

PONTOS riscados de Oxalá, Estrela de Davi. Disponível em: <http://umbandareligiaobrasileira.blogspot.com.br/2011/03/pemba-e-pontos-riscados-na-umbanda.html>. Acesso em: 30 abr. 2013.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

_____. Pombagira e as faces inconfessas do Brasil. In: *Herdeiras do Axé*. São Paulo: Hucitec, 1996.

_____. *Os candomblés de São Paulo*: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: HUCITEC: Universidade de São Paulo, 1991.

PREUSS, Konrad Theodor. *Religión y mitología de los uitotos*: recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica, tr. Ricardo Castañeda Nieto, Gabriele Petersen de Pineros, Eudocio Becerra. – Santafé

de Bogotá: Universidad Nacional: Instituto Colombiano de Antropología - Colcultura: Corporación Colombiana para f. Amazonia-Araracuara, 1994.

PROJETO REDE DE SEMENTES DO PANTANAL. Disponível em: <http://sementesdopantanal.dbi.ufms.br/entrada.php?inf=1&opcao=1&id=245>. Acesso em: 28 fev. 2013.

PUCCI, M. D. *Vozes e ritos* - as oralidades no mundo - MUSIMID. In: ENCONTRO DE MÚSICA E MÍDIA, 2., 2006, Santos. Santos: Realejo, 2006. v.1.

RAFAEL, Ulisses Neves. *Xangô rezado baixo*: Um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912. 2004. 266 f. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2004.

RAMOS, Arthur. *O folclore negro do Brasil*: demopsicologia e psicanálise. 3.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. *"Receber não é compor"*: música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v.27, n.2, p. 181-212, 2007.

RIBEIRO, J. da S. Antropologia visual, práticas antigas e novas perspectivas de investigação. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v.48, n.2, p. 613-648, 2005.

RIBEIRO, René. Cultos afro-brasileiros do Recife: um estudo de ajustamento social. Recife, *Boletim do Instituto Joaquim Nabuco*, 1952.

RIO, João do. *As religiões do Rio*. (1904). Rio de Janeiro: J. Olympio, 2006.

ROCHA, Ana Luiza Carvalho da; ECKERT, Cornelia. A interioridade da experiência temporal do antropólogo como condição da produção etnográfica. *Rev. Antropologia*, São Paulo, v. 41, n. 2, 1998 . Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77011998000200004&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 02 apr. 2013. <http://dx.doi.org/10.1590/S0034-77011998000200004>.

ROCHA, C. S. M. *Classificação étnico-racial e ações afirmativas no contexto do vestibular.* 2009. 144 f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas,Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

ROCHEFORT, N. M. D. Frontera: ¿Muro divisorio o tejido de relaciones? In: *Estudios Fronterizos*, v. 3, n. 5, p. 9-42, 2002.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *O animismo fetichista dos negros bahianos*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.

RODRIGUES, Raimundo Nina. *Os Africanos no Brasil*. Domínio Público. Disponível em: <http://www.centroedelstein.org.br.> Rio de Janeiro: Centro Edelstein de Pesquisas Sociais, 2010.

ROYCE, Anya Peterson. *The Anthropology of dance*. University Press, 1977.

RUBY, J. The last 20 years of visual anthropology. A critical review. *Revista Brasileira de Sociologia da Emoção*, v.12, n.4, 2005.

SAQUET, Marcos Aurélio. *Abordagens e concepções de território*. 2. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2010.

SAMAIN, Etienne. Balinese Character (re)visitado. Uma introdução à obra visual de G. Bateson e M. Mead. In: ALVES, André. *Os Argonautas do Mangue.* Campinas: UNICAMP, 2004, p. 17-80.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente*: transformações do samba urbano do Rio de Janeiro (1917-1933). Rio de Janeiro: Zahar; UFRJ, 2001.

SCHECHNER, Richard. “O que é performance?”, In: *Performance studies*: an introduccion, 2.nd. New York: Routledge. 2006, p. 28-51.

_____. *Performance theory*. New York: Routledge, 1988.

SCHERER, Joanna. Documento fotográfico: fotografias como dado primário na pesquisa antropológica. *Cadernos de Antropologia e Imagem,* v. 3, p. 69-83, 1995.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Tradução de Eduardo Seineman. São Paulo:Universidade de São Paulo, 1993.

SEEGER, A. Por que os índios Suyá cantam para suas irmãs? In: VELHO, G. (Org.). *Arte e sociedade*. Tradução de Ilana Strozenberg. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

_____. Etnografia da música. Tradução: Giovanni Cirino. Revisão técnica: André-Kees de Moraes Schouten e José Glebson Vieira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, n. 17, p. 237-260, 2008.

SEGATO, Rita Laura. *Santos e daimones*. Brasília: UnB, 1995.

SENA, Severino. *ABC do Ogã*. São Paulo: Madras, 2012.

SIDRA. Sistema IBGE de Recuperação Automática. Disponível em: <http://www.sidra.ibge.gov.br/bda/default.asp?z=t&o=1&i=P>. Acesso em: 5 ago. 2011.

SILVA, Vagner Gonçalves da. A crítica antropológica pós-moderna e a construção textual da etnografia religiosa afro-brasileira. *Cadernos de Campo*, São Paulo, ano 1, n.1, p.47-60, 1992.

_____. *Orixás da Metrópole*. Petrópolis: Vozes, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda*: caminhos da devoção brasileira. 2. ed. São Paulo: Selo Negro, 2005.

_____. *O Antropólogo e sua Magia*. São Paulo: EDUSP, 2006.

SILVA, Vera Regina Rodrigues da. A gênese do debate e do conceito de quilombo. *Cad. CER*U, São Paulo, v. 19, n. 1, jun. 2008 . Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ceru/article/view/11853>. Acesso em: 12 jan. 2013.

SILVEIRA, Ana Paula L. *Batuque de Mulheres*: Etnografando feituras de Tamboreiras de Nação no Batuque gaúcho. 4° Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e artigos científicos vencedores – 2009. Brasília: Presidência da República, Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres, 2009.

SIMMEL, Georg. O estrangeiro. *RBSE*, v.4, n.12, dez. 2005. p. 265-271.

SIMON. Tércio. *Critérios para relacionar letra e música*. Disponível em: <http://www.musicaeadoracao.com.br/tecnicos/musicalizacao/letra_musica.htm> Acesso em: 8 mar. 2013.

SOUZA, João Carlos de. O caráter religioso e profano das festas populares: Corumbá, passagem do séc. XIX ao XX. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 24, n. 48, p. 331-351, 2004.

SOUZA, Leal de. *O espiritismo, a magia e as sete linhas de Umbanda*. Rio de Janeiro, 1933.

SOUZA, Neusa Santos. *Tornar-se negro*. Rio de Janeiro: Graal, 1983.

STROZENBERG, Ilana; CONTINS, Marcia. Jogos de identidades entre jovens negros no Rio de Janeiro: a construção da identidade racial no contexto de iniciativas de combate à discriminação. In: *Cadernos de Estudos Culturais*: eixos periféricos, Campo Grande/MS, v. 4, n.8, p.79-82. jul./dez. 2012.

TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular*: temas e questões. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TRAVASSOS, Elizabeth. Esboço de balanço da etnomusicologia no Brasil: a institucionalização da Etnomusicologia no Brasil. In: REUNIÃO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 14., 2003, Porto Alegre, 2003.

TURNER, Victor. “Dewey, Dilthey, e Drama: um ensaio em antropologia da experiência”. *Caderno de Campo*, v.13, p, 177– 85, 2005b.

_____. *Floresta de símbolos*: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EdUFF, 2005a.

TURNER, Victor. *The Drums of Affliction:* a Study of Religious Processes among the Ndembu of Zambia. Ithaca, New York: Cornell University, 1981.

TURNER, Victor. *Process, performance and pilgrimage* (A study on Comparative Symbology), Concept, 1979.

_____. *O Processo ritual*: estrutura e anti-estrutura: tradução de Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

TURNER, Victor W.; BRUNER, Edward M. (Ed.). *The Anthropology of Experience*. Urbana and Chicago: University of Illinois, 1986.

VAINFAS, Ronaldo; SOUZA, Juliana Beatriz. *Brasil de todos os santos*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

VELHO, Gilberto (Org.). *Arte e sociedade:* ensaios de sociologia da arte. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás:* deuses iorubás na África e no Novo Mundo. Tradução Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio, 2002.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. “Transformação” na antropologia, transformação da “antropologia*”. Mana,* v. 18, n.1, p. 151-171, 2012.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.